UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEI BENI CULTURALI

Corso di Dottorato di Ricerca in

MEMORIA E MATERIA DELL'OPERA D'ARTE ATTRAVERSO
I PROCESSI DI PRODUZIONE, STORICIZZAZIONE, CONSERVAZIONE E
MUSEALIZZAZIONE - XXVII Ciclo



CICLI BIBLICI IN ITALIA CENTRO-MERIDIONALE (SECOLI XI-XIII): PROGRAMMI ICONOGRAFICI DELLA PITTURA MONUMENTALE E TRADIZIONE FIGURATIVA DEL MANOSCRITTO MINIATO

(s.s.d. L-ART/01)

Tesi di dottorato di:

Dott.ssa Chiara Paniccia

Coordinatore del corso

Prof.ssa Elisabetta Cristallini

Tutor

Prof.ssa Silvia Maddalo

Data della discussione
27 novembre 2015

INDICE

- Introduzione p.1

1. Illustrazione biblica e politica delle immagini in Italia centro-meridionale: cicli biblici dell'arte monumentale

1.1 La basilica lateranense e l'iconografia biblica, una proposta per i secoli XI e XII p. 7

1.2 Il Laterano e Montecassino p. 30

1.3 Prime bibbie *a fresco* per la *Renovatio Ecclesiae* p. 44

1.4 La grande stagione delle bibbie dipinte: gli ultimi decenni del secolo XII p. 90

1.5 Iconografia e modelli, alcune considerazioni sull'*ordinatio* biblica nei secoli XI e XII p. 121

1.6 Da Innocenzo III (1198-1216) a Clemente IV (1265-1268): eclissi e rielaborazione di una tradizione figurativa p. 125

2. Illustrazione biblica e politica delle immagini in Italia centro-meridionale: i manoscritti miniati

2.1 I secoli XI e XII p. 177

2.2 Il Duecento p. 241

3. Dalla parete dipinta alla pagina illustrata: il ruolo dell'*ordinator* nell'arte monumentale e nel libro miniato

3.1 Questioni storiografiche e ragioni di una scelta metodologica p. 285

3.2 Iconografia e ideologia tra bibbie miniate e bibbie affrescate. Note sul sistema illustrativo delle Sacre Scritture p. 289

3.3 I *tituli picti*: *scriptores* frescanti o frescanti *scriptores*? p. 299

3.4 Alcuni casi significativi p. 310

- Conclusioni p. 367

- Fonti p. 383

- Bibliografia p. 389

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare le persone e le istituzioni che hanno agevolato la mia ricerca: Silvia Maddalo, punto di riferimento nei miei studi di storia dell'arte medievale, tutor generosa nei consigli, sempre disponibile al confronto intellettuale; Amilcare D'Orsi, responsabile scientifico della Riserva Naturale di Zompo lo Schioppo (Aq), che mi ha guidata nell'escursione presso l'eremo di Santa Maria del Pertuso; Patrizio Rossi, presidente della Pro Loco di Castro dei Volsci, che ha permesso l'analisi autoptica degli affreschi di San Nicola; Elisa Anzellotti, collaboratrice al cantiere di restauro di San Pietro a Tuscania dopo il terremoto del 1971, prodiga di consigli per gli affreschi della basilica.

Grazie alla mia famiglia, punto di riferimento costante in questi anni di ricerca, che mi ha sostenuto nelle scelte.
Grazie ai miei amici e compagni di studio: Guido De Blasi, Costanza Rapone, Luca Salvatelli, con i quali ho condiviso numerose giornate tra Biblioteca Apostolica Vaticana, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Ecole Française de Rome e Biblioteca Hertziana; sono grata alle amiche e colleghe del dottorato che hanno accompagnato questi anni di ricerca con spirito solidale, in particolar modo Simona Antonacci, Teresa Lucia Cicciarella, Giorgia Fiorini, Emanuela Morganti e Jessica Perna.
A Paolo Marini e Alessandro Pontecorvi, per la saggezza dispensata e il coraggio infuso, grazie.

INTRODUZIONE

Nella penombra della basilica di San Pietro in Valle a Ferentillo, illuminato da una delle finestrelle del cleristorio, un *rotulo* di pergamena, dipinto ad affresco, è svolto ed esposto da due elegantissimi angeli. I lembi delle loro vesti, bianche e rosse, sono sospesi e si arricciano al soffio dell'aria mossa dal batter d'ali. La colomba dello Spirito Santo, sotto la lunetta dell'Empireo, plana in direzione della Scrittura del *rotulo*: (IN) PRINCIPIO CELU(M) ET TERRA(M) FECISSE FIGURAM. Sopra il foglio di pergamena, il Creatore sta separando la Luce dalle Tenebre, il Cielo dalla Terra e dalle Acque (**fig. 40**).

L'*incipit* del libro della Bibbia è così esposto, in figura e in scrittura, nel primo pannello di un esteso ciclo biblico: esso risulta ben visibile ai fedeli, amplificato ancor più dalle dimensioni della scrittura capitale, vergata nel foglio sacro "a inchiostro blu". Nella seconda metà del secolo XII, questa testimonianza si colloca al culmine di una delle più grandi fioriture della tradizione iconografica biblica, quando le Sacre Scritture erano state canonizzate in una rinnovata edizione testuale e figurativa.

L'illustrazione biblica ha goduto, nel corso del Medioevo, di notevole fortuna, in contesti diversi e con diverse finalità, costituendo lo strumento imprescindibile della *politica per immagini* della Chiesa romana e adattandosi a radicali trasformazioni e a rinnovate esigenze cultuali e dottrinali. La rinascita degli studi biblici, dalla metà del secolo XI, rappresenta il fondamento ecclesiologico da cui muove l'ideologia della Riforma, che avrebbe elaborato e diffuso una rinnovata edizione della Vulgata attraverso una peculiare tipologia libraria, dalle dimensioni imponenti (500-600mm x 300-400mm): la bibbia atlantica. Il gigantismo delle Sacre Scritture interessa sia le dimensioni dei codici sia il loro corredo illustrativo, costituito da vere e proprie "pitture su pergamena". L'approccio ermeneutico a questo tipo di illustrazione è, pertanto, più vicino a quello che si applica all'arte monumentale che al manoscritto miniato, non solo in virtù delle dimensioni e della tecnica adoperata ma anche per la destinazione dei libri d'apparato, aperti ed esposti nel coro o nel refettorio.

L'*ordinatio* delle *Riesenbibeln* è stata concepita ed elaborata, con probabilità, in Laterano, dove consistente era la produzione libraria a uso della Curia papale nei secoli centrali del Medioevo: lo *scriptorium* e la biblioteca lateranense rappresentavano una componente essenziale nell'organizzazione dell'attività ecclesiale, non solo nell'Urbe ma anche nell'intero *Patrimonium Sancti Petri*, in connessione con la riforma liturgica intrapresa da Gregorio VII (1073-1085). La bibbia atlantica, la liturgia "romanizzata" e l'arredo liturgico, infatti, avrebbero contemperato le consuetudini locali agli usi del Laterano, costituendo un emblema della presenza dell'*Ecclesia* romana nei territori fuori dall'Urbe: in questo modo si ribadiva il ruolo universale della Chiesa di Roma, che deteneva la trasmissione della liturgia all'intero Occidente. La *renovatio ecclesiae primitivae formae* sarebbe stata celebrata, ancor più solennemente, attraverso l'adozione e la rielaborazione di quei corredi iconografici paleocristiani che identificavano le basiliche apostoliche: in questo modo le immagini dell'arte monumentale, in virtù di una formulazione pubblica, avrebbero corroborato la dimensione escatologica intrinseca al testo biblico e diffuso un modello romano, iconograficamente definito, nel *Patrimonium Sancti Petri*.

Nel Duecento le giganti bibbie romaniche vennero sostituite da codici dal formato ridotto, elaborati, questa volta, dagli ordini mendicanti e destinati, principalmente, agli *studia* e alla predicazione. Se il rapporto tra testo e immagine è profondamente connesso all'edizione delle Scritture, l'introduzione di una nuova tipologia libraria per la bibbia, ancora una volta, nel secolo XIII, venne associata a una rinnovata proposta iconografica: nei corredi miniati essa è sintetica e riservata principalmente al libro del Genesi mentre nell'arte monumentale è elaborata secondo *ordinationes* dissimili.

La presente ricerca intende esaminare la tradizione iconografica biblica latina, tra la seconda metà del secolo XI e gli anni Sessanta del XIII, in Italia centro-meridionale, al fine di riflettere sul valore assegnato alle immagini, sia nel libro sia sulle pareti degli edifici ecclesiali, e sulla possibilità d'interazione tra cantieri d'arte monumentale e officine attive nella decorazione libraria.

Una riflessione sulla bibbia, per immagini, e sulle modalità attraverso le

quali ne venne rielaborata l'iconografia, declinata per *media* dissimili, si configura all'interno di un orizzonte epistemologico peculiare: l'atto critico dello storico dell'arte non può prescindere dal confronto con alcune discipline complementari all'analisi storico-artistica, come l'esegesi delle fonti, la paleografia, la codicologia, lo studio delle tecniche artistiche. Solo attraverso l'ausilio di questi strumenti è possibile tentare di risalire alla genesi fenomenologica dell'illustrazione biblica. L'analisi della tradizione figurativa delle Sacre Scritture, nel Medioevo centrale, risulta complessa sia per la frammentarietà delle testimonianze pervenute sia perché l'elaborazione iconografica non sempre è legata a uno schema figurativo che permette di ricondurre l'immagine a un modello preciso ma è talvolta interpolata dagli *ordinatores*, a guisa di lezione variante, per ragioni specifiche a cui è arduo risalire.

Il primo capitolo della tesi è dedicato alla tradizione iconografica dell'arte monumentale e definisce due principali "ceppi" iconografici della Riforma, uno romano e l'altro cassinese: rispetto a queste due tradizioni si tenterà di ricostruire una sorta di stemmatica figurativa al fine di individuare i modelli di riferimento per l'*ordinatio* parietale e l'eventuale presenza di "riedizioni" iconografiche nell'arco di due secoli. Particolare attenzione sarà riservata alla basilica laternanese che, nonostante la rilevanza, non ha goduto di riflessioni da parte della storiografia a causa dell'assenza di testimonianze relative al programma iconografico biblico. Si tenterà di ricostruire la *renovatio* figurativa della basilica del Salvatore, o almeno di ricondurla a un preciso contesto, tramite il supporto delle fonti (*in primis* il *Liber Pontificalis* e le testimonianze epigrafiche) e la *collatio* figurativa e di quei "testimoni" che divergono dalle consuetudini iconografiche delle basiliche apostoliche vaticana e ostiense.

Il secondo capitolo interessa invece la tradizione iconografica dei manoscritti miniati. Si valuterà, in primo luogo, come si è costituito il corredo figurativo delle bibbie atlantiche e, successivamente, si esaminerà l'iconografia biblica che interessa tipologie librarie coeve, di tipo liturgico, con particolare attenzione a manoscritti d'apparato, come i rotoli di *exultet*. Nella riflessione sulla tradizione figurativa biblica si analizzerà il fenomeno di reiterazione di alcuni temi iconografici che assumono un significato peculiare in rapporto al testo di riferimento. Si rifletterà poi sulla rinnovata edizione della bibbia nel Duecento e sull'influenza che gli ordini

mendicanti esercitarono sulle illustrazioni di questa tipologia libraria.

Nel terzo capitolo si esaminerà la relazione che intercorre tra "bibbie affrescate" e "bibbie miniate" da un punto di vista iconografico e si indagheranno alcuni contesti significativi dell'arte monumentale, al fine di riflettere sul rapporto tra frescanti e miniatori, valutare la possibilità di una collaborazione tra maestranze differentemente specializzate e la presenza di *ordinatores* impegnati in entrambi gli ambiti.

«(...) se vedere e pensare non sono separabili, il rovescio della medaglia sarà che ogni descrizione è già interpretativa, che non esiste cioè una pura descrizione fattuale, scevra di significati (…) nel linguaggio corrente l'interpretazione è intesa - consciamente o inconsciamente - come un momento secondario che presuppone dei dati già sicuri, come un esercizio ermeneutico a partire da un testo già di per sé leggibile e comprensibile, almeno nel suo significato letterale. Un noto studioso di indirizzo iconologico – che si è dedicato soprattutto all'arte postmedievale, dunque a una forma d'arte almeno a un primo sguardo molto "leggibile" - ha dichiarato in un'occasione che quel che vediamo è chiaro a tutti, e se ci pare nondimeno misterioso ciò dipende dal fatto di non sapere quale significato attribuire all'immagine percepita. E qui interviene la funzione dello storico dell'arte, che fornirebbe le chiavi per decifrare il soggetto raffigurato. È chiaro che qui si pensa a un'interpretazione contenutistica di un testo già noto, la cui lettera non verrà modificata da quell'atto interpretativo».

Otto Pächt, *Metodo e prassi nella storia dell'arte*[1]

1 (traduzione italiana di *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1977), Torino 1994, p. 59.

CAPITOLO 1

ILLUSTRAZIONE BIBLICA E POLITICA DELLE IMMAGINI IN ITALIA CENTRO-MERIDIONALE: CICLI BIBLICI DELL'ARTE MONUMENTALE

1.1. La basilica lateranense e l'iconografia biblica, una proposta per i secoli XI e XII

«Lateranensis aecclesia sicut Salvatoris est insignita vocabulo,

qui nimirum omnium caput est electorum,

ita mater et quidam apex ac vertex est omnium per orbem aecclesiarum[2]»

Tra la metà del secolo XI e la fine del XII, si assiste, in Italia centro-meridionale, a una considerevole diffusione di cicli biblici: dipinti in proporzioni monumentali e destinati a decorare le basiliche; miniati a illustrare manoscritti di contenuto biblico, in particolare quei codici d'apparato di formato atlantico.

L'età d'oro della bibbie dipinte, nelle pareti e nelle pagine, coincide con l'età della Riforma Gregoriana: a un nuova edizione biblica, che prevede la diffusione di un rinnovato formato del libro, di una peculiare tipologia grafica, oltre a una revisione del testo, si associa un generale rinnovamento dell'*ordinatio* iconografica che, come le Sacre Scritture, dovette essere "emendata" secondo le linee programmatiche della Chiesa di Roma; la particolare attenzione ai programmi figurativi a tema biblico, non a caso, si manifesta nel periodo in cui il primato dell'Ecclesia romana è assegnato alla basilica papale di San Giovanni in Laterano, uno dei grandi centri propulsori della Riforma, probabilmente il maggiore, mentre si ridimensiona, nella sua diffusione e univocità iconografica, quando i papi iniziano a stabilire la propria dimora a San Pietro

2 *Die Briefe des Petrus Damiani*, cur. K. Reindel, II, München 1988 (Monumenta Germaniae Historica), p. 55.

in Vaticano, trasferendovi il centro del potere pontificio.

Nel Duecento, infatti, i corredi iconografici basilicali e librari, se pur ancorati alla tradizione, in continuità con i prototipi del secolo precedente, si esprimeranno secondo formule meno vincolate al dettato più antico, all'insegna di una maggiore flessibilità nella selezione e nell'interpolazione delle immagini, ancora una volta però, modulate a fini didascalici, devozionali e, soprattutto, politici.

I testimoni illustrati, a fresco o miniati, tra i secoli XI e XII, se pur non sempre perfettamente concordanti nel dato iconografico, si fanno portavoci di una cultura tendenzialmente univoca per immagini e per *tituli*, implicando l'uso, da parte delle *équipes*, di libri di modelli figurativi e di florilegi testuali che avrebbero contribuito a diffondere gli stessi *exempla*.

Un primo interrogativo che si impone, nella presente ricerca, riguarda l'identità dell'*ordinator* di questi libri: chi ha scelto quale doveva essere l'edizione iconografica biblica ufficiale della Chiesa di Roma, ispirandone la politica per immagini durante l'età della Riforma?

Nell'Urbe i cicli biblici "per eccellenza", o almeno quelli che la fortuna critica ha tramandato come tali, erano quelli paleocristiani delle due basiliche apostoliche di San Pietro in Vaticano e San Paolo fuori le mura: da essi sono stati fatti derivare i corredi iconografici delle basiliche dell'Italia centro-meridionale, nei territori di cultura latina in cui si era esteso il raggio di influenza della Riforma Gregoriana. Occorre però interrogarsi fino a che punto essi possano aver realmente costituito il modello nella diffusione delle immagini. Di certo i cicli pervenuti (che occorrerà valutare quali testimoni di un modello originale, adottando una sorta di metodo lachmanniano per l'iconografia) tradiscono un'*ordinatio* molto vicina a questi prototipi paleocristiani ed è opportuno ricordare quanto la ripresa dell'antico, in particolare della prima età cristiana, fosse una prerogativa della Riforma, secondo l'ideale della *Renovatio Ecclesiae primitivae formae*[3]. Se ruolo centrale, nella diffusione della Riforma Gregoriana, è quello assunto dalla basilica del Salvatore (più tardi denominata

3 Sul tema, che ha goduto di un notevole interesse da parte della critica, numerosi sono i contributi. Segnalo, tra i molteplici, quello di F. Gandolfo, *La pittura romana tra XI e XII secolo e l'Antico*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI: da Martino V al sacco di Roma 1417-1527*, cur. S. Danesi Squarzina, Milano 1982, pp. 21-32.

San Giovanni in Laterano)[4], è possibile proporre che essa stessa, detenendo in questi secoli il primato di sede apostolica, costituisse un modello per la propagazione degli *exempla* iconografici?

Occorre riflettere infatti sul ruolo assunto dal *patriarchium* quale centro di elaborazione ideologica delle immagini della Riforma ma anche sulla possibilità di una confezione romana delle bibbie atlantiche[5] (ormai ritenuta tale da un'opinione quasi unanime della critica), che è stato proposto, su basi paleografiche, esser stata diffusa proprio dallo *scriptorium* lateranense[6]. Al di là della produzione fisica dei manoscritti, della loro elaborazione testuale e figurativa, le personalità che hanno ispirato la politica per immagini dei codici atlantici devono essere individuate tra i teorici della Riforma, in particolare tra alcuni cardinali vescovi vicini al papa (i quali risiedevano nel *patriarchium*), come Pier Damiani, Bruno di Segni e Umberto di Silvacandida.

Non si possiedono testimonianze figurative del corredo iconografico della basilica del Salvatore tra i secoli XI-XII; per di più la storiografia artistica ha contribuito a eclissarne la memoria in virtù dei documentati cicli biblici vaticano e ostiense, che hanno goduto di ben altra fortuna. Nel periodo cui si fa riferimento, momento nevralgico nell'elaborazione e attuazione della riforma dell'*Ecclesia Romana*, il primato della Chiesa di Roma era però riconosciuto alla basilica lateranense; il legame tra il papato riformatore e la cattedrale di Roma è evidente, ad esempio: nella scelta dei pontefici, nel corso di questi due secoli, di farsi seppellire a San Giovanni [7];

4 La basilica lateranense è, *ab antiquo*, *Cathedralis* oltre che *Papalis Locus*, così come riferisce già nel V secolo un'epigrafe testimoniata dal De Rossi: *Agnoscant cuncti sacro baptismate functi / quod domus haec munda nulla sit in orbe secunda, / nam cum papalis locus sit et cathedralis / primatum mundi meruit sine lite rotundi. / Contendit nemo secum de iure supremo, omnis ei cedit locus et reverenter obedit. / Hanc Constantius in coelum mente supinus, lepra mundatus, intus forisque novatus, / fundavit primus, factum quod in urbe scimus. / et series rerum cogit nos scribere verum. / Christi successor, primus fideque professa, / Petrus ab sede laxavit retia praedae, / clave potestatis recludens regna beatis.* Cfr. G. B. De Rossi, *Inscriptiones Christiane urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, II, Roma 1857, cap. III; occorre ricordare che la basilica lateranense è l'unica chiesa di Roma priva di un "titulus", non essendo abilitata a esercitare il ministero parrocchiale (anche perché non fa riferimento al potere cardinalizio). Essa funge esclusivamente da chiesa episcopale papale. Cfr. A. Milioni, *L'arcibasilica papale del Laterano nei secoli*, Roma 2007, p. 136.

5 P. Supino Martini, *La scrittura delle Scritture (secc. XI-XII)*, «Scrittura e civiltà», 12 (1988), pp. 101-118.

6 *Ibid.*

7 Sul tema si rimanda al contributo di U. Longo, *Dimensione locale e aspirazioni universali a Roma nel XII secolo: San Giovanni in Laterano come santuario e l'eredità dell'antica alleanza*, in *Expériences religieuses et chemins de perfection dans l'Occident médiéval. Etudes offertes à André Vauchez par ses élèves*, cur. D. Rigaux – D. Russo – C. Vincent, Paris 2012, pp. 121-138; I.

nell'importanza assunta dalla basilica nei circuiti del cerimoniale liturgico ma anche nel rito dell'*adventus* del papa e dell'incoronazione dell'imperatore[8]; nel ruolo di custode delle reliquie più sante della cristianità (*in primis* dell'arca dell'Alleanza[9]); la centralità della cattedrale di Roma è ribadita dalle fonti scritte e dal programma iconografico che, alla fine del XII secolo, interessava la trabeazione sopra il colonnato d'ingresso del portico della basilica.

La perduta decorazione dell'oratorio di San Nicola (1130-1143)[10], nel *patriarchium*, che Callisto II *in palatio fecit*[11] e *praecepit*[12], a mio avviso, sembra ribadire attraverso le scelte iconografiche tale concetto: a una *Theotokos* in trono, copia dell'icona della Clemenza trasteverina[13], si inginocchiano i committenti Callisto II e Anacleto II[14]; nel registro inferiore, attorno a san Nicola di Mira, sono rappresentati come santi tutti i papi della Riforma: da Alessandro II a Gelasio II[15]. Accanto ai

Herklotz, *Gli eredi di Costantino: il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Roma 2000, pp. 17-37.

8 Sul tema si rinvia a H. Belting, *Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrshaft im Mittelalter*, Darmstadt 2003; lo spazio antistante il portico del palazzo lateranense costituiva il luogo di partenza e di ritorno per le processioni romane. Tre testi costituiscono le fonti fondamentali per la comprensione del cerimoniale papale: il *Liber politicus* di Benedetto di San Pietro (1140 ca.), i *Gesta pauperis scolaris* di Albino (1189), il *Liber censuum* di Cencio camerario (anni '90 del XII secolo). Herklotz, *Gli eredi di Costantino* cit., pp. 41-94.

9 A tal proposito occorre ricordare che sull'altare maggiore la messa poteva essere celebrata esclusivamente dal pontefice oppure da uno dei sette cardinali vescovi, così come era concepito il rito nel *Sancta Sanctorum* del Tempio di Salomone. Cfr. Longo, *Dimensione locale* cit., p. 126.

10 Ne sono testimonianza gli acquerelli di Eclissi (Windsor, Royal Library, 8981, 9205, 9206, 9213, 9214), gli acquerelli di Ciacconio (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), *Vat. lat.* 5407, ff. 41v, 42v, 43v, 44v, 45v, 46v, 47r, 48r, 49r, 50r, 51r, 52r), oltre a un'incisione Caetani.

11 «Aeclesiam sancti Nicholai in palatio fecit, cameram ampliavit et pingi sicut apparet hodie miro modo praecepit». *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire* (d'ora in poi *LP*), II, cur. L. Duchesne, Paris 1892, p. 323.

12 Il termine *praecepit,* usato nel *Liber Pontificalis*, informa che il pontefice non fu solo il committente ma anche il *dictator* del programma iconografico J. Croisier, *La perduta decorazione dell'oratorio di San Nicola al patriarchio lateranense*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 290-293: 292.

13 U. Nilgen, *Maria Regina-Ein politischer Kultbildtypus?*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 19 (1981), pp. 1-33.

14 Il nome di Anacleto II è stato sostituito prima del 1495 con quello di Anastasio. Tra il 1590-1595 e il 1630-1644 i nomi di alcuni papi raffigurati nel registro inferiore furono modificati.

15 Questi sono posti in rapporto di uguaglianza con i santi Leone Magno e Gregorio Magno. Sul corredo iconografico dell'oratorio come apologia del papato vincitore si rinvia a: G. B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums un des Mittelalters. I. Bis zum Ende des Investiturstreits*, Città del Vaticano 1941; secondo Pier Damiani, Gregorio Magno è il modello supremo di pontefice al quale i papi riformatori del secolo XI si sarebbero dovuti ispirare. Tale interesse emerge in numerosi suoi scritti che, peraltro, evidenziano la letteratura gregoriana quale modello damianeo, tra questi la lettera 164 a papa Alessandro: «nec beatus papa Gregorius vel caeteri patres qui diversis temporibus in apostolicae sedis regimine floruerunt hunc morem in suis reperiuntur observasse decretis et vix eorum aliquando statutis anathema subnectitur, nisi cum catholicae fidei clausula terminatur». Cfr. *Die Briefe* cit., IV n.

pontefici committenti spiccano due imponenti figure a loro associate: papa Silvestro da un lato e sant'Anacleto dall'altro, omettendo – è significativo - le figure dei principi degli apostoli, preferendo a queste quelle dei promotori della Riforma che, più degli altri, erano legati al *patriarchium* (e reputando quale figura di maggior prestigio Silvestro)[16].

Il primato sarebbe stato accreditato a San Pietro in Vaticano almeno due secoli più tardi: nel Duecento l'influenza del modello petrino sulle altre basiliche sarebbe dipesa dall'importanza che ciascun pontefice, in maniera differente, avrebbe attribuito alla sede apostolica; notevole interesse per la basilica vaticana, ad esempio, fu quello manifestato da papa Innocenzo III[17], come si rileva dall'epigrafe che egli fece collocare nel mosaico absidale:

SUMMA PETRI SEDES EST HEC SACRA PRINCIPIS AEDES
MATER CUNCTAR[UM] DECOR ET DECUS ECCLESIAR[UM]
DEVOTUS CHR[IST]O QUI TEMPLO SERVIT IN ISTO
FLORES VIRTUTIS CAPIET FRUCTUSQ[UE] SALUTIS[18].

Nella riflessione sull'influenza dei corredi iconografici delle basiliche dedicate ai principi degli apostoli, nella programmazione figurativa biblica, mi sembra necessario non porre la questione sul mero piano di contesa del primato tra San Pietro e

164, pp. 167-170; N. D'Acunto, *Gregorio Magno e Pier Damiani*, in *L'eredità spirituale di Gregorio Magno tra Oriente e Occidente*, Atti del Simposio Internazionale "Gregorio Magno 604-2004" (Roma 10-12 marzo 2004), cur. G. I. Gargano, Verona 2005, pp. 307-323.

16 Il programma iconografico dell'oratorio di San Nicola deve inoltre essere interpretato all'interno di un contesto architettonico che, a quest'altezza cronologica, era corredato da altri cicli figurativi che segnalavano un'ideologia riformata volta ad affermare il primato della Chiesa di Roma sull'Impero: come esemplano il perduto ciclo decorativo della *Camera pro secretis consiliis* (sempre sotto il pontificato di Callisto II) e il perduto dipinto dell'incoronazione di Lotario III da parte di papa Innocenzo II (che suscitò l'ira di Federico Barbarossa quando ne lesse la didascalia a Roma: *Rex venit ante fores iurans prius urbis honores. Post homo fit papae sumit quo dante coronam*). Sul tema rimando ai contributi di: A. Frugoni, *A pictura cepit*, «Bullettino dell'Istituto Storico italiano per il Medioevo», 78 (1967), pp. 122-135; Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* cit., pp. 271-272; M. Stroll, *The Jewish Pope: Ideology and Politics in the Papal Schism of 1130*, Leiden 1987; Herklotz, *Gli eredi di Costantino* cit.

17 Tale interesse è evidente anche nella selezione delle immagini esposte nella basilica vaticana. Nel mosaico paleocristiano della facciata, in cui era raffigurata l'Adorazione dei Vegliardi, vennero aggiunti durante il pontificato di Gregorio IX (1227-1241): i quattro evangelisti, Maria, Pietro dietro il Salvatore in trono e il ritratto del papa. Matteo avrebbe esposto il testo relativo all'episodio della Trasfigurazione: "Assumpsit Jesus Petrum Jacobum et Joannem" (*Lc* 9,28), un evento che, come opportunamente rilevato da Herbert Kessler, vide Pietro quale primo testimone. In questo modo la triade metteva in luce un manifesto ben preciso: se Maria era dipinta alla sinistra di Cristo, alla sua destra non era raffigurato Giovanni Battista, come richiedeva la consuetudine iconografica della *Deesis*, ma Pietro.

18 U. Nilgen, *Texte et image dans les absides des XIe-XIIe siècles en Italie,* in *Épigraphie et iconographie*, Poitiers 1996, pp. 153-164.

la basilica del Salvatore, essendo ben documentato che esso, in questi due secoli, fosse assegnato al Laterano. Nel tentativo di rintracciare un *exemplum* iconografico, occorrerà interrogarsi piuttosto sul ruolo di quelle personalità che avrebbero potuto decretare un modello, tenendo conto che l'organo decisionale nella Chiesa non era costituito da canonici lateranensi né da quelli vaticani: «il capitolo cattedrale» del papa era composto dal collegio cardinalizio (se pure questo mantenesse legami strettissimi con le realtà monastiche e canonicali nelle quali, peraltro, gli stessi cardinali si erano formati)[19]. Sono proprio queste cerchie, allora, che si dovranno indagare per tentare la comprensione di un dettato figurativo della Riforma Gregoriana.

Lo *Scriptum de supremo sanctuario sanctae Dei Romanae, idest Lateranensis, ecclesiae*[20], meglio noto come *Descriptio ecclesiae lateranensis*, è redatto poco dopo il 1073[21] (anno della morte di Alessandro II) per affermare il primato lateranense. L'opera rievoca l'importanza conferita dagli *Actus Silvestri* e del *Constitutum Constantini*[22] ed è poi riedita tra i pontificati di Eugenio III (1145-1153) e Anastasio IV (1153-1154) e, ancora una volta, sotto Alessandro III (1159-1181)[23]; il trattato è una delle più importanti testimonianze dell'ideologia dell'*imitatio Imperii* da parte della corte pontificia: la basilica del Salvatore è descritta come *patriarchalis et imperialis*, *sacerdotalis et regia*, e il suo rappresentante, il pontefice, è *imperialis episcopus*[24]. Nella *Descriptio*, dopo Lucio II, San Giovanni in Laterano ha il triplice titolo di: *Caput Ecclesiarum*, *Mater Ecclesiarum* e *Magistra Ecclesiarum* unito a quello di *Caput Mundi* (ed è significativo che si identifichi con Roma, *Caput Mundi* per definizione) secondo le parole di Giovanni Diacono[25], in aperta opposizione alla basilica

19 Sul tema si rinvia a T. Di Carpegna Falconieri, *Considerazioni sul monachesimo romano tra i secoli IX e XII e i suoi rapporti con la sede apostolica*, in *Dinamiche istituzionali* cit., pp. 357-380: 368.

20 Esistono tre redazioni dell'opera, le prime due anonime, la terza a opera di Giovanni Diacono, chierico della basilica lateranense durante il pontificato di Alessandro III (1159-1181); cfr. *Codice topografico della città di Roma*, cur. R. Valentini – G. Zucchetti, III, Roma 1946, pp. 319-373; C. Vogel, *La* Descriptio ecclesiae Lateranensis *du diacre Jean, Histoire du texte manuscrit*, in *Mélanges en l'honneur de Mgr Michel Andrieu*, Strasbourg 1965, pp. 457-476.

21 Alla prima redazione è assegnato questo termine *post quem* in considerazione del fatto che l'ultimo papa di cui è menzionata la tomba è Alessandro II. *Codice topografico* cit., p. 319.

22 Longo, *Dimensione locale* cit., p. 123.

23 Se le prime due redazioni sono anonime, la terza è ascritta a Giovanni, canonico della basilica lateranense, che la dedica a papa Alessandro III, con il titolo *Liber de Sanctis Sanctorum*, in difesa del primato della basilica. Cfr. *Codice topografico* cit., p. 319.

24 Herklotz, *Gli eredi di Costantino* cit., p. 181.

25 *Ibid.*, p. 198; Giovanni Diacono scrive: *Ecclesia patriarchalis et imperialis, privilegio*

di San Pietro per la quale i sostenitori del primato, tra cui Pietro Mallio, appaiono deboli epigoni[26]: Mallio, infatti, celebra San Pietro "solo" quale *fundamentum et caput omnium aliarum ecclesiarum* e *omnium ecclesiarum caput e speculum*. Secondo Pier Damiani, inoltre, la sola consacrazione al Salvatore sarebbe stato motivo determinante a favore del primato[27]; egli ribadisce frequentemente, nei suoi scritti, la centralità della basilica lateranense, sottolineandone l'ordine gerarchico superiore rispetto alle pur importanti basiliche degli apostoli, essa infatti: «Habet autem altrinsecus beatorum apostolorum Petri et Pauli diversis quidem locis constitutas aecclesias, sed sui compage sacramenti, quia videlicet in quodam meditullio posita, quasi caput membris supereminet, indifferenter unitas. His itaque tamquam expansis divinae misericordiae brachiis summa illa et universalis aecclesia omnem ambitum totius orbis amplectitur[28]». E ancora san Bernardo di Chiaravalle (1090-1153) dichiara «si quam in Orbe christiano universo Ecclesiam dignum est et conveniens luce evangelicae perfectionis splendescere non tantum coram Deo, sed etiam coram hominibus, ea sane est Lateranensis Basilica, quae cunctarum Ecclesiarum Caput et Mater caeteris excellit, sedetque Magistra disciplinae[29]». Tali elementi si riverberano nella liturgia, nelle scelte epigrafiche[30] e

ac praerogativa Sanctae Sedis Apostolicae, dono gratiae Dei Salvatoris J. C., super omnes ecclesias totius orbis terrarum obtinet dominationem atque principatum; quae etiam divino nutu apostoici culminis et Romani Imperii nomen posside gloriosum, aggiungendo che si trattava *de supremo santuario sanctae Dei Romanae, id est lateranensis, Ecclesiae.* Sempre Giovanni Diacono testimonia l'antica iscrizione del marmoraro Nicola di V secolo, che designa la basilica lateranense quale *Mater et Caput*. Cfr. *Iohannis Diaconi Liber De Ecclesia Lateranensi*, in *Museum Italicum seu collectio veterum scriptorum ex bibliothecis italicis eruta*, cur. I. Mabillon, II, Luteciae Parisiorum 1687-1689, pp. 560-576.

26 La contesa del primato di basilica papale è rilevabile nelle numerose iscrizioni in versi, negli scritti di Giovanni Diacono in favore del Laterano e in quelli di Pietro Mallio per la basilica vaticana (redatti entrambi durante il pontificato di Alessandro III (1159-1181). Il primo riconoscimento ufficiale del primato lateranense sarebbe stato sancito solo il 23 gennaio 1372 dalla bolla *In universis* redatta da papa Gregorio XI ad Avignone, che recitava: *Auctoritate Apostolica, tenore praesentium declaramus, decernimus ac etiam definimus Sacro Sanctam lateranensem ecclesiam praecipuam sedem nostram inter omnes alias Urbis et orbis ecclesias ac basilicas, etiam super ecclesiam seu basilicam Principis Apostolorum de Urbe, supremum locum tenere eamque de iure maiorem esse omnibus aliis ecclesiis ac basilicis supradictis ac super omnes et singulas praefatas ecclesias et basilicas prioritatis, dignitatis et praeminentiae honore letari*. Il testo è significativamente redatto nel periodo storico in cui si temeva il definitivo abbandono della sede romana da parte dei papi. Per questo motivo esso fu iscritto su marmo e collocato prima all'interno della Basilica, all'entrata del coro, poi spostato nel chiostro (con una copia marmorea nel portico della facciata settentrionale). Cfr. Milioni, *L'arcibasilica papale* cit., p. 138.

27 Herklotz, *Gli eredi di Costantino* cit., p. 199.

28 *Die Briefe* cit., II, p. 55.

29 Bernardus Claraevallensis Abbas, *De consideratione lib. IV*, *Patrologia Latina* (d'ora in poi *PL*), 192.

30 Nel 1153 Nicola d'Angelo firma l'opera del portico: MCLIII NICOLAUS ANGELI FECIT HOC OPUS, su commessa di Alessandro III (1159-1181). Sulla trabeazione era collocata un'iscrizione che accompagnava una decorazione musiva raffigurante la conquista di Gerusalemme e le

figurative: da papa Gregorio VII in poi si attribuisce alla figura di Paolo la stessa dignità di Pietro (se pure in continuità rispetto alla tradizione paleocristiana), i due santi appaiono sempre citati assieme e il pontefice si proclama *Pauli et Petri vicarius,* ancora una volta equiparando gli apostoli (più tardi si accantonerà questa dicitura e il papa si proclamerà *vicarius Christi,* almeno da Eugenio III (1145-1153) in poi); i santi, inoltre, iniziano a esser rappresentati sempre in coppia, ad esempio nei sigilli o, ancora, nelle raffigurazioni della leggenda di san Silvestro, nell'immagine in cui essi compaiono in sogno a Costantino malato invitandolo ad affidarsi al papa[31].

Ancora, nell'iscrizione del portico lateranense, nel secolo XII, si dà voce alla Chiesa stessa, che afferma:

DOGMATE PAPALI DATUR AC SIMUL IMPERALI
QUOD SIM CUNCTARUM MATER CAPUT ECCLESIARUM
HIC SALVATORIS CELESTIA REGNA DATORIS
NOMINE SANXUERUNT CUM CUNCTA PERACTA FUERUNT
QUESUMUS EX TOTO CONVERSI SUPPLICE VOTO
NOSTRA QUOD HEC AEDES TIBI CHRISTI SIT INCLITA SEDES[32].

È noto che sin dal secolo XII molte chiese domandarono e ottennero la qualifica di "unite", "affiliate" o "aggregate" a San Giovanni, rilevandone i benefici spirituali, e forse è possibile proporre, almeno per queste, una ripresa anche del corredo figurativo. Il *Liber Pontificalis* e Giovanni Diacono citano che la prima chiesa affiliata fu San Gregorio in Marcio, collocata a ovest del battistero costantiniano in *Locus Martis o Campus Martialis in Coelio Monte*[33]. La penuria di testimonianze iconografiche relative a tali contesti monumentali rende complesso esaminare questo

storie di papa Silvestro e Costantino. I frammenti dell'iscrizione sono oggi conservati nel chiostro della basilica.

31 Herklotz, *Gli eredi di Costantino* cit., pp. 188-189.

32 Quella riportata in corpo testo è la trascrizione della più antica tradizione dell'epigrafe, secondo la silloge di Niccolò Signorili nel sec. XV in.: *Per la decisione di imperatore e papa è determinato / che io sia la madre e il capo di tutte le Chiese. / Attraverso il nome del Salvatore, che dona i regni dei cieli, / una volta che tutto fu terminato, questo hanno promulgato. / Ora completamente convertiti, chiediamo con umile preghiera / che da questa nostra casa possa per te, o Cristo, essere una sede magnifica*. Per una completa lettura dell'epigrafe lateranense rimando allo studio di Herklotz, *Gli eredi di Costantino* cit., pp. 193-197.

33 *LP* II, p. 338; Giovanni Diacono, *Descriptio Lateranensis* cit., p. 351; cfr. Milioni, *L'arcibasilica papale* cit., p. 141; F. Lombardi, *Roma. Le chiese scomparse. La memoria storica della città*, Roma 1996; C. Cecchelli, M. Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1942, p. 1318.

fenomeno.

Prima di analizzare le fonti che permettano un'indagine sulla *facies* dell'antica basilica lateranense, occorre tener conto dell'*ordinatio* figurativa che, contemporaneamente, interessava le basiliche dei principi degli apostoli per valutarne l'effettiva influenza sui corredi iconografici dell'Italia centro-meridionale.

A Roma, il 18 aprile 1506, papa Giulio II avrebbe posato la prima pietra della nuova basilica di San Pietro in Vaticano, sancendo così la demolizione di quell'antico monumento costantiniano in rovina[34], ritenuto anch'esso, da altre fonti, *caput et speculum omnium ecclesiarum*[35], che, se pur restaurato più volte, nel corso di dodici secoli, aveva mantenuto l'aspetto originario. La memoria dell'antica San Pietro si sarebbe perpetrata, da una parte, attraverso l'opera di quegli artisti che ne avrebbero annotato (se pur in maniera parziale) l'antica *facies* nei propri disegni[36] e nelle descrizioni; dall'altra, attraverso quelle chiese che, nei secoli, sarebbero state progettate architettonicamente e per programmi iconografici secondo l'*exemplum* petrino[37] (o almeno che a oggi sono state fatte dipendere da esso), *in primis* San Paolo fuori le mura. Il ciclo vaticano affrontava tipologicamente quarantasei pannelli veterotestamentari (*Genesi* ed *Esodo*), nella parete destra, alle Storie della vita e della Passione di Cristo, alla sinistra. Domenico Tasselli, nell'opera di Giacomo Grimaldi, testimonia

34 Sull'antica basilica di San Pietro: R. Krautheimer, *St. Peter's and Medieval Rome*, Rome 1985; R. *Corpus basilicarum Christianarum Romae*, cur. Krautheimer *et alii*, V, Città del Vaticano 1975; J. Garber, *Wirkungen der Frùchristlichen Gemaldezyklen der alten Peters und Paulus- Basiliken in Rom*, Rom-Berlin-Wien 1918.

35 Petrus Mallius, *Historia Basilicae Antiquae Sancti Petri Apostoli in Vaticano*, in *Codice topografico della città di Roma*, ed. R. Valentini – G. Zucchetti, III, Roma 1946, p. 119.

36 Mi riferisco agli acquerelli di Domenico Tasselli (1605), copiati e commentati nella *Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano*, opera di Giacomo Grimaldi (Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 2733). I disegni tramandano solo una parte degli affreschi neo e veterotestamentari.

37 Sulla basilica petrina come modello cfr.: H. Kessler, *«Caput et Speculum omnium ecclesiarum»: Old St. Peter's Church Decoration in Medieval Latium*, in *Old St. Peter's and Chruch decoration in Medieval Italy*, Spoleto 2002, pp. 119-146; Kessler, *L'antica basilica di S. 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, 15 dicembre 1989 – 18 febbraio 1990), Roma 1989, pp. 45-64; H. Kessler, *Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Italy* (Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo di Spoleto), Spoleto 2002; Kessler, *Pictures as Scripture in Fifth-Century Churches*, «Studia artium orientalis et occidentalis», 2 (1985), p. 17-31; Kessler, *Passover in St. Peter's,* «Jewish Art», 12-13 (1986-1987), pp. 169-178; Kessler, *The Meeting of Peter and Paul in Rome: An Emblematic Narrative of Spiritual Brotherood*, «Dumbarton Oaks Papers», 41 (1987), pp. 265-275. Per un inquadramento generale dei cicli biblici basilicali in Italia medievale si rimanda a W. Tronzo, *I grandi cicli pittorici romani e la loro influenza*, in *La pittura in Italia. L'altomedioevo*, cur. C. Bertelli, Milano 1994, pp. 355-368.

graficamente poche scene attraverso alcuni acquerelli; tra gli episodi neotestamentari (**fig. 1**)[38]: il *Battesimo di Cristo*[39], la *Discesa al Limbo*, l'*Apparizione degli Apostoli*[40], *Maria e l'Evangelista Giovanni*; la *Crocefissione*, raffigurata su due registri al centro della navata. Nelle fasce più alte del cleristorio erano collocate le figure dei profeti[41]. Alle testimonianze grafiche si aggiungono quelle descrittive del Grimaldi che contribuiscono a ricostruire il programma figurativo: la *Resurrezione di Lazzaro*[42], l'*Anastasis* e due pannelli dedicati all'*Apparizione agli Apostoli*[43]. Per il Vecchio Testamento: *Animalia ingrediuntur in arcam*, poi *Arca ferebatur super aquas*, la *Cacciata di Agar e Ismaele*, Abramo che *vidit et unum adoravit,* ancora Abramo *eicit ancillam et filium*, che poi *stravit asinum suum, ut imolaret Isaach*, e ancora *Abraham extendit brachium ad imolandum*, poi *Isaach petit sibi afferri de venatione* e un altro pannello in cui *affertur venatio*[44]. Il registro inferiore era particolarmente attento alle storie di Mosè e il Faraone[45], infatti erano illustrati i pannelli con: Mosè e Aronne *loquuntur ad Pharaonem, ut dimittat popolum*; la verga trasformata in serpente *coram Pharaone*; la verga che trasforma *aquam in sanguinem*; la verga *tangit aquam fluminum* facendone uscire rane; ancora toccando la terra, *exeunt cinifes*; *spargit cinerem et*

38 Alle restituzioni grafiche si aggiunge la descrizione: «In altero pariete e regione erant historiae novi testamenti, sed quia pulvis ob inclinatum parietem in ipso facile consistebat picturae erant penitus caecatae, has solas notavi: Baptismus. Suscitatio Lazari. In medio parietis supra altare apostolorum Simonis et Iudae est Crucifixio cum latronibus et iuxta crucem Maria mater eius et sanctus Ioannis Evangelista (…) Descensus ad Limbum. Apparet XI apostolis, ut clarius sequens declarat exemplum». G. Grimaldi, *Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticana*, ed. R. Niggl, Città del Vaticano 1972. Si veda anche St. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, Vienna and Munich*, 1964.

39 Kessler ritiene che il *Battesimo* dovesse concludere un ciclo dedicato all'Infanzia di Cristo, che sarebbe iniziato con l'*Annunciazione* e proseguito, secondo consuetudine, con *Visitazione*, *Viaggio verso Betlemme*, *Natività*, *Annuncio ai pastori*, *Viaggio dei magi*, *Adorazione*, *Sogno di Giuseppe*, *Fuga in Egitto*, *Strage degli innocenti*, *Presentazione al tempio* e *Cristo tra i dottori*. H. Kessler, *Old St. Peter's as the Source* cit., pp. 75-95:77.

40 William Tronzo, come già proposto Stephen Waetzold, ha identificato l'immagine con l'*Incredulità di Tommaso*: ipotesi smentita dall'iconografia tradita negli acquerelli. *Ibid.* cfr. W. Tronzo, *The Prestige of St. Peter's: Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy*, «Studies in History of Art», 16 (1985), pp. 93-112.

41 Cfr. A. Tomei, *La basilica dalla tarda antichità al secolo XIV*, in *La basilica di San Pietro*, cur. C. Pietrangeli, Firenze 1989, pp. 67-75: 67.

42 La *Resurrezione di Lazzaro*, riferita nelle descrizioni del Grimaldi, è tradizionalmente uno degli episodi conclusivi della vita pubblica di Cristo e per questo motivo dovette esser dipinto nel registro inferiore, con probabilità sotto il pannello con il Battesimo. Kessler, *Old St. Peter's* cit.

43 Grimaldi, *Descrizione della Basilica* cit.

44 E ancora Grimaldi testimonia *tre alias historias offuscatas et pulvere caecatas excipere non potui*. Grimaldi, *Descrizione della Basilica* cit. Si veda anche St. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, Vienna and Munich*, 1964.

45 H. Kessler, *Passover in St. Peter's*, «Jewish Art», 12/13 (1986/87), pp. 169 ss.

grando interficit iumenta, seguito dalla piaga in cui *Ignis et grando interficiunt homines*; la piaga delle locuste; gli angeli *interficiunt primogenitos*; la disfatta del Faraone *in mari Rubro*; l'apertura delle acque del Mar Rosso *Moysis tangentis virga*[46].

Le pitture, seguendo l'*ordinatio* inaugurata da Leone Magno (440-461)[47], non sarebbero state poi restaurate, come alcuni ritengono, da papa Formoso (891-869)[48]: è più probabile che gli episodi neotestamentari possano esser stati rinnovati circa nel 680[49]. L'immagine della *Crocifissione*, che occupava in altezza entrambi i registri (per un area equivalente a ben quattro pannelli biblici), secondo Hans Belting, fu realizzata rimuovendo una parte della decorazione della navata[50]: in questo episodio Cristo è mostrato già morto, così come si rileva solo dal IX secolo, quando in area bizantina è associata a questa tipologia di *Crocifissione* l'episodio dell'*Anastasis*[51].

Il rinnovamento è inoltre suggerito dalle colonnine del cleristorio che difficilmente possono essere assegnate alla basilica costantiniana[52]. Papa Giovanni VII (705-707) aveva poi fatto costruire l'oratorio dedicato alla Vergine, accanto alla facciata della navatella più settentrionale[53], e solo nel Duecento Niccolò III Orsini (1277-1280)

---

46 Grimaldi, *Descrizione* cit.

47 J. Garber, *Wirkung der früchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Paulus – Basiliken in Rom*, Berlin 1918, p. 59; K. Stamm, *Probleme des Bildes und der Dekoration in mittealitalienischen Freskenzyklen der Zeit um 1300 bis in die Mitte des Quattrocento*, Bonn 1974, p. 108, n. 32.

48 Così ritiene Grimaldi, riflettendo su un passaggio di una versione del *Liber Pontificalis* di secolo XV: «Hic per picturam renovavit totam ecclesiam beati Petri principis apostolorum», che si rifaceva a sua volta alla cronaca di Benedetto del Monte Soratte (X secolo). Cfr. Grimaldi, *Descrizione della Basilica* cit., p. 140 (f. 106v); *LP* III, p. 2227, n. 2.

49 W. Tronzo, *The Prestige cit.* Secondo Tronzo il Nuovo Testamento vaticano risalirebbe alla fine del secolo VII, quando un ciclo dedicato a San Pietro, che inizialmente occupava la parete sinistra della basilica, sarebbe stato spostato nel transetto destro.

50 H. Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi*, Berlin 1977, p. 154. Belting ritiene inoltre che la Crocifissione costituisca un ripensamento dell'immagine originaria; Michelle Andrieu ha proposto una relazione tra il pannello con la Crocifissione e gli altari corrispondenti al di sotto nella navata. William Tronzo è poi tornato a riflettere, opportunamente, sulla questione. Cfr. M. Andrieu, *La chapelle de saint Grégoire dans l'ancienne basilique vaticane*, «Rivista di archeologia cristiana», 13 (1936), pp. 61 ss.; Tronzo, *The Prestige* cit., pp. 98 ss.; De Blaauw, *Cultus et Decor* cit., p. 346.

51 H. Belting, C. Belting-Ihm, *Das Kreuzbild im "Hodegos" des Anastasios Sinaites. Ein Beitrag zur Frage nach der ältesten Darstellung des toten Crucifixus*, in *Tortulae, Römische Quartalschrift 30 Supplementheft*, Rome 1966, pp. 30-39; H Belting, *Die Basilica dei Ss. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, in *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäeologie,* 5, Wiesbaden 1962, pp. 70-76.

52 *Corpus basilicarum* cit., V, p. 249.

53 Pannelli: *Annunciazione*, *Visitazione*, *Natività* con *Lavanda del Bambino*, *Annuncio ai pastori*, *Adorazione dei Magi*, *Presentazione al tempio*, *Battesimo*, *Miracolo del cieco nato, Donna che tocca il lembo della veste di Cristo, Zaccheo sul Sicomoro, Resurrezione di Lazzaro*, *Entrata in Gerusalemme*, *Ultima Cena*, *Crocifissione*, *Resurrezione* e *Discesa al Limbo*. Al centro l'immagine della

avrebbe commissionato, sopra la trabeazione del colonnato, i medaglioni con i ritratti dei pontefici.

In facciata, il programma figurativo leoniano prevedeva un busto di Cristo con ai lati i simboli degli evangelisti e, in basso tra le finestre, i *Seniores* dell'Apocalisse.

Herbert Kessler, nel suo pionieristico studio sui cicli biblici umbri e laziali, ha distinto la tradizione figurativa delle pitture petrine da quelle ostiensi, facendo dipendere le seconde dalle prime e proponendo la derivazione di alcuni corredi iconografici dell'Italia centrale dalla tradizione di San Pietro in Vaticano. Un importante elemento di confronto, per lo studioso, è costituito dalla croce stazionale lateranense, meglio nota come *Croce di Costantino*, oggi conservata nel Tesoro del Museo di San Giovanni in Laterano, risalente al secolo XIII *exeunte*[54] e il cui programma iconografico tradirebbe, a suo avviso, quello di San Pietro. A mio parere, la provenienza del manufatto dal Laterano[55] implica una meno scontata connessione agli affreschi vaticani, così come denunciano alcune divergenze iconografiche nelle poche immagini a sbalzo confrontabili con alcuni pannelli del Grimaldi[56].

Trattandosi di un'opera di oreficeria, inoltre, è auspicabile un più libero utilizzo di un libro di modelli, i cui *exempla* sono tendenzialmente comuni al repertorio

---

Vergine incinta. Sull'oratorio rinvio allo studio di A. Ballardini – P. Pogliani, *A Reconstruction of the Oratory of John VII (705-707)*, in *Old St. Peter's* cit., pp. 190-213.

54 Sulla croce, realizzata in argento, si rinvia allo studio di D. Radeglia, *Osservazioni sulla primitiva disposizione delle scene veterotestamentarie della croce stazione di S. Giovanni in Laterano*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della III Settimana di studi di Storia dell'arte medievale dell'università di Roma (Roma 15-20 maggio 1978), cur. A. M. Romanini, Galatina 1980, II, pp. 153 ss.; U. Koenen, *Das «Konstantinskreuz» im Lateran und die Rezeption frühchristlicher Genesiszyklen im 12. und 13. Jahrhundert*, Worms 1995 ha interpretato il ciclo rispetto alle pitture delle basiliche apostoliche dopo la "ridipintura del Cavallini" a San Paolo fuori le mura, relazionandole all'*ordinatio* del ciclo biblico ostiense.

55 Cfr. Koenen, *Das «Konstantinskreuz»* cit., pp. 15-29.

56 La selezione delle immagini della croce deve inoltre essere letta non troppo puntualmente rispetto a un corredo iconografico biblico in ordine narrativo: la programmazione iconografica che la interessa dovette invece tener conto di un'*ordinatio* ben precisa volta a designare il significato della croce. Le immagini che decorano l'oggetto sono: *Separazione della Luce dalle Tenebre*; *Creazione di Adamo*; *Creazione di Eva*; *Peccato originale*; *Adamo ed Eva si nascondono*; *Negazione del peccato*; *Espulsione dal Paradiso terrestre*; *Lavoro dei progenitori*; *Sacrificio di Caino e Abele*; *Caino uccide Abele e rimprovero di Dio a Caino*; *Dio comanda la costruzione dell'arca a Noè*; *Animali entrano nell'arca*; *Apparizione dell'angelo ad Abramo*; *Sacrificio di Isacco*; *Isacco ordina a Esaù di cacciare il cervo*; *Inganno di Isacco*; *Ritorno di Esaù*; *Sogno di Giacobbe e Giacobbe unge un altare a Bethel*; *Giacobbe e l'angelo*; *Sogno di Giuseppe*; G*iuseppe racconta il sogno; Giuseppe in viaggio per Dothan*; *Giuseppe giunge a Dothan*; *Giuseppe va in Egitto*.

diffuso a Roma nelle basiliche apostoliche: è relativo assegnare una derivazione netta del programma figurativo della croce da un contesto monumentale piuttosto che da un altro.

Prima di procedere a confronti puntuali di iconografia biblica, nell'intento di individuare il modello di riferimento, occorre illustrare anche il programma figurativo che riguardava l'altra basilica apostolica per eccellenza: San Paolo fuori le mura.

La basilica ostiense esibiva un corredo iconografico simile a quello vaticano[57] ma meno esteso ed eseguito a una data poco più tarda, alla fine del V secolo, la cui identità ordinativa sosteneva l'idea di *concordia apostolorum* e di equità tra i due apostoli: l'*Adorazione dei Vegliardi*, che a San Pietro era dipinta all'esterno, in facciata, compariva nell'arco trionfale della basilica ostiense (**fig. 2**); il ritratto dei profeti e dei santi, tra le finestre del cleristorio, e dei papi, nei clipei nel registro inferiore alle storie bibliche, proponeva la medesima soluzione adottata in Vaticano. Differenti appaiono taluni accorgimenti, almeno dal VII secolo in poi: San Pietro esibisce le scene evangeliche nella parete a sinistra, lì dove a San Paolo sono collocate le Storie della vita del santo. Nel 1123 Callisto II consacra il nuovo altare maggiore che incorpora quello di Gregorio Magno. Adriano IV (1154-1159) fa restaurare i transetti innalzando le mura di quello settentrionale fino all'altezza delle navate. È dall'inizio del Duecento che la basilica si rinnova, fino ai primi anni del XIV secolo: il mosaico innocenziano avrebbe sostituito quello del 360 ca.[58], che con probabilità raffigurava sempre una *Traditio Legis*[59].

Per i due cicli apostolici si deve tener conto che le restituzioni grafiche conservatesi costituiscono una testimonianza dell'"ultima edizione" biblica delle basiliche (che è quella che più interessa la presente ricerca), prima del loro rinnovamento, ma che esse non ripropongono in maniera puntuale l'originario corredo

57 L'album di disegni che tramanda l'antico programma iconografico ostiense è Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat*. 4406. S. Waetzold, *Die Kopien des 17. Jahrhurtderts nach Mosaikert und Wandmalereien in Rom*, Wien-München 1964, pp. 56-57. Kessler, *Caput et speculum* cit. La basilica, incendiata nel 1823, fu demolita per volontà di Pio IX. Sul tema si veda S. Romano, *Il cantiere di San Paolo fuori le mura: il contatto con i prototipi*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre – 1 ottobre 1999), Milano 2002, pp. 615-630.

58 Probabilmente un rinnovamento avvenne durante il pontificato di Leone Magno (440-461).

59 J. Ruysschaert, *La tableau Mariotti de la mosaique absidiale de l'ancien S.-Pierre*, «Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archeologia», 40 (1967/1968), pp. 295-317.

paleocristiano[60]; è stato dimostrato che taluni moduli iconografici derivano da aggiornamenti più tardi, come quello che nel VII secolo coinvolse San Pietro, secondo un dettato ispirato ai programmi figurativi delle chiese bizantine[61].

Tornando a porre l'attenzione su San Giovanni in Laterano, nella totale assenza di materiale iconografico che possa testimoniare l'aspetto dell'antica basilica del Salvatore, occorrerà ricostruirne, per il tramite delle fonti, il programma figurativo e le eventuali divergenze dai modelli vaticano e ostiense, con i quali la basilica doveva condividere – oltre alla fondazione costantiniana – un'impaginazione iconografica di matrice leoniana[62]. Con probabilità, un substrato ordinativo comune ai cicli apostolici doveva sussistere in virtù della *facies* paleocristiana sopracitata (l'abate Benedetto, proveniente dalle terre di Albione, nel suo quinto viaggio a Roma, nel 684, descrisse la decorazione paleocristiana della basilica lateranense, caratterizzata *de concordantia veteris et novi testamenti*)[63], e a una forte tradizione di continuità figurativa nell'Urbe e nei territori strettamente connessi a essa[64], ad esempio contrapponendo all'Antico Testamento: in Vaticano, le Storie di San Pietro (poi convertite in pannelli neotestamentari); a San Paolo fuori le mura, gli Atti degli apostoli, secondo un rapporto tipologico.

Un primo quesito che si impone, così, riguarda l'eventuale presenza delle storie di san Giovanni in sostituzione del Nuovo Testamento nella basilica del Salvatore: se il patrocinio della basilica da parte dei santi Giovanni Battista ed Evangelista sarà ufficializzato solo nel secolo XII, nonostante il loro culto sia affermato in quel luogo sin dall'alto Medioevo, sembra probabile che, almeno fino a quella data, nella navata centrale dovevano esser presenti storie neo e veterotestamentarie, come confermato

60 Sul tema si rinvia a Kessler, *Old St. Peter's* cit., pp. 75-95.

61 Cfr. Tronzo, *The Prestige of St. Peter's* cit., p. 108.

62 I temi del Nuovo e del Vecchio Testamento affrontati all'interno delle basiliche assecondano una disposizione canonizzata dal V secolo in poi, con la sola eccezione della formula adottata da Paolino da Nola che collocava in una basilica un programma figurativo veterotestamentario, in un'altra uno neotestamentario. Cfr. R. C. Goldschmidt, *Paulinus' Churches of Nola*, Amsterdam 1940, p. 80.

63 Cfr. G. Wilpert, *La decorazione costantiniana della basilica lateranense*, «Rivista di Archeologia cristiana», 6 (1929), pp. 53-126; Onofrio Panvinio, *De praecipuis Urbis Romae sanctioribusque basilicis, qua Septem Ecclesias vulgus vocat*, Romae 1570, p. 115.

64 Cfr. V. Pace, *"Nihil innovetur nisi quod traditum est": sulla scultura del Medioevo a Roma*, in *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, pp. 21-67; Gandolfo, *La pittura romana* cit.

dalla generica testimonianza dell'abate Benedetto, relativa al VII secolo. Occorre dunque tener conto della possibilità che, in clima riformato, una nuova edizione delle immagini tra Laterano e San Pietro potesse essere congiunta, in virtù di una ripresa comune del modello costantiniano.

Non si possiedono testimonianze relative a una "prima redazione iconografica biblica riformata" da parte della chiesa di Roma e in particolare, come intendo proporre, della basilica del Salvatore. Mi sembra possibile che la sua introduzione possa essere avvenuta durante il pontificato di Alessandro II (1061-1073): tale proposta deve esser valutata tenendo conto dei più antichi cicli pervenuti in area centroitaliana, testimoniati nel primo quarto del XII secolo[65], verificando quanto le loro *traditiones* figurative si mostrino associate o divergenti da quelle manifeste nei cicli vaticano e ostiense.

Un'epigrafe, oggi conservata nel chiostro della basilica lateranense, testimonia i lavori di rinnovamento del *templum Urbis* da parte di papa Alessandro II (1061-1073)[66] :

HOC FUIT INCEPTUM RENOVARI TEMPORE TEMPLUM / URBIS ALE[X]ANDRI ROMANE PRESULIS ALMI / ANNUS ERAT CUIUS DUODENUS ET IPSE SECUNDUS AN[N]US MILLENUS GEMINUS TUNC SEPTUAGENUS / TEMPORE QUO VERBUM CONCEPIT VIRGO SUPERNUM / ANNUS IN AUGUSTO CURREBAT MENSE PERHUSTO / SEXTA DIES DEN... VERANT INDICTIO DENA ABBAS DOMINICUS MERITIS ET NOMINE DIGNUS ISTAM DOMUM QUIDEM CEPIT COMPLEVIT ET IDEM (…) CONDIDIT HIC LIGNUM CRUCIS VENERABILE DIGNUM ET VESTEM DIVE GENITRICIS QUIPPE M(AR)IE ANDREE, SANCTI BL(A)SII DARIEQUE CRISANTI PAPE SILVESTRI DIONISII NECNE SEVERI HONO[R]II STEFANI MARCI MAR[TYRIS] QUE ANI TRANQUILLINI NICOSTRATI CESARIIQUE HAC AQUILE NEREI VEL ACHILL(EI) VEL ERASMI ATQUE CATER[INE], SANCTORUM XL SANCTE

65 I pochi cicli precedenti alla metà del XII secolo, a cavallo tra XI e XII in area romana, quali Castel Sant'Elia e San Pietro a Tuscania, tradiscono solo alcune porzioni del programma figurativo, uno riservato a illustrare nel transetto il libro dell'Apocalisse, l'altro gli Atti di San Pietro.

66 P. Lauer, *Le Palais de Latran: étude historique et archéologique*, Paris 1911, pp. 151-152. Si veda anche R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, V, Città del Vaticano 1937-1977.

CECILIE, PRISCE ZOESQUE SOPHIE: HEE SUNT REL[I]QUE SIMULQUE CALIS[TUS]: HII QUOQUE IAMDICTIS SOCIANTUR DENIQUE SAN[CTI]S[67].

A mio avviso, occorrerebbe ascrivere il rinnovamento del corredo iconografico dipinto ad Alessandro II[68] non solo per la presenza dell'epigrafe che testimonia, nell'agosto 1072, una *renovatio* della basilica durante il pontificato di Anselmo da Baggio, a cura dell'abate Domenico[69] (segnalo già ora che la consacrazione avviene meno di un anno dopo la basilica di Montecassino) ma anche perché i documenti relativi a Gregorio VII, nonostante siano numerosi, tacciono su eventuali modifiche e restauri da parte del papa[70]. La prima redazione della *Descriptio Ecclesiae Lateranensis* risale poi al 1073, un anno dopo la consacrazione della nuova basilica: l'opera, incentrata sulla celebrazione del primato lateranense, sarebbe così stata composta a ridosso della *renovatio* del *Templum Urbis*[71].

Inoltre è opportuno segnalare che la rinnovata diffusione dei programmi figurativi a tema biblico si manifesta solo dopo questa data, fatta eccezione per la contemporanea elaborazione del corredo figurativo cassinese[72]. L'epigrafe testimonia un rinnovamento completo della basilica ma non suggerisce se a tale evento si debba ascrivere un restauro di un programma iconografico preesistente o l'edizione di un nuovo corredo figurativo.

Quale era l'aspetto della cattedrale di Roma prima del 1072?

Come nelle basiliche vaticana e ostiense, il corredo iconografico doveva

67 Cfr. Lauer, *Le Palais* cit., pp. 151-152. Sull'epigrafe cfr. V. Forcella, *Iscrizioni nelle chiese di Roma*, VIII, Roma 1869, p. 10, n°4; un'iscrizione identica è presente nella chiesa di San Biagio *de Campo Secuto* (detta poi della Pagnotta) in via Giulia. B. M. Apollonj Ghetti, *La basilica del Salvatore poi di S. Giovanni al Laterano cattedrale di Roma*, cur. E. Russo, San Marino 2013, p. 18.

68 Occorre ricordare l'azione riformatrice di Alessandro II e della scelta del pontefice di farsi seppellire nella basilica (presso l'ingresso principale), inaugurando quella che sarebbe diventata una consuetudine per i pontefici.

69 Canonico lateranense dell'ordine di sant'Agostino.

70 A parte la commessa della tomba per l'imperatrice Agnese, madre dell'imperatore Enrico IV. Cfr. Lauer, *Le Palais* cit., p. 154; la basilica lateranense non dovette subire danni durante le orde di Roberto il Guiscardo nel 1082 (che invece danneggiarono le vicine S. Clemente e Ss. Quattro Coronati). Apollonj Ghetti, *La basilica del Salvatore* cit., p. 18

71 Si noti come la denominazione *Templum Urbis*, presente anche nell'epigrafe alessandrina, proponga ancora una volta l'identificazione della basilica del Salvatore con Roma.

72 Differenti appaiono le testimonianze figurative bibliche antecedenti a questa data e proposte in contesti architettonici dissimili da quello della navata centrale. La maggior parte dei pannelli neotestamentari che nel 1101 interessano, affrontandosi a quelli agiografici, la chiesa di S. Urbano alla Caffarella esemplano moduli iconografici differenti da quelli promossi dall'arte della Riforma. Sugli affreschi si veda Gandolfo, *Aggiornamento scientifico*, pp. 251-253.

essere stato elaborato in soluzione di continuità con il programma paleocristiano. Le fonti ricordano le disastrose conseguenze del terremoto dell'896, che aveva provocato il crollo della basilica *ab altare usque ad portas*[73], e che i lavori di ristrutturazione dell'intera *ecclesia lateranensis* erano iniziati, in ritardo e con lentezza[74], solo durante il pontificato di Sergio III (904-911): questi interessarono una riedificazione *a solo* della basilica di San Giovanni (907)[75]. Il pontefice aveva fatto ornare la tribuna di mosaici[76], come ricorda un'epigrafe collocata *ex utraque parte parietum litteris exauratum... ante columpnas ereas quae sunt coram altari*[77]. Un'altra epigrafe, non pervenuta ma documentata, testimonia che il papa aveva fatto eseguire una decorazione pittorica: AUGUSTUS CAESAR TOTUM CUM DUCERET ORBEM / CONDIDIT HANC AULAM SILVESTRI CHRISTMATE SACRAM; / JAMPQUE SALUTIFERA LEPRA MUNDATUS AB UNDA / ECCLESIAE HIC SEDEM CONSTRUXIT PRIMUS IN ORBE / SALVATORI DEO QUI CUNCTA SALUBRITER EGIT, / CUSTODEMQUE LOCI PANDIT TE, SANCTE JOHANNES. INCLINATA RUIT SENIO VOLENTIBUS ANNIS – SPES DUM NULLA FORET VESTIGIA PRISCA RECONDI - SERGIUS AD CULMEN PERDUXIT TERTIUS IMA / CESPITE ORNAVIT PINGENS HAEC MOENIA PAPA[78]. Se ad Alessandro II può essere ascritto un rinnovamento della

73 *LP,* II, p. 229, in *vita Stephani*; il Panvinio riferisce in proposito: *Sub quo, anno Domini DCCCXCVI, primo vero ejus Pontificatis, ingenti terremotu exorto ejusdem Basilica tectum et magna parietum superior pars fore usque ad peristylium majorem columnasque que ab absida usque ad portas corruit et quamvis parietum disjunctio et tecti trabiumque curvatio quae ruinam praecessarant casum per aliquot ante annos minarentur, nemo tamen Romanus Pontifex eo tempora invenuts est, qui collabenti opera ferret Basilicae*. Onofrio Panvinio, *De sacrosanta basilica, baptisterio et patriarchio Lateranensi Libri quattuor*, Roma 1562.

74 La basilica fu per anni lasciata in rovina, *quasi in thermis virgultis et vepribus cooperta*. *Descriptio Lateranensis ecclesiae* cit., p. 18.

75 *LP* II, p. 236; sulla basilica lateranense nel secolo X si rimanda a G. De Spirito, *La basilica lateranense nel quadro delle vicende del patriarchio del secolo X: l'evidenza epigrafica*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité», 116 (2004), pp. 117-139.

76 *Ibid.*

77 M. Cecchelli, *Laterano*, in *San Giovanni in Laterano*, cur. C. Pietrangeli, pp. 39-48: 40; Altre due epigrafi si riferivano a Sergio III, oggi testimoniate solo dalle fonti: l'iscrizione dedicatoria in controfacciata, sopra l'ingresso della chiesa: SERGIUS IPSE PIUS PAPA HANC QUI COEPIT AB IMIS TERTIUS EXPLEVIT ISTAM UAM CONSPICIS AULAM; un'altra nell'abside: AULA DEI SIMILIS SYNAI SACRA IURA FERENTI / UT LEX DEMONSTRAT HIC QUAE FUIT EDITA QUONDAM / LEX DEMONSTRAT HIC QUAE FUIT EDITA QUONDAM / LEX HIN EXIVIT MENTES QUAE DUCIT AB IMIS / ET VULGATA DEDIT LUMEN PER CLIMATA SAECLI; un'ulteriore epigrafe, sui due pilastri che concludevano a ovest il colonnato della navata centrale, doveva riportare l'elenco delle donazioni papali.

78 *Corpus basilicarum* cit., p. 69. Lauer, *Le palais* cit., p. 139. Risulta interessante la testimonianza di Panvinio che scrive che la basilica, già secondo le parole di Giovanni Diacono *tota aureo musivo depicta* (Giovanni Diacono, *De Ecclesia lat.* 8) tanto da esser denominata anche *Basilica*

basilica, l'ipotesi della sua commessa per un nuovo ciclo iconografico deve considerare la presenza di un più antico programma figurativo, risalente almeno al primo quarto del secolo X, esteso sopra un sistema architravato di 36 colonne[79]. Non è noto se il rinnovamento alessandrino abbia introdotto un nuovo corredo figurativo o, più semplicemente, esso sia consistito in un restauro delle pitture di Sergio III: è importante però riflettere sulla questione. Cosa si intende nell'epigrafe con l'indicazione della *renovatio* del *Templum Urbis*? Il termine è generico e non reca uno specifico riferimento agli affreschi ma l'ipotesi di una nuova edizione pittorica appare probabile, soprattutto se si riflette sulla contemporanea ricostruzione e *renovatio* iconografica della basilica di Montecassino. Inoltre, è in questi anni che si inaugura la redazione delle prime bibbie atlantiche (1065-1075), portavoci di una rinnovata proposta figurativa biblica: fu proprio Alessandro II il primo pontefice a farne richiesta e uno dei suoi più stretti collaboratori della cerchia dei riformatori, Pier Damiani, si fece promotore spirituale di questi volumi[80].

Aurea, decorata con *picturis antiquis parum elegantibus*; Giovanni XII (956-963) avrebbe fatto costruire un oratorio dedicato a san Tommaso; a Sergio III va riferita anche la grande dotazione di arredi e suppellettili liturgiche, di 52 *vela* di seta e di cinque libri "decorati in oro". La testimonianza è offerta da un'iscrizione riportata dalla *Descriptio Ecclesiae Lateranensis*: POSTQUAM IN HONORE TUI NOMINIS, MUNDI SALVATOR, ET COMMEMORATIONE TUI, SACNTE JOHANNES BAPTISTA, DE TUIS DONIS PER MULTA CERTAMINA ET LABORES PRAEFATUS DOMNUS SERGIUS TERTIUS PAPA HANC BASILICAM IN RUINIS POSITAM A FUNDAMENTIS CONSTRUXIT, CUM OMNIA ORNAMENTA AUREA ET ARGENTEA ATQUE AENEA EXEA ABLATA FUISSENT AB INVASORIBUS REPARARE ET OFFERRE TIBI ALIA CUM DEOTO ANIMO STUDUIT, QUAMVIS IN MULTIS ESSET PERTURBATIONIBUS CONSTITUTUS, NON OMISIT TAMEN TUAE SERVIRE MAJESTATI. FECIT AUTEM ET OBTULIT OMNIPOTENTIAE TUAE ISTAM PULCHERRIMAM IMAGINEM, QUAM QUINQUE LIBRIS AURI DECORAVIT; CIBORIUM VERO MIRAE PULCHRITUDINIS EX ARGENTO ET AURO PURISSIMO, CUM GEMMIS; EJUS PERFECTIONEM CCL LIBRAR. NUMEROS ET PONDUS ASSUMPSIT; CRUCEM AUREAM CUM CRUCIFIXO: ARGENTEAS DUAS, UNAM HABENTEM CRUCIFIXUM TOTUM DE AURO ET AGNUM DE AURO CUM GEMMIS; CORONAM DE AURO, CUM CRUCIBUS DUABUS, ET ALIAS DUAS EX MISTIS METALLIS; DIBUALM DE AURO CUM GEMMIS QUINQUE; CORONAS DE ARGENTO CUM DELPHINIS SUIS DECEM; CANISTRA DE ARGENTO XXXVIIII, GRAVATAS DE ARGENTO XXV; CRUCES ARGENTEAS IIII IN QUIBUS GAVATAE PENDENT, ET UNAM MODICAM SIMILITER ARGENTEAM; CALICES ARGENTEOS III, UNUM EX HIS HABENTEM DEXTERAM DE AURO ET FIBULAM IN PECTORE CUM GEMMIS; ARCUS ARGENOS VI; TRAVICULAM DE ARGENTO VI; MALA ARGENTEA XII; VESTES INTEXTAS AURO DUAS; COOPERTORIUM CUM AURO ET ALIUM PURUM; VELA SERICA LII. HAEC OMNIA DEVOTUS TIBI PRAEPARAVIT, ET NON CESSABIT, DUM SPIRITU EJUS REXERIT ARTUS, PRAEPARARE ET OFFERRE TIBI DOMNUS SERGIUS PAPA TERTIUS. Lauer, *Le palais* cit., pp. 139-140.

79 Sul numero delle colonne e il sistema architettonico rimando allo studio di Apollonj Ghetti, *La basilica del Salvatore* cit., p. 65.

80 Tanto che alcune tra le prime redazioni del testo biblico si avvalgono di varianti analoghe a quelle adottate nelle epistole dell'Avellanita. G. Lobrichon, *Riforma ecclesiastica e testo della*

Un elemento che occorre valutare, nel tentativo di ricostruire l'aspetto della basilica del Salvatore, sono le preesistenze figurative ed epigrafiche con cui le parti rinnovate dovevano dialogare: al riguardo il *Liber Pontificalis* (e più tardi anche il De Rossi) e la *Descriptio Lateranensis Ecclesiae*[81] offrono alcune testimonianze.

A Giovanni XII (955-963) si deve la commessa dell'oratorio di San Tommaso, situato accanto al portico della facciata orientale della basilica, le cui pitture all'ingresso (tradite da un'incisione del Ciampini) raffiguravano il rito di vestizione del pontefice[82]. È poi noto che nei secoli XI-XIII, prima del rinnovamento absidale di Niccolò IV (1291 ca.), l'abside lateranense doveva recare ancora due antiche iscrizioni, una delle quali risalente agli anni 428-430:

> FL(AVIUS) FELIX VICTOR CO(N)STANTIUS
> MAGISTER UTRIUSQUE MILITIAE
> PATRICIUS ET CONS(UL) ORD(INARIUS) ET PADUSIA EIUS
> INL(USTRIS) FEMINA VOTI CO(M)POTES DE PROPRIO
> FECERU(N)T[83];

Bibbia, in *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*. Catalogo della mostra (Abbazia di Montecassino, 11 luglio – 11 ottobre 2000 / Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, settembre 2000 – gennaio 2001), cur. M. Maniaci – G. Orofino, Carugate 2000, pp. 15-23: 18, 33.

81 La prima redazione della *Descriptio* testimonia che il baldacchino posto al di sopra dell'altare poggiava su quattro colonne di porfido: «[altare] inter quattuor columnas de rubeo porfirio sub quodam pulchro ciborio. In quo quidem, ut aserunt, multum est sanctuarium, sed quale sit non agnoscunt, nam nomen eius nesciunt»; poi «inter chorum et altare huius templi sunt plurimae imagines super columnas quattuor de courino mirabiles» in riferimento alle quattro colonne di bronzo che, sormontate da un architrave, dovevano costituire la pergola. Sopra di esse era collocata l'*imago grandis* o *maior:* l'icona del Salvatore citata in una lettera del 1170 di Giovanni Diacono a Vitellio. *Descriptio Lateranensis Ecclesiae* cit, pp. 336-338. cfr. De Blauuw, *Cultus et decor* cit., I, pp. 249-250.

82 Lauer, *Le palais* cit., pp. 142-143.

83 G. B. de Rossi, *Inscriptiones christianae Urbis Romae* cit.,p. 149 n. 17; p. 307 n. 5; *LP* II, p. 236 n. 2; Onofrio Panvinio lega questa iscrizione a quella da me menzionata nella nota successiva, in un unico testo; ho ritenuto opportuno in questo caso seguire la linea interpretativa di De Rossi che ha invece diviso l'epigrafe, distinguendone una più antica: quella che nomina Flavius Felix (console nel 428) e la moglie Padusia che avrebbero fatto decorare il mosaico tra il 428 e il 430. L'epigrafe fu distrutta con l'intervento absidale di Niccolò IV, nel 1291: per alcuni era collocata sopra la cattedra vescovile, alla quale il testo avrebbe fatto riferimento. Cfr. Apollonj Ghetti, *La basilica del Salvatore* cit., p. 11. La cattedra di secolo XII, oggi collocata nel chiostro lateranense, era stata ricavata, con probabilità, dallo spoglio di un edificio termale (*ibid.*) e poi integrata in una cornice cosmatesca con il suppedaneo decorato da un bestiario con didascalia: *Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem*, Onofrio Panvinio testimonia un'epigrafe risalente al secolo XII: «Hemicyclum usque ad Zophorum ubi in Tholi speciem incruvatur, hemicyclum totum e nobilissimis marmoris tectis tabulis incrustatum est, in cuius medio est Sedes Pontificis Romani Emblematibus et quibusdam figuris ornata ac sex marmoreis gradibus imposita in cuius quarto erant ex musivo versus hi exarati: HAEC EST PAPALIS SEDE ET PONTIFICALIS PRAESIDET ET CHRISTI DE JURE VICARIUS ISTI (ET QUIA DATURA

un'altra relativa a uno dei quattro elogi dell'intervento di Sergio III:

AULA DEI HAEC SIMILIS SYNAI SACRA IURA FERENTI
UT LEX DEMONSTRAT HIC QUAE FUIT EDITA QUONDAM
LEX HINC EXIUIT MENTES QUAE DUCIT AB IMIS
ET VULGATA DEDIT LUMEN PER CLIMATA SAECLI[84]

Sul significato dell'epigrafe rifletterò più avanti. Un'importante informazione, risalente all'età carolingia, è riferita da Anastasio bibliotecario, il quale descriveva gli affreschi lateranensi, che attribuiva all'iniziativa di Costantino[85], affrontanti pannelli neo e veterotestamentari, con «di là Adamo che esce dal Paradiso, di qua il ladrone che vi entra e altre cose»[86]. Tali elementi confermano che, essendo improbabile e inverosimile una precoce decorazione costantiniana, la presenza di questo rapporto tipologico, come precedentemente argomentato, possa risalire a una programmazione leoniana della metà del V secolo, come a San Pietro e a San Paolo[87].

Appare probabile che, nel Quattrocento, il sistema di immagini adottato da Gentile da Fabriano per la basilica lateranense dovesse rispettare per lo più l'impaginazione medievale, se pur aggiornata alla cultura figurativa rinascimentale, come dimostra un disegno della bottega di Francesco Borromini[88], databile all'evento della riedizione seicentesca della basilica (**fig. 3**), che testimonia un registro superiore, nel cleristorio, con i profeti e un ciclo narrativo diviso in riquadri in un unico registro inferiore[89]. Dal disegno si rileva che Gentile aveva iniziato a decorare le pareti della

SEDES ROMANA VOCATUR) NEC DEBET VERE NISI SOLUS PAPA SEDERE ET QUIA SUBLIMIS ALII SUBDUNTUR IN IMIS». Il verso tra parentesi fu aggiunto nella trascrizione del 1291, ai quattro versi originari che invece risultano attestati in più esemplari. *Ibid.*

84 De Rossi, *Inscriptiones* cit., p. 149 n. 17, 306 n. 1; Lauer, *Le palais* cit., p. 401, 406, 432; *LP* II, pp. 236-237 n. 2. L'iscrizione si trovava nell'abside all'epoca di Giovanni Diacono e sarebbe stata eliminata durante i restauri di papa Niccolò IV, nel 1291.

85 *PL* CXXIX, col 289

86 Cfr. R. Krautheimer, *The Constantinian Basilica*, «Dumbarton Oaks Papers», 21 (1967), pp. 117-120: 120; «Petrus et Petrus Deo amabiles prebyteri et vicarii Adriani papae senioris Romae dixerunt: Tale quid et divae memoriae Constantinus Magnus imperator olim fecit: aedificatio enim templo Salvatoris Romae, in duobus parietibus templi historias veteres et novas designavit, hinc Adam de paradiso exeuntem, et inde latronem in paradisum intrantem figurans: et reliqua». Anastasius Bibliothecarius, *PL* 129, co. 289.

87 Cfr. Romano, *I pittori e la tradizione* cit., p. 138; Tali considerazioni trovano conferma nei documenti dei due Petrus, vicari di Adriano I (772-795) al Concilio di Nicea. Cfr. PL 129, 289.

88 Berlino, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, n. 4467.

89 Cfr. M. Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural decoration in italian churches*, 431-1600, Chicago 1990, p. 25; S. Romano, *I pittori romani e la tradizione*, in *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, cur. M. Andaloro – S. Romano, Milano 2000, p. 134.

basilica con le storie del Battista. Taluni ritengono che, nella parete opposta, Pisanello[90] dovesse aver realizzato le storie di san Giovanni Evangelista[91].

Se i pannelli barocchi, due secoli più tardi, avessero perpetrato la tradizione medievale, le Storie dell'Antico Testamento sarebbero state collocate sulla sinistra e le cristologiche sulla destra, in maniera inversa a quella di San Pietro e San Paolo[92], ipotesi che può essere verosimile dato che, nei secoli XI-XII, molti testimoni dipinti propongono questa variante, come ad esempio la basilica di San Nicola a Castro dei Volsci (sec. XII*ex*.).

Al principio del secolo XI, la magnificenza dell'apparato decorativo della basilica è riferito dall'epitaffio di papa Sergio IV (1013), ancora conservato nel pilastro di san Silvestro: «(...) ET CAPERIS TANTE NOBILITATE DOMUS / INTENTIS OCULIS AULE PERCURRERE RARAS / DESINE MATERIAS, ARTE IUVANTE MANUS (...)».

Occorre segnalare l'alta probabilità che la costruzione del transetto della basilica sia avvenuta tra gli anni Trenta e Quaranta del XII secolo[93] e che, tale annessione, ancora una volta, possa aver interessato nuovamente il programma

90 Numerosi disegni di Pisanello, disseminati in collezioni pubbliche e private di tutto il mondo, costituiscono le copie degli affreschi di Gentile a San Giovanni in Laterano. Cfr. Apollonj Ghetti, *La basilica del Salvatore* cit. p. 161. Si veda anche A. Cavallaro, *I primi studi dall'antico nel cantiere del Laterano*, in *Alle origini della nuova Roma: Martino V (1417-1431)*. Atti del convegno (Roma, 2-5 marzo 1992), cur. M. Chiabò, Roma 1992, pp. 401-412.

91 *Ibid.*; Wilpert, *La decorazione costantiniana* cit., riteneva che i temi iconografici primitivi della basilica annotati dall'abate Annibale Albani, prima della ricostruzione innocenziana che avrebbe distrutto gli affreschi di Gentile e Pisanello, avrebbero confermato la presenza di una *concordantia veteris et novi Testamenti*. Il corredo iconografico contemplava sei coppie: 1) *Adamo cacciato dal Paradiso; Il buon ladrone accolto*; 2) *Diluvio universale*; *Battesimo di Cristo*; 3) *Sacrificio di Abramo*; *Caduta di Gesù sotto la croce*; 4) *Vendita di Giuseppe*; *Vendita di Gesù*; 5) *Passaggio al Mar Rosso*; *Discesa al Limbo*; 6) *Giona rigettato dal pistrice*; *Resurrezione*. La composizione borrominiana di queste scene in dodici pannelli quadrangolari sarebbe stata messa in opera da Alessandro Algardi (1595) e dal suo allievo Antonio Raggi (1624-1686). Mi sembra altamente improbabile che questa fosse l'antica *ordinatio* figurativa lateranense, al più possono esser coincisi alcuni temi trattati: l'esiguità del numero di episodi citati mai avrebbe potuto colmare completamente le pareti della basilica e alcuni episodi biblici non corrispondono con quelli diffusi nei programmi figurativi coevi: ad esempio l'immagine di *Giona rigettato dal pistrice* (che, in età romanica, è più comunemente rappresentato nei rilievi dell'arredo liturgico). Cfr. Apollonj Ghetti, *La basilica del Salvatore* cit., pp. 130-132.

92 Aronberg Lavin, *The Place of Narrative* cit., p. 25.

93 S. De Blauuw, *Cultus et decor. Liturgie en architectuur in laatantiken en middeleuws Rome*, Slochteren 1987. Un ulteriore riferimento cronologico è quello suggerito da Gerhoh di Reichersberg, nel 1152, che nel suo viaggio a Roma (precedente al 1152 , probabilmente intorno al 1141-1442) si riferisce alla costruzione del transetto. Cfr. F. Pomarici, *Medioevo. Architettura*, in *San Giovanni* cit., pp. 61-72: 68-69; R. Krautheimer propone invece che il transetto possa essere assegnato all'attività di Sergio III. *Corpus basilicarum* cit., V, pp. 22-23; 39-40.

figurativo già esistente, integrandolo o modificandolo. Un nuovo intervento in quegli anni sembra ragionevole anche in relazione al crollo del tetto[94] e ai danni provocati dal fulmine che nel 1115 cadde sul campanile di Giovanni XII, le cui conseguenze sono riportate nel Liber Pontificalis: «in basilica Salvatoris, fulme turrim sacram percussit, partem culminis et gallum aeneum vento versatilem campanasque deicit, et quassato angulo eiusdem basilicae sepulchrum papae quod era inferius omnino dextruit. Edem sancti Pauli ex tribunali igne de celo tactam destruxit ut et tecti plumbum conflaretur et trabes visibiliter arderent; profecto arderet tota, nisi aqua et auxilio apostolorum confluentes populi Urbis obstarent; monstrant indicia trabes[95]».

Se nella navata centrale era collocato il corredo figurativo biblico, non è noto il tema dell'abside[96] e il nucleo tematico che dovette essere aggiunto nel transetto. L'attuale apparato musivo del catino, ricostituito nell'Ottocento, testimonia fedelmente il tema iconografico proposto dal mosaico di Iacopo Torriti e Iacopo da Camerino alla fine del Duecento, il cui fulcro compositivo è costituito da una croce gemmata sormontata dal busto di Cristo[97] (**fig. 4**). Tale nucleo iconografico doveva costituire un recupero figurativo dell'abside paleocristiana (come dimostra la continuità d'uso di tale formula, se pur in contesti e con significati diversi, nell'abside di VII secolo presso Santo Stefano Rotondo[98]); nella calotta lateranense è stato conservato nei secoli il volto acheropito del Cristo, realizzato durante il cantiere giustinianeo (550-560)[99]. La presenza della croce nell'abside, peraltro, ben si accorda con l'ideologia riformata di cui si era fatto portavoce

94 Panvinio ricorda che Innocenzo II (1130-1145) avrebbe restaurato il tetto con travi provenienti dalla Sicilia, donategli da Ruggero II.

95 *LP* III, p. 150; pochi anni dopo, sotto Onorio III (1124-1130) sarebbe stato costruito, presso il coro dei canonici, un altare dedicato a santa Maria Maddalena, descritto da Giovanni Diacono (*Descriptio Ecclesiae* cit., c. IX) e Onofrio Panvinio (*De sacrosanta basilica* cit., IX, in Lauer, *Le palais* cit. p. 436); durante il pontificato di Innocenzo II (1130-1143) è realizzato un altare per i santi Crisante e Daria, nel deambulatorio leoniano. Apollonj Ghetti, *La basilica del Salvatore* cit. p. 18.

96 La prima abside, nel IV secolo, è descritta da un passo del Liber Pontificalis, non facilmente interpretabile: «cameram basilicae ex auro trimita in longum et latum, lib. D». cfr. *LP* I, 172; nella prima metà del V secolo probabilmente si inserì il tema della croce gemmata e il busto di Cristo.

97 Sulla tradizione figurativa delle absidi romane rimando allo studio di M. Andaloro, S. Romano, *L'immagine nell'abside*, in *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*, cur. Andaloro – Romano, Milano 2000, pp. 93-132.

98 *Ibid*., pp.100-102.

99 De Blauuw, *Cultus et decor* cit., I, p. 160-161; la testa di Cristo è costituita da un corpo estraneo al catino, realizzato in una cassetta di travertino. Alla fine del secolo XIII, sotto Niccolò IV, si diffuse la leggenda secondo cui l'immagine absidale del Salvatore fosse un'acheropita manifestatasi nell'abside durante la consacrazione della basilica da parte di papa Silvestro. Apollonj Ghetti, *La basilica del Salvatore* cit., p. 97.

Pier Damiani, secondo il quale la Croce *concordia scripturarum et limes quidam atque confluvium veterum et novum*[100]. Il legno della vera croce, inoltre, costituiva una delle più importanti reliquie conservate nel *Patriarchium,* la cui rilevanza è ricordata proprio nella sopracitata epigrafe di Alessandro II, il quale CONDIDIT HIC LIGNUM CRUCIS VENERABILE; sempre Pier Damiani nel *De Exaltatione Crucis*[101] pone in rapporto la Croce all'Arca dell'Alleanza, altra reliquia custodita proprio nell'altare maggiore della basilica del Salvatore, sul cui valore simbolico si innesta l'ecclesiologia lateranense e, di riflesso, quella universale.

Un fenomeno che negli anni della Riforma ha interessato la zona presbiteriale delle basiliche è il tema apocalittico, in particolare quello dell'*Adorazione dei Vegliardi*: esso era visibile nella basilica di Castel Sant'Elia a Nepi[102], nella chiesa dei Santi Abbondio e Abbondanzio a Rignano Flaminio[103], a San Pietro *ad Oratorium* presso Capestrano[104], a Santa Croce in Gerusalemme[105] e a Sant'Andrea degli Azanesi[106] a Roma, più tardi a San Giovanni a Porta Latina a Roma e a San Silvestro a Tivoli[107], secondo un modulo paleocristiano che è stato rintracciato prima a San Paolo fuori le mura e poi a San Pietro in Vaticano (qui, si badi, solo in facciata); ancora una volta però si ignora il programma figurativo della basilica del Salvatore: mi sembra probabile che tale schema potesse esser presente anche nel *Templum Urbis* (così come esso compariva

100 Pier Damiani, *Sermones* cit., pp. 292-303.

101 *PL* 145, coll 988.

102 In questo caso la programmazione figurativa non è nell'arco absidale ma nelle pareti del transetto, secondo una formula iconografica peculiare. Cfr. F. R. Moretti, *I vegliardi adoranti Cristo o l'Agnello nella pittura medievale del Lazio*, in *La Ricerca Giovane in Cammino per l'arte*, cur. C. Bordino – R. Dinoia, Roma 2012, pp. 197-209.

103 Gli affreschi risalgono al secondo quarto del XII secolo. Cfr. Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* cit., p. 262.

104 Appare peculiare la presenza di tale iconografia in un contesto storico-artistico vicino alle *ordinationes* desideriane, che ordinariamente non contemplavano tale schema figurativo nell'arco absidale.

105 Questi affreschi, risalenti alla metà del XII sec. e scoperti nel 1913 nel sottotetto della chiesa, sono andati perduti. Cfr. F. Gandolfo, *Gli affreschi di Santa Croce in Gerusalemme*, in *Fragmenta picta* cit., pp. 205-210.

106 Delle pitture rimangono solo due frammenti del primo quarto del XII secolo, staccati tra il 1909 e il 1910 e collocati nella biblioteca del Centro spagnolo di studi ecclesiastici presso Santa Maria in Monserrato a Roma: due anziani coronati sollevano i calici con le mani velate. Cfr. J. M. Perea, *Frescos descubiertos en la sacristía de la iglesia nacional de España en Roma*, Madrid 1912, p. 13; G. Bordi, *Sant'Andrea de Azanesi*, in *Atlante* cit., II.

107 Gli affreschi si collocano tra la fine del XII secolo e i primi decenni del XIII. Cfr. S. Maddalo, *Narrare la storia in una officina medievale*, in *Medioevo: le officine*, cur. A. C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 329-338; Lanz, *Die romanischen Wandmalereien* cit., p. 332.

nella sala lateranense del Concilio[108]).

1.2 Il Laterano e Montecassino

Quasi coeva alle pitture di San Giovanni, che ho ipotizzato esser state rinnovate entro il 1072, durante il pontificato di Alessandro II, fu la realizzazione del ciclo dell'abbazia di Montecassino (della quale non si possiede documentazione iconografica)[109], la cui basilica, dotata di un ampio corredo figurativo, fu ricostruita tra 1066 e 1071: la tradizione biblica cassinese si riverbera – se pur sinteticamente[110] - nel suo testimone più prossimo pervenuto, il complesso desideriano di Sant'Angelo in Formis presso Capua[111].

La dedicazione e consacrazione dell'abbazia avvenne proprio da parte di papa Alessandro II il 1 ottobre 1071[112] e all'ispirazione del suo programma iconografico

---

108 È noto da uno schizzo di Pompeo Ugonio che un esempio apocalittico era collocato sull'arco absidale della Sala del Concilio al Laterano: si riconoscono un clipeo con Cristro tra i simboli del tetramorfo e i ventiquattro *seniores* dell'Apocalisse. Cfr. S. Waetzold, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien-München 1964, pp. 40-41; H. Belting, *I mosaici dell'aula leonina come testimonianza della prima "renovatio" dell'arte medievale di Roma*, in Atti delle giornate di studio a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma, Roma 1976, pp. 167-182; Andaloro, *Aggiornamento scientifico* cit., pp. 276-277; F. R. Moretti, *Aula Concilii e Loggia delle benedizioni*, in *Atlante. Percorsi visivi. La pittura medievale a Roma 312-1431*, I, cur. M. Andaloro, Roma 2006, pp. 221-224.

109 Un recente contributo per la ricostruzione del programma figurativo è quello di I. Teemu, *Building the Cassinese Monastic Identity. A Reconstruction of the Fresco Program of the Desiderian Basilica (1071)*, che si è avvalso principalmente dei *tituli* alfaniani per proporre il corredo iconografico.

110 *Ibid.*, pp. 90-91.

111 La basilica desideriana di Montecassino fu distrutta, insieme a tutto il monastero, dal terremoto del 9 settembre 1349, come testimoniano gli *Annales Casinenses*: «et remansit in eo nulla domus erecta, cum fuerit pulchrius monasterium christianitas». Cfr. *Annales Casinenses*, ed. G. H. Pertz, Hannover 1866 (*Monumenta Germaniae Historica Scriptores*, 19), pp. 303-320: 320; la campagna decorativa di Desiderio da Montecassino a Sant'Angelo in Formis è testimoniata da un'iscrizione collocata nel portale principale: CONSCENDES CELU(M) SI TE COGNOVERIS IPSU(M) UT DESIDERIUS QUI S(AN)C(T)O FLAMINE PLEN(US) / COMPLENDO LEGE(M) DEITATI C(ON)DIDIT EDE(M) UT CAPIAT FRUCTU(M) QUI FINE(M) NESCIAT ULUU(M). L'iscrizione è in perfetto accordo al ritratto del committente, raffigurato nel catino absidale con in mano il modellino della chiesa. G. Gunhouse, *The Fresco Decoration of Sant'Angelo in Formis* (PhD Dissertation at the John Hopkins University), Baltimore 1991, p. 10. Cfr. M. Bloch, *Montecassino in the Middle Ages*, Cambridge 1986, p. 51; F. Aceto, *Leone Marsicano e la descrizione della basilica di Montecassino tra modelli letterari e istanze ideologico-politiche*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, I, cur. A. Cadei *et alii*, Roma 1999, pp. 957-970; Orofino, *Montecassino* cit.; Teemu, *Building the Cassinese Identity* cit.

112 Per la consacrazione l'abate aveva invitato a Montecassino, oltre al papa, il collegio dei cardinali, numerose personalità religiose romane, i vescovi dell'Italia Meridionale, i principi e i signori dei territori circostanti: tra coloro che parteciparono si ricordano il principe Riccardo di Capua e il figlio

si interessò Pier Damiani[113] (che aveva uno stretto legame con Desiderio[114] e Alfano da Salerno[115]), il quale aveva visitato Montecassino già nel 1066 quando era stato dato l'avvio ai lavori di costruzione della chiesa[116]. I documenti testimoniano che l'Avellanita discusse alcune soluzioni figurative relative alle pitture della basilica con Desiderio e Alfano[117]: l'influenza dell'ispirazione damianea sulla tradizione iconografica biblica, poi, dovette coinvolgere non solo la basilica madre ma anche – di riflesso - l'area dipendente da Montecassino, come dimostrano taluni esempi di cultura figurativa monumentale e libraria[118].

Giordano, il fratello Rainulfo e lo zio Giordano, Gisulfo da Salerno e i fratelli (Landolfo di Benevento, il duca Sergio di Napoli e Sergio di Sorrento), i conti di Marsico, Valva e Sangro, numerosi esponenti longobardi e normanni. Cfr. *Die Chronik von Monteacassino*, cur. H. von Hoffmann, Hannover 1980 (Monumenta Germaniae Historica, Scriptores XXXIV), pp. 398-400; papa Alessandro II celebrò la messa e consacrò i due altari principali, dedicati uno a san Benedetto e l'altro a san Giovanni Battista. Cfr. B. Brenk, *Il significato storico del Lezionario di Desiderio Vat. Lat. 1202*, in *L'età dell'abate Desiderio* cit., II, pp. 25-39: 26; alcuni tra i partecipanti alla cerimonia di consacrazione sono gli autori dei testi inclusi nel celebre Lezionario *Vat. lat.* 1202, come Pier Damiani e Alberico di Montecassino. *Ibid*.

113 Appare molto fitta la rete di relazioni tra Pier Damiani e le istituzioni monastiche ed eremitiche, nelle quali si recava in visita con una certa frequenza, così come testimonia Giovanni da Lodi, *Vita Petri Damiani*, cur. R. Cicala – V. Rossi, Roma 1993, p. 230: «Quamquam nec ceteros, quos per diversa loca discipulos aggregaverat, sua diutius visitatione carere patiens, modo sui praesentia, modo epistolis, modo dirigendo aliquos spiritalium discipulorum sibi haerentium, omnes paterna sollicitudine congruis vicibus inviseret»; e ancora «Hanc quippe solicitudinem non solum propriis, quos ipse fundaverat, sed et pluribus locis aliis tam coenobiorum quam canonicarum tamquam communis parens cunctorum, non desinebat impartire, prout quique videbatur appetere». N. D'Acunto, *La rete monastico-eremitca di Pier Damiani e quella di Fonte Avellana*, in *Dinamiche istituzionali delle reti monastiche e canonicali nell'Italia dei secoli X-XII*, Atti del XXVIII Convegno del Centro Studi Avellaniti (Fonte Avellana, 29-31 agosto 2006), cur. N. D'Acunto, Verona 2007, pp. 133-159.

114 Il santo potrebbe essere entrato in contatto con lui già nel 1055, durante il sinodo fiorentino di papa Vittore. L'amicizia potrebbe risalire al sinodo di papa Niccolò II (1060), durante il quale ebbero lunghi colloqui, come si evince dalle lettere damianee. Numerose sono le epistole tra Desiderio e Pier Damiani. Benericetti, *L'eremo e la cattedra* cit., pp. 144-145. Pier Damiani avrebbe fatto visita per la prima volta all'abbazia di Montecassino solo nel 1064, intraprendendo un lungo viaggio nonostante la senilità, convinto da Desiderio al fine di suffragare l'anima alla sua morte.

115 Damiani conobbe Alfano da Salerno quando papa Stefano IX, poco prima di morire, avrebbe nominato Alfano arcivescovo, confermando i diritti e i possedimenti della chiesa salernitana. Cfr. Benericetti, *L'eremo e la cattedra* cit., p. 83. Sul rapporto tra i due prelati si veda *Die Briefe* cit., 80 (411-412), op. 40; ep. 4, 17; *Die Briefe* cit., 59, op. 25, ep. 3,9, *De dignitate sacerdoti*; *Die Briefe* cit., 102, op. 34/1, ep. 2,15, *De variis apparitionibus et miraculis*.

116 Brenk, *Il significato storico* cit., p. 27.

117 Cfr. Toubert, *Un'arte orientata*, p. 126; la visita di Pier Damiani durante la costruzione dell'abbazia desideriana di Montecassino è testimoniata da Giovanni da Lodi (*PL* 144, coll. 140-141).

118 Le absidi di San Benedetto a Capua (commessa desideriana ultimata dall'abate Oderisio) e della chiesa del Crocifisso di San Pietro a Monastero a Cassino (sec. XIII in.) presentano le figure di Paolo e Pietro, a destra e a sinistra di Cristo, come nella tradizione dei monumenti costantiniani che Pier Damiani aveva illustrato a Desiderio da Montecassino. La stessa attenzione alla posizione dei principi degli apostoli si rintraccia in manoscritti miniati quale l'Omiliario cod. *Casin*. 99. Cfr. 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, Padova 2002, pp. 289-290; Rotondi, *Un opuscolo di S. Pier Damiani e l'iconografia dei santi Pietro e Paolo*, in *Miscellanea G.*

Tale elemento segnala già un legame tra Montecassino e il Laterano. Occorre però riflettere anche sul ruolo attribuito a entrambe le basiliche: la chiesa desideriana intendeva porsi, alla stessa stregua del *Templum Urbis*, quale immagine dell'Arca dell'Alleanza e Alfano da Salerno, autore dei *tituli picti* della chiesa, celebra nei suoi carmi san Benedetto quale novello Mosè e Montecassino come il Sinai[119]. L'abside cassinese infatti recava la medesima iscrizione presente in Laterano che associava la basilica al Sinai.

La basilica di san Benedetto fu consacrata circa dieci mesi prima di quella lateranense ma il suo rinnovamento, se è corretta la mia proposta per il Laterano, dovette procedere in contemporanea alla *renovatio* della basilica del Salvatore; occorre peraltro tener conto dell'estensione di ciascun edificio non stabilendo necessariamente una priorità cronologica dell'una o dell'altra chiesa: la durata dei lavori è infatti proporzionale all'entità dell'impresa. Considerando la data di consacrazione, pur essendo la basilica desideriana precedente nel rinnovamento a quella papale, l'epigrafe relativa all'arca dell'alleanza della basilica del Salvatore si ascrive, con certezza, al pontificato di Sergio III (904-911), e non alla nuova edizione alessandrina. Ancora all'Avellanita va

---

Galbiati, II, Milano 1951, pp. 275-282; cfr. G. Orofino, *Homiliarium. Cod. Casin. 99*, in *L'età dell'abate Desiderio* cit., I, pp. 37-157; p. 70; su San Pietro a Monastero si rinvia allo studio di L. Speciale – G. Torriero Nardone, Sicut nunc cernitur satis pulcherrimam construxit*: la basilica e gli affreschi desideriani di S. Benedetto a Capua*, in *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma gregoriana*, cur. F. Avagliano, Montecassino 1997, pp. 147-188: 152-153: l'affresco duecentesco invece, che ripropone l'iconografia del catino innocenziano petrino, è ora conservato nell'Abbazia di Montecassino. Si veda: M. G. Aurigemma, *Un dipinto murale già nella Cappella del Crocifisso di Cassino: aggiornamento bibliografico*, «Arte Documento», 10 (1996), pp. 23-28.

119 N. Acocella, *La basilica cassinese di Desiderio in un carme di Alfano da Salerno*, «Napoli nobilissima», 3 1963, pp. 14-31 (*Versus de ecclesia sancti Baptistae Ioannis in Casino*). HAEC DOMUS EST SIMILIS SYNAI SACRA IURA FERENTI / UT LEX DEMONSTRAT HIC QUAE FUIT EDITA QUONDAM. / UT DUCE TE PATRIA IUSTIS POTIATUR ADEPTA / HINC DESIDERIUS PATER HANC TIBI CONDIDIT AULAM. / PRAEBUIT HOC VOBIS VETITI PRAESUMPTIO POMI. QUOD MALE DIVIIT CAIN HAEC REPROBATUS INIVIT. / SIT DOMINUS TECUM: PARIES SINE SEMINE HIESUM. PIGNORA DANT MATRES FIERI NON EDITA VATES. / VIRGINIS EST PARTUS DE QUA DEUS EST HOMO FACTUS. / ANTE PROPHETATUM CHRISTUM DENUNTIO NATUM. / SERMO LATERE POTEST QUEM PERDERE QUAERIS HERODES. / TRES REGI REGUM TRIA REGES DONA DEDERUNT. / IAM TIBI PRAEDICTUM SYMEON MODO SUSCIPE CHRISTUM. / HIS MIGRATE LOCIS SPES UT VACUETUR HERODIS. / QUEM NEQUEUNT VERBIS SUNT HI MORIENDO PROFESSI. / HOS STUPIDOS REDDIT HIESUS DOCTRINA PERENNIS. / OMNE NEFAS ORBIS CHRISTI BAPTISMA RESOLVIT. TEMPTANTIS FRAUDES CHRISTUS DEVICIT ET ARTES. / FLAMMA FORIS VINDEX INTUS COMPESCUIT IGNES. / HAEC DESIDERII DOMUS EST PATRIS ACTA LABORE / FORMA MATERIE REBUS ET ARTE PLACENS. / DUM VOCAT HOS CHRISTUS CUM NAVI RETIA LINQUUNT. / VIS DIVINA FACIT FORE QUOD NATURA NEGAVIT; N. Acocella, *La decorazione pittorica di Montecassino dalle didascalie di Alfano I (secolo XI)*, Salerno 1966, p. 11.

assegnata la volontà di proseguire la tradizione intrapresa da Sergio III, identificando in una lettera del 1057 la stessa Chiesa di Roma e il Laterano all'arca dell'Alleanza[120]: i cardinali vescovi sono i sette occhi della pietra posta davanti a Giosuè e rendono la Chiesa splendente come una menorah[121]; la *Descriptio Ecclesiae Lateranensis* poi riferisce la presenza dell'*Arca Domini* proprio nell'altare maggiore della basilica del Salvatore, insieme al candelabro a sette bracci, alla verga di Aronne, alle tavole della Legge, alla verga di Mosè e alla manna, alle reliquie di Gesù e dei due Giovanni[122]; la constatazione che la messa sull'altare maggiore potesse essere celebrata solo dal papa o da uno dei sette cardinali vescovi, ancora una volta, è un richiamo all'unicità del rito compiuto dal gran sacerdote ebraico nel Sancta Sanctorum del Tempio di Salomone[123] il quale, in questo modo, sanciva il primato universale della Chiesa che, ricollegandosi a tale tradizione, proclamava la propria superiorità sulla Chiesa d'Oriente[124]; l'altare maggiore, ligneo, risalente al secolo XI, si faceva esso stesso immagine dell'arca[125]; da quando fu costituito il collegio cardinalizio poi, nel secolo XI, l'immagine di Mosè era frequentemente citata per definire il rapporto tra il papa e i cardinali consiglieri, come il

120 *Die Briefe* cit. ep. 48, 2 pp. 42-61.

121 Longo, *Dimensione locale* cit., p. 127.

122 «Et eiusdem Ecclesiae ara principalis est arca foederis Domini»; nella terza redazione della Descriptio è aggiunto: «vel, ut aiunt, arca est inferius, et altare ad mensuram longitudinis, latitudinis et altitudinis arcae conditum est superius, inter quattuor columnas de rubeo». La reliquia, che in origine era collocata nel Tempio di Salomone, sarebbe stata portata a Roma da Vespasiano e Tito a seguito della caduta di Gerusalemme e della distruzione del Tempio. Cfr. Longo, *Dimensione locale* cit., p. 125; L. Yarden *The Spoils of Jerusalem on the Arch of Titus. A Re-Investigation*, Stockholm 1991. Tra le fonti che attestano l'associazione del Laterano con il Tempio di Gerusalemme segnalo Nicola Maniacutia che, alla metà del XII secolo, ribadiva nel *De Sacra Imagine S. Salvatoris in Palatio Lateranensi* l'eredità dell'Antica Alleanza, questa volta però dichiarando la superiorità del santuario lateranense a quello gerosolomitano: il papa avrebbe così portato a compimento il compito dell'antica *synagoga*. Longo, *Dimensione locale* cit., p. 133.

123 Longo, *Dimensione locale* cit., p. 126. La tradizione ebraica nelle celebrazioni lateranensi emerge con evidenza anche negli *ordines* liturgici: l'*ordo* XLII del Pontificale Romano del XIII secolo testimonia il rito del Giovedì santo della *cena domini*, secondo la tradizione veterotestamentaria: «Tunc pontifex ad sacrificandum intrat solus infra arcam, ut significetur quod in veteri testamento scriptum est quia solus pontifex intrabat semel in anno in Sancta Sanctorum». Inoltre Cristo prima dell'istituzione dell'Eucarestia ha celebrato proprio la pasqua ebraica. Cfr. *Le Pontifical romain au Moyen Âge*, II, *Le Pontifical de la curie romaine au XIII siècle*, cur. M. Andrieu, Città del Vaticano 1940 (Studi e Testi, 87), pp. 455-459; Longo, *Dimensione locale* cit., p. 130; De Blauuw, *The Solitary Celebration of the Supreme Pontiff* cit., pp. 120-143.

124 *Ibid.*

125 Così informa la prima redazione della *Descriptio Lateranensis Ecclesiae* cit., p. 337: «In altari vero, quod parvum est et ligneum de argento coopertum est tale sanctuarium», segnalandone una forma di cassa o di arca che doveva accogliere le reliquie copiosamente menzionate. Il nucleo dell'altare è ancora oggi costituito da una cassa di legno di pioppo. De Blauuw, *Cultus et decor* cit., I, p. 236.

profeta e i settanta anziani[126] e proprio la reliquia di una pietra del monte Sinai è documentata tra i tesori della cappella di San Lorenzo nel palazzo lateranense[127]; ancora, la festa di consacrazione della basilica era ricondotta ai sacerdoti dell'Antico Testamento, durava otto giorni come quella indetta da Salomone dopo il completamento del primo Tempio[128]: appare così ancor più evidente il legame istituito tra il Laterano e Montecassino.

L'identificazione della basilica del Salvatore con il Sinai avrebbe suscitato, a cavallo dei secolo XII-XIII, il sarcasmo dei canonici vaticani che scrissero un carme in cui la basilica di San Pietro accusava i *lateranenses* di essere *iudaeos et moysistas*, paragonando la cattedrale di Roma a una sinagoga[129]. Se l'*exemplum* epigrafico e figurativo, per Desiderio, fosse stato quello vaticano mai si sarebbe scelto di recuperare quelle connotazioni simboliche che proprio la sede petrina aveva adoperato per schernire l'*ecclesia* lateranense. La suggestione veterotestamentaria era stata suggerita agli *ordinatores* cassinesi da parte di Pier Damiani già molti anni prima della realizzazione dell'epigrafe benedettina e la formula che associava il Sinai a Montecassino sarebbe stata riconfermata anche nei codici dello *scriptorium* cassinese tra XII e XIII secolo[130].

Le affinità individuate, tra i due contesti, permettono di stabilire che alcune indicazioni per il rinnovamento cassinese giunsero non genericamente dalle basiliche apostoliche romane ma più precisamente dal Laterano (e non è casuale che la dedicazione dell'*Ecclesia* desideriana sia *Sancti Baptistae Ioannis*). Il rapporto tra i due contesti è segnalato anche dalla tipologia degli arredi liturgici: il cancello bronzeo

126 Herklotz, *Gli eredi di Costantino* cit., p. 172.

127 *Ibid.,* p. 171.

128 *Ibid.*, p. 172.

129 Longo, *Dimensione locale cit.* «Hos ego iudaeos reputo simul et moysistas, / Qui caput ecclesiae veterem credunt synagogam; / Principe absque pari taceat vetus illa figura». *Codice topografico* cit., n. 7, III, pp. 379-380; Lauer, *Le palais* cit., p. 235. Cfr. U. Longo, Qui caput ecclesiae veterem credunt synagogam. *Il richiamo al Tempio di Salomone e all'Antica Alleanza tra universale affermazione dell'ideologia papale e locale concorrenza tra le basiliche romane del XII secolo*, in *Studi di storia offerti a Michele Luzzati*, cur. S. P. P. Scalfati – A. Veronese, Pisa 2008, pp. 157-170.

130 Cfr. G. Orofino, *La prima fase della miniatura desideriana (1058-1071)*, in *L'età dell'abate Desiderio* cit., *La decorazione libraria*, Atti della tavola rotonda, cur. G. Cavallo, Montecassino 1989, pp. 47-63: 47-48. Si propone un esempio da un codice a cavallo tra XI e XII secolo: «De Synai exivit lex atque de Casino; utrobique data est numine divino; / prima in volumine sculpitur petrino, / altera in codice pingitur ovino» (Montecassino, Biblioteca dell'abbazia, ms. *Casin.* 295. Cfr. E. Scaccia Scarafoni, *Vicende storiche della Biblioteca di Montecassino*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», 3 (1929), pp. 307-328: 311.

documentato nella basilica del Salvatore nel secolo XII, che delimitava l'altare dal resto della navata, costituiva un elemento in comune a quello che la *Chronica Casinensis* riferisce per la Montecassino desideriana[131].

Tornando a riflettere sui promotori della riforma delle immagini, va rilevato che l'interesse di Pier Damiani per l'iconografia, oltre che nelle numerose lettere, emerge in uno scritto attraverso il quale il cardinale aveva risposto ai dubbi espressi da Desiderio sulla posizione dei principi degli apostoli rispetto al Cristo nelle rappresentazioni pittoriche: l'Avellanita indica che Paolo deve disporsi a destra del Salvatore e Pietro a sinistra, essendo quella la tradizione attestata nei monumenti di Costantino e di Silvestro[132]; ancora in una lettera scritta tra il 1063-1064 alla comunità cassinese, suggerisce: «Scribite, si placet, disticon istud in refectorio sub pedibus apostolorum: Ignit apostolicum linguarum flamma senatum, Germinat et varis quasi vox foecundia loquelas»[133], segnalando un interesse non solo nella programmazione figurativa ma anche per i florilegi testuali.

Pier Damiani dovette influenzare notevolmente l'*ordinatio* del corredo figurativo cassinese, così come la redazione di testi liturgici dello *scriptorium* benedettino: tra gli autori dei testi inseriti nel Lezionario di Montecassino *Vat. lat.* 1202 egli risulta essere l'estensore degli scritti più importanti e inoltre, come proposto da Beat Brenk, è molto probabile che la sua ispirazione abbia interessato anche il complesso programma figurativo del manoscritto, connotato da forti accenti politici[134]; secondo il riformatore infatti «quicquid illic gestum hystorialiter legitur, totum in nobis per mysterium spiritalis intellectus impletur. Quod enim tunc visibiliter gestum est, nobis per spiritalem intelligentiam congruit, nostro tempori vetus illud saeculum militavit[135]».

L'epigrafe del Laterano relativa al cantiere di restauro promosso da Alessandro II è datata all'agosto 1072, solo dieci mesi dopo la consacrazione di

131 *Chronica Casinensis* III 32, p. 403: «Fecit itaque et cancellos quattuor fusiles ex aere ante altare scilicet hinc inde inter chorum et aditum statuendos». Cfr. De Blauuw, *Cultus et decor* cit., pp. 272-273.

132 Rotondi, *Un opuscolo* cit.

133 C. Bertelli, *Miniatura e pittura: dal monaco al professionista*, in *Dall'eremo al cenobio. La civilità monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, cur. G. C. Alessio, Milano 1987, pp. 579-698: 614.

134 Brenk, *Il significato storico* cit., p. 27. Sul lezionario si veda anche L. Speciale, *Il ciclo benedettino del Lezionario* Vat. Lat. 1202 *e i suoi modelli*, in *Medioevo: i modelli* cit., pp. 673-681.

135 Sulla lettera 160: *Die Briefe* cit., IV, pp. 100-134.

Montecassino: appare probabile allora che i lavori dei due centri della Riforma gregoriana furono intrapresi quasi in contemporanea; se pure non sia noto se la Montecassino desideriana, anticipando di poco la *renovatio* lateranense, potesse già disporre del "nuovo" *exemplum* riformato, essa rintracciava sempre nel Laterano il modello di riferimento, rilevando elementi che erano già stati introdotti nella basilica del Salvatore durante il pontificato di Sergio III: sia l'epigrafe absidale sia la presenza del *Giudizio finale* in controfacciata (ma su questo particolare tornerò a riflettere più avanti).

Un modello che Montecassino può aver mutuato dalla basilica vaticana è invece l'iscrizione sull'arco maggiore, composta anch'essa da Alfano, che ricalcava quella dell'arco trionfale della basilica di San Pietro (e che, ancora una volta, non è noto se potesse esser presente anche in Laterano), accompagnando il mosaico raffigurante Costantino che dona il modellino dell'edificio a Cristo e a Pietro[136]: «absidam et arcum maiorem musivo vestivit. In cuius videlicet circuitus amplitudine aureis litteris magnis hos versus describi precepit: Ut duce te patria iustis potiatur adepta, / Hinc Desiderius pater hanc tibi condidit aulam[137]».

La *renovatio* dell'abbazia non si sostanziò esclusivamente di una nuova *facies* architettonica e artistica ma riguardò anche i cerimoniali: si transitò dai riti beneventani a quelli franco-romani, secondo le modalità promosse dai papi riformati, e vennero confezionati e rinnovati tutti i libri liturgici[138].

Nel corredo figurativo cassinese il legame con un prototipo romano appare molto forte: oltre alle affinità già segnalate occorre riflettere anche sulla comune presenza di una *Crocefissione* su due registri. Il programma iconografico benedettino si differenzia però da quello romano, proponendo una tradizione figurativa peculiare,

136 Il *titulus* vaticano risalirebbe al 324 ca., mentre il corredo figurativo fu un'addizione probabilmente carolingia. Kessler, *La decorazione della basilica medievale di San Pietro*, in *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, catalogo della mostra (Roma, ottobre 1999 – febbraio 20000), cur. M. D'Onofrio, Milano 1999, pp. 263-270. Cfr. Orofino, *All'ombra di Montecassino* cit., p. 287.

137 Leone Marsicano, *Chronicon* cit., III, 27, pp. 396-397.

138 V. Brown, *Il messale medievale e le "missae votivae": esempi di pratica monastica in area beneventana*, in *Il monaco il libro, la biblioteca*, Atti del convegno (Cassino – Montecassino, 5-8 settembre 2000), cur. O. Pecere, Cassino 2003, pp. 119-153: 124-129; M. Dell'Omo, *Cultura liturgica e preghiera a Montecassino negli anni dell'abate Desiderio (1058-1087)*, in *L'età dell'abate Desiderio* cit., III, pp. 279-361; T. F. Kelly, *The Beneventan Chant*, Cambridge 1989.

ibridata alla cultura visuale meridionale: a Sant'Angelo in Formis (**fig. 5**) il sistema delle immagini non è disposto affrontando Nuovo e Antico Testamento ma secondo il cosiddetto sistema a *wraparound patterns*, o *a spirale*, che prevede i pannelli neotestamentari nella navata centrale e quelli veterotestamentari nelle laterali. Mi sembra probabile che questa peculiare *ordinatio*, diffusa in area meridionale, possa esser derivata e sviluppatasi da quella consuetudine inaugurata da Paolino da Nola che, nel V secolo, aveva disposto in una basilica un programma figurativo veterotestamentario e in un'altra adiacente uno neotestamentario[139], in contrasto con lo schema leoniano romano.

Il repertorio iconografico proposto a Capua risulta poi molto più vicino alla famiglia iconografica della Genesi Cotton[140], come si evince ad esempio nella selezione di numerosi episodi relativi alla Creazione; tenendo presente il programma figurativo di Sant'Angelo in Formis, testimone più prossimo del corredo iconografico della basilica di Montecassino (pur in parte differenziandosene)[141], occorre rilevare che la presenza di più scene del Genesi, in particolare quelle relative ai giorni della Creazione, sia fenomeno tipicamente meridionale (in contrasto con la sintetica formula romana), come configurato, ad esempio, nell'*antependium* salernitano[142]; risultano inoltre assenti le storie dell'Apocalisse e i vegliardi che, in area laziale, si dispongono nell'arco absidale.

Gli studi di Moppert-Schmidt, De' Maffei, Demus e Bergman hanno dimostrato che l'iconografia neotestamentaria capuana sia da relazionare, almeno in parte, alle illustrazioni dei lezionari mediobizantini e dei vangeli[143]. Si potrebbe

139 Cfr. Goldschmidt, *Paulinus' Churches* cit. Sulla "chiesa doppia" di Paolino da Nola si veda M. Campone, Aula duplex … ut ecclesia. *Il problema delle chiese "doppie" nella politica religiosa costantiniana e della prima età cristiana*, «Studi sull'Oriente cristiano. Atti dell'Accademia angelica-costantiniana», 18 (2014), pp. 5-17.

140 Per la bibliografia sul Cotton Genesi si rimanda alle note 145 e 148.

141 Ne è una prova il fatto che le didascalie che accompagnavano i due cicli figurativi sono totalmente dissimili. Cfr. Gunhouse, *The fresco decoration* cit., p. 251.

142 Sugli avori rimando ai contributi di A. Braca, *Gli avori medievali del museo diocesano di Salerno*, Salerno 1994; R. P. Bergman, *The Salerno Ivories: Ars sacra from medieval Amalfi*, Cambridge 1980; Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* cit., p. 245. Sempre dalla famiglia del Cotton Genesis, è opportuno ricordarlo, derivano i cicli veterotestamentari dei mosaici monrealesi, della cappella palatina di Palermo e dei capitelli dei chiostri di Monerale e Cefalù.

143 O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily,* London 1950; A. Moppert Schmidt, *Die Fresken von S. Angelo in Formis*, Zurich 1967, pp. 47-66; F. De' Maffei, *La dicotomia tra le scene del Nuovo e dell'Antico Testamento e l'originario ceppo bizantino*, «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte», 28 (1977), pp. 26-57; Bergman, *The Salerno Ivories* cit.; Cfr. C. Minott, *The Iconography of the Frescoes of the Life of Christ in the church of Sant'Angelo in Formis*, PhD dissertation, Princeton 1967; un esempio analogo a quelli di tradizione mediobizantina è il *Battesimo di Cristo*, che rintraccia uno schema analogo nei mosaici monrealesi, pur differenziandosene: ciò che è comune è il modello di

proporre che il programma iconografico, tenendo conto di una tradizione tendenzialmente romana (testimoniata non solo dal dato figurativo ma anche da quello documentario[144]), sia stato poi modulato dagli *ordinatores* cassinesi in maniera più fedele alla tradizione biblica più antica, radicata nella cultura figurativa meridionale (più vicina ai corredi iconografici librarii), come quella dei manoscritti della famiglia Cotton[145], non ignorando la proposta illustrativa degli ottateuchi bizantini[146] e del repertorio iconografico carolingio, come quello tradito nei codici di Rabano Mauro[147]. Questi manoscritti erano conservati in quegli anni proprio presso la biblioteca del monastero e dovevano esser ben noti agli intellettuali cassinesi (come anche le numerose suppellettili che ne avevano mutuato l'iconografia, ormai diffusa nel *milieu* artistico campano), ai monaci e anche agli *ordinatores* librari: secondo queste modalità la tradizione figurativa biblica più fedele alla famiglia Cotton[148] sarebbe stata recepita

riferimento. Analogie si riscontrano anche nelle pitture di San Pietro ad Montes, nelle porte di bronzo della cattedrale di Benevento e negli avori salernitani. Cfr. Gunhouse, *The fresco decoration* cit., pp. 158-159; sul tema si rinvia alle riflessioni di Toubert, *Un'arte orientata* cit., pp. 95-96.

144 Come testimoniano le numerose epistole damianee a Desiderio di Montecassino.

145 Gunhouse associa l'esempio paleocristiano di San Paolo fuori le mura al modello del Cotton, seguendo la linea critica di Garber: in realtà la tradizione figurativa capuana appare ancora più vicina di quella romana a quel ceppo iconografico, come dimostra l'idea ordinativa meridionale di selezionare dettagliatamente tutte le scene della Creazione; a San Paolo invece si opera una scelta sintentica, secondo una consuetudine propria dell'*ordinatio* iconografica romana. La tradizione veterotestamentaria del Cotton Genesi, è stata legata per la prima volta a programmi figurativi della pittura monumentale da J. J. Tikkanen, *Le rappresentazioni della Genesis in S. Marco a Veenzia e loro relazione con la Bibbia Cottoniana*, «Archivio storico dell'arte», 1 (1888), pp. 212-363 e in *Die Genesis-mosaiken von S. Marco in venedig und ihr Verhaltnis zu den Miniaturen der Cottonbibel*, Helsinki 1889 (*Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, XVII), poi continuata da J. Garber, *Wirkungen der Früchristlichen Gemaldezyklen der alten Peters und Paulus Basiliken in Rom*, Roma-Berlin-Wien1918.

146 Gunhouse, *The fresco decoration* cit., p. 163. Ad esempio la *Creazione di Eva*, che prevede la nascita della progenitrice dal fianco di Adamo, come si rileva negli Ottateuchi e nei cicli paleocristiani romani, è raffigurata diversamente nella tradizione del Genesi Cotton: la donna è creata separatamente da Adamo; ancora, l'iconografia della famiglia Cotton appare contaminata dal modello degli ottateuchi nella raffigurazione dell'*Espulsione dal Paradiso*, assorbita in questo modo dalla tradizione paleocristiana occidentale. Cfr Gunhouse, *The fresco decoration* cit., p. 164. Episodi quale *La costruzione della Torre di Babele*, poi, costituiscono un *unicum* nella tradizione figurativa biblica monumentale e risultano relazionabili solo in linea generale con i corredi figurativi della famiglia Cotton.

147 Toubert, *Un'arte orientat*a, pp. 85 ss. È stato rilevato che il modello della tomba raffigurata a Sant'Angelo in Formis, ma altrettanto avviene per altri particolari di scene veterotestamentarie, è analogo a quello dell'illustrazione del sepolcro nel *De Universo* di Rabano Mauro (Montecassino, ms. 132, f. 367), se pur in un contesto iconografico dissimile. Tale elemento indica che la costruzione di quel modello figurativo è una peculiarità cassinese che dalla stessa Montecassino si sarebbe irradiata. Cfr. Bloch, *Monte Cassino* cit., p. 68; Bergman, *The Salerno Ivories* cit., p. 72.

148 La Genesi Cotton (London, British Library (d'ora in poi BL), *Cott. Otho* B.VI) è una preziosa testimonianza libraria del V secolo - metà VI secolo, purtroppo danneggiata a seguito di un incendio nel 1731, di cui sono fortunatamente pervenuti frammenti e alcuni disegni di copia. Il suo nome deriva da Robert Cotton, il bibliofilo inglese che aveva acquisito il codice prima del 1617. Il manoscritto è un testimone eccezionale per l'apparato figurativo, che consta di ben trecento miniature, testimone di

dagli ispiratori dei corredi iconografici. Occorre poi tener conto del programma figurativo che doveva interessare la basilica prima della *renovatio* desideriana, di cui non si ha testimonianza. A differenza dei cicli romani, inoltre, a Sant'Angelo in Formis: le storie veterotestamentarie si chiudono con Giacobbe, è assente l'*Attraversamento del mar Rosso* mentre sono aggiunti gli episodi del *Ringraziamento di Noè* e de *La costruzione della Torre di Babele*[149]; le *storie di Gedeone*, raffigurate secondo la tradizione latina[150] e collocate sul muro occidentale della navatella destra, costituirebbero invece un'iconografia particolare della basilica capuana, da relazionare alle vicende che condussero alla spedizione militare di Pantaleone di Amalfi nel 1087 per sconfiggere l'emiro ziride Tamin (evento storico che ebbe notevole risonanza, quasi un preludio alla Prima Crociata[151]). Ancora una volta, per le *storie di Gedeone*, Hélène Toubert ha individuato l'ispirazione del pensiero damianeo, ponendo l'attenzione sul *De exaltatione Sancta Crucis*: le figure della Croce, *concordia scripturarum*, erano state annunciate da Mosè, Abramo, Noè, Ezechiele ma anche dallo stesso Gedeone e alcuni temi ricorrenti nel sermone si rintracciano proprio nella sequenza narrativa biblica di Sant'Angelo in Formis che individua il protagonista nel giudice di Manasse[152].

L'impaginazione del ciclo capuano, scandito da una serie di colonne dipinte, rimanda poi a una tradizione di gusto spiccatamente romana e centroitaliana[153].

Le storie bibliche presenti a Montecassino[154], disposte su tre registri per ogni parete della navata principale, dovevano essere, per il registro superiore della parete sud

---

una tradizione iconografica veterotestamentaria alternativa a quella degli ottateuchi bizantini. Lo studio più significativo sul manoscritto è stato quello a cura di Kurt Weitzmann e Herbert Kessler, i quali hanno ricostruito l'*ordinatio* figurativa del codice, rintracciando una "famiglia" iconografica con la quale esso condivide la recensione figurativa: i mosaici duecenteschi della basilica di San Marco a Venezia e due manoscritti più tardi conservati a Vienna. Cfr. K. Weitzmann, H. Kessler, *The Cotton Genesis, British Library Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton 1986.

149 Tali peculiarità associano la tradizione cassinese a quella più latamente meridionale, come dimostrano i confronti con gli avori dell'*antependium* di Salerno, i mosaici di Monreale e di Palermo, i capitelli dei chiostri di Monreale e Cefalù, il pavimento musivo della cattedrale di Otranto, gli affreschi di Santa Maria di Anglona. Cfr. Gunhouse, *The fresco decoration* cit., p. 228.

150 Il ciclo è stato individuato quale nuovo esempio di illustrazione della Bibbia, non fondata sul testo degli ottateuchi bizantini ma sulla redazione latina della Vulgata. Toubert, *Un'arte orientata* cit., pp. 109-110. cfr. H. J. Stahl, *The iconographic sources of the Old Testament Miniatures, Pierpont Morgan Library*, M. 638, PhD Dissertation, New York 1974, pp. 74 ss.

151 Toubert, *Un'arte orientata* cit., pp. 103-111.

152 *Ibid*., pp. 124 ss.

153 Gunhouse, *The fresco decoration* cit., p. 200.

154 Per l'identificazione dei pannelli ritengo opportune le considerazioni di Teemu, *Building the Cassinese Identity* cit.

della navata centrale: *Creazione della Luce e delle Tenebre*, *Creazione del Firmamento*, *Creazione delle piante e degli alberi*, *Creazione del sole e della luna*, *Creazione degli uccelli e dei pesci*, *Creazione di Adamo*, *Creazione di Eva*, *Peccato originale*, *Rimprovero dei progenitori*, *Espulsione dal Paradiso*; nello stesso registro della parete nord: *Dio ordina a Noè di costruire l'arca*, *Noè costruisce l'arca*, *Diluvio universale*, *Ringraziamento di Noè*, *Costruzione della torre di Babele*, *Ospitalità di Abramo*, *Viaggio per il sacrificio di Isacco*, *Sacrificio di Isacco*, *Esaù e l'inganno di Rebecca e Giacobbe*; il *Sogno di Giacobbe*. Le storie neotestamentarie occupavano due registri: *Annunciazione a Maria*, *Visitazione*, *Natività*; *Annuncio ai pastori*; *Visita dei Magi a Erode*; *Adorazione dei Magi*; *Presentazione al Tempio*; *Giuseppe informato dall'angelo*; *Strage degli Innocenti*; *Cristo tra i dottori*; *Battesimo di Cristo*; *Tentazioni di Cristo*, *Vocazione degli apostoli*; e, ancora, con buona probabilità: *Nozze di Cana*, *Guarigione del lebbroso*, *Gesù placa la tempesta*, *Guarigione del paralitico*, *Guarigione dell'emorroissa*, *Resurrezione della figlia di Giairo*, *Guarigione dei due ciechi*, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*; *Miracolo della donna di Canaan*, *Trasfigurazione*, *Guarigione dell'indemoniato*; *Cristo e Zaccheo*, *Cristo e la samaritana al pozzo*, *L'adultera*, *Guarigione del cieco nato*, *Resurrezione di Lazzaro*, *La madre di Giacomo e Giovanni implora per i suoi figli*; *Cena a Betania*, *Entrata a Gerusalemme*, *Ultima Cena*, *Lavanda dei piedi*; a seguire le Storie della Passione: *Agonia nel Monte degli Ulivi*, *Crocifissione*, *Ascensione*; nella basilica dovevano esser dipinte anche le Storie di san Benedetto nella zona delle tre absidi, il cui corredo agiografico è stato individuato nelle miniature del ms. *Vat. lat.* 1202[155].

Se a Pier Damiani va assegnata l'ispirazione di talune scelte figurative, la contaminazione tra iconografia romana e meridionale trova ragione non solo nelle maestranze che operarono nel cantiere ma soprattuto nell'*ordinator* generale dell'opera che dovette essere Desiderio stesso, come evocano le parole del terzo libro della Cronaca di Montecassino, che definiscono l'abate *huius loci restaurator ac renovator*[156], e come Pietro Diacono ribadisce: Desiderio *tam musivo quam et diversis picturarum coloribus optime decoraverat*[157]; le espressioni usate dalle fonti sembrano indicare un

155 *Ibid.*, pp. 106-124.
156 *Chronicon Casinense* cit., III, prefazione, p. 363.
157 *Chronicon Casinense* cit., IV, 8, p. 472.

ruolo non solo di committenza da parte dell'abate ma anche di personale ispirazione intellettuale della fabbrica.

Il tema iconografico dell'abside lateranense di Sergio III doveva svilupparsi, secondo un fenomeno di continuità, attorno all'immagine della Croce gemmata; tale proposta è vicina all'ipotesi di Marc Bloch: lo studioso ha proposto la presenza dell'immagine dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista, con al centro la croce-busto del Salvatore, in virtù della perduta abside di Montecassino[158] e in considerazione del fatto che l'epigrafe della basilica desideriana replicasse quella lateranense. È molto più probabile però che i due Giovanni cassinesi fossero collocati nei piedritti dell'arco absidale e non all'interno del catino, operando sempre la ripresa di un modello romano[159], e che nell'abside benedettina fosse collocato un tema trionfale e apostolico, una *Missio Apostolorum* o una *Traditio Legis*[160], o in alternativa un'*Ascensione*[161]. Occorre rilevare, a tal proposito, una non univoca tradizione figurativa absidale nelle aree dipendenti da Montecassino, come si constata nelle absidi di Sant'Angelo in Formis a Capua (**fig. 5**) e di San Pietro ad Oratorium a Capestrano[162], ma anche in quelle della

158 Cfr. M. Bloch, *Monte Cassino* cit. p. 53; *Leonis Marsicanis et Petri diaconi Chronica monasterii Casinensis 3.28,* in Monumenta Germaniae Historica, *Scriptores*, VII, ed. W. Wattenbach, Hannoverae 1846 (rist. anast. Hannoverae 1963), p. 718: «In apsida vero hinc inde sub pedibus Sanctorum Baptistae et Evangelistae Iohannis versus istos: Haec domus est similis Synai sacra iura ferenti / ut lex demonstrat hic quae fuit edita quondam / lex hinc exiuit mentes que ducit ab imis / et vulgata dedit lumen per climata saecli».

159 Orofino, *All'ombra di Montecassino* cit., p. 287. La Orofino riflette sull'*ekphrasis* di Leone Marsicano, il quale colloca l'iscrizione relativa alla basilica come nuovo Sinai, «in absida vero hinc inde sub pedibus sanctorum baptiste et evangeliste Iohannis», che opportunamente avrebbe occupato uno spazio per tutta l'estensione dell'emiciclo absidale, con i due santi posti sopra l'*incipit* e l'*explicit* dei versi. Una soluzione analoga è quella adottata in area cassinese, nel monastero benedettino di Santa Maria del Monacato a Castrocielo, nel XII secolo. *Ibid.*

160 L. Speciale, *Montecassino. Il classicismo e l'arte della Riforma*, in *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma gregoriana*, cur. F. Avagliano, Montecassino 1997, pp. 107-146: 126-129.

161 Cfr. Orofino, *Montecassino* cit., p. 442; Orofino, *All'ombra di Montecassino* cit., pp. 290 ss. Giulia Orofino riflette sulla fortuna del tema nelle absidi delle chiese di dipendenza cassinese, tra XII e XIII secolo: Santa Maria di Trocchio, Sant'Angelo in Asprano, Sant'Antonio abate di Castelnuovo Parano, Santa Maria del Monacato di Castrocielo, Sant'Angelo di Lauro. Oltre che nella terra di Benedetto l'*Ascensione* nell'abside si rintraccia a Calvi, nella Grotta delle Fornelle, a Santa Maria in Caldana presso Mondragone e a Santa Maria di Pontepiano sul Clavio; il tema è proposto anche nel corredo figurativo di Sant'Angelo in Formis, collocato però tra gli affreschi della parete sinistra della navata centrale. Cfr. A. Carotti, *Gli affreschi della Grotta delle Fornelle a Calvi Vecchia*, Roma 1974, pp. 51-53; V. Pace, *La pittura medievale in Campania*, in *La pittura in Italia* cit., pp. 243-260: 251; A. O. Quintavalle, *Contributi sulla storia della pittura romanica in Campania*, «Crisopoli», 2 (1934), pp. 14-30.

162 La chiesa abruzzese conserva la decorazione absidale, databile tra il 1100 e l'ultimo quarto del secolo, che presenta sopra l'arco absidale un Cristo in trono benedicente alla greca con nella

cattedrale di Capua[163], della distrutta chiesa di San Benedetto sempre a Capua[164] e di Santa Maria di Foro Claudio a Ventaroli.

Pier Damiani, Desiderio da Montecassino[165] e Alfano da Salerno, personalità profondamente interessate al significato dell'immagine e delle Scritture (ma soprattutto all'ispirazione di programmi iconografici), coltivavano un'amicizia decennale, testimoniata da numerosi scambi epistolari. Essi erano a loro volta legati a papa Alessandro II, che si era interessato sia alla *renovatio* lateranense sia a quella cassinese: mi sembra pertanto possibile ipotizzare una programmazione quasi contemporanea dei due cicli nutrita dagli interessi delle stesse personalità. Sia il *Templum Urbis* sia la

mano sinistra il libro sul quale sono dipinte le parole «Ego sum primus et novissimus»; il Cristo è affiancato dai simboli del tetramorfo e da due serafini; nel registro inferiore sono collocati i vegliardi dell'Apocalisse; nell'emiciclo absidale sono ancora leggibili alcune figure di santi che recano in mano un codice, inscritte all'interno di arcatelle. il catino absidale si presenta in stato lacunoso, probabilmente era collocata una *Maiestas Domini* con Pietro e Paolo o una Madonna Regina. Cfr. M. Della Valle, *Proposte sulla decorazione pittorica del complesso absidale di San Pietro ad Oratorium nei pressi di Capestrano*, in *Studi in onore di Patrizia Angiolini Martinelli*, cur. S. Pasi, Bologna 2005, pp. 133-145; V. Pace, *Profilo della pittura medievale abruzzese (l'iconografia dei programmi absidali del XII e XIII secolo*, «Abruzzo» 14 (1976), pp. 61-73; M. Andaloro, *Studi sull'arte medievale in Abruzzo*, Dispense dei corsi di Storia dell'arte medievale e moderna a.a. 1987/1988 e 1988/1989, cur. I. Carlettini, Chieti 1990, p. 8;

163 L'abside capuana fu decorata tra 1138 e 1140 e il suo programma figurativo è ricostruibile attraverso due disegni: nella calotta era dipinta una Madonna con bambino in trono sui quali doveva scendeva la colomba dello Spirito Santo o la corona trionfale, ai cui lati si affiancavano alcuni santi stanti: alla destra Pietro e Stefano, alla sinistra Paolo e Agata.

164 La chiesa è stata distrutta nel Settecento ma il tema dell'abside è ricostruibile attraverso la testimonianza di Michele Monaco: «Erat Ecclesia, antequam ad Iesuitas perveniret, tota picturis ornata: habebat in media navi pulcherrimum chorum, et in abside musivum cum imagine Salvatoris, a cuius dextra Sanctus Paulus, et a sinistra S. Petrus eodem opere efformati, cernebantur, sub imaginibus per gyrum in musivo pariter exarata haec legebatur inscriptio: Hoc Desiderius, qui et Victor Praesul, et Abbas Coepit opus, quod Oderisius optimus Abbas Complevit, Benedicte tuum decorans ad honorem».

165 Quello del rapporto tra Pier Damiani e Desiderio di Montecassino, che qui riferisco a proposito dell'ispirazione del programma iconografico ed epigrafico cassinese, è un tema complesso. I due prelati dibatterono su taluni temi in maniera discordante. Ad esempio l'Avellanita, anacoreta militante, rimproverava l'abate cassinese di interessarsi troppo alla vita contemplativa trascurando le esigenze della Chiesa romana. Cfr. G. M. Cantarella, *Per un nuovo questionario del secolo XI?* «Reti medievali», 11 (2010-2011), pp.231-245: 235. Neanche i rapporti di Damiani con Ildebrando di Soana e Alessandro II furono sempre sereni, come si evince dalle lettere in cui l'abate rinuncia ripetutamente all'episcopato, in quanto non allineato su talune posizioni degli altri due, negli anni '60 dell'XI secolo. U. Longo, *L'esperienza di riforma avellanita e i rapporti con il mondo monastico*, «Reti Medievali», 1 (2010), pp. 259-270: 268. Peraltro è stato ben evidenziata dalla storiografia la linea ecclesiologica damianea, talvolta discordante da quella di Ildebrando e di Alessandro II in termini di Riforma, in contesti diversi (come negli scritti a Enrico IV in cui sostiene una desacralizzazione del potere imperiale di linea ildebrandina, cfr. *Die Briefe*, n. 120, III, p. 391). Sul tema si veda L. Paolini, *L'ecclesiologia damianea. Per una possibile interpretazione di sintesi*, «Reti Medievali», 1 (2010), pp. 309-320: 316; non è altresì possibile contrapporre in maniera netta un'ecclesiologia damianea a una ildebrandina, in quanto esse sono complementari. Occorre infatti considerare il pensiero di Damiani prima del grande scontro e della rottura tra *regnum* e *sacerdotium*, tra gli anni '40 e gli anni '70 dell'XI secolo, per questo motivo l'Avellanita aveva conferito maggior peso al primato monastico piuttostoché a quello politico. Fornasari, *Medioevo Riformato del secolo XI. Pier Damiani e Gregorio VII*, Napoli 1996, p. 134.

basilica di Montecassino sono ricostruiti completamente: il primo sotto Alessandro II, la seconda con Desiderio e la supervisione (probabilmente anche l'ispirazione) di Pier Damiani e Alfano da Salerno e, ancora una volta, la consacrazione di Alessandro II.

L'Avellanita avrebbe dimorato stabilmente a Roma, nel *patriarchium* lateranense, almeno fino alla fine del 1061[166], da quando Stefano IX (1057-1058) lo aveva nominato tra i sette cardinali vescovi della *Lateranensis Ecclesia*[167]: tale carica gli permetteva di celebrare insieme agli altri cardinali, al posto del papa, sull'altare maggiore della basilica del Salvatore. Se Pier Damiani fu la personalità romana che più si interessò ai programmi figurativi, come tradiscono i suoi scritti[168], è possibile attribuire alla sua persona l'*ordinatio* iconografica romana e di conseguenza un ruolo di *concepteur* che – indirettamente – avrebbe influenzato l'apparato figurativo del *Reichskirchensystem*[169]?

Per tentare di rispondere a tale quesito occorre riflettere ulteriormente sui suoi scritti, per fortuna tramandati copiosamente, in rapporto alle scelte figurative bibliche romane.

La basilica di Montecassino fu realizzata tra 1066 e 1072: occorre rilevare – confrontando gli episodi d'arte monumentale dell'Italia meridionale associabili a questa cultura figurativa – che la tradizione iconografica proposta (secondo il testimone capuano) non precede il 1072 e che il primo esempio noto sia proprio quello cassinese; tale constatazione permette di ascrivere all'abbazia l'archetipo figurativo che avrebbe costituito il centro di irradiazione della nuova edizione biblica per l'Italia meridionale[170].

Se le basiliche lateranense e cassinese sono state *renovate*

166 Benericetti, *L'eremo e la cattedra* cit, pp. 134-135.

167 Per questo motivo Pier Damiani scrive spesso «Romanae sum alligatus Ecclesiae». Dal sinodo lateranense del 1059 i cardinali vescovi hanno il compito di eleggere e insediare il papa. Il santo è designato anche vescovo di Ostia, carica di grande prestigio in quanto a essa spettava il privilegio antico dei consacrare il papa. Cfr. *Die Briefe* cit., p. 75, epistola 2,8 del 1060 all'arcidiacono Ildebrando. cfr. R. Berenicetti, *L'eremo e la cattedra. Vita di san Pier Damiani*, Milano 2007, pp. 81-82.

168 Occorre segnalare un'interessante riflessione su Pier Damiani e la cosiddetta *Textual Community*, in particolare durante la permanenza a Fonte Avellana: N. D'Acunto, *Pier Damiani fra retorica e tensione eremitica*, «Studi umanistici piceni», 29 (2009), pp. 35-45.

169 Mi avvalgo di un termine opportunamente segnalato da G. M. Cantarella, *Per un nuovo questionario del secolo XI?* «Reti medievali», 11 (2010), p. 212, con il quale si intende l'insieme di chiese/istituzioni ecclesiastiche coinvolte nel progetto della Riforma; nel presente studio si intende individuare la figura di un ispiratore generale del tema biblico su parete, tenendo sempre conto delle interpolazioni degli *ordinatores* per alcuni contesti, rispetto allo schema generale.

170 Sul tema si veda Toubert, *Un'arte orientata* cit., pp. 75-102.

contemporaneamente e influenzate almeno in parte da personalità comuni, dando così vita a nuovi edizioni figurative di contenuto biblico, è possibile proporre che la nuova tradizione iconografica abbia inizio secondo due canali distinti ma paralleli negli anni ’70 dell'XI secolo? La questione assume un'importanza fondante per l'indagine in corso.

Nel tentativo di ricostruire una sorta di *stemmatica* figurativa delle monumentali bibbie dipinte occorre risalire a quei contesti non solo romani e di area romana ma sotto l'influenza culturale della Riforma che parte dall'Urbe e da Montecassino, che interessa (almeno) il Lazio, l'Umbria meridionale, l'Abruzzo, la Campania e il Molise.

Le prime testimonianze giunte su cicli biblici riformati dipinti su parete, a eccezione degli episodi di area cassinese, risalgono però al principio del secolo XII. Occorre allora, nel tentativo di ricostruire una tradizione figurativa e di valutare la dipendenza effettiva o diversificata dal modello vaticano, valutare con attenzione filologica i cicli come testimoni di un prototipo che si è composto prevalentemente su un modello paleocristiano.

1.3 Prime bibbie *a fresco* per la Renovatio Ecclesiae

Un unico monumento, dalla datazione controversa, a mio avviso ascrivibile al crinale del secolo XI, risulta interessante in quanto antico testimone della tradizione figurativa di area cassinese: l'oratorio di San Nicola a Galluccio, in provincia di Caserta.

La cappella di San Nicola, costituita da una sorta di cripta di una chiesa rurale, è un contesto pittorico di notevole interesse, se pur di modeste dimensioni[171], che ormai riversa in uno stato conservativo pessimo[172]. Sull'imbotte si affrontano scene neo

171 L'ambiente è stato edificato sui resti di una cisterna romana di età repubblicana. La prima testimonianza documentaria dell'esistenza della chiesa risale solo al 1327, nelle *Rationes Decimarum Italiae* relative alla diocesi di Teano. Sull'oratorio l'unico contributo monografico è quello di R. Tollo, *Le pitture dell'oratorio inferiore della cappella di San Nicola a Galluccio*, «Bollettino d'arte», 86-87 (1994), pp. 85-110, il contesto monumentale è citato in maniera più corsiva da Kessler, *Caput et speculum* cit., p. 126.

172 Le condizioni sono talmente pessime, è possibile condurre uno studio iconografico (per quel poco che ne rimane) solo attraverso l'ausilio di antiche testimonianze fotografiche: il censimento della Frick Art Reference Library di New York (1925-1932), la campagna di catalogazione della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli (fine 1967 – inizi 1968), quelle fatte realizzare da Valentino Pace

e veterotestamentarie in rapporto numerico non proporzionale: pochi sono i pannelli dedicati all'Antico Testamento, tantoché le storie del Nuovo hanno inizio nello stesso lato in cui si condensano quelle del Genesi. Non ritengo che tale scelta sia da ascrivere necessariamente all'adesione a un modello vaticano altomedievale mediato da Montecassino[173]: San Pietro ordinava quarantasei pannelli veterotestamentari sulla parete destra e quarantatre evangelici sulla sinistra. Il rapporto numerico risulterebbe invertito, in quanto a Galluccio il ciclo più sintetico – viceversa - è proprio quello del Vecchio Testamento. È possibile forse tener conto, per questa scelta, della consuetudine campana del secolo precedente di introdurre cicli esclusivamente neotestamentari nei monumenti di culto, come si riscontra al principio del secolo X nella basilica dei Santi Martiri a Cimitile[174], nella seconda metà del X secolo a San Michele a Olevano sul Tusciano[175] e a San Marco a Cellole[176]. La scelta di un ciclo veterotestamentario più breve (ridotto non per un'economia di spazi) si riproporrà, al volgere del XII secolo, nell'oratorio di Thomas Becket ad Anagni. Della Montecassino predesideriana non si conosce l'*ordinatio* figurativa mentre di quella desideriana è ormai acclarata la proposta (confermata dall'esempio di Sant'Angelo in Formis) della presenza di una raffigurazione dettagliata dei giorni della Creazione secondo il modello iconografico della tradizione meridionale, configurazione che doveva essere assente a Galluccio, come intendo proporre tramite l'analisi figurativa del ciclo.

Nell'indagine iconografica e compositiva delle pitture dell'*ecclesia Sancti Nicolai*, va segnalato che alcuni frammenti identificati genericamente con storie della Genesi relative a Caino e Abele[177] costituiscono la testimonianza di due episodi che dovevano essere compendiati in un unico pannello: il *Sacrificio di Caino e Abele* e la successiva *Uccisione di Abele*, come si evince dal frammento di uomo reclinato, elemento consuetudinario nella rappresentazione di Abele morente e il cui

nel 1974 all'interno del progetto di ricerca sulla pittura medioevale campana dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Roma (sotto la direzione di Geza de Francovich).

173 Così ritiene Tollo, *Le pitture dell'oratorio* cit, p. 92.

174 Cfr. H. Belting, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr Frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, in *Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archaologie*, V, Wiesbaden 1962; A. Thiery, *Per una nuova lettura degli affreschi medievali campani*, «Commentari», 20 (1969), pp. 1-12.

175 Cfr. *La grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano. Storia, archeologia e arte di un santuario altomedievale*, cur. A. Di Muro, Bassano del Grappa 2011.

176 Cfr. C. Bertelli, *Miniatura e pittura: dal monaco al professionista cit.,* pp. 648, 666.

177 Tollo, *Le pitture dell'oratorio* cit., p. 88.

riconoscimento può essere confermato dall'immagine che lo precede, recante un busto di uomo retto (probabilmente uno dei due fratelli disposti a chiasmo dinanzi all'ara). Segue la raffigurazione dell'episodio della *Maledizione di Caino*, a cui è dedicato un altro pannello: la mano di Dio fuoriesce dalla lunetta dell'Empireo e condanna il fratricidio di Caino, accogliendo invece l'*animula* rossa di Abele, rappresentata sulla destra. Dell'immagine con l'*Arca di Noè* **(fig. 136)** si rintraccia il modulo iconografico canonico che prevede l'imbarcazione aperta nel centro, dove sono collocati otto componenti della famiglia del patriarca, raffigurati a mezzo busto. Non è pervenuto il primo pannello del Nuovo Testamento ma è altamente probabile che quello spazio fosse originariamente occupato dall'*Annunciazione*, dato che nel riquadro successivo si conserva la *Visitazione*: dinanzi a una quinta architettonica avviene lo stretto abbraccio tra Maria ed Elisabetta, ai cui lati si dispongono altre due figure. Sulla parete opposta dell'imbotte, in successione a due pannelli trecenteschi, continua a snodarsi il ciclo biblico: si scorgono le tracce di una *Natività* (le foto del 1979 testimoniano la presenza di un san Giuseppe pensoso[178]) e dell'*Annuncio ai Pastori*, seguito probabilmente dall'*Adorazione dei Magi*[179]. Alcuni frammenti pittorici restituiscono poi la raffigurazione di testoline umane accatastate che è lecito ricondurre all'episodio della *Strage degli Innocenti*, della cui rappresentazione è possibile individuare anche le gambe dei sicari.

La *Presentazione al Tempio* (**fig. 6**) è il pannello meglio conservatosi: al centro è dipinto un altare decorato a girali, alla cui sinistra è la profetessa Anna, succeduta dalla Vergine che protende il Bambino verso Simeone; questi sta per accogliere Gesù con le mani velate dall'altro lato della mensa. Se si confronta l'immagine con il disegno dell'omiliario *Casin*. 98[180] dell'Abbazia di Montecassino, ascrivibile all'età desideriana (pressappoco coevo alle pitture), il modello appare dissimile: nel manoscritto la Vergine è seguita da san Giuseppe che reca, sulle mani velate, l'offerta delle colombe; la profetessa Anna è invece collocata dietro Simeone. Il pannello successivo, a Galluccio, narra l'episodio in cui l'angelo compare in sogno a san

178 Cfr. Tollo, *Le pitture dell'oratorio* cit., p. 88.

179 *Ibid.*

180 Montecassino, Archivio dell'Abbazia, *Cas.* 98, f. 6v. Sull'omeliario si veda R. Casavecchia, *I codici Casin. 98 e 99: la tradizione omiletica a Montecassino all'epoca dell'abate Desiderio*, «Scrineum Rivista», 9 (2012), pp. 159-211.

Giuseppe, invitandolo a fuggire verso l'Egitto. Dell'immagine della *Fuga in Egitto* si nota la figura di Giuseppe che tiene in mano la cavezza dell'asino sul cui dorso è Maria, in posizione frontale, con in braccio il Bambino benedicente.

Mi sembra che in linea generale la selezione delle immagini sia più vicina a quella romana[181] che non alla cassinese[182] (se pure le maestranze attive nel cantiere dovettero essere autoctone[183]); in alternativa non è possibile escludere che il corredo iconografico derivi dall'*ordinatio* biblica cassinese predesideriana, di cui però non sono giunte testimonianze. La dipendenza romana del ciclo appare più probabile e confermata dall'anticipazione del pannello con la *Strage degli innocenti* e dalla posposizione della *Presentazione al Tempio*; questa peculiare disposizione non è nota in Vaticano ma si rivela una consuetudine ordinativa di alcuni testimoni: a san Lorenzo fuori le mura (sec. XI *ex*. - sec. XII *in*.); nell'oratorio di Thomas Becket ad Anagni, alla fine del secolo XII; nelle porte lignee di Santa Maria in Cellis a Carsoli (1132), oggi conservate presso il Museo d'arte sacra della Marsica a Celano (Aq).

Un ulteriore elemento che permette di accreditare l'ipotesi di elaborazione figurativa romana è l'assenza di una rappresentazione dettagliata dei giorni della Creazione: la lacuna che precede l'episodio con il *Sacrificio di Abele* poteva accogliere al massimo cinque pannelli e di certo tale estensione non avrebbe permesso l'introduzione della variante "desideriana" meridionale degli episodi del Genesi, improntati su una puntuale ripresa del modello Cotton. Ritengo che il pannello non pervenuto, che avrebbe succeduto l'episodio dell'*Arca di Noè,* non fosse occupato da un'ulteriore storia veterotestamentaria. Esso doveva rappresentare, secondo consuetudine, l'*Annunciazione*: non esiste un contesto, né nella tradizione meridionale né in quella romana, in cui il Nuovo Testamento abbia inizio direttamente con la *Visitazione.*

La cosiddetta *ecclesia Sancti Nicolai* non risulta essere mai stata inclusa tra

181 H. Kessler, *Caput et speculum* cit., p. 126 ha connesso gli affreschi a quelli di tradizione vaticana.

182 Come invece ritiene Tollo, *Le pitture dell'oratorio* cit.

183 Come dimostrato dai confronti proposti da Tollo, *Le pitture dell'oratorio* cit., che rapporta ad esempio: le bordure perlinate con quelle di tradizione campana esemplate a Santa Maria della Stella a Riardo (ultimo quarto del secolo XI), a Santa Maria in Grotta a Rongolise (sec. XII *ex.*), fino a Santa Maria di Foroclaudio a Ventaroli (sec. XIII *in.*); i listelli delle cornici dei pannelli dipinti in color granata e senape, come a Riardo, nella grotta di Rongolise, nel portico di Sant'Angelo in Formis e nell'abside di Santa Maria di Foroclaudio.

i possedimenti di Montecassino nella *Terra Sancti Benedicti*[184]: doveva trattarsi dunque di una proprietà privata o di un possedimento della Chiesa di Roma.

Ritengo possibile che le pitture di Galluccio vadano assegnate all'ultimo quarto del secolo XI e non al XII: non mi sembrano convincenti i confronti istituiti con i dipinti degli apostoli nell'*Ascensione* a Sant'Angelo di Lauro (le cui fisionomie peraltro sono caratterizzate da quelle marcate borse sotto gli occhi, a Galluccio evidentemente assenti), né con le pitture della grotta di San Michele di Gualana a Fasani[185]; piuttosto la cultura visuale dell'oratorio appare più vicina – in linea generale - a quella esemplata a Sant'Angelo in Formis e affine, per un confronto più puntuale, ai modi delle pitture di Cervaro a Santa Maria del Trocchio e a quelle del catino absidale sinistro di Santa Maria in Foro Claudio a Ventaroli (esempi assegnabili alla seconda metà del secolo XI).

Tornando a porre l'attenzione sul complesso basilicale lateranense e sulla ricostruzione del perduto ciclo pittorico, ragionando sugli esemplari di cicli biblici che, a oggi, si fanno dipendere dalla basilica di San Pietro in Vaticano, occorre riflettere sul programma figurativo della cosiddetta Croce lateranense (sec. XIII ex.) e su quanto effettivamente esso testimoni una derivazione petrina: Ulrike Koenen ha dimostrato, tramite un'analisi iconografica, che il corredo figurativo della croce non reca dipendenze dal modello vaticano mentre esso appare molto vicino al dettato ostiense e ai tardi programmi figurativi di Santa Maria in Vescovio presso Torri in Sabina e della basilica di Santa Cecilia in Trastevere[186]. Ritengo inoltre che la testimonianza della croce debba valutarsi all'interno di un contesto storico-artistico totalmente differente da quello dei secoli XI-XII, quando i corredi biblici dovettero subire talune interpolazioni figurative, se pur la matrice della tradizione iconografica di cui essi si facevano portavoci fosse ancora paleocristiana. Non mi sembra casuale il fatto che l'opera presenti, alla base del braccio verticale, l'immagine dell'Arca di Noè, in rapporto al significato ecclesiologico della croce e del suo valore all'interno della basilica lateranense (che ho già illustrato

184 Cfr. Tollo, *Le pitture dell'oratorio* cit., p. 86; L. Fabiani, *La Terra di S. Benedetto. Studio storico-giuridico sull'Abbazia di Montecassino dall'VIII al XIII secolo* (Miscellanea Cassinese, 33-34), Badia di Montecassino 1968; Fabiani, *La Terra di S. Benedetto. Fine del dominio temporale dell'Abbazia di Montecassino* (Miscellanea Cassinese, 42), Badia di Montecassino 1980; H. Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, III, cit.; E. Gattola, *Historia abbatiae Cassinensis per saeculorum seriem distributa*, Venetiis 1733, I-II; Gattola, *Ad historiam abbatiae Cassinensis accessiones*, Venetiis 1734, I-II.

185 Cfr. Tollo, *Le pitture dell'oratorio* cit., p. 100.

186 Koenen, *Das «Konstantinskreuz»* cit.

rispetto al catino absidale), e agli scritti dei padri della Chiesa, in particolare di Pier Damiani che, nel sermone *De Exaltatione Crucis*[187], specula intorno al numero 300, che lo induce a riflettere a lungo sull'arca di Noè e sulle sue dimensioni, che paragona a quelle della croce. A tal proposito è interessante portare all'attenzione l'esistenza di uno scritto di Pier Damiani rivolto a Desiderio di Montecassino, risalente all'ottobre-novembre del 1061, redatto in Laterano, in cui il santo assimila il monastero cassinese all'arca di Noè salvata dal diluvio, accostando l'abate e i monaci alle diverse specie animali[188]. Come suggerito nelle pagine precedenti, però, non è possibile definire una derivazione diretta di un'opera di oreficeria da un ciclo dipinto basilicale: occorrerà interrogarsi, piuttosto, sui modelli che, a loro volta, si riferivano a un archetipo ben preciso.

La prima e più grande differenza che si riscontra tra i cicli biblici dell'Italia centro-meridionale e il presunto prototipo di San Pietro in Vaticano è la presenza del Giudizio universale in controfacciata[189].

A San Pietro, come a San Paolo fuori le mura, la controfacciata proponeva temi figurativi del tutto dissimili da quelli del Giudizio, come testimoniato ancora una volta dal ms. *Barb. lat.* 4406 (ff. 129-139)[190], da un disegno di Seroux d'Agincourt[191]

187 Pier Damiani, *Sermones* cit. pp. 292 -303; *PL* 145, coll. 988.

188 *Die Briefe* cit., pp. 459-504.

189 Il repertorio iconografico paleocristiano occidentale non contempla la raffigurazione del Giudizio universale, il cui tema è invece suggerito da altre immagini, come quelle che rappresentano la separazione finale degli eletti dai reprobi. Y. Christe, *Il giudizio universale nell'arte del Medioevo* (edizione italiana a cura di M. G. Balzarini), Milano 2000, p. 15. Occorre evidenziare, a tal proposito, l'inattendibilità della testimonianza di Beda il Venerabile che aveva descritto la decorazione della basilica di San Pietro nella sua storia degli abati del monastero di Wearmouth, citando: il ciclo cristologico della parete sud della navata, una Theotokos circondata da apostoli nell'abside e alcune scene apocalittiche nella parete nord. Queste ultime non sono descritte da Beda, egli ne riconosce però quale tema quello del Giudizio universale: «affinché coloro che entrano nella chiesa, anche se non sanno leggere, si ricordino, avendo sotto gli occhi la separazione del Giuzio universale, che devono sottoporsi a un esame di coscienza più rigoroso». Yves Christe sostiene che a una data così alta, è impossibile rintracciare un'immagine di Giudizio e che nel commento Beda sembra confondere i temi di Apocalisse e Giudizio, le cui immagini non hanno un significato equivalente. Appare molto più probabile invece che il passo costituisca un *topos* letterario, come già sostenuto da Schreiner, ripreso da alcune fonti bizantine che diffondono le immagini del Giudizio universale con l'intento di convertire pagani e ricondurre all'ortodossia gli eretici. Christe, *Il giudizio universale* cit., pp. 18-19; cfr. B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966 (Wiener Byzantinische Studien, III).

190 Le testimonianze del copista Barberini come di Seroux d'Angicourt rilevano, è evidente, un contesto iconografico stratificatosi nei secoli. Cfr. M. Viscontini, *San Paolo fuori le mura. I dipinti della controfacciata*, in *Atlante* cit., pp. 368-371: 368.

191 Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 9843, f. 5r.

(che va però reinterpretato rispetto alla collocazione dei pannelli, secondo l'ipotesi di William Tronzo[192]) e da una veduta di Luigi Rossini[193] realizzata subito dopo l'incendio; la controfacciata ostiense infatti, analogamente a quella petrina, esponeva un registro inferiore occupato dalle figure dei quattro evangelisti (nettamente separate dai rispettivi simboli) e uno superiore con le scene della Passione (allineate in corrispondenza del primo registro dei cicli narrativi delle pareti della navata centrale): *Agonia nell'orto del Getsemani*, *Andata al Calvario*, *Discesa dalla croce*, *Presentazione del corpo di Cristo*.

In Laterano invece, *Frons basilicae intus totae picturis antiquis et parum elegantibus exornata est, Christi scilicet Salvatoris novissimo die humanum genus iudicantis*[194], come testimonia un manoscritto lateranense[195]; la fonte trova conferma in Panvinio[196].

Il Giudizio, dipinto a fresco, di certo ancora sussisteva, se pur deteriorato, all'arrivo di Gentile da Fabriano[197] (è opportuno ricordare che la commessa di Martino V per la basilica lateranense non fosse estesa alla controfacciata). Se il dipinto è testimoniato anche da Panvinio significa che la decorazione era ancora visibile nel Cinquecento e sarebbe stata distrutta solo nel 1646 con Borromini[198]. L'iconografia del Giudizio nasce a Roma[199] e la tradizione di quello lateranense doveva risalire almeno al

192 W. Tronzo, *The Shape of Narrative. A Problem in the Mural Decoration of Early Medieval Rome*, in *Roma nell'alto medioevo* (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 48), Spoleto 2001, pp. 457-487: 474-475.

193 L. Rossini, *Le antichità romane*, Roma 1829, f. 99.

194 Onofrio Panvinio, *De sacrosanta basilica* cit., ed. 1911, pp. 433-434; Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 6781, f. 315.

195 Roma, Archivio Lateranense, ms. FF. XXIII, 12.

196 W. Paeseler, *Die römische Weltgerichtstafel im Vatikan. Ihre Stellung in der Geschichte des Weltgerichtsbildes und in der römischen Malerei des 13. Jahrhunderts*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 2 (1938), pp. 313-393: 319, al contrario di Wilpert, ritiene il Giudizio opera del pontificato di Niccolò IV, interpretando diversamente un passo di Panvinio e riferendo i termini "posteriorem" e "anteriorem" all'abside e alla facciata della basilica. Moppert-Schmidt, nello studio del convento di S. Giovanni a Müstair (Moppert-Schmidt, *Die Fresken* cit., p. 104) ritiene il Giudizio lì dipinto una delle prime copie del primo Giudizio romano, il cui *concepteur* fu Leone Magno, e che Desiderio di Montecassino abbia trasferito questo programma figurativo nella sua abbazia avendo come riferimento le opere di Leone Magno (ma non tenendo conto di un'eventuale tradizione romana). Anche V. Hoffmann, *Die Fassade von S. Giovanni in Laterano*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 17 (1978), pp. 1-46 segue l'ipotesi di Wilpert 1924 che ritiene verosimile l'esistenza di un giudizio universale in controfacciata al Laterano.

197 A. Roca de Amicis, *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: gli anni della fabbrica (1646-1650)* p. 28 (rinvia alla nota di Panvinio, *De sacrosanta basilica* cit. alla nota 19; in Lauer, *Le palais* cit. p. 434 nota 13).

198 Apollonj Ghetti, *La basilica del Salvatore* cit., p. 17.

199 Sull'origine del tema del Giudizio si rimanda a Gunhouse, *The fresco decoration* cit.; cfr. *Alfa e omega. Il giudizio universale tra Oriente e Occidente*, cur. V. Pace, Castel Bolognese 2006.

pontificato di Sergio III (904-911)[200].

Gli esempi di XI-XII secolo che confermano questa ipotesi in area laziale, scegliendo di riproporre il Giudizio nel corredo figurativo, sono numerosi: l'Immacolata di Ceri, San Benedetto in Piscinula e San Giovanni a Porta latina a Roma, l'oratorio di Thomas Becket ad Anagni, Santa Maria nell'abbazia di Farfa[201]; nel secolo XIII a Santa Maria di Grottaferrata[202], a Santa Cecilia in Trastevere a Roma e a Santa Maria in Vescovio presso Torri in Sabina; nel XII secolo, in area umbra a San Paolo inter Vineas a Spoleto; per quanto riguarda l'Italia meridionale occorre ricordare i casi di San Pietro *ad Montes* presso Caserta, di Sant'Angelo in Formis a Capua e, secondo una recente ipotesi, proprio della basilica di Montecassino[203]. Di altri contesti monumentali risalenti ai secoli XI-XII, non è pervenuta la decorazione in controfacciata. In nessun caso però ho rilevato una tradizione figurativa analoga a quella vaticana e ostiense.

Nella basilica capuana il Giudizio non è vicino ai modelli figurativi di area bizantina[204] ma piuttosto a esempi romani o a redazioni di età carolingia e ottoniana che però, a loro volta, deriverebbero da prototipi romani (quali San Giovanni a Müstair o le *Pericopi* di Enrico II)[205]: la presenza del Giudizio nel corredo biblico campano è ben integrata rispetto alla rete iconografica neo e veterotestamentaria, instaurando una serie di rapporti tipologici con gli affreschi della navata centrale, come opportunamente dimostrato da Gunhouse[206]. Nell'esempio tifatino (**fig. 7**) l'inserimento del *Giudizio finale*, unitamente a quello della *Seconda venuta*, è stato relazionato dal Loud agli statuti capuani in cui si dichiara che la prima grande motivazione che avrebbe causato la

200 Apollonj Ghetti, *La basilica del Salvatore* cit., p. 162. Per la disposizione del giudizio universale nelle chiese si rimanda a P. Klein, *Entre paradis preésent et judgement dernier: les programmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moen Age*, in *Avant-nefs et esapces d'accueil dans l'église entre le Ive et le XIIe siècle,* Atti del colloquio internazionale del CNRS (Auxerre, 17-20 giugno 1999), cur C. Sapin, Paris 2002, pp. 464-483. Lauer, *Le palais du Latran* cit., pp. 410 ss.

201 Cfr. Ch. McClendon, *The Imperial Abbey of Farfa. Architectural Currents of the Early Middle Ages*, New Haven 1987, pp. 112 ss.

202 Se pure la badia greca esuli dall'interesse della presente ricerca, occorre segnalare che anche in questo caso esisteva un Giudizio in controfacciata (oggi perduto ma testimoniato da Filippo Vitale) e tradiva un'iconografia non latina ma pienamente bizantina. Cfr. M. Andaloro, *La decorazione pittorica medioevale di Grottaferrata e il suo perduto contesto*, in *Roma anno 1300*, Atti della IV Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (Roma, 19-24 maggio 1980), cur. A. M. Romanini, Roma 1980, 1983, pp. 270-272.

203 Teemu, *Building the Cassinese Identity* cit., pp. 82-83.

204 Gunhouse, *The fresco decoration* cit., pp. 154-155.

205 Brenk, *Tradition und Neuerung* cit., p. 137.

206 Gunhouse, *The fresco decoration* cit., pp. 285-287.

donazione dei terreni alla chiesa da parte del principe Riccardo di Capua sarebbe stata la paura del Giudizio finale[207]. Non mi sembra questo però un motivo probante l'inserimento di tale tema iconografico, in considerazione dell'ampia diffusione che l'immagine ha, tra XI e XII secolo, in Italia centro-meridionale; occorrerebbe invece porre la questione più sulla tradizione dei modelli figurativi di riferimento. Il recente studio di Immonen Teemu[208] ha proposto una ricostruzione del ciclo iconografico cassinese, tenendo conto anche dei *tituli* composti da Alfano che, non essendo ascrivibili all'atrio della basilica (al contrario di quanto la storiografia ha ritenuto negli studi precedenti a quello di Glenn Gunhouse[209]), si riferirebbero al programma iconografico della chiesa stessa. Teemu ha opportunamente riferito la didascalia «Flamma foris vindex intus compescuit ignes» proprio al Giudizio Universale[210].

Se la basilica capuana è il testimone monumentale più antico pervenuto del Giudizio in area meridionale (che asseconda un'iconografia dissimile da quella centroitaliana), il primo esempio rintracciabile in area romana è quello di Ceri (**fig. 9**), nel primo quarto del XII secolo, che si pone in rapporto figurativo alla più antica (e famosissima) tavola del Giudizio universale (1061-1071)[211], scoperta da Redig de Campos nel 1935 a Santa Maria in Campo Marzio e proveniente dal monastero femminile di San Gregorio Nazianzeno (oggi conservata presso i Musei Vaticani)[212]. Il

207 G. A. Loud, *Church and Society in the Norman Principality of Capua 1058-1197*, Oxford-New York 1985, p. 25, p. 242.

208 Teemu, *Building the Cassinese Identity* cit.

209 Gunhouse, *The fresco decoration* cit.

210 *Ibid.*, pp. 82-83.

211 S. Romano – F. Dos Santos, *La tavola del Giudizio universale già in San Gregorio Nazianzeno (Pinacoteca Vaticana)*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 45-55. Ritengo ragionevole questa datazione, tra le molte proposte cronologicamente distanti, assecondando quanto riporta il cartario del monastero femminile di San Gregorio Nazianzeno presso Santa Maria in Campo Marzio, dove la tavola era collocata: il documento testimonia una badessa *Constantia* a capo della comunità di religiose tra il 1060 e il 1071, badessa omonima alla donatrice identificata dal *titulus* nell'opera. Suckale ha segnalato il 1140 come termine *ante quem* in considerazione degli epiteti delle donatrici (*domina* e *ancilla Dei*), e dal loro abbigliamento, che non potevano essere ritenuti tali quando il monastero sarebbe diventato benedettino, invece del periodo in cui era ancora una comunità di canonichesse. Al 1140 risale infatti il primo documento del monastero che testimonia di "moniales". Suckale propone di riconoscere *Constantia abbatissa* che ha in mano un modello architettonico, con la vedova *Constantia* che il 1 agosto 1030 (E. Carusi, *Cartario di S. Maria in Campo Marzio* (986-1199), Roma 1948, pp. 13-15) offre una donazione al convento e che tale donazione consistesse nel restauro dell'oratorio (che è offerto da Costanza in pittura) e che *Benedicta* avrebbe invece donato uno o più altari. R. Suckale, *Die Weltgerichtstafel aus dem römischen Frauenkonvent S. Maria in Campo Marzio als programatisches Bild der einsetzenden Gregorianischen Kirchenreform*, in *Das mittelalterliche Bild als Zeitszeuge: secht Studien*, cur. Suckale, Berlin 2002, pp. 12-122: 19.

212 Città del Vaticano, Musei Vaticani, Inv. n. 526 (520). La tavola, in legno di castagno, è

confronto con la tavola (**fig. 8**) però si può istituire solo rispetto ai temi proposti e non a livello iconografico, dato che la pittura murale esempla altre tradizioni figurative. L'icona aiuta a ricostruire le scelte tematiche del Giudizio di Ceri, secondo una tradizione figurativa risalente, quindi, almeno al secolo precedente.

Il Giudizio monumentale è purtroppo ridotto a un lembo di pittura nel lato sinistro della controfacciata (ma i pochi elementi pervenuti sono sufficienti a valutarne l'impaginazione): a Ceri il tema biblico doveva svilupparsi almeno su tre registri, oltre allo zoccolo, assecondando un ordine gerarchico delle immagini e includendo la rappresentazione delle opere di misericordia[213] (se ne scorgono tre delle sei: la *Visita agli ammalati*, la *Vestizione degli ignudi* e la *Visita ai carcerati*) e le vergini della Gerusalemme Celeste; le pitture su legno sono ordinate in cinque registri[214], dall'alto verso il basso: Cristo assiso sul globo cosmico, con in una mano il globo e nell'altra una croce astile, è affiancato da due serafini sulle ruote di fuoco (*Ez* 1, 15-20; *Ez* 10, 9-12) e da due angeli che si inchinano; ancora Cristo, dal costato scoperto, orante, è rappresentato dietro un altare con gli strumenti della Passione[215], affiancato da due arcangeli e da due serie di sei apostoli assisi sugli scranni; la raffigurazione dei Santi

di forma circolare e misura cm 288x243. A essa si aggiunge, nel margine inferiore, una sorta di predella rettangolare di cm 64x139. D. Redig de Campos, *Eine unbekannte Darstellung des Jüngsten Gerichs aus dem elften Jahrhundert*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 5 (1936), pp. 124-133.

213 Le opere di misericordia (*Mt* 25, 34-37) devono esser compiute per essere ammessi nel Regno dei Cieli.

214 Tutti i registri, ad eccezione del secondo partendo dall'alto, sono accompagnati da una didascalia che informa degli artisti attivi, Nicola e Giovanni e delle donatrici: «Regnum percepite benedicti quiq(ue) venite // vobis sparatum per sec(u)la cuncta donantum»; «Offeret ut Paulus fuerit q(uo)d quisq(uis) lucratus Q(uo)d martyr Stephanus clamat grex iste pusillu(s) Me q(ui) pavisti(s) potu(m) p(er) se(m)pe(r) dedisti(s) Vel simul induto reparasti(s) corpore nudo»; «Ecce D(ominu)s n(ost)e(r) q(ui) tot(um) iudicat orbe(m) adven(i)et blandu(s) iust(is) pravi(s)q(ue) trem(en)du(s) iusto(s) aet(er)ni sublimans [m]unere regni dans quoq(ue) tartarei <i>niustos infima claustri Hoc tu qu[i] videa(s) vigi[l]i sub pec[t]ore scri/bas»; «Om(n)e genus volucru(m) vel reptilis at(que) feraru(m) reddunt humana pisces quoq(ue) feraru(m) (sic) vorata./ In clangore tubae surgunt de pulvere terrae Nicolaus Ioh(annes) pictor(es)»; «Do[(m)n]a Benedicta ancilla D(e)i/Constantia abbatissa». In considerazione dei nomi degli artisti, Redig de Campos ha identificato i componenti di una bottega a conduzione familiare che aveva lavorato nella basilica di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia, lì dove pure compaiono le firme dei frescanti: «Ioh(anne)/ Stefanus/ fr(a)t(res) picto(res)/romani/ et Nico/laus/ nepu(s) Ioh(anni)». Per questo motivo era giunto a una datazione alla seconda metà del secolo XI, così come confermato da Ladner. *Ibid*; Paeseler, *Die römische Weltgerichtstafel* cit. e H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962 datarono la tavola tra 1235-1240; cfr. J. Baschet, *Les justice de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et in Italie (XIIe-XVe siècle)*, Roma 1993, pp. 195-198. Garrison propone una datazione tra la metà e la fine del XII secolo. E.B. Garrison, *Dating the Vatican Last Judgement Panel: monument versus document*, «La bibliofilia», 70 (1970), pp. 156-158.

215 Sull'altare sono collocati: la croce dorata, il libro, i chiodi, la lancia, la spugna, la coppa, la corona di spine.

Innocenti e di Dismas, guidati da San Paolo convergono in una sorta di *Deesis* con la Vergine e santo Stefano, che rivolgono lo sguardo al Cristo del registro superiore. Dall'altro lato hanno inizio le Opere di Misericordia: un chierico dà da mangiare agli affamati e da bere agli assetati, un altro visita le carceri, un altro ancora veste un uomo nudo; a seguire: la *Resurrezione dei morti*, la personificazione del *Mare* e della *Terra*, gli *angeli tubicini che ridestano i defunti dai sepolcri*; nella predella è raffigura la Vergine orante nella Gerusalemme celeste, affiancata dalle Sante Prassede e Pudenziana, sotto le quali sono inserite le figure delle donatrici. L'altra metà del registro è occupata dall'immagine dell'Inferno con gli angeli che trascinano i peccatori tra le fiamme del lago di fuoco (*Ap* 20, 14-15).

È interessante rilevare che, in entrambi i casi, il Giudizio contenga le opere di Misericordia, argomento centrale nei dibattiti dei riformatori[216]: negli scritti di Desiderio, di Pier Damiani e Bruno di Segni[217]. L'esercizio della *caritas* è un tema caro, in quegli anni, anche ad Anselmo da Lucca[218] (come si evince dalla lettura del *Sermo de Caritate*) che ha legato la *caritas* all'*oboedientia*, in opposizione alla disobbedienza degli eretici[219].

Tra i grandi riformatori però fu proprio Pier Damiani a evidenziare il nesso tra Giudizio finale e opere di Misericordia[220]: nell'Epistola CLXXX, usando le parole di Matteo (*Mt* 25, 35-36), egli scrive che il Giudizio di Cristo terrà conto degli atti di carità, in quanto ciò che si possiede è proprietà di tutti e con tutti deve essere condiviso.

Ancora interessante è la testimonianza del *Giudizio finale* di San Benedetto in Piscinula[221] (primo quarto del XII secolo), del quale rimangono però alcuni

216 Zchomelisde, *Santa Maria Immacolata* cit., pp. 158-159.

217 Bruno Signinus episcopus, *Sententiae Libri VI*, II. *De Confessoribus. Sermo* I, *PL* 165, 1049 D 1050 A: «Sed nullius montis habitatores tantam in iudicio gloriam habebunt, quantam qui habitaverint in monte Oliveti, in monte misericordiae et pacis, in monte charitatis et pietatis; pax enim, pietas, misericordia et charitas pene idem significare videntur. Et vide modo quid in iudicio dicturus sit Dominus: "Venite, benedicti Patris mei, percipite regnum"" (*Mt* XXV, 34). Quare? Quia esurivi, et dedistis mihi manucare; sitivi, et dedistis mihi bibere; hospes fui, et collegistis me; infirmus, et visitastis me; nudus, et coperuistis me; et in carcere fui, et venistis ad me (*Mt* XXV, 35 ss.)».

218 Cfr. E Pàstzor, *Motivi dell'ecclesiologia di Anselmo di Lucca. In margine a un sermone inedito*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 77 (1965), pp. 45-10; Fornasari, *Medioevo riformato* cit., pp. 477-490.

219 Fornasari, *Medioevo riformato* cit., pp. 478-481.

220 Cfr. M. F. von Fürstenberg, *"Ordinaria loci" oder "Monstrum Westphaliae"? Zur kirchlichen Rechtsstellung der Aebtissin von Herford im europaeischen Vergleich*, Paderborn 1995, pp. 36-38.

221 L. Gigli, *Il ciclo frammentario in San Benedetto in Piscinula*, in *Riforma e tradizione*

frammentari brani pittorici (**fig. 10**), solo in parte leggibili; si scorgono tre registri: in quello superiore un angelo con spada dirige la mano verso una finestra, sotto la quale è dipinto un turibolo. Nel registro inferiore sono raffigurati tre angeli a mezzo busto, mentre nel terzo livello si scorge una monumentale figura di santo stante, che non ritengo possibile essere un frammento di *Deesis* e dunque identificabile con san Giovanni Battista[222] in quanto egli, nell'eventualità, sarebbe posizionato alla sinistra e non alla destra del Cristo, nel posto ordinariamente riservato alla Vergine. Appare più probabile, invece, come proposto nella prima lettura degli affreschi da parte di Alessandra Guiglia[223], che la monumentale figura sia la prima di una serie di apostoli che dovevano affrontarsi in quel registro del Giudizio Finale. A mio avviso, alla stessa campagna decorativa va ascritto il frammento di una figura monumentale nel nartece della chiesa a sinistra del portale, costituendo la raffigurazione di un san Giovanni Battista che, data la posizione, avrebbe fatto parte della *Deesis* alla sinistra del portale d'ingresso[224].

L'immagine del *Giudizio Universale* in controfacciata, così, costituisce il primo, significativo, elemento di discrimine rispetto alla tradizione figurativa della basiliche di San Pietro in Vaticano e di San Paolo fuori le mura.

Nel tentativo di ricostruire l'*exemplum* della basilica del Salvatore, un programma figurativo biblico di notevole interesse, se pure pervenuto in maniera frammentaria, è quello che decora gli ambienti sotterranei del Sancta Sanctorum[225]. Ed è estremamente preziosa, nel presente studio, una testimonianza pittorica come questa proveniente dal *patriarchium*, in quanto la sua collocazione la conferma quale documento di una tradizione figurativa proclamata negli ambienti della sede ufficiale

---

cit., pp. 233-236.

222 *Ibid.*

223 A. Guiglia, *Note su alcuni affreschi medievali in S. Benedetto in Piscinula nel Trastevere*, «Bollettino d'arte», 59 (1974), pp. 160-163.

224 Gli altri affreschi visibili vicino a questa figura monumentale devono essere ascritti a un'altra campagna decorativa, probabilmente precedente, in quanto sono incoerenti per dimensioni con il frammento preso in esame.

225 I lacerti pittorici, lacunosi e frammentari, decorano alcuni pilastri e pareti delle sostruzioni del Sancta Sanctorum. Una parte del programma figurativo è tradito dalle copie seicentesche: Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 9071, pp. 251-253, 255, 256; Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat. 4426*, ff. 1-5; Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 6555, ff. 1-13. Il primo a darne notizia fu G. Marangoni, *Istoria dell'antichissimo oratorio di S. Lorenzo comunemente appellato Sancta Sanctorum*, Roma 1747, pp. 25-26. Altri affreschi vennero scoperti nel 1947 e nel 1951.

della Chiesa di Roma e, di conseguenza, elaborata e approvata dalla Chiesa stessa. Negli affreschi convogliano le maggiori tendenze artistiche del secolo XII: una prima relazionabile alle pitture di Santa Pudenziana a Roma, Castel Sant'Elia a Nepi e della Grotta degli angeli a Magliano Romano; una seconda più aggiornata alle tendenze artistiche di San Nicola in Carcere e dell'abside di Santa Maria in Trastevere a Roma. In passato è stata suggerita la presenza di due fasi decorative[226]: appare però più probabile che la compresenza di differenti culture figurative sia da attribuire al lavoro simultaneo, o a breve distanza di tempo, di diverse *équipes* di pittori[227].

Un'immagine peculiare nel corredo iconografico è quella dell'*Autoseppellimento di Giovanni evangelista*: la fonte cui il pannello si riferisce è apocrifa (*Atti di Giovanni*, 115)[228] e non si conoscono immagini e cicli romani dedicati specificatamente alla storia del santo precedenti al secolo XII, ancor più se legati a fonti apocrife[229], nonostante Giovanni, insieme al Battista, fosse venerato in Laterano già dal V secolo[230]. L'Evangelista assumerà grande rilievo tra i santi proprio negli anni della Riforma gregoriana, dopo esser stato per secoli all'ombra dell'altro Giovanni, divenendo simbolo della vita canonicale[231]. Mi sembra allora significativo segnalare che la dedicazione a Giovanni Evangelista della basilica del Salvatore e del palazzo

226 Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* cit., pp. 260-261.

227 Cfr. Croisier, *La decorazione pittorica* cit., p. 231.

228 La fonte narra che il corpo di san Giovanni fu portato in cielo e sostituito nel sarcofago da manna miracolosa.

229 Solo qualche decennio più tardi l'episodio sarà citato in un pannello delle porte bizantine di San Paolo fuori le mura.

230 Papa Ilaro (461-468) aveva fatto edificare due oratori indipendenti ma annessi al battistero lateranense: l'uno dedicato al Battista e l'altro all'Evangelista. Il patrocinio dell'Evangelista però venne associato alla basilica solo nel secolo XII, mentre al Battista si lega il titolo della basilica già nelle fonti di VII secolo. Una bolla di Anastasio IV, risalente al dicembre 1153, per la prima volta nomina la *basilica Salvatoris domini, que Constantiniana vocatur, pariterque beati Iohannis baptiste et Iohanni evangeliste*. Nella *Descriptio Ecclesiae Lateranensis* non è evidenziato il ruolo dei due santi Giovanni, probabilmente perché questi non contribuivano alla retorica del testo il cui fine era la proclamazione del primato della basilica lateranense. I due santi sono invece enfatizzati nel loro legame con la basilica del Salvatore, da altre fonti di secolo XII, come da Geraldo del Galles: «Dedicata est etiam ad honorem et laudem sancti Iohannis evangelistae, qui prae caeteris dilectus Domino fuit, qui supra pectus eius in coena recubuit, qui virgo mente et corpore permansit; cui matrem etiam a cruce virgini virginem commendavit (…). His itaque tribus Lateranensis ecclesiae fulta patronis, Salvatore scilicet, praecursore, praecipueque dilecto, qui de ipso dominico pectoris salutifera fluenta fonte potavit, veritatis evangelicae post alios conscriptore et coelestium arcanorum sublimius et subtilis scrutatore, caeteris ecclesiis per urbem et orbem universis disgne praeferri debet et praeponi». Cfr. De Blaauw, *Cultus et decor* cit., pp. 161-162; Herklotz, *Gli eredi di Costantino* cit., p. 168.

231 G. Barone, *La Riforma gregoriana*, in *Storia dell'Italia religiosa*, cur. A. Vauchez, I. *L'antichità e il Medioevo*, pp. 243-270: 267; sul culto dei santi nella basilica lateranense si rinvia a P. Jounel, *Le culte des saints dans les basiliques du Latran et du Vatican au Douzième siècle*, Rome 1977.

lateranense avvenga solo con papa Lucio II (1144-1145). Si potrebbero così collegare gli affreschi proprio ai decenni che precedono il breve pontificato di Gherardo Caccianemici[232], quando iniziava a esser introdotto con sempre maggiore insistenza questo culto, che avrebbe indotto poi alla rinnovata dedicazione. Un ulteriore elemento, che segnala una particolare attenzione al culto dei santi eponimi, sono gli acquerelli del codice *Barb. lat.* 6555 (ff. 11) che testimoniano quattro pannelli dipinti, non pervenuti, tra i quali uno che associava le figure di san Giovanni Evangelista e san Giovanni Battista[233], che a quell'altezza cronologica dovevano essere cotitolari della basilica lateranense; se queste pitture fanno parte di quel gruppo di affreschi assegnati all'*équipe* vicina ai modi di Castel Sant'Elia, esse vanno relazionate alla stessa cronologia delle storie del Genesi che, se pur portavoci di una cultura figurativa dissimile, esibiscono proprio le tendenze iconografiche e stilistiche elaborate in quegli anni presso l'Immacolata di Ceri. Tale elemento permette di assegnare la decorazione dei sotterranei del Sancta Sanctorum a una campagna unitaria, così come confermato dalle volte che inglobano temi apparentemente incoerenti ma che con probabilità erano associati ad altari[234], e il cui programma figurativo andrà interpretato rispetto ad alcune fonti scritte.

Un primo elemento che occorre decifrare è il motivo a rosette e a cerchi inscritti, dipinto sulle volte, che non costituisce, a mio avviso, un tema puramente decorativo (**fig. 11**). La sua realizzazione potrebbe essere relazionata agli interessi

232 Al pontefice occorrerebbe ascrivere anche la commessa del programma della basilica di Santa Croce in Gerusalemme (demolito nel Settecento): un passo del *Liber Pontificalis* testimonia il profondo rinnovamento della Hierusalem, assegnato a Gherardo Caccianemici, cardinale titolare dal 1122, canonico regolare del priorato di San Frediano a Lucca, che fu pontefice col nome di Lucio II, «Quam nimirum ecclesiam sicut bonus pastor tam in edeficis quam in possessionibus plurimum augmentavit et divitem de pauperrima fecit. Fabbrica nacque ipsius ecclesiae a summo usque deorsum in melius reformata et plaustro cum omnibus officinis de novo edificato, canonicoum regolarium conventum ibidem autore Domino consituit» (*LP* II, p. 385). Il *Liber Pontificalis* e la testimonianza di Paolo Diacono descrivono lo stato molto precario della basilica: l'intervento di Lucio II venne inteso quasi come seconda fondazione e i lavori furono distribuiti in un lasso di tempo molto ampio poiché intrapresi *ante apostolatum* e proseguiti dal nipote cardinal Ubaldo Caccianemici. Vedi Giovanni Battista De Rossi, *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, Roma 1861, p. 435; cfr. *LP* I, p. 179 nota 75. *La Basilica di S. Croce in Gerusalemme: quando l'antico è futuro,* cur. A. M. Affanni, Viterbo 2003.

233 La dedicazione della basilica al Battista è precedente a quella dell'Evangelista e risale al pontificato di Sergio III (904-911); Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 6555, f. 11r. Secondo le didascalie i due santi dovevano essere vicini all'immagine del felino che azzanna la preda sulle volte.

234 M. D'Onofrio, *Aspetti inediti e poco noti del Patriarchio latearnense*, in *Medioevo. I modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 17 settembre – 1 ottobre 1999), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2002, pp. 221-236: 231.

astronomici dell'*ordinator*, rimandando a una singolare raffigurazione dell'Universo: quelli che sembrerebbero motivi floreali, in realtà, rappresentano le stelle (tale modulo figurativo è una costante nel Medioevo ed è rintracciabile con una certa frequenza nelle rappresentazioni bibliche, ad esempio nella stella cometa che guida i Magi o nelle volte stellate, come il cielo del mausoleo di Galla Placidia); i cerchi concentrici – come orbite - sono scanditi, lungo il diametro, da piccole sfere, e si riferiscono alla composizione delle costellazioni[235]; in corrispondenza delle effigi di Osea e Geremia è raffigurato poi un vero e proprio globo terracqueo (secondo il medesimo modulo iconografico adottato nei globi sostenuti dagli arcangeli nell'abside della basilica di Castel Sant'Elia a Nepi) (**fig. 12**). Oltre a questi elementi, delineati da uno spesso pennello con ocra rossa, si rintraccia l'immagine di una ruota: tale schema è identificabile con l'orbita di un corpo celeste, come ricordano le descrizioni di Plinio il Vecchio e Beda il Venerabile nel *De rerum natura*[236], più tardi le *rote magne*[237] di memoria dantesca: il termine *rota* infatti in latino indica proprio l'orbita. Occorre rilevare, inoltre, che il "motivo decorativo" delle volte del Sancta Sanctorum distingue tre diversi moduli: una stella; una stella inscritta in un cerchio; una stella inscritta in due cerchi (questi, a loro volta, intercalati da alcuni punti). Mi sembra interessante sottoporre all'attenzione una parte del *Liber Rotarum* di Isidoro di Siviglia (*De Rerum Natura*, III LX 1-2), in cui l'autore narra «De differentia stellarum, siderum et astrorum. Stellae et sidera et astra inter se differunt. Nam stella est quaelibet singularis. Sidera vero sunt stellis plurimis facta, ut Hyades, Pleiades. Astra autem stellae grandes, ut Orion, Bootes. Sed haec nomina scriptores confundunt, et astra pro stellis et stellas pro sideribus ponunt». Nelle volte (luogo siderale per eccellenza, nel Medioevo dipinto), sarebbero così raffigurate, accanto alle singole *stelle*, *sidera* e *astra*.

Nel XII secolo in Europa hanno notevole diffusione molti testi scientifici e soprattutto astrologici[238], tra cui l'Almagesto di Tolomeo, opera in cui è esposto il sistema geocentrico, nella quale è descritto un catalogo di 1022 stelle: è proprio rispetto

235 Una rappresentazione analoga, con stelle a rosetta alternate a rosette all'interno di orbite, è quella adottata nei mosaici di V secolo presso il mausoleo di Galla Placidia a Ravenna; nel terzo quarto dell'XI secolo un esempio romano, se pur semplificato, è a mio avviso quello che interessa la terza nicchia della parete sinistra della basilica di Santa Balbina a Roma.

236 Cfr. Beda il Venerabile, *De natura rerum*, cur. E. Tinelli, Bari 2013, pp. 77-79.

237 Dante Alighieri, *Purgatorio* XXX, 109-115.

238 J. Zahlten, *Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart 1979, p. 205.

a questo tema che le università dibatterono sulle critiche al sistema tolemaico formulate da Averroè nel suo commento al *De Caelo*. Gli interessi astronomici poi avevano interessato, *ab antiquo,* gli stessi papi, in particolare Silvestro II (999-1003).

Perché associare un programma figurativo astronomico a scene bibliche?

Già Isidoro di Siviglia, nel *De Rerum Natura*[239], poneva in relazione l'importanza dei numeri nell'ordine della Creazione, illustrando la durata degli intervalli nel rilevamento generale del tempo e nei cicli del calendario[240]. Questo testo dovette godere di una notevole circolazione nei secoli XI e XII, tanto da ispirare il programma figurativo pavimentale di secolo XI della chiesa del Salvatore a Torino[241]. Il tema scientifico, in rapporto al quarto giorno della Creazione, era stato affrontato proprio in quegli anni nelle opere di Onorio di Autun e di Guglielmo di Conches[242]; in maniera analoga è possibile individuare alcune iniziali miniate in apertura del libro del Genesi, comunemente ritenute "aniconiche", all'interno delle bibbie atlantiche, che presentano una geometria esegetica comprensibile solo con l'ausilio di alcuni trattati scientifico-filosofici[243].

Mi sembra possibile individuare una fonte particolare all'origine dell'*ordinatio* delle pitture dell'ambiente *ante scrinium* del Sancta Sanctorum: l'*Hexameron* di sant'Ambrogio, una raccolta di sermoni che commentano esegeticamente il primo capitolo del Genesi[244]. Proprio in questo testo si dibatte ampiamente sui moti dei cieli, in riferimento alla creazione degli astri[245]. Anche la palma che decora le imposte delle volte del cielo stellato, simbolo di vittoria (sebbene sia usualmente associata a un contesto edenico), trova un riferimento nella fonte ambrosiana: secondo Ambrogio infatti la Chiesa dice «Dixi, ascendam in palmam,

239 Beda il Venerabile, *De rerum* cit.

240 Cfr. M. Bussagli, s.v. *Zodiaco*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*,

241 Sull'apparato musivo si rimanda a C. Segre Montel, *L'arte in città: il mosaico pavimentale del Duomo*, in Storia di Torino. Dalla reistoria al Comune medievale, cur. G. Sergi, I, Torino 1997, pp. 579-584.

242 Cfr. Zahlten, *Creatio mundi* cit., p. 209

243 R. T. Chasson, *"In principium creavit Deus caelum et terram". C'era anche geometria esegetica nella genesi di alcune bibbie atlantiche?*, in *Cicli e immagini bibliche nella miniatura.* Atti del VI Congresso di Storia della Miniatura (Urbino, 3-6 ottobre 2002), cur. M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, «Rivista di Storia della miniatura», 8 (2003-2004), pp. 29-42.

244 Ambrosius Mediolanensis, *Exameron*, Introduzione, traduzione, note e indici di G. Banterle, Milano-Roma 1979.

245 *Exameron* cit., pp. 86, 89, 94, 100, 208, 210, 216, 218, 222,

tenebo altitudines eius[246]» per ascendere verso il Verbo, «ut omnia relinquat inferiora et ad superiora contendat, ad brabium Christi, ut suavis eius fructus carpat et gustet; suavis enim virtutis est fructus[247]».

Sempre nella fonte ambrosiana, nel passo relativo al sesto giorno della Creazione, è possibile rintracciare il significato dell'immagine del leopardo che azzanna l'agnello: «Leopardus capreae agrestis sanuguinem bibit e vim languoris evitat[248]» **(fig. 15)**.

Tenendo conto della piantina realizzata da Philippe Lauer (**fig. 13**), per la collocazione delle immagini oggetto di studio (eliminando idealmente le pareti che oggi si interpongono all'interno di un ambiente che durante i secoli XI-XII doveva presentarsi secondo un'ordinamento unitario): in un primo vano (quello indicato dal pilastro J e dalla parete I) si incontrano, oltre a motivi decorativi con colonne scanalate e capitelli corinzi delineati da una spessa linea di colore rosso: l'*Autoseppellimento di san Giovanni Evangelista* e il tema cosmologico che interessa le volte, sulle cui imposte sono collocate alcune palme. Le scelte stilistiche qui operate sembrano molto affini a quelle dei frammenti delle pitture di San Marcello al Corso a Roma, risalenti indicativamente agli anni Venti - Trenta del XII secolo[249]. Tornando a esaminare lo spazio astratto delle volte del *Patriarchium*, si rileva il fluttuare di alcune bestie: un cervo dalle grandi corna, di cui rimane una lacunosa sagoma gialla, ferito probabilmente in una battuta di caccia (si notano due gocce di sangue), sta per essere attaccato da un cane (**fig. 14**), immagine latamente cristologica e da interpretare, con probabilità, come la *caccia del generale Placido*[250]; ancora un leopardo azzanna una agnello bianco

246 *Ibid.* cit., p. 166.

247 *Ibid.* Sulla palma in sant'Ambrogio si veda anche *ibid*., p. 170.

248 *Ibid.*, p. 368.

249 I frammenti medievali delle pitture della basilica di San Marcello al Corso sono una scoperta dell'ultimo ventennio. Come nelle pitture lateranensi si rintracciano le grandi palme, in questo caso però arricchite da caschi di datteri rossi. Appare medesimo inoltre il sistema di *ordinatio* figurativa, in particolare nell'uso di cornici dal fondo ocra rossa, che si rintracciano sempre in Laterano, ancora nell'oratorio di Santa Pudenziana, a San Benedetto in Piscinula e a Ceri. Sembrano analoghe a quelle lateranensi anche le scelte epigrafiche, che esemplano le medesime caratteristiche grafiche in scrittura capitale. Cfr. G. Bordi, *I frammenti della decorazione affrescata di San Marcello al Corso*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 237-240.

250 L'immagine sembra costituire il primo episodio delle storie di sant'Eustachio, prima della sua conversione quando gli apparve il Cristo crocifisso tra le corna di un cervo, prima che il miracolo si manifestasse, similmente alla rappresentazione protoduecentesca di una vetrata a Notre-Dame di Chartres. Cfr. L. Charbonneau - Lassay, *Il Bestiario del Cristo*, I, Parigi 1994, pp. 366 ss. Un analogo soggetto iconografico, scolpito nell'inoltrato secolo XII, è collocato nella facciata della cattedrale di

sanguinante. Alcuni disegni del *Barb. lat.* 6555 (f. 5r) testimoniano la presenza in questo pilastro di una Madonna *advocata* che faceva da *pendant* al Cristo benedicente nel pilastro N (oggi collocato in un altro vano). Non mi sembrano attendibili le testimonianze del disegno di Seroux d'Agincourt né del *Barb. lat.* 6555 che raffigurano, nell'imposta della volta del pilastro perpendicolare a quello con il pannello dell'*Autoseppellimento dell'Evangelista*, un leone con in bocca un ramo di palma: tale fraintendimento iconografico, in entrambi i casi, fu dovuto con probabilità a un'errata interpretazione, nel pilastro I, dell'animale che il predatore aveva tra le fauci, del quale ancora oggi si intravedono solo i contorni. Quella sorta di "foglia di palma" riportata negli album, in realtà, coincide con l'effetto chiaroscurale che connota il dorso della preda. L'animale cui si riferiscono i disegni è sicuramente lo stesso che ancora oggi compare raffigurato nella volta (ma non è un leone, piuttosto un leopardo, essendo il manto maculato) (**fig. 15**): sia perché il disegno di Seroux ne documenta una precisa localizzazione in quel pilastro, sia perché nei disegni i moduli geometrici che circondano l'immagine sono disposti nella stessa maniera che negli affreschi. Nel medesimo ambiente in cui è raffigurato il Cristo benedicente, sul pilastro O, è dipinto un santo vescovo tonsurato che con la mano destra benedice e con la sinistra, appare probabile, non reca il modellino dell'edificio[251] quanto piuttosto un libro; alla sua sinistra si intravede la sagoma di una donna inginocchiata, probabilmente una donatrice. Nello stesso ambiente sono raffigurati due santi, di cui uno è identificato da un iscrizione come Stefano, l'altro ha in capo un *phrigium*: è probabile che esso rappresenti un santo papa.

I disegni barberini testimoniano altre pitture, oggi perdute: tra queste mi sembra interessante portare all'attenzione un'immagine in particolare (**fig. 16**), in cui ritengo possibile individuare l'episodio della *Lotta tra Silvestro e il drago* (f. 1r): una coppia di due santi, identificabili con Pietro e Paolo, esce a mezzo busto dal lato sinistro della grotta, rivolgendo le mani verso l'immagine raffigurata nella parte inferiore del pannello, lì dove si scorgono due ceri e una croce astile, dinanzi a un altro profilo montuoso, probabilmente particolari di una processione religiosa (che ricordano

Fidenza.

251 Come invece segnala J. Croisier, *La decorazione pittorica dei sotterranei del Sancta Sanctorum*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 224-232: 226.

l'analogo soggetto raffigurato nelle storie di Sant'Alessio nella basilica inferiore di San Clemente a Roma). Non si comprende nel foglio barberiniano cosa il copista intendesse con la didascalia "pittura nova" che accompagna l'immagine: a mio avviso questo pannello perduto doveva essere realizzato in contemporanea all'intero ciclo figurativo, in virtù di un modello che si rivela peculiare dell'*équipe*. La sagoma dell'antro della grotta infatti è la stessa usata per le pitture del cantiere di Ceri e di San Benedetto in Piscinula: si confronti l'antro della grotta della scena omonima a Ceri (**fig. 17**) e la sagoma della tenda dietro il pannello con l'*Offerta di Caino e Abele* nella basilica trasteverina **(fig. 10)**; ancora con l'immagine del viaggio di Tempulus e dei suoi fratelli nella basilica di San Gregorio Nazianzeno a Roma (sec. XI ex.).

Un altro disegno del codice vaticano testimonia la raffigurazione di un vescovo in *un altro pilastro*[252] che, non presentando la *mitra bicornis* come uso tra fine XI e inizio XII secolo, è stato associato a una seconda campagna decorativa dell'ambiente, a cui andrebbe ascritto anche il perduto pannello con Vergine in trono con i santi Pietro e Paolo, testimoniato dal *Vat. lat.* 9071[253]: se però si assegnano gli affreschi a una data più tarda (come suggerisco rispetto alla scelta di raffigurare l'*Autoseppellimento di san Giovanni Evangelista*), tale iconografia appare coerente. Ancora in un altro vano, nel pilastro P, si conservano le figure di due donne martiri con diadema e vesti preziose che recano nella mano sinistra una corona d'oro.

In quella che oggi è un'intercapedine tra i pilastri P e Q compare una *Crocifissione*, molto deteriorata, in cui si riconosce un *Christus Patiens* con occhi aperti. Sopra la croce sono collocati i busti di due angeli: alla sinistra san Giovanni e la Vergine, alla destra alcuni personaggi non identificabili tra cui un soldato che infligge l'ultimo colpo di lancia a Cristo. Nel pilastro Q è raffigurato Geremia in abiti militari, identificato dal cartiglio: *Ego quasi agnus / mansuetus*; nella parte inferiore a Geremia è Osea che reca il cartiglio: *O MORS / ERO / MORS / TUA / MORSUS / TUUS / ERO / INFERNE*. Sul lato ovest dello stesso pilastro è raffigurato il *Martirio di san Sebastiano*[254]. Nella parete tra i pilastri Q e R sono collocati tre pannelli delle storie del

252 Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 6555, f. 2r.

253 Croisier, *La decorazione pittorica* cit., p. 226.

254 Il pannello era già identificato con il nome del santo attraverso il *titulus S. BASTIANUS*, come testimonia Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 9071, f. 251r.

Genesi (**fig. 19**) [255]: nel registro superiore, a campire la lunetta immediatamente inferiore alla volta è la *Creazione del cielo e della terra* (*Separazione della luce dalle tenebre*, *delle acque e della terra*, *Creazione di astri, piante e animali marini*) (**fig. 18**); nel registro centrale è la *Creazione di Adamo* e al di sotto doveva comparire la *Creazione di Eva* (come suggerisce l'acquerello vaticano). Nel pilastro est un pannello accoglie un uomo dai capelli lunghi che reca tre le mani la corona del martirio, a esso dovevano aggiungersi altri quattro pannelli perduti, come suggeriscono gli acquerelli del *Barb. lat.* 6555 (ff. 10-13): uno con due sante o due santi diaconi separati da una croce processionale, uno con i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, un altro santo non identificato con libro, una Vergine con bambino e i santi Pietro e Paolo. Ancora un altro affresco, testimoniato dal *Vat. lat.* 9071, doveva raffigurare almeno due episodi disposti su due registri, di questi ritengo che il primo sia identificabile con una *Crocifissione*[256]: un uomo legato a una croce a Y e un uomo con bastone dinanzi a un antro alluderebbero a Gesta crocifisso, cui è inflitta la tortura della *verberatio,* così come si riscontra frequentemente nell'iconografia di origine bizantina. Tale *Crocifissione* potrebbe coincidere con la stessa immagine lacunosa e oggi collocata in un'intercapedine precedentemente descritta; nel registro inferiore un lacerto pittorico suggerisce possa esser stata rappresentata la *Pentecoste*[257].

Appare evidente il legame stilistico di questi affreschi con il frammento proveniente da un ciclo dedicato a san Pietro con la *Storia di Anania e Saffira*[258],

255 La lettura delle immagini può essere agevolata dalla testimonianza dell'acquerello del *Vat. lat*. 9071, p. 253.

256 Zchomelisde identifica il pannello con una crocifissione di sant'Andrea; a mio avviso tale interpretazione non è plausibile perché la croce, essendo testimoniata nel codice vaticano solo relativamente alla parte superiore della composizione, non documenta necessariamente un modello a X ma potrebbe tradire, invece, lo schema della croce a Y; la figura del martire inoltre è laterale rispetto all'arco della volta, dunque se il nucleo iconografico centrale doveva essere il sant'Andrea, questi sarebbe stato collocato al centro della lunetta: ritengo per questo motivo che l'uomo crocefisso sia uno dei due ladroni nell'episodio della Crocifissione e che al centro dell'immagine doveva essere collocato Gesù Cristo. Cfr. Zchomelisde, *Santa Maria Immacolata* cit., p. 107

257 Croisier, *La decorazione pittorica* cit. p. 227.

258 Il dipinto è stato rinvenuto nel 1874 nella cappella Colonna in Laterano. Cfr. S. De Blauuw, *A medieval portico in San Giovanni in Laterano: the Basilica and its ancient conventual building*, «Papers of the British School at Rome», 58 (1990), pp. 299-316. T. Strinati, *La storia di Anania e Saffira già in San Giovanni in Laterano (Pinacoteca Vaticana)*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 188-189; appare probabile che la stessa *équipe*, nella prima metà del secolo XII, dovette occuparsi della decorazione dei perduti affreschi della chiesa di San Salvatore in Thermis, a Roma, di cui sono testimonianza alcune fotografie (Roma, Biblioteca del Senato, *Affreschi e frammenti scoperti nella demolizione e sterro dell'antica chiesa di S. Salvatore in Thermis*, E 49: Fiore Cavaliere 1978, 142), come

pannello strappato e oggi nei depositi della Pinacoteca Vaticana, un tempo visibile nella cappella Colonna in San Giovanni in Laterano, ambiente a due piani porticati che in origine doveva essere parte del *claustrum canonicorum*. L'affresco doveva essere collocato in un contesto architettonico simile a quello del Sancta Sanctorum, in una sorta di lunetta ricavata da una volta (al di sotto della quale era una nicchia): l'immagine presenta la stessa impaginazione con cornici dal listello ocra rossa e divisa dal resto del ciclo da un fascione decorato a motivi geometrici antichizzanti, analogo a quello che l'acquerello del *Vat. lat.* 9071 (f. 253) suggerisce per il Sancta Sanctorum.

Sembra molto probabile che negli stessi anni, la bottega che operò alle storie del Genesi e ai profeti alla Scala Santa e presso l'Immacolata di Ceri, si dovesse interessare alla decorazione di questo spazio del *claustrum canonicorum* lateranense. Se l'annessione del transetto nella basilica del Salvatore è avvenuto proprio tra gli anni Trenta e Quaranta del XII secolo[259] e se tale addizione ha interessato il programma figurativo già esistente, integrandolo o modificandolo, a questo cantiere potrebbe aver partecipato, ancora una volta, quella stessa *équipe* al soldo delle più alte commesse pontificie proprio nel *patriarchium*.

È interessante inoltre analizzare il legame tra le pitture del Sancta Sanctorum (se pure poco ne rimanga) e il programma iconografico nella basilica dell'Immacolata di Ceri[260], non solo per una questione di *équipe* e di cronologia ma anche di modelli iconografici e ideologici.

Il ciclo dell'Immacolata di Ceri, di cui rimangono solo alcuni pannelli nella

---

si evince dal trono dell'*Annunciazione*, molto somigliante a quello del pannello lateranense (J. Enckell Julliard, *I perduti affreschi in San Salvatore in Thermis*, in *Riforma e tradizione* cit., p. 190), ma a mio avviso anche dalla tipologia grafica dei *tituli picti* (*MARIA SIMEONIS H...*), confrontabili con quelli di altre opere di questa *équipe*.

259 S. De Blauuw, *Cultus et decor. Liturgie en architectuur in laatantiken en middeleuws Rome*, Slochteren 1987. Un ulteriore riferimento cronologico è quello suggerito da Gerhoh di Reichersberg, nel 1152, che nel suo viaggio a Roma (precedente al 1152, probabilmente intorno al 1141-1442) si riferisce alla costruzione del transetto. Cfr. F. Pomarici, *Medioevo. Architettura*, in *San Giovanni* cit., pp. 61-72: 68-69; R. Krautheimer propone invece che il transetto possa essere ascritto all'attività di Sergio III. *Corpus basilicarum* cit., V, pp. 22-23; 39-40.

260 L'attuale dedicazione della basilica all'Immacolata risale al 1854: la chiesa era precedentemente dedicata al papa martire san Felice II (la fonte che ci permette di risalire a tale dedicazione risale solo al 1454, secondo l'epigrafe del ciborio reliquiario per la testa del santo collocato in quella data in un altare: CORPUS DIVI FELICIS: RO: PP II MCCCCLXXXIIII) e appare molto probabile che questa dedicazione sia quella antica. Cfr. Zchomelisde, *Santa Maria Immacolata* cit. p. 13. Le pitture di Ceri fanno parte del secondo strato di un palinsesto pittorico. *Ibid.*, p. 31.

parete destra della navata centrale[261], si presenta prossimo a quello lateranense non solo per i puntuali modelli iconografici adoperati ma anche per i *tituli*; la suggestione di testi damianei che ne avrebbe ispirato il programma, come opportunamente rilevato da Nino Zchomelisde[262], non è a mio avviso correlabile esclusivamente con questo ciclo specifico ma valutabile quale testimone di una consuetudine iconografico-ideologica per commesse di così alto valore: sarebbe pertanto possibile proporre Pier Damiani quale impaginatore figurativo dell'archetipo di questi programmi biblici e che, in linea generale, le pitture di Ceri dovessero restituire il modello romano, se pur in misura ridotta, in considerazione delle modeste dimensioni della basilica di Cerveteri. Nel caso di Ceri (**fig. 20**) è stato opportunamente segnalata la possibilità di una commessa del cardinale vescovo Pietro di Porto, rispetto a un'ispirazione da testi damianei[263].

Intraprendendo l'analisi con il confronto delle immagini della *Creazione del cielo e della terra*[264] (**fig. 21**): a Ceri il Creatore, all'interno della sfera celeste, con una mano benedice, con l'altra lascia cadere le stelle del firmamento. Nel registro inferiore, al di sopra dell'abisso, popolato da pesci, plana la colomba dello Spirito Santo, ad ali spiegate. Sopra l'oceano è una striscia di terra verde punteggiata da fiorellini. Nel margine sinistro del pannello è la raffigurazione del *Dies* (una mandorla, simile a una valva, accoglie un uomo nudo che imbraccia una face accesa rivolta verso l'alto, che corrisponde nel cielo al Sole); alla destra è la raffigurazione della *Nox*, sempre identificata dal *titulus* (una donna con capelli lunghi, dal busto nudo, reca in mano una face spenta e rivolta verso il basso, dando le spalle al Creatore). A essa corrisponde nel cielo la Luna. Tradizione analoga era quella quasi contemporanea delle pitture del Sancta Sanctorum (se pure pervenute lacunose per quel primo episodio) che

261 Gli affreschi furono scoperti durante i restauri del 1974 e vennero restaurati solo nel 1987. L'originaria chiesa medievale, che oggi si presenta per lo più nella *facies* seicentesca, presenta un impianto basilicale a tre navate con abside a Occidente e un pavimento cosmatesco che permettono di collocare cronologicamente l'edificio nella tradizione romano-laziale tra XI e XII secolo. Antonio Cadei ritiene che le navate laterali siano state aggiunte successivamente all'esecuzione dei dipinti, ciò è stato smentito dalle analisi delle murature e dalla constatazione dell'*ordinatio* del secondo registro di pitture, le cui cornici assecondano l'inclinazione degli archi. Cfr. A. Cadei, *S. Maria Immacolata di Ceri e i suoi affreschi medioevali*, «Storia dell'arte», 44/46 (1982), pp. 13-29.

262 Zchomelisde, *Santa Maria Immacolata* cit.

263 *Ibid.*

264 Questa immagine è definita sovente *Separazione della luce dalle tenebre*: in realtà, se pure *dies* e *nox* risultano divisi, essi fanno parte di un'iconografia che esplicita i primi due versetti del libro del Genesi che riferiscono la *Creazione del Cielo e della Terra*: nella creazione del Cielo è compresa la separazione del giorno dalla notte.

raffiguravano però l'Abisso al centro del pannello, per motivi di spazio, essendo l'immagine non ordinata in un riquadro ma in una sorta di lunetta (**fig. 20**). I modelli iconografici appaiono del tutto dissimili dal prototipo ostiense[265]: al di là del fatto che non vi è alcuna raffigurazione marina (ma questa divergenza può esser dovuta a una non precisa attendibilità della testimonianza grafica, dato che il Genesi cita la Colomba dello Spirito planare sugli abissi), è raffigurato un colle al di sopra del quale è collocato l'Agnello mistico, in maniera assiale al Creatore e alla Colomba dello Spirito Santo. Nel ciclo ostiense la mano destra di Dio fuoriesce dalla sfera celeste a indicare il Giorno (e non benedicendo), inoltre la terra è raffigurata come "informe e deserta" proprio come descritto nel primo giorno della Creazione narrato dal Genesi mentre, nella stagione di Ceri e del Sancta Sanctorum, la terra è rigogliosa e fiorita, come si presenta al secondo Giorno. Il giorno e la notte sono indicati da didascalie diverse: "LUCEM" (sic!) e "TENEBRAS" (sic!). La differente interpretazione del primo episodio della Creazione segnala dunque la selezione di fonti diverse. A Ceri l'immagine è accompagnata dal titulus: + [P]RIMUM CONSTAT OPUS D(OMI)NI CELU(M) MARE TELLUS; del Sancta Sanctorum non è pervenuto il *titulus* e neanche a San Paolo. Analoga, se pur sintetica, è la proposta iconografica della croce lateranense che si caratterizza però per il gesto del Creatore che accompagna con le mani la colomba dello Spirito Santo. Non è pervenuta alcuna restituzione grafica dell'iconografia quella vaticana, dalla quale sarebbe dovuta derivare la proposta ostiense: in nessun caso, però, la tradizione figurativa romanica risulta analoga a quella testimoniata nei disegni di San Paolo fuori le mura (**fig. 22**).

Nell'immagine della *Creazione di Adamo* a Ceri, alla sinistra del pannello, è rappresentato il Creatore, di profilo, assiso su un globo; Egli reca nella mano sinistra un rotolo mentre con la destra indica Adamo (i fasci di luce che provengono dalla mano indicano l'atto della Creazione). Il progenitore, nudo, siede su un rilievo dal quale scorrono i quattro fiumi paradisiaci. Tra il Creatore e Adamo sono inseriti due alberi carichi di mele e dietro al Creatore si scorge una palma da datteri. L'immagine è accompagnata dal *titulus* + QUEM D(OMI)N(U)S PLASMAT PROPRIO S(PECI)MINE DONAT e mi sembra che anche il pannello lateranense possa esser stato

265 Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 4406, f. 23.

commentato dalla medesima didascalia, oggi frammentaria. L'acquerello del *Vat. lat.* 9071 tradisce la presenza di un "HIC" che precederebbe l'unica parola restante, "PLASMAT". La testimonianza seicentesca potrebbe aver tentato una ricomposizione della parte del testo già deperdito, come dimostra lo spazio lasciato vuoto nella linea di scrittura, troppo esteso per accogliere solo tre lettere. Mi sembra invece più probabile che il *titulus* dovesse ricalcare proprio quello di Ceri. E se è scritto che "il Signore dona anche l'anima a colui che crea", occorre riflettere sul contenuto di questa didascalia a commento dell'immagine (**fig. 23**): citando il Genesi (*Gn* 2,7) l'alito dell'anima a Ceri si promana dalle mani del Creatore per raggiungere Adamo (che con probabilità doveva esser raffigurato anche nel Sancta Sanctorum dove il particolare è scomparso a causa di un'esecuzione pittorica a secco). L'immagine ostiense presenta uno schema analogo ma non contiene il rilievo con i quattro fiumi paradisiaci.

Anche il pannello con la *Creazione di Eva* (**fig. 24**), solo in parte ricomponibile per il Sancta Sanctorum grazie agli acquerelli del *Vat. lat.* 9071, è sovrapponibile a quello di Ceri: il Creatore è sempre raffigurato di profilo, assiso sul globo, che benedice con la destra; Adamo, addormentato, è adagiato sul rilievo con i quattro fiumi paradisiaci e dal suo busto emerge Eva che protende le braccia verso il Creatore: tra le due figure è collocato l'albero di mele; tra i due progenitori e il Creatore, a sua volta, si interpone una palma da datteri. L'immagine è commentata dal *titulus*: DORMITANTE VIRO D(EU)S EVA(M) PLASMAT AB IPSO. Nella croce lateranense lo schema figurativo è analogo a questi ultimi due, anche se non sono raffigurati i quattro fiumi paradisiaci (ma occorre sempre ricordare la scelta sintetica di un'iconografia inserita in un piccolo clipeo di un'opera di oreficeria). A San Paolo fuori le mura sono assenti i quattro fiumi, non è raffigurata la rupe, Eva fuoriesce dal fianco di Adamo sin dalle ginocchia (non dal busto) e si alza, rivolta verso il Creatore, con le braccia da orante.

Se si intende poi riflettere sui modelli ordinativi di questa bottega, appare interessante constatare come, analogamente a San Clemente (cantiere che accoglie anche la temperie artistica dei pittori attivi a Ceri e al Sancta Sanctorum), si proponga uno statuto diverso dell'immagine per le storie dei registri superiori e per quelle dello zoccolo: a San Clemente, l'immagine del *Tentato arresto di san Clemente*, collocata in

una parte del registro inferiore del corredo iconografico, usa un registro retorico particolare, sia dal punto di vista epigrafico-letterario (la frase pronunciata da Sisinium è la prima attestazione in volgare, dalle spiccate influenze romanesche) sia ordinativo-iconografico: il modello scelto è quello librario vicino ai toni e agli schemi figurativi della commedia antica[266]; così anche a Ceri le stesse modalità sono individuabili nel registro più basso degli affreschi, lì dove sono collocati: una scena di cucina, una lotta tra demoni e una chimera.

Si pongono in discussione dunque non solo scelte lessicali e stilistiche dissimili ma anche di modelli figurativi che si legano a temi non strettamente connessi al sacro quanto, piuttosto, ai peccati dell'uomo.

Mi sembra interessante, a tal proposito, esaminare il contenuto della lettera 66 di Pier Damiani, indirizzata alla contessa Bianca, che riferisce i fondamenti della spiritualità monastica in prospettiva escatologica, riflettendo sulla vita terrena come via per il Paradiso e quale tempo delle tentazioni dell'uomo. L'Avellanita annota i motivi che incutono il terrore del peccato attraverso la considerazione della morte e delle future pene, del contrasto tra la bellezza e la fortuna del mondo e la corruzione del corpo dopo la morte, proprio secondo il rapporto tipologico che si propone nei registri figurativi delle basiliche in esame, tra XI e XII secolo. Pier Damiani, che nelle lettere usa ordinariamente l'esametro o il distico per gli epigrammi, la strofa saffica per gli inni del vespro, quella di settenari sdruccioli (dimetri giambici catalettici) per gli inni delle altre ore, in questa circostanza, modula diversamente il registro ritmico, scegliendo in maniera inconsueta il tetrametro trocaico o verso quadrato, adatto per un andamento di marcia e adeguato a un ritmo popolaresco[267], concordemente al tema del peccato. Lo statuto dei testi e delle immagini, così, sembrano percorrere due binari paralleli, di cui si fanno interpreti un'epistola e alcuni programmi figurativi.

I pannelli dello zoccolo associano alle storie veterotestamentarie, immagini legate al peccato e alle tentazioni. La rappresentazione di una scena di cucina appare

266 Cfr. S. Romano, *Roma secolo XI. Da Leone IX a Ranieri di Bieda*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 15-35: 29. Sui temi figurativi del registro inferiore delle pitture si veda J. Osborne, *Dado Imagery in the Lower Church of San Clemente, Rome and Santa Maria Immacolata at Ceri*, in *Shaping Sacred Space and Institutional Identity in Romanesque Mural Painting. Essays in Honour of Otto Demus*, cur. T. Dale – J. Mitchell, London 2004, pp. 35-50.

267 U. Facchini, *Un monaco che celebra, prega, insegna e corregge*, «Reti medievali», 11 (2010), pp. 271-282: 281.

peculiare e rintraccia alcuni precedenti solo nelle pitture catacombali[268]; i *tituli,* che avrebbero permesso una migliore interpretazione dell'immagine, sono quasi del tutto deperditi: essi erano dipinti vicino alla bocca dei personaggi, a guisa di fumetto, proprio come avviene negli affreschi di San Clemente a Roma; il pannello rappresenta l'immagine dell'arrostitura di un maiale in un ambiente in cui si individuano un cuoco e due serve (la prima reca con sé un *umbraculum* aperto, la seconda alza le mani). Mi sembra interessante, a tal proposito, segnalare che proprio l'opusculo 15 di Pier Damiani, in particolare il capitolo «Qua diligentia resistendum carnis ac diaboli tentationibus»[269] costituisse un monito verso i monaci per fuggire dagli allettamenti della gola.

Per il pannello con la *Lotta dei demoni* la Zchomelisde ha proposto l'identificazione con la leggenda dell'eremita *Antonio che lotta contro i demoni*[270], rintracciando un precedente iconografico nelle pitture dell'atrio di Santa Maria Antiqua al Foro romano; se pure la scena sia difficilmente leggibile, il tema appare coerente con il resto degli affreschi segnalando a mio avviso, ancora una volta, l'episodio di un santo eremita al cui esempio si era richiamato proprio l'Avellanita quando scrisse la vita di san Romualdo[271]. Non ritengo poi che l'immagine della chimera costituisca un generico riferimento a satana o una chimera apocalittica[272], la sua iconografia sembra alludere piuttosto alla critica che scrive Pier Damiani nel *Liber Gomorrianus*[273] (epistola che stigmatizza l'omosessualità dei chierici[274]) sui libri penitenziali; essi sarebbero fin troppo indulgenti oltre che incoerenti nelle redazioni, l'Avellanita si chiede pertanto retoricamente: «A quali canoni, dunque, a quali decreti dei Padri convengono tali principi, che risultano tanto discordi in se stessi e come se avessero due corna sulla fronte. Essi – ossia i testi penitenziali di varia e incerta provenienza – ora sembrano

268 Cfr. Zchomelisde, *Santa Maria Immacolata* cit., p. 138.

269 *PL* 144, coll. 332-334.

270 Zchomelisde, *Santa Maria Immacolata* cit., p. 141.

271 Cfr. U. Longo, *Come angeli in terra. Pier Damiani, la santità e la riforma del secolo XI*, Roma 2012.

272 Zchomelisde, *Santa Maria Immacolata* cit., p. 144-147.

273 Pier Damiani, *Lettere*, 31, 29 (*Liber Gomorrianus*), cur. G. I Gargano – N. D'Acunto, Roma 2001, pp. 186-189.

274 Cfr. G. Motta, *Libri penitenziali e* cura animarum, in *La pastorale della Chiesa in Occidente dall'età ottoniana al Concilio lateranense IV*, Atti della XV settimana internazionale di studio (Mendola, 27-31 agosto 2001), Milano 2004, pp. 70-75: 74.

emanare un giudizio improntato a rigida severità, ora mostrano una misericordia quasi disumana; come nella raffigurazione di una mostruosa chimera, che da una parte terribilmente minaccia con la feroce sembianza del leone, dall'altra umilmente bela come timida capretta. Essi, con siffatta varietà di forme, eccitano al riso, piuttosto che stimolare ai gemiti della penitenza». Il tema risulta, inoltre, perfettamente concordante con quello proposto negli altri pannelli del registro e in accordo con il Giudizio Universale in controfacciata, collocato proprio in prossimità della chimera.

Riguardo l'identità del programma figurativo del Sancta Sanctorum con quello di Ceri, occorre rilevare che la sovrapposizione iconografica non riguarda esclusivamente le immagini a tema biblico. Come a Ceri, anche nel Sancta Sanctorum era presente l'immagine di Silvestro che soggioga il drago dinanzi alla grotta **(figure 16-17)**, secondo l'identificazione che ho proposto del disegno barberiniano. La reiterazione di tale formula (che avrebbe goduto di grande fortuna tra il XII e il XIII secolo[275]), in cantieri attivi negli stessi anni, in area romana e laziale, permette di accordare al Laterano la volontà di celebrare il precursore dei papi della Riforma, il pontefice al quale Costantino avrebbe affidato i suoi possedimenti (simbolo della supremazia della Chiesa di Roma sull'Impero ma anche sulla Chiesa d'Oriente): egli è raffigurato con la *cappa rubea*, a sottolinearne il rango imperiale che dall'XI secolo in poi era attribuito ai papi, secondo l'antico modello della *clamis purpurea*[276]. È proprio in questi decenni che le storie di Silvestro, associate a cicli biblici, si diffondono copiosamente, in relazione al timore della Chiesa di perdere il controllo politico della città: la paura iniziò a trovare le prime conferme il 24 settembre 1143, quando si sarebbe costituito il Senato Romano[277].

Occorre ricordare, peraltro, che Pier Damiani si era occupato anche della scrittura di testi relativi al tema liturgico[278] e che aveva composto antifone e responsori

275 Si pensi agli affreschi di San Silvestro a Tivoli, a quelli di San Silvestro ad Alatri e dell'oratorio di San Silvestro presso i Santi Quattro Coronati a Roma, ma anche all'esempio più antico presso la chiesa di San Crisogono a Trastevere. Sul tema si rimanda a Maddalo, *Narrare la storia* cit. e S. Maddalo, *I santi Giorgio e Silvestro e l'ideologia politica nel ciclo pittorico dell'Immacolata di Ceri*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'oeuvre d'art*. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet, cur. R. Alcoy Pedròs – D. Allois, Paris 2012, pp. 678-685.

276 Cfr. Herklotz, *Gli eredi di Costantino* cit. pp. 46-48.

277 *Ibid.*, pp. 180-183; le storie di San Silvestro corredavano, alla fine del XII secolo, i mosaici documentati nella facciata della basilica lateranense, richiamandosi al *Constitutum Constantini*.

278 Fu Montecassino il centro propulsore di molte opere liturgiche di Pier Damiani, essendo uno dei cenobi più importanti Facchini, *Un monaco che celebra* cit., p. 275.

per l'officiatura di san Silvestro[279]. L'*exemplum* agiografico è infatti una peculiarità della scrittura damianea[280] e si evidenzia nelle scelte figurative di Ceri non solo con la presenza di Silvestro ma anche di san Giorgio (la prima rappresentazione a fresco nota nella penisola italica)[281] e di sant'Andrea, santi su cui l'Avellanita aveva speculato e scritto alcuni sermoni[282]. Ancora come nel Sancta Sanctorum, ai santi Giovanni Evangelista e Battista è riservato un ruolo preminente[283].

È interessante constatare che l'identità ordinativa (dunque di modelli), tra il Sancta Sanctorum e Ceri, non si limiti all'iconografia biblica e agiografica, ma si connetta anche all'opera di medesime maestranze e alla selezione di analoghi florilegi testuali. Questa *équipe*, attiva anche nelle storie del *claustrum canonicorum* lateranense, sopra citate, rintraccia le proprie radici nell'opera dei frescanti attivi nella basilica di San Clemente a Roma e presso la basilica di Castel Sant'Elia a Nepi.

È possibile continuare a illustrare la tipologia della tradizione figurativa di questo primo gruppo di cicli oggetto di analisi grazie ad altre storie veterotestamentarie conservate presso la basilica di Ceri e non testimoniate in altri contesti a quest'altezza cronologica.

Il *Peccato originale* **(fig. 25)** è accompagnato dal *titulus* PESSIMA QUID TANGIS MORS E(ST) QUOD PORRIGIT ANGUIS: l'albero del peccato è collocato al centro del pannello, attorno ad esso si attorciglia il serpente che, a differenza della tradizione ostiense, giunge con il muso all'orecchio della progenitrice (alla destra

279 *Ibid*., p. 273.

280 Pier Damiani si è dedicato molto alla scrittura agiografica, in particolare nell'estensione della *Vita Romoaldi*, U. Longo, *L'esperienza di riforma avellanita*, «Reti medievali», 11 (2010), pp. 259-270: 267. Il ricorso al discorso agiografico influenza fortemente anche altri tipi di narrazione damianea. Si veda anche U. Longo, *Sancti novi e antichi modelli al tempo della Riforma della Chiesa. Pier Damiani e l'inaudita* novitas *della flagellazione*, in *Il moderno nel Medioevo*, cur. A. De Vincentiis, Roma 2010, pp. 61-86. Sul rapporto di Pier Damiani col passato: J. M. Sansterre, *Le passé et le présent dans l'argumentation d'un réformateur du XI s.: Pierre Damien*, in *L'autorité du passé dans les sociétés médiévales*, cur. J. M. Sansterre, Rome 2004 (Collection de l'École Française de Rome, 333; Hinstitut Historique Belge de Rome, Bibliothèque, 52), pp. 221-235.

281 A san Giorgio che combatte con il drago Pier Damiani dedica un sermone. Sermo XIII de S. Georgio martyre: “Sed cum insignis athleta Christi spumantia ex antiqui serpentis ore uenena contempneret, et non iam primi parentis originem, sed secundi potius in se uiuere titulos demonstraret, protinus ille, tamquam sagitta de Satanae faretra prodiens, immanem lupum qui latebat aperuit, et ad inferenda diversa poenarum supplicia cruenta bestia feraliter ebulliut.”. Cfr. Zchomelisde, *Santa Maria Immacolata* cit., p. 6.

282 Pier Damiani dedica a sant'Andrea due sermoni (*Sermo* LVII, *PL* 144 cols 823B, C; 827, B; 828, B e *Sermo* LVIII, *PL* 144).

283 Cfr. Zchomelisde, *Santa Maria Immacolata* cit., p. 93

dell'arbusto) mentre la coda tocca i piedi della donna, quasi a sottolineare il valore della didascalia che sembra identificare Eva con il Peccato: «Pessima (Eva) quello che tocchi è morte poiché lo porge il serpente». A San Paolo i due progenitori si coprono i genitali con le mani mentre a Ceri usano le foglie di fico; la *Cacciata dal Paradiso* e il *Lavoro dei Progenitori* sono episodi uniti in un unico pannello, descritti dalla didascalia PULSIS EDE SACRA SUDORE PETUNT ALIMENTA: fuori dalla Gerusalemme celeste un angelo caccia i progenitori, che sembrano uniti in un unico corpo: il busto di Eva parte dal fianco di Adamo e non sono raffigurati i suoi piedi[284]; la prima donna si volge a guardare indietro mentre l'uomo ha in mano una zappa e si proietta in avanti. La parte destra del pannello è occupata in gran parte parte da una finestra del cleristorio, oltre la quale è dipinto un albero. L'unione inedita dei due episodi in uno è da ascrivere alla sinteticità della proposta figurativa che doveva essere operata a Ceri, a causa delle ridotte dimensioni dello spazio basilicale, e che sarebbe stata riproposta nei cicli più tardi: essa non è presente nel programma figurativo ostiense. Risulta assente la figura del cherubino che custodisce la *civitas* celeste. La presenza dell'angelo che caccia i progenitori dal Paradiso terrestre (che costituisce una costante per i cicli biblici di questo secolo) non trova riferimenti testuali nella Bibbia: il Genesi infatti (*Gn* 3,24) informa che fu il Creatore a cacciare Adamo ed Eva. La stessa divergenza dal testo biblico è stata riscontrata in molti codici atlantici miniati umbri e laziali, ma anche nei cicli illustrativi di bibbie carolinge (la questione ripropone, ancora una volta, l'annoso problema degli antichi manoscritti ebraici illustrati la cui tradizione figurativa si sarebbe poi innestata in quella biblica occidentale, in età paleocristiana)[285].

Il pannello successivo unisce gli episodi del *Sacrificio di Caino e Abele* e del *Fratricidio*, la cui didascalia corrispondente è andata perduta: nel margine sinistro i

284 La tradizione ebraica del Genesi informa che la prima donna «si chiamerà *'isshah* perchè da *'ish* è stata tratta» (*Gn* 2,23), giocando sull'assonanza tra le parole *'ish* (uomo) e '*isshah* (donna) che, se pur differenti etimologicamente, sono considerati il maschile e il femminile del medesimo termine. La donna è per per l'uomo «Zot happa'am 'esem me'asamaj ubasar mibsarî», *ossa dalle mie ossa e carne della mia carne* (*Gn* 2, 24). cfr. *La Genesi*, cur. G. Ravasi, M. G. Ciardi Dal Poggetto, M. Bernabò, Torino 1998, p. 15.

285 M. Bernabò, *La cacciata dal Paradiso e il lavoro dei progenitori in alcune miniature medievali*, in *La miniatura italiana in età romanica e gotica*. Atti del I Congresso di storia della miniatura italiana (Cortona, 26-28 maggio 1978), cur. G. Vailati Schoenburg Waldenburg, V, Firenze 1979, pp. 269-281; Herbert Kessler ha proposto per tale iconografia la fonte apocrifa della *Vita di Adamo ed Eva*, in cui Adamo, parlando con il figlio Seth, gli comunica che l'arcangelo Michele lo aveva preso per mano e cacciato dal Paradiso (*Vita* 38, 3-4).

due fratelli offrono a Dio i sacrifici ma non è raffigurata l'ara sacrificale né il fumo dell'agnello rappresentato a San Paolo. Nella parte sinistra del pannello, Caino bastona Abele, che è raffigurato riverso a terra con in capo l'aureola (elemento assente nella tradizione ostiense). Nel margine superiore destro è la figura di Caino rimproverato da Dio Padre.

Il *titulus* che correda l'immagine dell'arca di Noè risulta frammentario: [….....] SALVANTUR IN AEDE P(A)RATA. Il modello iconografico qui proposto (**fig. 26**) costituirà una costante nei cicli biblici di secolo XII e diverge sia dalla proposta vaticana sia da quella ostiense: l'immagine di Ceri si riferisce al momento che precede il Diluvio Universale ed è interrotta all'estremità destra dalla presenza di una finestrella. L'arca è una cassa scoperchiata all'interno della quale sono visibili, a mezzo busto, i membri della famiglia di Noè. Il patriarca, che con una mano benedice, reca in capo l'aureola, ed è raffigurato in dimensioni gerarchicamente maggiori rispetto al resto della famiglia. Nella parte inferiore dell'imbarcazione, su tre aperture ad abbaino, sono appoggiate alcune scale che permettono l'accesso agli animali. Sopra la copertura dell'arca, invece, sono poggiati gli uccelli; il mare è popolato da pesci. A San Paolo fuori le mura le storie di Noè prevedevano ben tre riquadri (*Esortazione alla costruzione dell'arca*, *Costruzione dell'arca*, *Diluvio Universale*) ma non l'episodio narrato a Ceri. In Vaticano è testimoniato dal Grimaldi il pannello in cui gli animali *ingredientur in arcam* ma l'immagine è stata riprodotta parzialmente dal Tasselli: è possibile rilevarne solo la figura di cassa (ma il tetto non si presenta aperto ad accogliere le figure della famiglia di Noè). Un'ulteriore immagine succedeva a San Pietro: l'*Arca che galleggia sulle acque*, ancora una volta però raffigurata come una cassa chiusa. Il pannello con il *Sacrificio di Isacco* è corredato dal *titulus* che sembra arricchire la narrazione dell'episodio con le parole esclamate da Dio Padre nei confronti di Abramo: PARCE PAT(ER) NATO PECUDIS CAPUT ENSE PUTA. Abramo è al centro dell'affresco e sta per uccidere con la spada il figlio, bendato e disposto sull'ara. Entrambi i personaggi recano in capo un'aureola. Nel margine inferiore sinistro del pannello è raffigurato l'ariete con il quale Isacco sarà sostituito nel sacrificio. A San Paolo Isacco non è bendato e ha le mani legate dietro la schiena; a San Pietro invece non era presente la rappresentazione dell'ariete.

Il registro inferiore del ciclo di Ceri ha inizio con la *Benedizione di Giacobbe* (**fig. 27**)*,* accompagnata dalla didascalia [I]NGENIO MATRIS MUTATUR G[.....]: dinanzi a un complesso prospetto architettonico, Isacco è disteso su un giaciglio e benedice con la mano destra, alle sue spalle è Rebecca che assiste alla scena. Alla destra del padre è dipinto Isacco, vestito da generale romano, che reca in mano il piatto con la cacciagione (la mano è coperta di pelo, per simulare quella del fratello). Nel margine destro del pannello è raffigurato Esaù, che ha appena terminato la caccia e reca in una mano la faretra, nell'altra il fardello con appeso il coniglio cacciato; ai suoi piedi si dispongono alcuni cani da caccia. L'iconografia ostiense, così come quella vaticana, risulta organizzata in maniera del tutto dissimile: muta la collocazione di Rebecca, manca la figura di Esaù con la cacciagione.

Il *Sogno di Giacobbe* e la *Consacrazione della pietra a Betel* sono due episodi uniti in un unico pannello assai lacunoso: nella parte sinistra del riquadro si intravede la scala celeste, percorsa da due angeli, che sale fino alla lunetta dell'Empireo, sotto la quale si scorge la testa aureolata di Giuseppe dormiente; nella parte destra del pannello si individua la sagoma di Giacobbe che sta consacrando la pietra.

Succede l'episodio di *Giuseppe presso la Cisterna* e la *Vendita agli Ismaeliti* (**fig. 28**): […...]ANIS IOSEP DAT(UR) ISMAELITIS. I due racconti sono condensati in un riquadro: al centro del pannello è collocata la cisterna dalla quale Giuseppe è estratto dai due fratelli, ma anche da un ismaelita alla sua destra. Nella parte sinistra del pannello si accalcano i dieci fratelli, tra cui alcuni che discutono sulle sue vesti, per colorarle, al fine di dimostrare al padre la morte del figlio. Nel lato destro sono collocati gli ismaeliti con due cammelli: uno di loro ha in mano il sacchetto contenente il denaro della vendita di Giuseppe, contrattato con uno dei fratelli. A San Paolo i pannelli dedicati alle storie di Giuseppe erano numerosi (almeno otto) e non è possibile rintracciarvi un così sintetico schema iconografico di riferimento. È però possibile rilevare come il modello ostiense prevedesse gli Ismaeliti vestiti mentre a Ceri questi sono raffigurati nudi. In Vaticano questo episodio non è testimoniato graficamente né menzionato dal Grimaldi. Lacunoso, in quanto inframezzato dall'apertura dell'arcata sottostante, è poi il pannello di Ceri riguardante la *Tentazione di Giuseppe*, di cui risulta frammentario anche il *titulus*: DUM STRU(I) PRU[.....]. Dinanzi a un elegante

prospetto architettonico, decorato con tendaggi, è collocato un triclinio sul quale è distesa la moglie di Putifarre, circondata da un servo per ogni lato, che con una mano solleva sensualmente un lembo del vestito, scoprendo una gamba, e con l'altra tiene il mantello di Giuseppe (la cui figura è andata persa) che tenta di fuggire. A San Paolo il modello iconografico è analogo a quello di Ceri ma la donna non è circondata da servitù. In un altro pannello (di cui è andata perduta la parte inferiore, a causa dell'apertura di una delle volte) sono uniti gli episodi di *Mosè e il roveto ardente* e del *Miracolo del serpente* **(fig. 29)**: […] ET HOMO QUEM SACRA FIGURAT IMAGO[286]. Al centro del riquadro è raffigurato il roveto ardente, dentro il quale è collocato Dio (raffigurato come un uomo con la barba) alla cui sinistra è Mosè con in mano il bastone. Alla destra del Padre è sempre Mosè (la cui presenza, questa volta, va relazionata all'episodio successivo), il cui bastone è stato trasformato in un serpente; ai suoi piedi sono due pecore. A San Paolo le scene sono distinte e risultano composte in maniera dissimile da queste; in Vaticano non risulta testimoniata l'immagine del Roveto ardente.

Il pannello con *Mosè e Aronne davanti al faraone* e il *Miracolo dei serpenti* presenta una didascalia sovrascritta (ed è interessante nella presente indagine il fatto che ci sia stato un ripensamento nell'elaborazione del *titulus*), che risulta in parte leggibile e ritengo possibile ricostruire in questo modo: il primo strato, poi cancellato ripassando con ocra rossa la biacca, proponeva ANGUIS EDAX PERIT IN C[.....]; la sovrascrittura, corretta, invece VIRGA FIT ANGUI(S) EDAX PER[.....]. Il pannello è danneggiato nel margine superiore sinistro in quanto, in quella zona, era collocato il ciborio contenente le reliquie di Felice II[287]. Alla sinistra del riquadro, Mosè e Aronne si rivolgono al faraone, assiso in trono (collocato nel margine destro del pannello), accanto al quale sono due maghi e un soldato. Dinanzi al faraone avviene la lotta tra i tre serpenti: un rettile sta inghiottendo gli altri due, dei quali si notano le lunghe code che

286 La didascalia doveva far parte del verso «Nec Deus est, nec homo praesens, quam cernis imago. Sed homo est et Deus, quem sacra figurat imago». N. Zchomelisde, *Das Bild im Busch. Zu Theorie und Ikonographie der altestamentlichen Gottesvision im Mittelalter*, in *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Zur Korrelation von Text und Bild im Wirkungskreis der Bibel*, cur. B. Janowski – N. Zchomelisde, Stuttgart 2002, pp. 165-189: 165. Questo distico si rintraccia nell'opera di Ildeberto di Lavardin (Si veda Hildebertus Cenomannensis episcopus, *Carmina minora*, ed. cur. A. Brian Scott, München-Leizpig 2001) e in un florilegio di Baudri de Bourgueil (Cfr. Arnulf, *Versus ad picturas* cit., pp. 281-282), ripreso poi nel *Rationale Divinorum Officiorum* di Guglielmo Durando. Riccioni, Litterae et figurae cit., p. 151.

287 Cfr. Zchomelisde, *Santa Maria Immacolata* cit., p. 66.

fuoriescono dalla fauci del predatore. Lo schema ostiense è del tutto dissimile da quello di Ceri nella disposizione dei protagonisti dell'episodio.

Nella *Piaga della grandine e delle rane* **(fig. 30)**, la parte sinistra del pannello è occupata da Aronne e Mosè che, muniti di bastone, incedono verso il faraone in trono, collocato nella parte destra del riquadro, dinanzi a un prospetto architettonico. Il sovrano cerca di difendersi con il mantello per evitare una rana che gli sta saltando in faccia; alla sua sinistra è dipinto un soldato. Al centro del pannello è raffigurata una fitta cascata di grandine dai grandi chicchi bianchi. A San Paolo erano rappresentate ben otto piaghe e non è possibile rintracciarvi il modello dell'omonima scena che a Ceri, invece, sintetizza due episodi (se pure la disposizione di Mosè e Aronne e del Faraone sia configurata, *grosso modo*, in maniera equivalente).

L'ultimo pannello del registro rappresenta l'*Apertura del Mar Rosso* **(fig. 31)**, in cui […] NAT(UR) PHARAO DIMERSUS CU(M) MILITE MULTO, come recita la didascalia.

All'estrema destra del riquadro si dispongono: Mosè, che con il bastone apre il mare, e Aronne con a seguito il popolo degli Israeliti. L'intero pannello è quasi del tutto occupato dall'immagine della sommersione del Faraone sul carro e del suo esercito a cavallo, travolti dalle acque del mare che si richiudono al loro passaggio. L'episodio non è contemplato nell'apparato figurativo ostiense mentre è testimoniato dal Grimaldi per il Vaticano, dove alle storie di Mosè era riservato gran parte del corredo iconografico (il cui riverbero avrebbe interessato in maniera consistente solo il programma duecentesco della badia greca di Grottaferrata).

Nell'intento di comprendere l'*ordinatio* dei programmi iconografici diffusi a quest'altezza cronologica e dotati di una certa univocità di modelli, occorre rilevare che gli stessi pittori attivi a Ceri e nel *patriarchium* lateranense, nel primo quarto del XII secolo, si occuparono del programma iconografico a tema biblico della chiesa di San Benedetto in Piscinula, che doveva ospitare per ogni parete sedici pannelli, otto per registro, di cui rimangono frammenti di ridotte dimensioni[288]. L'unico episodio leggibile per metà è quello dell'*Offerta di Caino e Abele* **(fig. 32)**, adiacente alla parete di controfacciata; un piccolo brano di pittura visibile è quello che doveva raffigurare la

288 Sugli affreschi si veda Guiglia, *Note su alcuni affreschi* cit. Gigli, *Il ciclo frammentario* cit., pp. 233-236.

Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso **(fig. 32)**. La scena dell'*Offerta di Caino e Abele* è quasi identica a quella di Ceri, anche se nella chiesa trasteverina l'immagine del capretto non è ripetuta due volte[289]. E ancora è analogo l'avvicendarsi delle immagini della *Cacciata dal Paradiso* e l'*Offerta di Caino e Abele* a quella di Ceri (a differenza del ciclo ostiense, in cui era intercalata l'immagine del *Lavoro dei Progenitori*). In controfacciata, nuovamente, si sceglie di raffigurare un *Giudizio finale*, se pure secondo uno schema iconografico dissimile (ma l'esiguità dei frammenti pittorici rende impossibile una considerazione globale dell'intero programma figurativo) che non sembra includere la raffigurazione delle opere di misericordia **(fig. 10)**. Risultano analoghi anche i motivi decorativi e le cornici a listelli neri, nel margine interno, e rossi all'esterno.

Un ulteriore contesto che sarebbe stato interessante analizzare, in rapporto a questi appena trattati, è quello purtroppo perduto, e non documentato, della basilica superiore di San Clemente, risalente al terzo decennio del XII secolo, lì dove il catino absidale evocava la croce presente nell'abside lateranense: sotto il tetto settecentesco della basilica infatti, sono attualmente conservati alcuni lacerti pittorici che costituiscono la testimonianza di un ciclo narrativo non identificabile (ma con buona probabilità biblico) che era decorato nel margine superiore da un fascione a girali abitati da mascheroni, putti e animali[290]. Ancora a Terracina, nella cattedrale di San Cesareo, sono stati recentemente scoperti alcuni affreschi (di cui rimangono poche tracce e mal conservate) dell'attività di un'*équipes* affine a quelle romane a cavallo tra XI e XII secolo[291].

Tornando a riflettere sui dipinti del *Patriarchium* lateranense, occorre segnalare che l'ambiente in cui si collocano gli affreschi dei sotterranei del Sancta Sanctorum, è stato variamente identificato: con un portico o vestibolo[292], quale

289 Risultano analoghe anche le sagome utilizzate: a quelle dell'Immacolata di Ceri (nella grotta di *San Silvestro e il drago*) e di San Gregorio Nazianzeno a Roma (nella lunetta col *Viaggio di Tempulus e dei suoi fratell*i) sono confrontabili le trasteverine della tenda/antro dietro le figure di Caino e Abele.

290 Cfr. *San Clemente*, in *Atlante*, I, *La pittura medievale* cit., pp. 167-190: 170.

291 Un primo studio, a cura di Maria Teresa Gigliozzi e Mariella Nuzzo, è in corso di stampa ma già presentato nelle giornate di studi in ricordo di Antonio Cadei (*Medioevo tra Occidente e Mediterraneo. Sulle orme di un percorso di ricerca*. Convegno in ricordo di Antonio Cadei. II sessione, Sapienza Università di Roma, Roma, 17-18 dicembre 2014).

292 G. Rohault de Fleury, *Le Latran au Moyen Age*, Paris 1877, pp. 378-380.

oratorio/basilica di San Gregorio che, come riferisce Panvinio, costituiva una sorta di vestibolo del Sancta Sanctorum o ancora, con maggiore probabilità quale portico di Zaccaria[293]; il vano è stato relazionato da una buona parte della critica all'oratorio di San Sebastiano[294] o ancora come i resti del *porticus palatii*[295] o di un ambiente polifunzionale[296]. Quel che è certo è che esso non si configura quale luogo di culto. E allora, perché dotare questo contesto di un ciclo biblico allora diffuso esclusivamente in ambienti basilicali?

Occorre segnalare al riguardo, la vicinanza del ciclo del Genesi agli spazi che sono stati identificati come la biblioteca e lo *scrinium* del palazzo lateranense, lì dove campeggia l'affresco di VI sec. *ex.* con sant'Agostino che compie il gesto dell'*adlocutio* dinanzi a un libro di grande formato collocato su un leggio[297].

293 Lauer, *Le Palais de Latran,* pp. 482-483.

294 D. Redig de Campos, *Relazioni dei lavoratori di restauro. Pitture murali. Scala Santa (Oratorio di San Sebastiano)*, «Atti della pontificia Accademia romana di Archeologia. Rendiconti», 27 (1955), pp. 408-410.

295 E. Garrison, *Studies in the history of mediaeval Italian painting*, III, Florence 1957-1958, p. 197.

296 M. D'Onofrio, *Aspetti inediti e poco noti del Patriarchio lateranense*, in *Medioevo: i modelli*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre – 1 ottobre 1999), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2002, pp. 221-236.

297 A riguardo si veda F. Bisconti, *L'affresco del sant'Agostino*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité», 116 (2004), pp. 51-78; È stato Philippe Lauer nel 1900 a scoprire l'affresco (P. Lauer, *Les fouilles du Sancta Sanctorum au Latran*, Roma 1900, pp. 282-283). P. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum*, Paris 1906, p. 8). Si vedano anche D. Redig de Campos, *Il "Sant'Agostino" della Scala Santa restaurato*, «Römische Quartalschrift», 58 (1963), pp. 101-104; H. Belting, *Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalterliche Studien*, «*Frühmittelalterliche Studien*», 1 (1967), pp. 94-143: 105-106; A. Petrucci, *La concezione cristiana del libro tra VI e VII secolo*, in *Libri e lettori nel Medioevo. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1983, pp. 3-26; Matthiae, *Pittura romana* cit., pp. 123-124, 253. Lauer ritiene questo ambiente una grande aula a livello più basso della sala adiacente, che potrebbe essere identificata con la biblioteca, destinata in particolare alle opere latine e cristiane (e suddivisa in due aule): non solo essa costituirebbe una parte dell'antica Biblioteca papale del Laterano ma probabilmente anche lo *scrinium*, sede della cancelleria pontificia e della *schola notariorum*. (Lauer, *Les fouilles* cit., pp. 283-287; Frenz, I documenti, p. 63). La realizzazione dell'opera, per Lauer e Wilpert, risalirebbe al pontificato di Gregorio Magno (Wilpert, Römische, pp. 148-153). Essendo archivio e biblioteca luoghi sacri è ragionevole che essi fossero collocati sotto la cappella di San Lorenzo (Garrison, *Studies* II, cit. pp. 180-197). Lauer ritiene che l'area antistante la sala della Biblioteca fosse il portico fatto costruire, insieme a una torre da papa Zaccaria (741-752) davanti allo s*crinium* lateranense (*LP* I, p. 432); Krautheimer, *Roma* cit., p. 158; L.Pani Ermini, *"Renovatio murorum" tra programma urbanistico e restauro conservativo: Roma e il Ducato romano*, in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'Alto Medioevo occidentale* (XXXIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1992), pp. 468-488; Herklotz, *Gli eredi di Costantino* cit., pp. 50-51; Augenti, *Le sedi*, pp. 10-11; Monciatti, *Il palazzo* cit., p. 7 nt 37). *LP* I, p. 432: Fecit (Zaccaria) autem a fundamentis ante scrinium Lateranensem porticum atque turrem ubi et portas ereas et cancellos instituit et per figuram Salvatoris ante fores ornavit. (*LP*, I, p. 432, II, pp. 4-5). Anche Grisar corroborava l'ipotesi di Lauer con il rinvenimento di resti della torre fatta costruire dal pontefice nelle pareti della sacrestia dell'Oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Sacramento (H. Grisar, *Die römische Kapelle Sancta sacntorum und ihr Schatz*, Freiburg 1908, pp. 12-13, 22; C. Carletti, *Il Sancta Sanctorum*, in *Miscellanea Giulio*

La grande fortuna della produzione libraria a tema biblico, dalla seconda metà del secolo XI fino a tutto il XII, dovette essere stata elaborata (a livello codicologico, letterario e figurativo) proprio in quegli ambienti del *patriarchium*, sia nella fase di realizzazione formale ma soprattutto in quella di elaborazione intellettuale. Chi accedeva nella biblioteca del Laterano per consultare i testi sacri, ma probabilmente anche chi doveva lavorare nello *scriptorium*, occupandosi anche della redazione delle bibbie atlantiche illustrate, si sarebbe trovato dinanzi a una grande bibbia dipinta sulle pareti, a un monumentale *exemplum* figurato.

Negli anni dei programmi iconografici di Ceri, Sancta Sanctorum, San Benedetto in Piscinula, la basilica di Santa Maria in Cosmedin (1123 ca.)[298] viene dotata

Belvederi, Città del Vaticano 1954, p. 390). La biblioteca papale, per tutto il periodo carolingio, fu un centro notevolissimo di conservazione e diffusione dei libri (Bilotta, p. 23). Vivacità culturale anche nel secolo X; Tra XI e XII secolo c'è "vastatio scrinii et bibliothecae" (Giovanni Battista De Rossi, *Commentatio*, pp. LXXXVII-CI: XC) per eventi catastrofici che fecero perdere molto materiale. Secondo De Rossi la perdita sarebbe stata consequenziale del passaggio di proprieta della Turris Carthularia (luogo di conservazione del materiale documentario e librario) dalla famiglia dei Frangipane, fedele ai pontefici, a quella filoimperiale degli Annibaldi (A. Paravicini Bagliani, *Le biblioteche curiali duecentesche*, in *Libri, lettori e biblioteche dell'Italia medievale (Secoli IX-XV): fonti, testi, utilizzazione del libro*. Atti della tavola rotonda italo-francese (Roma, 7-8 marzo 1997), pp. 263-275; S. Carocci, *Una divisione dei possessi romani degli Orsini (1242-1262)*, «Archivio della Società romana di storia patria», 115 (1992), pp. 71-122), ciò sarebbe avvenuto alla metà del secolo XIII. L'ipotesi di De Rossi è confutata da Franz Ehrle che riporta la testimonianza del cardinal Deusdedit (Ehrle *Die Frangipani* cit.), che permette di ipotizzare la presenza dell'intero Archivio nella "Turris Chartularia iuxta Palladium": si deduce che solo una minima parte dell'archivio fosse stata trasferita dal palazzo del laterano presso l'arco di Tito, nel 1094, quando nelle lotte papato-impero Urbano II fuggì di fronte ai seguaci dell'antipapa Clemente IIII e fu costretto a riparare nelle case fortificate dei Frangipane nella Via Sacra (Palladium è monastero di Santa Maria in Pallara, sul Palatino). M. Thumser, *Die Frangipane: Abriβ der Geschichte einer Adelsfamilie im hochmittelalterlichen Rom*, «Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken», 71 (1991), pp. 106-163). Secondo Ehrle quei pochi documenti che seguirono Urbano II sul Palatino fecero ritorno insieme al papa in Laterano. Quando nel Duecento la Torre Cartularia era crollata, essa non doveva contenere più nulla dello *scrinium* lateranense ma il materiale doveva essere già in Laterano. Questo conferma il fatto che nel secolo XI, sotto Gregorio VII, si svolgessero ancora i sinodi nell'archivio lateranense. Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 8486, f. 97v, *De censibus sive tributo cc bisantiorum quos debet rex Chroatiae atque Dalmatiae et fidelitate ecclesie romane prestita ab eodem* si legge (*LP* I p. 356), "(…) ex sinodo habita in Dalmatia a legatis VII pape Gregorii, scilicet a gebizone tunc monasterii sanctorum Bonifatii et Alexi abbate, nunc vero cesenate episcopo necnon et a Folcuino foro Simpronii episcopo, que sinodus habetur in archivo sacri palatii lateranensis, in qua de regno et de rege Dalmatie ita inter cetera legitura (...)" Sempre nel Liber Censum si menzionano i libri custoditi nella biblioteca "Hec itaque que secuntur sumpta sunt ex tomis lateranensis bibliothece. Et quoniam quedam propria nomina patrimoniorum in eisdem thomis alia ex toto alia ex parte nimia vetustate corrupta sunt, in loco proprii nominis quod vel ex toto legi potuit appositum est theta, de qua poeta dicit: o multus ante alias infelix littera theta (...)". Bilotta, *I libri dei papi* cit., pp. 28-29.

298 Il 6 maggio 1123 la chiesa è consacrata da Callisto II, come ricorda l'epigrafe sulla parete sinistra dell'abside. Papa Gelasio II (1118-1119) poi è citato nell'iscrizione quale donatore di reliquie al *titulus* (pertanto i lavori dovettero iniziare già sotto questo pontefice, sotto la commessa del *camerarius* Alfano). J. Croisier, *La decorazione pittorica di Santa Maria in Cosmedin*, in *Riforma e*

di un singolare corredo iconografico (oggi molto deteriorato)[299], ordinato in un sistema architettonico dipinto fortemente antichizzante[300], che prevede un'*ordinatio* a *wraproud patterns* su due registri, in cui il ciclo di Ezechiele[301] si affronta sulla parete a sinistra a quello di Daniele[302], posto sulla destra, mentre nelle fasce inferiori di ambo le pareti scorrono le storie neotestamentarie (*Infanzia* e *Vita pubblica di* Cristo)[303]. I cicli di Ezechiele e Daniele sono molto rari nella pittura medievale mentre hanno grande fortuna nelle illustrazioni nelle bibbie atlantiche catalane, come quella di Ripoll[304] o di Roda[305]. Tale connessione è corroborata dai legami di Callisto II e la Spagna, che giustificherebbero la circolazione di determinati modelli iconografici[306] (su questo tema

tradizione cit., pp. 250-257: 253. I dipinti sono oggi molto deteriorati e per una lettura globale del programma iconografico risulta utile servirsi dei disegni ricostruttivi di Giovenale che, alla fine dell'Ottocento, condusse la campagna di restauri in cui vennero scoperte le pitture cfr. G. B. Giovenale, *La Basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma 1927.

299 Alla decorazione nelle navate della basilica vanno associate le pitture della lunetta della tomba di Alfano, nel portico, e la perduta lunetta con *Annunciazione* e *Natività* che doveva esser presente sempre nel portico. Croisier, *La decorazione pittorica* cit., p. 250.

300 La struttura è stata confrontata con quella di IV sec. della basilica di Giunio Basso: in particolare i richiami antiquari sono presenti nel fregio superiore dei pannelli, dove è possibile rintracciare *vela alexandrina* con putti alati e mascheroni a testa di fauno. Giovenale, *La basilica* cit., p. 190; Toubert, *Un'arte orientata* cit., pp. 186-187.

301 Il ciclo è composto da undici scene, di cui ne sono pervenute dieci: *Visione* che introduce il Libro di Ezechiele; *Ezechiele tra gli Esiliati e Dio che gli spiega la missione*; *Dio annuncia l'assedio di Gerusalemme*; *Dio ordina a Ezechiele di dividere la barba in tre parti*; *Dio annuncia la distruzione di Israele*; *Dio Guida Ezechiele per Gerusalemme*; *Apparizione al Tempio degli uomini che devono massacrare gli idolatri*; *Dio marca con il tau la fronte di coloro che saranno salvati; Ezechiele esiliato fuori Gerusalemme.* Giovenale aveva erroneamente interpretato il ciclo come le storie della vita di Carlo Magno. Il soggetto è stato poi chiarito negli studi di 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*, Atti del Convegno internazionale sul tema: *La poesia epica e la sua formazione* (Roma, 28 marzo – 3 aprile 1969), Roma 1970, pp. 352-386, I. Short, *Le pape Callixte II, Charlemagne et les fresques de Santa Maria in Cosmedin*, «Cahiers de civilisation médiévale», 13 (1970), pp. 229-238 e A. Derbes, *Crusading ideology and the frescoes of S. Maria in Cosmedin*, «The Art Bullettin», 77 (1995) pp. 460-478.

302 Delle undici scene ne sono pervenute solo sei: *Nabuchodonosor sogna la statua distrutta dalla Roccia*; *Nabuchodonosor ordina agli indovini e ai magi di interpretare i suoi sogni*; *Esecuzione degli indovini che non erano riusciti a interpretare il sogno del re*; *Adorazione dell'idolo d'oro*; *Tre ebrei nella fornace*; *Nabuchodonosor chiama i tre ebrei (Shadrak, Meshak e Abed Nego) e riconosce il miracolo e la grandezza del Dio degli Ebrei*.

303 Giovenale testimonia che il ciclo (oggi quasi del tutto illeggibile), aveva inizio nella parete sinistra con lo Sposalizio della Vergine. A seguire: *Quirino, governatore della Siria, riceve l'ordine da Augusto di censire la popolazione*; *Adorazione dei Magi*, *Presentazione al Tempio*, *Visitazione*. Nella parete destra, dopo i primi sette pannelli illeggibili, si individuano: l'*Ingresso a Gerusalemme*, la *Guarigione del paralitico*, la *Guarigione del lebbroso*.

304 Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 5729.

305 Paris, BnF, ms. *lat*. 6; cfr. Derbes, *Crusading ideology* cit., pp. 460-478: 463-470.

306 *Ibid.* M. Stroll, *Symbols as power: the Papacy following the investiture contest*, Leiden 1991, ha interpretato i cicli rispetto alla lotta per le investiture, per cui i cicli veterotestamentari sarebbero un monito per coloro che si sarebbero ribellati alla Chiesa di Roma. Derbes, *Crusading ideology* cit.,

tornerò a riflettere nel capitolo dedicato all'interazione tra pittura e miniatura).

A quest'altezza cronologica (seconda metà secolo XI – prima metà secolo XII) altri cicli biblici corredano le pareti delle basiliche nei territori dell'Umbria meridionale, dell'Abruzzo, della Sabina, secondo scelte figurative dissimili che si sarebbero uniformate al resto dei programmi del *Patrimonium sancti Petri* solo nel XII secolo.

Sembrano infatti appartenere a una tradizione differente alcuni corredi iconografici presenti in altri contesti regionali: nella chiesa di San Sisto a L'Aquila, in una parete palinsesto, sotto uno strato pittorico cinquecentesco, si rintracciano alcuni frammenti che raffigurano la *Creazione di Eva* e *Adamo ed Eva sorpresi dall'Eterno dopo il peccato originale* **(fig. 33)**: i due episodi, se pur lacunosi, non sono separati in due pannelli distinti ma dipinti in maniera consequenziale su uno stesso piano, diviso dall'esile fusto di un albero. L'immagine che ritengo identificabile con la *Creazione di Eva* appare peculiare: la donna è raffigurata in posizione fetale all'interno di una sagoma su campo verde che ne asseconda le forme, quasi una sorta di placenta; la progenitrice non nasce dalla costola di Adamo ma asseconda l'antica proposta figurativa del ceppo iconografico Cotton, essendo creata separatamente dall'uomo. Alla sua sinistra si scorgono le mani del Creatore.

Appare controversa una ripresa così puntuale del prototipo Cotton: negli esempi biblici legati a questa famiglia iconografica, maggiormente radicata in Italia meridionale (in cui ad esempio si rintraccia la presenza di più pannelli dedicati alla rappresentazione dei giorni della Creazione), si sceglie sempre di non assecondare questa formula iconografica, preferendo la rappresentazione di Eva che nasce dalla costola di Adamo, esulando dall'*exemplum* preso a modello in questo caso.

La datazione degli affreschi aquilani risulta così controversa[307], se pure le pitture possano essere ascritte al secolo XI: ritengo che l'uso di un registro di narrazione continuo (che raramente interessa le scene del Genesi nella tradizione laziale) e la

invece, lega le pitture in rapporto alle predicazioni crociate, in particolare alle accuse di idolatria rivolte alle parti imperiali.

307 Sugli affreschi si veda S. Romano, *La pittura medievale in Abruzzo*, in *L'Alto Medioevo* cit., pp. 262-263 che ha proposto una cronologia al 1002 e A. Tomei, *Dall'Alto Medioevo al Duecento*, in *La pittura medievale nell'Abruzzo aquilano*, cur. S. Paone – A. Tomei, Cinisello Balsamo 2010, p. 11 che ha riferito i frammenti ai cicli umbri e laziali di secolo XII.

proposta di un'iconografia che costituisce un *unicum* figurativo possano essere testimoni di un contesto culturale in cui, probabilmente, non erano state ancora assorbite le istanze riformatrici bibliche *per figuram*.

Nel viterbese, la chiesa di Sant'Eusebio a Ronciglione proponeva un programma iconografico con pannelli neo e veterotestamentari affrontati sulle pareti della navata centrale: il ciclo è stato finora ignorato negli studi relativi la tradizione figurativa biblica. A mio avviso gli affreschi, a cui sono state assegnate varie datazioni[308], sono collocabili a cavallo tra l'XI e il XII secolo, in rapporto alle caratteristiche formali dell'*équipe* attiva presso la grotta degli Angeli a Magliano Romano[309] ma anche a Santa Maria in Forcassi a Vetralla: del ciclo ronciglionese è superstite un grande riquadro sulla parete sinistra nel cui registro superiore è raffigurata l'*Ultima Cena* (**fig. 34**) e in quello inferiore un episodio meno facilmente identificabile, legato sempre al Cristo tra gli apostoli (forse la *Comunione degli Apostoli*); i pannelli segnalano la fine della parete della navata e sono collocati vicino all'arco absidale, sul quale è dipinto Cristo all'interno di un clipeo azzurro, fiancheggiato da due santi stanti per lato (a destra san Pietro e sant'Eusebio in abito vescovile, a sinistra san Paolo e san Giovanni Battista[310]).

Nel secondo quarto del XII secolo[311], a nord di Roma, significative sono le pitture rupestri della Grotta degli Angeli a Magliano Romano[312], distaccate nel 1939 dal contesto originario e oggi conservate nel Museo di Palazzo Venezia a Roma[313]. Il luogo da cui provengono consiste in un unico ambiente voltato, in cui il presbiterio è delimitato tramite un sistema a tre archi; le pitture rivestivano proprio questa sorta di

308 Cfr. M. E. Piferi, *Affreschi romanici nel viterbese*, Manziana 2001.

309 Per gli affreschi, oggi staccati e conservato nel Museo Nazionale di Palazzo Venezia, rimando allo studio di Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* cit., pp. 259-260.

310 Nella chiesa è presente un frammento con sante stanti dalle lunghe tuniche e un Albero di Iesse con in alto il Cristo, al centro la Vergine coronata e in basso Isaia al posto di Iesse; sui rami i profeti con in mano alcuni cartigli.

311 E. Garrison, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, III, London 1993, pp. 198-200. Cfr. Matthiae, *Pittura romana* cit., p. 45.

312 Il primo contributo sulle pitture fu quello di F. Hermanin, *La grotta degli Angeli a Magliano Pecorareccio*, «Bollettino della Società filologica romana», 1903, p. 495. Da ultimo S. Moretti, *Alle porte di Roma: un esempio pittorico e il suo contesto da ricostruire. La "Grotta degli Angeli" a Magliano Romano*, «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», 76 (2003-2004), pp. 105-133.

313 Sul tema si segnala P. Rotondi, *Il distacco degli affreschi di Magliano Romano*, «Le arti», 1939-1940, pp. 288 *ss.*

“arco maggiore” rupestre (con il Cristo benedicente in clipeo fiancheggiato dagli arcangeli Michele e Gabriele[314]) e le volte (con un breve ciclo relativo all'*Infanzia di Cristo*[315]). Il ciclo neotestamentario, inquadrato da un repertorio decorativo all'antica (e assai affine a quello arricchito di candelabre che caratterizza le pitture della basilica inferiore di San Clemente a Roma[316]), aveva inizio sul lato sinistro con la *Natività* (**fig. 35**), l'*Adorazione dei Magi,* mentre nella parte destra dell'imbotte contemplava la *Presentazione al Tempio*[317]. Se pure il ciclo non sia della tipologia “basilicale” che più interessa, esso fornisce informazioni iconografiche preziose che, dai cicli coevi (si pensi a Ceri, Piscinula, Sancta Sanctorum), non sono pervenute. La *Natività* è raffigurata all'interno di una grotta in cui la Vergine è posta all'estrema sinistra (seduta più che distesa sul giaciglio), che con la mano destra indica una grande mangiatoia gemmata collocata alla sua destra: all'interno è il Bambino in fasce, dietro il quale si dispongono l'asino e il bue. Risulta assente san Giuseppe. Nella parte destra del pannello è inserito l'episodio dell'*Annuncio ai pastori*: un angelo che fa capolino dalla grotta si rivolge a un pastore ai cui piedi, sulla sinistra, è collocato il recinto con le pecore. Dell'*Adorazione dei magi* rimane il frammento superiore destro: la Vergine è assisa in trono con il Bambino sulle gambe; la figura di un angelo fa da intermediario nel ricevere i magi e indica con la mano Gesù. Il primo mago è inginocchiato, il secondo, con in mano una cornucopia, si guarda indietro.

L'unico confronto istituibile con gli affreschi di Magliano Romano è quello tra il pannello della *Presentazione al tempio* e l'omonimo episodio perduto che interessava, all'interno di un ciclo relativo all'*Infanzia di Cristo*, il nartece di San Lorenzo fuori le mura (sec. XI ex. - XII in.): qui lo schema iconografico canonico appare analogo, ad eccezione delle architetture di fondo che, nel caso laurentino, non

314 All'estrema destra era collocato un pavone che beccava degli acini di uva che fuoriuscivano da un cratere (questi elementi si ricavano dalle foto scattate dall'ICCD prima del distacco e pubblicate nello studio di Rotondi).

315 Nello stesso contesto erano inseriti dei pannelli iconici con san Nicola di Mira, san Sebastiano, sant'Egidio san Pietro, accompagnati dai rispettivi *tituli* che li identificano. Sembrerebbero individuabili le immagini di due donatori: il primo segnalato dall'iscrizione sotto l'arcangelo Gabriele dell'arco trionfale: S GABRIEL / IOH(ANNE)S PRO MATRIS SUE PINGERE FECIT; un secondo raffigurato con le mani giunte e genuflesso identificato dal *titulus* RIGETTO. Sul tema si veda S. Piazza, *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*, Roma 2006, p. 160.

316 Matthiae, *Pittura romana* cit., p. 45.

317 Si conserva la didascalia di questo pannello: […] [QU]E(M) SIMEON MUNDI[S] / VENERANS ECCEPIT IN ULN[I]S.

sono testimoniate nei due fogli della raccolta Lanciani[318]; il Bambino è collocato sopra l'altare, innalzato dalle mani della Vergine, e sta per essere accolto da Simeone con le mani velate, rappresentato nel lato opposto, alle cui spalle è la profetessa Anna. Dietro la figura di Maria è invece raffigurato san Giuseppe con le mani velate nell'atto di offrire le colombe.

Un'interessante eccezione tra questi contesti dell'arte monumentale, che si differenzia dalla tradizione ordinativa biblica risalente ai primi decenni del secolo XII, è costituito dalle pitture che, fino al 1953, decoravano il muro nord del transetto destro della chiesa di San Paolo inter Vineas a Spoleto[319]: i frammenti si presentano oggi in pessime condizioni conservative, essendo stati strappati dalla collocazione originaria e reinseriti nel transetto senza un puntuale criterio filologico **(fig. 36)**. Appare già peculiare la presenza di storie veterotestamentarie all'interno di un transetto e non lungo le navate della basilica. Un unico registro contempla due fasce narrative non distinte da cornici ma ordinate in un sistema di "incastri"[320] iconografici; nella parte superiore: *Creazione dell'Universo*, *Cacciata dei Progenitori dal Paradiso terrestre* (e non *Dio che vieta ad Adamo di mangiare dall'albero della vita*[321]), *Adamo che dà il nome agli animali*; in quello inferiore: *Creazione di Adamo* e *Creazione di Eva*. Un ulteriore registro, di cui sono rimasti pochi frammenti, rappresenta il *Giudizio Universale*[322].

Il sistema delle immagini non segue una narrazione cronologica ma, come evidenziato dal Kessler[323], propone associazioni visive tra gli episodi, volte a sottolineare il legame tra Adamo e Cristo, tra peccato originale e redenzione nel

318 Roma, BIASA, Raccolta Lanciani, Roma XI.45.III, f. 31.

319 Il contributo più significativo è quello di H. Kessler, *A Small Corner of Paradise: San Paolo inter Vineas at Spoleto*, in *Old St. Peter's* cit., pp. 179-186. Si vedano anche B. Teodori, *Gli affreschi di S. Paolo inter vineas*, in *Quando Spoleto era romanica*. Antologia per un museo del ducato (Catalogo della mostra,Spoleto 1984), Roma 1984, pp. 49-57, O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, Munich 1968, p. 122 (che pure ne tratta in maniera assai corsiva) e G. Martelli, *Il restauro della chiesa di San Paolo «inter Vineas»*, «Spoletium», 4 (1957). Non appare verosimile la proposta di datazione delle pitture rispetto alla consacrazione del 1234: tale data deve esser riferita al rifacimento della facciata mentre il ciclo veterotestamentario interessa esclusivamente il transetto. Cfr. F. Gandolfo, *La pittura nell'Umbria meridionale e gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo*, in *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo*, cur. G. Tamanti, Napoli 2003, pp. 117- 144: 118.

320 Si noti la peculiare posizione di Adamo che dà il nome agli animali, ad esempio, che a differenza dell'omonima scena raffigurata a Ferentillo, non è ritto ma ha le gambe piegate come in un goffo movimento proprio per incastrarsi (e connettersi visivamente) alla sottostante *Creazione di Eva* (il primo uomo tocca Eva con un piede).

321 Come invece ritiene Kessler, *A small corner* cit., p. 180.

322 *Ibid.*

323 *Ibid.*, p. 184.

Giudizio, come ricordato proprio dalla Prima lettera di Paolo ai Corinzi (1Cor 15, 35-51)[324].

La constatazione di tale selezione iconografica veterotestamentaria nel transetto impone un interrogativo sull'*ordinatio* delle restanti pitture spoletine: nelle pareti della navata centrale cosa era dipinto? Storie del Nuovo Testamento? Storie di san Paolo in quanto dedicatario del *titulus*? In qualsiasi caso l'impaginazione iconografica si configura come un *unicum*: la tradizione spoletina sembra differenziarsi da quella più puramente romana, segnalando la possibilità di una *recensio* iconografica umbra, che si sarebbe sviluppata parallelamente alla tradizione laziale, proponendo alcune varianti figurative che si sarebbero rintracciate qualche decennio dopo solo a Ferentillo (come l'immagine di *Adamo che dà il nome agli animali*).

La mia constatazione non intende riferirsi all'*ordinatio* dei pannelli ma alla selezione dei singoli modelli iconografici: il sistema ordinativo degli episodi a San Paolo inter Vineas rimane inedito ed è stato fatto risalire da Herbert Kessler a un prototipo librario[325]; i confronti con il corredo iconografico delle bibbie atlantiche, però, sono istituibili solo in linea generale. Al di là dell'*ordinatio* atipica degli episodi, che non è rintracciabile nella tradizione delle bibbie miniate, il primo pannello rivela l'adozione di un modello diffuso esclusivamente nella pittura monumentale e che trova il referente più prossimo proprio a Ferentillo: gli angeli sostengono un cartiglio, sopra il quale è l'immagine del Creatore (ed è probabile che l'epigrafe recasse il primo versetto del Genesi *IN [PRINCIPIO]* ...). Risulta poi assente un episodio presente in tutti i repertori biblici di secolo XII: quello del *Peccato originale*.

L'*ordinator* delle pitture spoletine dovette creare un programma veterotestamentario "ex-novo", sempre avvalendosi però, è importante, del repertorio iconografico comune a quello delle *équipes* umbre e laziali (con particolari tangenze con quello adoperato nella vicina San Pietro in Valle a Ferentillo, dal quale però si differenzia sotto alcuni aspetti).

Prima di procedere all'analisi di un ulteriore gruppo di cicli biblici romani più tardi, risalenti alla fine del secolo XII, occorre illustrare taluni contesti che

324 *Ibid.*
325 Gandolfo, *La pittura nell'Umbria* cit., p. 118.

costituiscono un *unicum* iconografico, interessando questa volta non le navate delle basiliche, che dovevano mantenere il rapporto tipologico tra scene neo e veterotestamentarie, ma ambienti quali nartece, portici, refettori e pastofori.

La basilica di San Giovanni a Porta Latina, conserva ancora, nelle pareti del pastoforio destro, alcuni frammenti di un programma iconografico probabilmente incentrato sulle *Storie della Vergine*[326], narrate secondo l'apocrifo dello Pseudo Matteo: il *Rifiuto delle offerte di Gioacchino*[327], l'*Annunciazione ad Anna*[328], l'*Annunciazione a Gioacchino*[329], l'*Annunciazione ad Anna del ritorno di Gioacchino*[330], la *Natività della Vergine*[331]. Le Storie convergono verso tre croci tra palme fiorite[332]. L'eccezionalità di questo programma iconografico nel panorama romano[333], elaborato nel terzo quarto del secolo XI[334], si deve, con probabilità, all'ispirazione di un'opera di Odilone di Cluny (che aveva frequentato la basilica)[335], che associa le Storie della Vergine con la Croce[336].

326 Gli affreschi sono stati scoperti nel 1914, nella lettura dei brani pittorici è utile l'ausilio delle fotografie acquerellati di Wilpert (Wilpert, *Die römischen* cit., IV, tav. 259, 1-3). Le pitture mostrano affinità con i frammenti, se pur molto deteriorati, di Sant'Urbano alla Caffarella. F. Dos Santos, *La decorazione pittorica del pastoforio destro di San Giovanni a Porta Latina*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 106-109: 108.

327 Il tema del *Rifiuto delle offerte* rintraccia l'esempio più antico a Roma nel ciclo della fine del secolo IX a Santa Maria de Gradellis. La proposta figurativa di Porta Latina appare sintetica rispetto al tradizionale modello bizantino: è assente la figura di Anna e sono presenti altri portatori di offerte. Cfr. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie del'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, II, Bruxelles 1992, pp. 62-63.

328 Il pannello, frammentario, manifesta una forte impronta figurativa bizantina, tradendo diverse analogie con l'iconografia dell'*Annunciazione della Vergine*. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance* cit., p. 67.

329 Questo esempio è il più antico pervenuto, in area italiana, che mostra la figura di Gioacchino inginocchiato. *Ibid.*, p. 74.

330 L'episodio è fortemente lacunoso e rappresenta l'unico esempio iconografico romano, insieme a quello carolingio di Santa Maria de Gradellis. Si individua la figura del messaggero dinanzi ad Anna, accompagnata, davanti casa, da un giovane servitore. *Ibid.*, p. 79.

331 Questa parte degli affreschi non si è conservata.

332 Le storie sono illustrate secondo una sequenza narrativa continua, non intercalata da suddivisioni in pannelli singoli. La croce al centro si presentava gemmata e le iscrizioni dipinte ai lati delle croci sono delle citazioni di un *carmen figuratum* attribuito a un poeta del VI secolo, Venanzio Fortunato: «Crux mihi certa salus, crux est quam semper adoro / Crux Domini mecum, crux mihi refugium». Cfr. *Monumenta Germaniae Historica*, *Auctorum*, IV, 381). Dos Santos, *La decorazione pittorica* cit., p. 109.

333 Le uniche attestazioni precedenti risalgono all'Alto Medioevo: San Saba, Santa Maria Antiqua, Santa Maria de Gradellis. Successivamente le *Storie della Vergine* si riproporranno solo alla fine del secolo XIII, con l'opera del Cavallini a Santa Maria in Trastevere e del Torriti a Santa Maria Maggiore.

334 *Ibid.*

335 L'abate cluniacense associa la Vergine alla Croce in opere come l'*Oratio ad crucem adorandam* e il *Sermo de sancta cruce*. *Ibid.*

336 Dos Santos, *La decorazione pittorica* cit., pp. 108-109. Cfr. D. Iogna-Prat, *Études clunisiennes*, Paris 2002, pp. 80-81.

Alla stessa altezza cronologica altre maestranze affrescarono il portico della basilica (il primo ambiente di questo tipologia dipinto a Roma) che probabilmente ospitava le storie del santo titolare, di cui oggi è pervenuta la sola immagine della *Predica di Giovanni*[337]. Sempre al terzo quarto del secolo XI è possibile assegnare l'affresco staccato (oggi in una sala di servizio della pinacoteca della basilica ostiense) con l'*Ultima Cena* a San Paolo fuori le mura. Il brano pittorico, di dimensioni considerevoli, doveva far parte del corredo iconografico del refettorio[338] (probabile committenza di Ildebrando di Soana, allora arcidiacono di San Paolo[339]): esso rinvia al tema della *Comunione degli apostoli* (con un implicito rimando ai monaci che lì si riunivano per desinare)[340] e sottolinea la purezza del prete officiante, tema caro nelle cerchie dei canonici riformatori. Nell'immagine è dato un grande risalto alla figura di Giovanni evangelista, è significativo, al quale è assegnata notevole importanza negli scritti dei riformatori, assurgendo a simbolo per eccellenza di vita canonicale[341]. Egli è raffigurato al centro del pannello, mentre si accosta al petto di Cristo, e non nel margine della tavola come consueto nell'iconografia latina di secolo XI[342].

Tra la fine del secolo XI e l'inizio del XII[343] un ciclo perduto con le *Storie dell'Infanzia di Cristo*, di notevoli dimensioni, doveva interessare il nartece della

337 F. Dos Santos, *La scena frammentaria nel portico di San Giovanni a Porta Latina*, in *Riforma e tradizione* cit., p. 104. Il programma doveva ordinarsi, con probabilità, su registri sovrapposti e scanditi da elementi architettonici dipinti.

338 Questo caso iconografico è l'unico noto che campisce le pareti di un refettorio, prima del secolo XIII. Cfr. F. Zuliani, *I refettori affrescati*, in *La pittura nell'Abbazia di Nonantola. Un refettorio affrescato di età romanica*, cur. C. Segre Montel – F. Zuliani, Nonantola 1991, pp. 29-24.

339 Cfr. I. Schuster, *La Basilica e il Monastero di S. Paolo fuori le Mura: note storiche*, Torino 1934, pp. 69-70; C. Bertelli, *San Benedetto e le arti in Roma: la pittura*, in *Atti del VII Congresso internazionale di Studi sull'Alto Medioevo* (Norcia, Subiaco, Cassino, Montecassino, 29 settembre – 5 ottobre 1980), I, Spoleto 1982, pp. 271-302: 285.

340 F. Dos Santos, *L'affresco staccato con l'Ultima Cena in San Paolo fuori le mura*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 127-128.

341 Cfr. G. Barone, *La riforma gregoriana*, in *Storia dell'Italia religiosa*. I. *L'antichità e il Medioevo*, cur. A. Vauchez, Roma- Bari 1993 pp. 243-270; *Ibid.*

342 Bertelli, *San Benedetto e le arti* cit., p. 285; sempre nella basilica ostiense, un ciclo di pitture a fresco interessa l'antica sala del capitolo, oggi oratorio di san Giuliano, già cappella del Martirologio, risalente al terzo-quarto decennio del secolo XII (tra il 1119 e 1139, dato il nome dell'abate Anastasio in un'epigrafe nei cartigli dipinti). Al grande pannello della *Crocifissione* (tema usuale nelle sale capitolari) converge una teoria di santi, introdotta da Pietro da un lato e Paolo dall'altro, che riempiono le pareti dell'intera aula, secondo un corredo iconografico che esemplava la vita dei monaci e le gerarchie. Cfr. F. Dos Santos, *La decorazione pittorica del cosiddetto oratorio di San Giuliano in San Paolo fuori le mura*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 282-289: 286.

343 G. Bordi, F. Dos Santos, *Il ciclo perduto con storie dell'Infanzia di Cristo*, in *Riforma e tradizione* cit, pp. 183-184.

basilica pelagiana di San Lorenzo fuori le mura, ed è riprodotto in parte negli acquerelli di Gregorio Mariani per Virginio Vespignani[344]: l'*Annuncio dell'angelo a Giuseppe*, l'*Annuncio ai Magi* nel registro superiore; in quello inferiore: la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi*, il *Viaggio dei Magi*, la *Strage degli Innocenti*, la *Presentazione al Tempio*. Nello stesso ambiente, di poco successivo (primo quarto del secolo XII)[345], è un altro affresco perduto raffigurante la *Pentecoste,* testimoniato ancora una volta da un acquerello della Raccolta Lanciani[346], una composizione bipartita ordinata in una disposizione simmetrica degli apostoli a gruppi di tre, divisa in due registri[347]. Lo schema a registri sovrapposti, è degno di nota, era stato adottato anche nel refettorio dell'abbazia di Montecassino[348] (1058-1087), opera per la quale lo stesso Pier Damiani aveva composto un verso in distici da trascrivere ai piedi degli apostoli[349], e in altri prodotti di cultura figurativa cassinese[350].

Mi sembra necessario evidenziare che la scelta di raffigurare le storie di san Pietro, nei contesti basilicali laziali (come per esempio a Tuscania o più tardi a Marcellina), non si ponga in contrasto con l'idea di un'iconografia esemplata sul modello lateranense: ne è dimostrazione il fatto che proprio il *claustrum canonicorum*

344 Roma, BIASA, Raccolta Lanciani, Roma XI.45.III, f. 31.

345 S. Romano, *La decorazione del nartece della basilica pelagiana di San Lorenzo fuori le mura*, in *Riforma e tradizione* cit., p. 183.

346 Roma, BIASA, Raccolta Lanciani, Roma XI.45.III, f. 29.

347 Il modello iconografico appare di origine ottoniana e già sperimentato nella miniatura carolingia, come si riscontra nel frontespizio del secondo testo lucano della Bibbia di San Paolo fuori le mura (che unisce in una stessa pagina *Ascensione* e *Pentecoste*). A. Acconci, *Il perduto affresco con la Pentecoste*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 185-187: 186.

348 G. Bertelli, *Miniatura e pittura dal monaco al professionista*, in D*all'eremo al cenobio: la civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, cur. G. C. Alessio, Milano 1987, pp. 579-645: 614; G. Orofino, *Montecassino*, in *L'Altomedioevo* cit., 1994, pp. 441-446: 443.

349 «Ignit apostolicum linguarum flamma senatum, Germinat et varias quasi vox fecunda loquelas» (*PL* 145, col 584A). cfr. G. Orofino, *Montecassino*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, cur. C. Bertelli, Milano 1994, pp. 441-461: 443.

350 Si veda il breviario parigino (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 364, f. 29v) databile agli anni dell'abbaziato di Oderisio (1087-1105). cfr. H. Toubert, *Le Bréviaire d'Oderisius (Paris, Bibliothéque Mazarine, Ms. 364) et les influences byzantines au Mont-Cassin*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Âge, Temps Modernes», 83 (1971), pp. 187-261: 251; cfr. Acconci *Il perduto affresco* cit.; occorrerebbe riflettere sul fatto che l'abate di San Lorenzo, dalla metà del secolo XI, fu Aldemario, eletto sotto Alessandro II (1061-1073), papa che aveva consacrato la basilica desideriana (contesto con il quale si relazionano le pitture dei rispettivi rifettori). Il *titulus* frammentario dell'immagine (*COELI [---] V)* è stato ricomposto rispetto all'iscrizione, oggi perduta, che accompagnava la Pentecoste nella chiesa della badia greca di Grottaferrata: *coetus apostolicur residens cum iudice Cristo / praemia iudicio meritis decernit in isto.* G. B. De Rossi, *Inscriptiones Christiane urbis Romae,* Roma 1872; A. M. Giannella, *Il mosaico della "Discesa dello Spirito Santo" a Grottaferrata*, «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», 40 (1986), pp. 187-214.

della basilica del Salvatore aveva un ciclo dedicato all'apostolo, di cui è pervenuto solo il pannello con le *Storie di Anania e Saffira*. Su questo tema aveva posto l'attenzione Pier Damiani nell'opuscolo XII[351], mettendo a paragone il peccato dei due sposi con quello dei monaci: «Quod minus peccaverunt Ananias, et Saphira, quam monachi, qui pecunias habent[352]» (si comprende allora anche la scelta di collocare un episodio del genere quale monito *per figuram*, nel chiostro lateranense). Alcuni contesti ecclesiali, che proponevano programmi figurativi a tema biblico, erano poi sotto la giurisdizione di San Pietro in Vaticano ed è probabile che questi tradissero, almeno in parte, soluzioni iconografiche che li accostassero alla basilica vaticana piuttosto che a quella del Salvatore: come avviene con l'inserimento delle Storie di San Pietro a San Pietro a Tuscania (databili dal 1093 ca. agli anni Trenta del XII secolo[353]) o con le omonime storie che, più tardi, avrebbero decorato il transetto di Santa Maria a Monte Dominici presso Marcellina (ultimo quarto del XII secolo)[354], basilica che fu prima sotto il patrocinio vaticano e più tardi sotto quello ostiense[355].

351 *Die Briefe* cit., p. 134.
352 *Ibid.*
353 Cfr. Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* cit., pp. 256-262.
354 Cfr. *Ibid.*, pp. 280-282.
355 Quest'ultima passò prima del 1203 dalla giurisdizione di San Pietro in Vaticano a quella di San Paolo fuori le mura. Cfr. E. Parlato, S. Romano, *S. Maria in Monte Dominici a Marcellina*, in *Roma e il Lazio. Il romanico*, Milano 1992, pp. 366-368: 367.

1.4 La grande stagione delle bibbie dipinte: gli ultimi decenni del secolo XII

La “generazione” di cicli biblici successiva a Ceri, dai caratteri tra loro omogenei, se pur con qualche variante, si concentrerà negli ultimi due decenni del XII secolo: è interessante constatare come questa tradizione si ponga in rapporto con quella del Sancta Sanctorum e di Ceri, derivandone ma allo stesso tempo differenziandosene per selezione delle immagini e per i modelli iconografici. A una “terza stagione biblica”, infatti, risalente all'ultimo quarto del XII secolo, vanno assegnati i cicli di: San Giovanni a Porta Latina a Roma, San Pietro in Valle a Ferentillo, Santa Maria del Pertuso a Morino, San Nicola a Castro dei Volsci, Santa Maria in Monte Dominici a Marcellina, San Thomas Becket ad Anagni.

Occorrerà risalire ai programmi figurativi di questi testimoni non solo per tentare di proporne un archetipo ma anche per comprendere se, nel fenomeno di *renovatio* figurativa biblica, sia possibile rilevare la presenza di più edizioni iconografiche. Nel caso in cui queste venissero individuate, si dovrà verificare la loro corrispondenza cronologica con le tre “grandi stagioni” di cicli biblici: una prima riferibile con probabilità all'età di Alessandro II (1061-1073), una seconda dal secondo quarto alla metà del XII secolo (che non è noto se fosse intersecabile o si differenziasse dal quella precedente, data la lacuna iconografica della prima fase), una ulteriore ascrivibile agli ultimi decenni del secolo.

I cicli biblici assegnabili agli ultimi decenni del secolo costituiscono un nutrito gruppo di testimonianze iconografiche, accomunate per lo più da un analogo sistema ordinativo, se pur con alcune differenze che permettono di decretare la dissimile ricezione di un medesimo modello: esso può esser stato interpolato da ciascun *ordinator* o aver assecondato una peculiare *recensio* iconografica “regionale” (sempre se si rivelerà possibile individuare dati epicorici).

Occorrerà dunque analizzare la composizione di questi cicli al fine di comprendere se essi possano costituire un'“edizione” figurativa biblica differente dalla redazione della metà del secolo e se questo gruppo iconografico ascrivibile a una “terza” stagione di pareti dipinte possa aver proposto una revisione iconografica.

Una volta individuati i testimoni da analizzare, si procederà a una *collatio*, nel tentativo di risalire all'apografo di ciascuna tradizione e valutare la presenza di una "contaminazione" figurativa tra testimoni. Se è complesso risalire a un modello iconografico eventualmente relazionabile al perduto programma iconografico lateranense, è invece possibile valutare quanto sia effettivo il rapporto dei cicli con il corredo biblico vaticano, l'univocità della proposta figurativa e la sua continuità o discontinuità rispetto alla tradizione iconografica precedente.

Riguardo il problema del prototipo, come evidenziato nelle pagine precedenti, si dovrà tener conto di due archetipi che propongono *recensiones* dissimili: il primo romano (che chiamerò *R)*, il secondo meridionale e più precisamente cassinese (che indicherò con *M*). Da questi due ceppi infatti provengono edizioni bibliche diverse nell'arte monumentale, a loro volta diramatesi in "edizioni locali". Ciò che sembra più interessante e "concretamente" possibile indagare è la selezione delle immagini, il sistema di *ordinatio*, la concordanza tra soluzioni tematiche.

Elenco di seguito i monumenti oggetto di analisi, per la fine del secolo XII, individuati per la *collatio* iconografica, che recano un programma iconografico biblico, intero o parziale:

Roma, San Giovanni a Porta Latina; Marcellina, Santa Maria in Monte Dominici; Anagni, Oratorio di Thomas Becket; Castro dei Volsci, San Nicola; Morino, Eremo della Madonna del Pertuso; Ferentillo, San Pietro in Valle.

Si terrà conto anche di altri contesti, testimoni di una tradizione indiretta o fortemente frammentaria, quali: Ausonia, Santa Maria del Piano; Farfa, torre abbaziale; Spoleto, cripta di Sant'Ansano; Roma, cripta di San Nicola in Carcere; Palombara Sabina, San Giovanni in Argentella; Faicchio, Grotta di San Michele; Montecassino, Santa Maria dell'Acqua; Cervaro, Santa Maria di Trocchio; Cassino, Chiesa del Crocifisso; Atina, Sant'Angelo in Pescio; Caprile, Sant'Angelo in Asprano.

Le pitture di San Giovanni a Porta Latina, databili al 1190 ca.[356],

356 Per la datazione del ciclo si fa riferimento a un'iscrizione elaborata durante il pontificato di Celestino III (1191-1198) datata al 1191 che si riferisce alla riconsacrazione della chiesa, che è unanimemente ritenuto un termine *ante quem* per l'elaborazione degli affreschi. Cfr. Matthiae, *Pittura romana* cit., p. 94.

costituiscono l'unico ciclo superstite di fine secolo nell'Urbe, testimone prezioso in quanto quasi del tutto completo[357]: è importante, per questo motivo, comprenderne il legame o le differenze con l'"edizione biblica precedente" e collazionarlo ad altri cicli contemporanei. La chiesa era stata donata a San Giovanni in Laterano da Lucio II nel 1145[358]. Il ciclo che mostra maggiori affinità con questo è quello umbro di San Pietro in Valle a Ferentillo[359] che, nonostante la diversa collocazione geografica, è opera di un'*équipe* che, se pur composita, risulta prevalentemente romana[360]. Numerose però sono le varianti, di tipo iconografico, che permettono di individuare due diversi modelli compositivi e figurativi di riferimento nelle rispettive tradizioni. A Ferentillo una parete ospita le storie neotestamentarie e l'altra quelle veterotestamentarie, scandite in tre registri[361]; a Porta Latina invece le storie neo e veterotestamentarie seguono un'idea ordinativa di mezzo compromesso tra quella tipologica romana leoniana e quella a *wraproud patterns* desideriana: proponendo le storie bibliche interamente nella navata centrale, distribuite nelle medesime pareti a registri alterni (in quello superiore, di dimensioni leggermente più grandi, il Nuovo Testamento; nei restanti due l'Antico)[362].

357 Il contributo più recente è quello di M. Viscontini, *La decorazione pittorica delle navate del coro di San Giovanni a Porta Latina*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 348- 371. Si vedano poi F. Crivello, *Tracce di un Evangeliario della scuola di corte di Carlo il Calvo a Roma*, «Studi medievali», 44 (2003), pp. 795-809; Tronzo, *I grandi cicli pittorici* cit., pp. 355-368; Kessler, *Caput et mater* cit.; M. Manion, *The Frescoes of San Giovanni a Porta Latina – The Shape of a Tradition*, «Australian Journal of Art», 1 (1798), pp. 93-109; Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* cit., pp. 280-281; Matthiae, *Pittura romana* cit., pp. 94-109.

358 Doc. Lucio II 31-1-1145, *Acta* III, p. 64. cfr. De Blauuw, *Cultus et Decor* cit, I, p. 210.

359 Cfr. O. Demus, *Pittura murale romanica*, Milano 1969, pp. 123-124.

360 S. Romano, *Il ciclo di San Pietro in Valle: struttura e stile*, in *Gli affreschi di San Pietro in Valle* cit., pp. 41-76.

361 Le storie del Vecchio Testamento: *Creazione del Mondo*, *Creazione di Adamo*, *Creazione di Eva*, *Adamo che dà il nome agli animali*, *Peccato originale*, *Ammonimento e la Cacciata dal Paradiso*, frammento con ali di serafino; *Sacrificio di Caino e Abele*, *Uccisione di Abele*, *Noè chiamato da Dio*, *Costruzione dell'Arca*, *Noè nell'Arca*, *Ospitalità di Abramo*, *Sacrificio di Isacco*, *Isacco invia Esaù a cacciare*, *Inganno di Giacobbe*; *Sogno di Giuseppe*, scena perduta, *Giuseppe e i fratelli*, tre scene lacunose e oggi ricoperte da affreschi di età moderna, frammento con volto di un angelo. Le storie del Nuovo Testamento sono precedute, nel primo registro della parete destra, dalle figure di alcuni profeti, tra cui Samuele e Daniele, e da una perduta *Maiestas Domini*. Dal secondo registro: tre episodi lacunosi, *Annuncio ai pastori*, *Apparizione della stella dei magi*, *Ritorno dei magi*, *Strage degli Innocenti*, *Battesimo di Cristo*, *Nozze di Cana*; *Pasce oves meas* (o *Buon Pastore*), episodio illeggibile, *Moltiplicazione dei pani*, I*ngresso a Gerusalemme*, *Ultima Cena*, *Lavanda dei piedi*, *Andata al Calvario*. Nel registro inferiore sopravvivono una ruota, un motivo geometrico elicoidale, una grande iscrizione vergata in colore rosso su fondo bianco.

362 Le scene rappresentate sono: *Creazione del mondo*; *Creazione di Adamo*, *Creazione di Eva*, *Peccato originale*, *Adamo ed Eva rimproverati da Dio Padre*, *Cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso*, *Il Cherubino a guardia della porta del Paradiso*, *Lavoro dei Progenitori*, *Sacrificio di Caino e Abele*, *Uccisione di Abele*, *Maledizione di Caino*, *Dio Padre Ordina a Noè di costruire l'Arca*, *Entrata*

Un altro ciclo contemporaneo a questi due è quello di Santa Maria in Monte Dominici a Marcellina[363] (di cui rimangono pochi pannelli), nel cui cantiere furono attive alcune maestranze che avevano calcato i ponteggi del monumento umbro[364]: analogamente alle storie di Ferentillo, infatti, il ciclo si presenta ordinato secondo il tradizionale rapporto tipologico del Vecchio e Nuovo Testamento affrontati sulle pareti (leggibili invertendo l'attuale orientamento della chiesa). Il complesso faceva parte di un'abbazia benedettina molto influente nel secolo XII, con vasti possedimenti e la giurisdizione di ben tredici chiese nel circondario[365].

L'arco absidale di Porta Latina reca al centro il Libro sigillato[366], accostato per ciascun lato da due simboli dei quattro evangelisti; nell'imposta dell'arco sono collocate le figure di san Giovanni Evangelista e del Battista[367]. Nelle pareti laterali del presbiterio sono dipinti, nei registri superiori, i ventiquattro vegliardi dell'Apocalisse, genuflessi e rivolti verso l'abside, che recano nelle mani velate le corone gemmate. Nel registro inferiore sono collocate due edicole per parete, che inquadrano gli Evangelisti (**fig. 37**): Marco e Matteo a sinistra, Luca e Giovanni a destra. Una fascia a greca delimita il margine superiore delle pareti della zona presbiteriale.

La narrazione biblica è composta da 46 pannelli, disposti su tre registri, e ha

degli animali nell'arca, *Abramo si prostra davanti agli angeli*, *Sacrificio di Isacco*, *Benedizione di Giacobbe*, *Giacobbe e l'angelo*, *Sogno di Giuseppe*; *Annunciazione*,*Visitazione*, *Viaggio di Maria e Giuseppe a Betlemme*, *Natività e lavanda di Gesù Bambino*, *Annuncio ai pastori*, *Adorazione dei re Magi*, *Crocifissione*, *Sepoltura di Cristo*, *Un angelo appare a Giuseppe in sogno esortandolo a fuggire in Egitto*, *Fuga in Egitto*, *Strage degli Innocenti*, *Disputa di Gesù con i dottori del Tempio*, *Battesimo di Cristo*, *Trasfigurazione*, *Cristo e la samaritana*, scena perduta, *Resurrezione di Lazzaro*, *Miracolo di Cristo*, *Ingresso a Gerusalemme*, *Lavanda dei piedi* o *Ultima Cena*?, *Tradimento di Giuda*, *Andata al Calvario*, *Crocifissione*, *Deposizione di Cristo*, *Annuncio della Resurrezione da parte di un angelo alle pie donne*, *Apparizione del Signore alle due Marie – Kairete*, *Pellegrini in Emmaus*, *Cena in Emmaus*, *Discepoli di Emmaus annunciano il ritorno di Cristo risorto agli apostoli*, *Incredulità di san Tommaso*, *Apparizione di Cristo agli apostoli sul lago di Tiberiade, Cristo giudice tra gli angeli.*

363 Sugli affreschi si rimanda a G. Matthiae, *Les fresques de Marcellina*, «Cahièrs Archeologiques», 6 (1952), pp. 71-81; Matthiae, *Pittura romana* cit., pp. 105-109; Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* cit.

364 S. Romano, *Il ciclo di San Pietro in Valle: struttura e stile*, in *Gli affreschi di San Pietro in Valle* cit., pp. 41-76.

365 Cfr. *Il Romanico. Roma e il Lazio* cit., pp. 366-369: 368. L'abbazia è citata nella bolla di Anastasio IV nel 1153, quando il papa prende il monastero sotto la protezione di San Pietro, insieme ai suoi beni e alle chiese da esso dipendenti. Controverse vicende fecero sì che il monastero, nel 1203, passasse sotto la giurisdizione di San Paolo fuori le mura.

366 Appare probabile che un tempo fosse collocato al di sopra di una cattedra sormontata da una croce gemmata con ai lati due angeli adoranti dalle mani velate.

367 Cfr. P. Styeger, *La decorazione a fresco del XII secolo della Chiesa di San Giovanni "ante porta Latinam"*, «Studi Romani», 2 (1914), pp. 60-238: 268-270. Il libro dell'Evangelista recava ancora all'inizio del XX secolo le parole «in principio erat verbum».

inizio con il registro superiore della parete sinistra, secondo lo schema precedentemente descritto.

A Ferentillo invece sono raffigurati, nell'arco absidale, i Sette candelabri attorno a un clipeo[368], oggi vuoto, e ai lati frammenti di figure con mani protese, traccia di una raffigurazione sintetica dei vegliardi dell'Apocalisse. A Marcellina è presente il clipeo con il Cristo benedicente, circondato da angeli prostrati e adoranti[369], sulle imposte sono raffigurati i profeti Geremia da un lato e Isaia dall'altro con in mano i rotuli. Nella zona del presbiterio, nella parte interna dell'arco maggiore, è dipinta la *Caduta degli angeli ribelli* (**fig. 38**): un monumentale arcangelo Michele dalle ali spiegate, con il manto svolazzante e una lunga lancia impugnata dalla mano destra, occupa la parte centrale dell'arco ed è affiancato da schiere di angeli che respingono con le lance i piccoli demoni di colore nero. In una parete del presbiterio rimangono le tracce delle *Storie di san Pietro*, in particolare è superstite il pannello con la *Disputa di Pietro con Simon Mago* e la caduta di quest'ultimo (**fig. 39**) che, appare significativo, è collocata nell'angolo in cui l'immagine è leggibile in maniera perpendicolare a quella dei demoni, quasi una doppia condanna alla simonia (non a caso il programma iconografico è esposto in un'area della chiesa frequentata unicamente dal clero).

I veri e propri cicli testamentari, a differenza delle pitture presbiteriali, dovevano godere di una canonizzazione figurativa più rigida (mentre l'inserimento delle *Storie di san Pietro* nel transetto può costituire una variante da rapportare alla dipendenza della chiesa dalla basilica apostolica). La prima differenza iconografica tra questi tre contesti si riscontra nella *Creazione del Mondo*, immagine della quale risultano attestate due varianti: a Roma Dio Padre, imberbe, è raffigurato in una lunetta, con alla sinistra il sole e alla destra una falce di luna e le stelle. Le sue mani fuoriescono dall'Empireo e le braccia sono spalancate a generare il Giorno e la Notte, raffigurati in due mandorle nel margine inferiore del pannello. Sotto Dio Padre aleggia la colomba

368 Nel sottarco, nel mezzo di un motivo a meandri, è dipinta in un clipeo la mano benedicente di Dio e ai lati due santi i cui volti, come l'immagine del clipeo centrale, doveva esser stato dipinto su tavola. Cfr. G. Tamanti, *Il restauro degli affreschi di San Pietro in Valle: aspetti tecnici e novità*, in *Gli affreschi di San Pietro in Valle* cit., pp. 11- 40: 16.

369 Affinità iconografiche e stilistiche sono quelle che queste pitture istituiscono con gli affreschi di San Giovanni in Argentella, nella vicina Palombara: le schiere di angeli adoranti sono raffigurate in quella che costituiva l'antica facciata dell'abbazia. Cfr. Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* cit., p. 281.

dello Spirito Santo, rivolta verso le acque del mare, al centro del quale si affrontano due pesci convergenti nella testa di Oceanus[370]. Il *titulus*, oggi lacunoso e quasi illeggibile, recita: IN PRINCIPIO CREAVIT D(EU)S TERRA[M]. Il prototipo ostiense appare dissimile da quello di San Giovanni a Porta Latina **(fig. 44)**, come da tutti gli esempi pervenuti, non solo per la presenza della colomba con l'Agnello collocato su un'altura ma anche perché non risulta raffigurato il mare, inoltre il sole e la luna sono esterni al clipeo con Dio (che nella versione di San Paolo, poi, aveva la barba). La tradizione di Ceri e del Sancta Sanctorum, appare analoga a questa, con la differenza che in entrambi il sole e la luna sono dipinti fuori dal clipeo del Creatore, secondo la tradizione ostiense.

A Ferentillo si adotta una soluzione diversa che godrà, anch'essa, di notevole fortuna nei cicli coevi (**fig. 40**): Dio Padre, sempre imberbe, si rivolge benedicente verso la mandorla con il Giorno (questa volta il Sole, che gli corrisponde nella lunetta, è circondato da stelle come la Luna). Sopra l'oceano plana la colomba, inquadrata in un clipeo, in direzione di un grande foglio di pergamena sostenuto da due angeli che recita: (IN) PRINCIPIO CELU(M) ET TERRA(M) FECISSE FIGVRAM.

Nella *Creazione di Adamo* le immagini risultano simili, con qualche piccola differenza: Dio Padre a Ferentillo non indossa i sandali (come nella II stagione di cicli biblici) e siede sopra un semplice globo blu, non definito come quello romano; l'Adamo umbro ha le gambe leggermente divaricate come si rinviene a San Paolo[371], a Roma le ha chiuse[372] **(fig. 44)** secondo la tradizione di Ceri. Questo elemento segnala un'interpolazione, da parte dell'*ordinator*, dei modelli a disposizione o l'uso di repertori figurativi dissimili.

Nella *Creazione di Eva*, a San Giovanni a Porta Latina la prima donna quasi tocca le mani al Dio benedicente, uscendo dal corpo di Adamo con l'intero busto[373], a Ferentillo invece ella rimane distante dal Creatore ed è rappresentata a metà busto. Il progenitore, in entrambi i casi, a differenza dell'antica tradizione figurativa di Ceri[374], è addormentato, così come è confermato dalle didascalie: a Roma [---] DORMIENTI

370 Unico contesto in cui si rintraccia l'immagine di *Oceanus* o *Abyssus* è nell'oratorio di Thomas Becket, più o meno alla stessa altezza cronologica.

371 Del *titulus* del pannello umbro rimane solo *SIC N...*

372 Il *titulus* a San Giovanni a Porta Latina è *[---] PRIMUM [---] ASS[---]*.

373 La tradizione figurativa, in questo caso, appare vicina a quella di Ceri che raffigura la donna, con una parte delle gambe, uscire dal corpo di Adamo.

374 Nonostante anche a Ceri Adamo sia definito DORMITANTE dal *titulus*.

COSTA<M> INDE FEMINA[---]; a Ferentillo + SIC PRIMOGENITI COSTA... D[.....].

Il pannello con *Adamo che dà il nome agli animali* (**fig. 41**) è assente nella tradizione di Porta Latina (ma anche in quella romana precedente) e appare un tratto caratterizzante i programmi figurativi umbri, non solo nel caso di Ferentillo ma anche in quello di San Paolo inter Vineas a Spoleto (sul cui contesto si tornerà a riflettere più avanti): Adamo è al centro del pannello ed è circondato da un nutrito gruppo di animali, tra cui alcuni esotici[375], rappresentati fedelmente. Il pannello è accompagnato dalla didascalia: … TIS...PLASTUS NOMINA PRUIDENS IURE DI MANEANT / SIC SICUT SEPER IN EVUM. Tale iconografia è stata opportunamente segnalata quale rimando al tema del *Giudizio Universale*[376]: Adamo a Ferentillo è raffigurato nell'atto di toccare l'ariete al suo fianco, mentre una capra si allontana verso un arbusto (il riferimento è alla separazione tra pecore e capre nel vangelo di Matteo[377]). In maniera analoga, a San Paolo inter vineas, nel registro inferiore a quello con il pannello di *Adamo che dà il nome agli animali*, Cristo è affiancato da un cherubino e accompagnato dai dodici apostoli, rappresentato nell'atto di giudicare.

L'immagine del *Peccato Originale* risulta fortemente frammentaria a Ferentillo[378] ma il modello iconografico originario doveva essere simile a quello di Porta Latina[379] (sebbene qui l'albero della conoscenza non rechi mele ma fichi[380]!): al centro è collocato l'albero del Peccato sul cui fusto si attorciglia il serpente; la bocca del rettile tocca le mani di Eva, raffigurata a destra mentre si copre gli organi genitali. Adamo è dipinto specularmente nella stessa posa della donna. Nella tradizione di Ceri, invece, il serpente toccava il volto di Eva, quasi a sussurrarle nell'orecchio.

In entrambi i programmi figurativi l'immagine della *Cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre* è preceduta dall'*Ammonimento da parte di Dio*

375 Si noti una parte di cammello nel margine destro del pannello.

376 Kessler, *Il ciclo di San Pietro in valle* cit., p. 105.

377 *Mt* 25,32.

378 La didascalia recita: … BIS A...VR SERPE...

379 L'epigrafe riporta: [---] CONIUX AD[AE] A SE| |R| | PENTE <S>UASA SUM[IT] [FRUCTUM?]

380 L'albero della conoscenza è raffigurato quale fico secondo la fonte apocrifa della *Vita di Adamo ed Eva* (*Vita* 20, 4-5) e rintraccia un precedente iconografico nelle bibbie carolingie turonensi. Cfr. H. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton 1977, pp. 29-30.

Padre[381] ma secondo moduli iconografici differenti: in Umbria il Creatore incede da sinistra verso Adamo ed Eva che si nascondono sotto una vite ricca di grappoli d'uva. Tra le figure si interpone l'albero del peccato con il serpente, che divide l'immagine a metà. L'episodio con i progenitori pentiti sotto un albero, o come in questo caso sotto la vite, non trova riscontro nella Bibbia ma rintraccia un precedente iconografico nell'antica tradizione del Pentateuco Ashburnham[382]. A Roma invece l'immagine contempla di nuovo il Creatore assiso sul globo che indica i progenitori (entrambi si coprono i genitali con una foglia di fico): Adamo addita l'albero del peccato, calpestando il serpente; Eva indica l'animale tentatore.

La *Cacciata dalla Gerusalemme Celeste* è raffigurata in entrambi i contesti assecondando il medesimo modulo iconografico (**fig. 42**): dalle mura gemmate della città un angelo sospinge Adamo ed Eva[383]; segue la figura del cherubino con la spada, a guardia della *civitas* celeste, la cui immagine nell'episodio umbro risulta frammentaria. I corpi dei due progenitori sembrano quasi fondersi, secondo la tradizione che si riscontra nella Croce di Costantino, nelle pitture di Ceri, ma anche nelle bibbie atlantiche della Biblioteca Angelica[384], Edili[385] e, più tardi, nel foglio aggiunto di Santa Cecilia[386]. In ambedue i contesti monumentali, sia a Ferentillo sia a Porta Latina, la tradizione si rivela del tutto differente da quella ostiense[387] che proponeva i Progenitori che si coprono con le mani mentre vengono cacciati da un cherubino dalla spada infuocata. Analoga è la composizione di Marcellina, se pure questa si riveli più vicina al modulo di Porta Latina: Adamo rivolge il volto indietro verso l'angelo.

A Ferentillo è assente l'episodio del *Lavoro dei Progenitori*, immagine che invece è peculiare nella tradizione figurativa romana, sin da Ceri, e si ripropone nella controfacciata di Porta Latina, assecondando però un modello iconografico differente da

381 A Ferentillo, del *titulus* rimangono solo quattro lettere nella zona finale della parte destinata alla scrittura: (…) VITE (…).

382 Segnalo tra gli studi più recenti: D. Hoogland-Verkerk, *Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch*, New Yor 2004; *The Ashburnham Pentateuch.* Introduction to the Facsimile by Bezalel Narkiss, Valencia 2007.

383 Unica differenza figurativa è che a Porta Latina l'angelo tocca la spalla e l'anca di Adamo, a Ferentillo solo la spalla.

384 Roma, Biblioteca Angelica, *ms.* 1273, f. 5v.

385 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana (d'ora in poi BML), *Laur. Edili* 125, f. 5v.

386 Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat*. 587, f. 5r.

387 Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 4406, f.29.

quello ostiense: Eva non allatta il figlio ma siede accanto ad Adamo che lavora la terra, seguendo una tradizione ispirata agli apocrifi della *Vita di Adamo ed Eva*[388]. L'immagine di Caino e Abele, vicina al prototipo ostiense, raffigura in entrambi i casi i due fratelli che recano le offerte a un'ara ardente[389]. Il pannello con l'*Uccisione di Abele*, che nel caso di San Paolo era associato alla *Maledizione di Caino*, episodio assente sia a Roma sia in Umbria (ma l'immagine successiva a quella della Maledizione non è pervenuta in nessuno dei due contesti), appare analogo nell'*ordinatio* generale a quello di San Giovanni a Porta Latina (in controfacciata), se pure i personaggi interpretino gestualità dissimili: Abele, prono alla violenza del fratello, lascia uscire dalla bocca l'*animula*.

A Marcellina il sacrificio dei due fratelli e l'uccisione di Abele erano contemplati in un medesimo pannello, del quale rimane visibile solo la parte inferiore del margine destro della scena, che rappresenta la figura riversa a terra di Caino che sta per essere ucciso[390].

L'immagine della *Chiamata di Noè a costruire l'arca* è quasi del tutto scomparsa a Porta Latina mentre rimane integra Ferentillo, secondo una tradizione iconografica vicina a quella della tradizione ostiense e di Ceri (e analoga anche a quella del ramo *M*, come si riscontra a Sant'Angelo in Formis); la successiva scena della *Costruzione dell'Arca* (sempre presente nella tradizione romana) è assente nel ciclo umbro[391]. L'episodio dell'*Entrata degli animali nell'arca di Noè* è poco leggibile a Porta Latina: la sagoma dell'arca reca nella parte inferiore due passerelle (da una parte sale un bue, da un'altra un cavallo bianco). Nella parte superiore si estende una grande lacuna e non è possibile cogliere la presenza del busto di Noè e della sua famiglia. A Ferentillo, al contrario, una grande lacuna investe il margine inferiore del pannello, mentre in quello superiore sono raffigurati i membri della famiglia di Noè (in tutto sette) e sulla copertura dell'imbarcazione si appoggiano diverse specie di uccelli. Nel caso ostiense è raffigurata l'*Uscita degli animali dall'arca di Noè*, episodio successivo e non precedente al diluvio; per San Pietro si possiede solo la generica testimonianza di Grimaldi per cui

388 R. H. Charles, *The Apocrypha and Pseudoepigrapha of the Old Testament in English*, Oxford 1968, pp. 126-127.

389 Se pure a Porta Latina i fratelli siano raffigurati ritti (più vicini dunque alla tradizione romana di San Benedetto in Piscinula) e a Ferentillo in atto di inginocchiarsi.

390 Dell''iscrizione di Marcellina rimane: C EN E ...UCIDAT...A.

391 A San Giovanni a Porta Latina Noè, assiso in cattedra, dà ordine a tre uomini di costruire l'arca.

animalia ingredientur in arcam, ma l'immagine non è stata abbozzata dal Tasselli. Tendenzialmente analoga è la raffigurazione presente nella croce di Costantino. La tradizione romana esemplata a Ceri appare simile a quella di Ferentillo ma quest'ultima risulta ancor più ricca nella rappresentazione delle specie animali e nella caratterizzazioni dei componenti della famiglia di Noè. L'immagine dell'*Ospitalità di Abramo* è analoga a Roma come in Umbria (se pure a Ferentillo si aggiunga il particolare della casa di Abramo): l'uomo è inginocchiato nel lato sinistro del pannello, davanti alla quercia di Mamre, mentre i tre angeli sono rappresentati stanti sulla destra.

L'episodio con il *Sacrificio di Isacco*, ancora una volta, appare analogo in ambedue i contesti se pure a Porta Latina, nel margine superiore destro, compaia l'angelo che impedisce ad Abramo di sacrificare il figlio sull'altare. A differenza della tradizione figurativa delle due basiliche apostoliche, Isacco non è inginocchiato ma seduto sull'ara.

Nel ciclo romano solo un pannello è dedicato alle storie di *Esaù e Giacobbe*: quello relativo all'*Inganno di Giacobbe*, riquadro in cui sono condensati gli episodi dell'inganno e del ritorno di Esaù dalla caccia, similmente all'impaginazione ostiense. A San Pietro in Vaticano invece era raffigurato l'*Invio di Esaù alla caccia* e poi l'*Inganno*, modulo narrativo molto più vicino all'*ordinatio* di San Pietro in Valle a Ferentillo (in cui la prima immagine risulta però assai lacunosa).

A Marcellina in un frammento si intravede una scena delle storie di Giacobbe: il *Sogno della scala* unito in uno stesso pannello con l'episodio della *Lotta con l'angelo* **(fig. 43)**. A Porta Latina, invece, all'episodio dell'*Inganno* segue direttamente la *Lotta di Giacobbe con l'angelo*, che è possibile descrivere solo con l'ausilio degli acquerelli di Wilpert[392] che identificano un angelo, nella parte sinistra del riquadro, in lotta con un uomo. Il pannello era presente, con probabilità, anche a Ferentillo ma è attualmente illeggibile. Non è possibile confrontare questa immagine con quelle di San Pietro in quanto esse corrispondono agli episodi che Grimaldi descriveva quali «tres alias historias offuscatas[393]»; a San Paolo fuori le mura il ciclo biblico non contemplava l'episodio e non è giunta testimonianza di una sua presenza a

392 Wilpert, *Die römischen Mosaiken* cit., IV, tavv. 252-255.

393 Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 2733, f. 106r; Grimaldi, *Descrizione della basilica* cit., p. 140.

San Pietro.

Il Wilpert testimonia poi l'immagine del *Sogno di Giuseppe* a Porta Latina: si distinguono i covoni di grano e le stelle (non è noto se in maniera simile a quella che era proposta a Marcellina, lì dove l'episodio è però coerentemente collocato prima della *Lotta con l'angelo*), come avviene nella basilica ostiense[394]; a Ferentillo rimane traccia solo dell'architettura in cui doveva essere raffigurato il protagonista dell'episodio e l'immagine è immediatamente seguita dal pannello con le storie di Giuseppe e i fratelli e da altre due scene non identificabili. A Marcellina, la *Lotta di Giacobbe con l'Angelo* era succeduta da un riquadro dedicato all'episodio del piccolo *Beniamino tra i suoi fratelli*, accolto da Giuseppe assiso in trono, rappresentato nella parte sinistra della scena. L'immagine risulta l'unica testimonianza figurativa pervenuta relativa a questo racconto tratto delle *storie di Giuseppe*: nonostante a San Paolo fuori le mura fossero dedicati alle storie di Giuseppe ben otto pannelli, infatti, risulta assente l'episodio di Beniamino.

Le Storie del Nuovo Testamento, a San Giovanni a Porta Latina, hanno inizio con il racconto dell'*Infanzia di Cristo* **(fig. 44)**: la fonte prescelta sono i vangeli apocrifi, in modo particolare il Protovangelo di Giacomo. Il ciclo romano si apre con l'immagine dell'*Annunciazione* (che a Ferentillo è andata perduta insieme ai pannelli successivi) in cui è proposta un'iconografia molto vicina alla tradizione bizantina: Maria è assisa in trono, sul lato destro della scena, e reca tra le mani il fuso con la porpora, mentre ai suoi piedi è collocata la cesta con i gomitoli[395]. L'angelo è raffigurato sulla sinistra, mentre incede verso la Madonna emanando tre raggi luminosi; un altro raggio si diparte dalla lunetta dell'Empireo in direzione della Vergine. A Marcellina resta visibile solo l'angelo annunciante.

Segue il pannello con la *Visitazione* (**fig. 44**), anch'essa con richiami all'area bizantina, più puntualmente cappadoce[396], come segnalato dalla figura di donna che fa capolino dall'edificio raffigurato sulla destra del pannello. Al centro Maria ed Elisabetta si stringono in un abbraccio: a Porta Latina «[---] MONTANA PETENS AELISABETQ(UE) SALUTAT». Ancora seguendo il racconto del Protovangelo di

394 Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 4406, f. 41.

395 *Pr. Gc* 11, 1-3

396 Viscontini, *La decorazione pittorica* cit., p. 351. Il modulo appare già diffuso in Italia negli avori di Salerno e nel ciclo della grotta di San Michele a Olevano sul Tusciano.

Giacomo[397] il pannello successivo rappresenta il *Viaggio di Maria e Giuseppe verso Betlemme*, di cui rimane solo il frammento in cui Giuseppe tiene l'asino per le redini. Il pannello con la *Natività* rivela, ancora una volta, un forte impianto orientale: la Vergine è collocata nel margine sinistro del riquadro, distesa su un giaciglio; alla destra san Giuseppe siede pensoso. Al centro del pannello è rappresentato l'episodio delle due levatrici che compiono la *Lavanda di Gesù Bambino*. Appare interessante il fatto che l'*ordinator* scelga di usare caratteri greci nel *titulus* (che sembra indicato da un dito della Vergine) per designare il nome di Gesù: PROCESSIT D(OMI)N(US) MATRE I(ESU)S CHR(IST)US AB ALIO.

A Marcellina rimane solo un frammento del margine destro del pannello raffigurante la turba di angeli che assistono all'evento.

L'immagine dell'*Annuncio ai pastori,* a Porta Latina, è di notevole interesse (**fig. 45**): l'angelo, collocato al centro del pannello, è raffigurato in maniera iconica mentre si rivolge a due attenti pastori raffigurati nella parte sinistra della scena, uno dei quali è avvolto in un manto peloso; sotto di essi è rappresentato il recinto con le pecore[398]. Nel margine destro del pannello è collocato un uomo chino sulla terra, intento a raccogliere fiori, di cui reca un mazzo nella mano destra. Il *titulus* recita: ANGELUS ALLOQUITUR PASTORES EX SIDER(IBUS) MISS(US). Anche a Ferentillo l'*Annuncio ai Pastori* gode di un pannello autonomo da quello della *Natività* ma è esemplato in maniera differente: l'angelo compare in una mandorla luminosa, nel margine superiore destro del pannello, mentre i tre pastori occupano il lato sinistro della scena e le loro espressioni appaiono patetiche e concitate all'annuncio; all'estrema destra è raffigurato il recinto di pecore. Ancora un riquadro autonomo dell'*Annuncio ai pastori* è presente a Marcellina, di cui però rimane visibile solo la parte destra, con la figura di un pastore nel suo giaciglio, svegliato dall'annuncio, e in basso il recinto con le pecore.

A Porta Latina il riquadro con l'*Adorazione dei magi* contempla, alla destra, la Vergine assisa su un trono e, alla sinistra, i tre re magi inginocchiati a rendere omaggio. A Ferentillo, invece, l'immagine occupa ben due pannelli proponendo una

397 *Pr. Gc.* 17, 2-3.

398 L'immagine del recinto con le pecore è presente, in maniera analoga, negli affreschi di Sant'Urbano alla Caffarella a Roma, di Santa Maria in Monte Dominici a Roma e a San Pietro in Valle a Ferentillo.

soluzione iconografica dissimile: nel primo riquadro è raffigurato il *Viaggio dei magi*, in cui i tre re seguono la stella cometa (indicata dalle loro dita) per arrivare a Betlemme; in un secondo è raffigurata l'*Adorazione*, modulata secondo lo schema romano ma con l'aggiunta di un angelo alla sinistra della Madonna con il Bambino in trono (dietro il quale, però, è assente l'impalcatura architettonica). Ancora ampio spazio è dato alla storia dei magi: un ulteriore pannello raffigura il loro ritorno verso le terre d'origine; essi sono rappresentati a cavallo mentre entrano nel palazzo reale, ciascuno disposto sotto una diversa arcata. L'ultimo re, nel margine sinistro del riquadro, è raffigurato in maniera modernamente "spaziosa", nell'atto di entrare all'interno dell'edificio, in sella all'animale, dando le spalle a chi osserva la pittura. Anche a Marcellina era stato elaborato un pannello con il *Viaggio dei Magi*, come testimonia il frammento di due dei re a cavallo che seguono la stella cometa, seguito dall'episodio dell'*Adorazione*, che si compie dinanzi a una quinta architettonica architravata, in cui i primi due magi sono inginocchiati mentre il terzo è ancora in piedi, differentemente dalle altre due tradizioni. Della Vergine con in braccio il Bambino rimane visibile il gesto benedicente della mano.

A Porta Latina dovevano seguire le scene, oggi illeggibili, dell'*Angelo che appare in sogno a Giuseppe* indicandogli la fuga in Egitto e la *Fuga in Egitto*, episodi che risultano assenti nel corredo figurativo di Ferentillo. Ancora più avanti, a Porta Latina, è presente il pannello con la *Strage degli Innocenti*, della quale rimangono solo alcuni frammenti: quattro soldati e alcuni particolari delle gambe nude dei bimbi sollevati. Negli episodi umbri è ben visibile la figura di Erode che ordina il massacro assiso su un trono, alla sinistra del pannello, mentre al centro della scena sono collocate le madri disperate che si strappano le vesti per il dolore; all'estrema destra, un uomo scaraventa in alto un bambino mentre, in basso, sono raffigurati gli innocenti uccisi, dai corpicini sanguinanti, e una madre che reca tra le braccia il cadavere del figlioletto. Le didascalie, a Porta Latina e a Ferentillo appaiono analoghe: nel primo caso ERODES [PUE]ROS CHR(IST)I NOMI[NE] MACTAT HOSTIS ATRO(CITER) TRUCID(A)T(OS); nel secondo ERODES P(UE)ROS PRO... NOMINE MACTAT ATRO[CITER]...

Nel ciclo romano è raffigurata poi la *Disputa di Gesù con i dottori del*

Tempio, episodio assente nella tradizione di Ferentillo, che è possibile descrivere soprattutto grazie alla testimonianza del Wilpert e dello Styger, secondo i quali Gesù era raffigurato al centro del pannello, assiso su un trono rialzato dinanzi a un'architettura absidata, mentre con la mano sinistra impugnava un rotolo e con la destra compiva un gesto di allocuzione. Ai lati erano raffigurati i dottori del tempio, Giuseppe e Maria.

A seguire il *Battesimo di Cristo*, di cui oggi non rimane nulla: lo Styger informa della presenza di due angeli adoranti a destra e al centro la figura del Cristo immerso nelle acque del Giordano. Probabilmente il modulo doveva essere lo stesso di Ferentillo, dove la scena rimane leggibile: alla sinistra la figura del Battista che impone la mano sulla fronte del Cristo mentre la mano di Dio Padre, dall'alto, invia la colomba dello Spirito Santo sul Figlio. Nel ciclo umbro la scena è seguita dalle *Nozze di Cana* (episodio assente a Roma): il Cristo e la Vergine (che reca in mano una striscia di stoffa bianca) sono collocati al centro del pannello, diviso a metà da due partiture architettoniche; in basso sono raffigurate alcune otri di vino e alla sinistra gli apostoli. L'immagine era seguita dall'episodio del *Pasce oves meas* (o del *Buon pastore*), assente nella tradizione romana, e da un altro pannello non identificato, data la frammentarietà delle pitture, nel quale ritengo possa essere individuata una *Trasfigurazione*, secondo un modulo analogo a quello rappresentato a Porta Latina: si intravede l'immagine di una mandorla, all'interno della quale - come a Roma - era presente il Cristo, circondato dalle figure degli apostoli e dei profeti.

A Ferentillo segue la *Moltiplicazione dei pani*, anch'essa frammentaria, assente negli affreschi romani, lì dove sono presenti altre scene della Vita di Cristo come l'episodio di *Cristo e la samaritana* (leggibile solo attraverso le tavole del Wilpert che testimoniano l'incontro di Gesù, seduto su una roccia, e la samaritana al pozzo), secondo una tradizione presente anche nel ramo M. Il pannello successivo a questo, a Porta Latina, non risulta leggibile.

Un altro episodio del ciclo romano, assente a Ferentillo, è quello della *Resurrezione di Lazzaro*: il pannello, se pur lacunoso, lascia individuare un'impaginazione organizzata secondo il modulo bizantino, in cui si scorge l'antro di una grotta con Lazzaro bendato e una figura che mostra di avvertire il fetore emanato dal cadavere. Cristo è raffigurato al centro, rivolto verso Lazzaro, e ha ai suoi piedi due

figure prostrate. L'iconografia appare vicina a quella proposta negli affreschi di Sant'Angelo in Formis. Segue la rappresentazione di un non meglio identificato *Miracolo di Cristo*, testimoniato già frammentariamente dal Wilpert[399], in cui il Messia è collocato al centro del pannello con la mano destra sul petto, in atto di orazione, alla sua sinistra sono rappresentati due apostoli, alla destra alcune figure. Non è noto se la scena potesse essere accostabile alla rappresentazione del *Miracolo di guarigione cieco* a Marcellina (immagine peraltro inscritta nella tradizione delle basiliche apostoliche), di cui rimane solo un piccolo frammento. L'*Ingresso a Gerusalemme* è invece presente anche a Ferentillo: a Porta Latina è testimoniato dallo Styger[400] e riprodotto dal Wilpert[401], pur senza offrire una puntuale restituzione iconografica; l'episodio doveva estendersi su un pannello largo il doppio degli altri: la presenza della figura di un asino raffigurato in alto, verso la cornice, senza uomo sul dorso (probabilmente l'asina che, secondo il racconto di Matteo[402], aveva accompagnato l'animale in groppa al quale Gesù era entrato a Gerusalemme[403]), segnala scelte figurative differenti da quelle di Ferentillo nel cui pannello è rappresentata, alla destra, la città con gli abitanti che accolgono il Cristo, agitando le palme, mentre sulla sinistra è dipinto Cristo sul dorso di un puledro, seguito dagli apostoli, che sta per entrare nella porta della *civitas*.

Risulta significativo che, a Ferentillo, sotto questa immagine, nello zoccolo della parete, sia dipinta una grande ruota, rispetto alla quale il corrispondente Gesù che entra in Gerusalemme, nel registro superiore, amplificherebbe il proprio ruolo di *Christus triumphans*: mi sembra che tale connotazione possa essere evocata dallo schema iconografico delle "ruote della fortuna"[404], sopra le quali è usualmente raffigurato il vincitore.

A Porta Latina l'immagine dell'*Ingresso a Gerusalemme* è seguito da una lacuna figurativa che interessa, più o meno, l'estensione dei tre pannelli che avrebbero preceduto l'immagine della *Crocifissione*; appare probabile che gli episodi rappresentati

399 Wilpert, *Die römischen Mosaiken* cit., IV, tavv. 252-255.
400 Styger, *La decorazione a fresco* cit.
401 Wilpert, *Die römischen Mosaiken* cit., pp
402 *Mt* 21, 1-9.
403 Viscontini, *La decorazione pittorica* cit., p. 358.
404 Sul tema si rimanda a G. Orofino, *Calcolo e Fortuna. I disegni del codice 189 dell'Archivio dell'Abbazia di Montecassino*, in *Immagine e ideologia*. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle, cur. A. Calzona – R. Campari – M. Mussini, Milano 2007, pp. 126- 131.

fossero: l'*Ultima cena*, la *Lavanda dei piedi*, l'*Andata al Calvario* (immagini presenti nel ciclo umbro) o in alternativa al *Tradimento di Giuda*. A Ferentillo nell'*Ultima Cena* il Cristo è raffigurato all'estremità sinistra della tavola, mentre gli si accosta la figura di Giovanni Evangelista. Dietro la tavola rotonda, circondata dagli apostoli, è dipinta una partitura architettonica antichizzante. L'episodio umbro della *Lavanda dei Piedi* contempla, al centro, la figura di Cristo che lava i piedi agli apostoli, disposti a chiasmo nei due lati del pannello, davanti alle quinte architettoniche. Dell'*Andata al Calvario* sopravvive solo il frammento della fascia mediana in cui si scorge la figura del Cristo, seguito dai due ladroni che portano la croce, mentre sale sul monte. Nella parte a sinistra del pannello, è raffigurato il popolo che assiste all'evento.

A Porta Latina la *Crocifissione* **(figura 46)** occupa lo spazio di due pannelli, come avviene nel caso di San Pietro in Vaticano[405] e contestualmente nella tradizione del ramo M: al centro è il Crocifisso (il cui volto è assente in quanto, in origine, doveva essere rimpiazzato da un'icona); alla sinistra il sole e alla destra la luna con le rispettive personificazioni, collocati sopra i bracci della croce alle cui estremità si dispongono, specularmente, due angeli. Nel margine inferiore del pannello, alla sinistra è collocato Longino con la lancia e alla destra Stephaton con l'asta imbevuta di aceto, rispettivamente ai lati della Vergine (il cui volto era sostituito da un'icona) e di san Giovanni evangelista. La tavola di Wilpert riporta l'iscrizione sulla croce, ancora una volta con il nome di Cristo vergato in alfabeto greco: Ἰε(σού)ς Χ(ριστό)ς NAZZARE/NUS REX IUDEORU(M)[406]. L'immagine è accompagnata dalla didascalia: [I]MM[O]R[T]ALEM DECUS PER LIGNUM P(ER) D[E]DIT HOC LIGNUM, in riferimento non solo al *lignum* dell'albero della Conoscenza del Peccato originale[407], che compariva nell'episodio sovrastante della Cacciata di Adamo ed Eva, istituendo così un rapporto tipologico tra il legno della Croce che redime dal peccato e il legno dell'albero del peccato, ma anche, a mio avviso, sottolineandone il valore simbolico attraverso l'inserimento materiale del legno con cui era realizzata l'icona del volto del Crocifisso[408].

405 Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 2733, ff. 113-114.

406 La stessa scelta grafica era stata adottata, sempre a Porta Latina, nel pannello con la *Lavanda del Bambino*.

407 Viscontini, *La decorazione pittorica* cit., p. 367.

408 Lo Styger testimonia che quando furono scoperti gli affreschi in luogo del volto di Cristo erano collocati «quattro forti rampini di ferro […] destinati a sorreggere […] una tavoletta in legno, sulla quale doveva trovarsi dipinto esso capo». Styger, *La decorazione a fresco* cit. p. 299.

A Ferentillo si sceglie di non raffigurare l'episodio della *Crocifissione*, che probabilmente era sostituito dalla presenza, nell'arredo della chiesa, di un Crocifisso ligneo.

All'episodio della *Crocifissione*, a Porta Latina, succede il riquadro con la *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, anch'esso esteso lungo lo spazio di due pannelli: il corpo di Gesù è deposto in una sorta di arca, circondato da un gruppo di persone. A Roma si aggiungono, rispetto al ciclo di Ferentillo, numerosi episodi *post mortem*, come quello dell'*Angelo che annuncia la Resurrezione alle pie donne* (di cui rimane solo la parte destra dell'episodio) e l'*Apparizione del Signore alle due Marie* secondo il tipo bizantino del *Kairete-Salute*[409], dissimile dal *Noli me tangere* occidentale in cui il Cristo appare solo alla Maddalena: in questo caso le due Marie sono inginocchiate davanti al Signore, che è raffigurato dinanzi al sepolcro come l'angelo nell'immagine precedente; seguono i pannelli della *Cena in Emmaus*, dei *Discepoli di Emmaus* che annunciano agli apostoli il ritorno di Cristo risorto, dell'*Incredulità di Tommaso* (con al centro Gesù che mostra il costato agli apostoli e Tommaso che tocca le ferite con la mano) e dell'*Apparizione di Cristo agli apostoli sul lago di Tiberiade* (immagine frammentaria di cui rimane una barca con due pescatori e la figura di Cristo in piedi): questi ultimi tre pannelli sono tutti presenti anche nella tradizione del ramo M. Ritengo che il frammento con la barca nella quale si scorgono Pietro e Andrea, a Marcellina, sia riferibile a un pannello perduto dell'*Apparizione di Cristo agli apostoli a Tiberiade*.

A San Giovanni a Porta Latina in controfacciata è inserito il *Giudizio Universale* (**figura 47**), collocato sopra quattro scene veterotestamentarie, non a caso relative alle vicende di Caino e Abele. Il Cristo giudice in mandorla (il cui volto era realizzato come icona, su una tavola di legno) è assiso sul Cielo, affiancato da arcangeli recanti cartigli con iscrizioni relative ai dannati e agli eletti (secondo le testimonianze di Styger e Wilpert): VENI<T>E BEN[E]/DICTI PA/TR[IS MEI] / P[OSSIDETE]; ITE MA/LEDICTI/ IN IGNE<M> / AETERNU<M>. Sotto i piedi del Cristo è collocato l'altare con gli strumenti della Passione.

Sia a San Giovanni a Porta Latina sia a Ferentillo sono omesse del tutto le *storie di Mosè*, che invece avevano goduto di un ampio spazio nei cicli vaticano e

409 *Mt* 28, 8-10.

ostiense, e che pure erano state riproposte a Santa Maria in Monte Dominici a Marcellina, ma non identificabili a causa dell'estrema frammentarietà delle pitture superstiti (esse sembrerebbero riferirsi genericamente a un episodio relativo alle storie di Mosè e Giosuè).

Un *unicum* iconografico a Porta Latina è costituito dalle figure dei quattro evangelisti collocati all'interno di edicole sormontante da timpani alternati ad archi, di sapore paleocristiano. Fabrizio Crivello ha individuato come fonte per le iscrizioni esegetiche degli evangelisti Marco e Matteo il *Carmen Paschale* di Sedulio[410], secondo una prassi riferibile ad alcuni evangeliari della scuola di corte di Carlo il Calvo[411], i *tituli* di Luca e Giovanni invece propongono i versi presenti nel Codex Aureus di Sant'Emmerano[412].

Nell'indagare la diffusione e costituzione delle bibbie dipinte nell'arte monumentale, ho confrontato, finora, i contesti più noti tra i cicli della fine del XII secolo. È opportuno analizzare singolarmente, in rapporto ai cicli già messi in rilievo, altri monumenti meno conosciuti ma imprescindibili per comprendere la diffusione del fenomeno delle bibbie figurate della Riforma: le pitture di San Nicola a Castro dei Volsci che sono state assegnate, a mio avviso, in maniera inammissibile al secolo XIII e per le quali occorrerà anticipare la datazione alla fine del secolo precedente; gli affreschi dell'eremo della Madonna del Pertuso (detta "del Caùto") presso Morino, all'interno della riserva naturale di Zompo lo Schioppo, nella zona di Avezzano, a cui la letteratura artistica ha dedicato poca attenzione (la scarsa conoscenza del contesto è da imputare probabilmente alla difficoltà di raggiungimento dell'eremo)[413].

La piccola chiesa di San Nicola a Castro dei Volsci[414], caratterizzata da un

410 [MAR]CUS UT ALTA FREMIT VOX PER DE| |SERTA LEONIS; MATHEUS OMINEM [G]ENERALITER I(M)PLET.

411 Crivello, *Tracce di un evangeliario* cit., p. 367; Paris, BnF, lat. 270, ff. 41v, 106v.

412 *Ibid.* MUGIT AMORE PIO LU[C]AS I[N] CARMINE CHR(IST)I; ALTA PENETR| | A S CELUM TU MENTE IOANNE<S>. BSB, *Clm.* 14000, f. 6r; MGH, *Poetae* III, p. 253.

413 L'unico contributo monografico è quello di A. Tomei, *Affreschi medievali in Santa Maria del Pertuso, presso Morino (L'Aquila)*, in *Le officine dello sguardo.* Studi in onore di Maria Andaloro, cur. G. Bordi *et alii*, I, Roma 2014, pp. 541-546; già Tomei, *Dall'Alto Medioevo al Duecento*, in *La pittura medievale nell'Abruzzo aquilano*, cur. A. Tomei - S. Paone, Milano 2010, pp. 26-29.

414 Sulla chiesa il contributo monografico è quello di A. Marabottini, *Affreschi del XIII secolo a Castro dei Volsci*, «Commentari», 6 (1955), pp. 3-17. Gli affreschi risultano citati corsivamente in Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* cit., p. 298. La chiesa era già stata edificata nel 1108, in

impianto originario a un'unica navata, priva di abside, ha subito nel corso dei secoli alcune modifiche che ne hanno modificato l'aspetto: nel XIV secolo fu aggiunta, sul lato destro, una navatella terminante con una cappella a crociera e venne abbattuta l'originale parete di facciata. L'aspetto originario doveva essere quasi quello di un oratorio: il programma iconografico appare molto ridotto nella selezione delle immagini, proprio a causa delle modeste dimensioni dell'edificio. Sulla parete destra sono collocati due registri con le storie veterotestamentarie, sulla sinistra le neotestamentarie. Lo zoccolo è decorato da finti vela.

Le pitture sono state datate dal Marabottini alla metà del secolo XIII in considerazione del fatto che la rocca di Castro dei Volsci era stata presa in castellania dal pontefice attraverso un nipote di Gregorio IX, il suddiacono Nicola di Anagni, dal 1247 al 12 gennaio 1264[415]: a questa figura è stata assegnata l'elaborazione del programma figurativo che appare, tuttavia, incoerente con la cultura figurativa di metà Duecento e molto vicina, invece, a quella al valico tra XII e XIII secolo. Dal punto di vista stilistico ritengo sia operabile un confronto con una parte degli affreschi della Ss. Trinità sul Monte Autore a Vallepietra, in particolare con le *Storie dell'Infanzia di Cristo*, che ritengo ascrivibili a una data più tarda rispetto ai pannelli relativi al Calendario figurato (che invece sono assegnabili alla temperie dei frescanti del Sancta Sanctorum, al primo quarto del XII secolo). Nei pannelli neotestamentari infatti (a mio avviso databili alla seconda metà del secolo XII[416]), in particolare nella Vergine annunciata e nell'angelo della *Natività*, è possibile rintracciare la maniera dei frescanti di San Nicola a Castro dei Volsci, si confrontino: la resa calligrafica dei panneggi, la costruzione pittorica delle ali angeliche, la maniera di caratterizzare fisicamente le figure umane, connotate da teste che tendono a essere squadrate.

L'immagine della *Creazione del mondo* (**fig. 48**) è esemplata secondo il

considerazione del fatto che la bolla di Pasquale II, datata al 4 settembre 1108, conservata nell'archivio della cattedrale di Veroli e della diocesi verolana, menziona tra le chiese appartenenti alla diocesi San Nicola a Castro. Cfr. *Origine ed importanza degli affreschi esistenti nella chiesa di S. Nicola in Castro dei Volsci*, «Terra Nostra», 26 (1987), pp. 25-27: 25.

415 Marabottini, *Affreschi del XIII secolo* cit., p. 14; la datazione è ritenuta valida da E. Parlato – S. Romano, *Il romanico. Roma e il Lazio*, Milano 2001, p. 450, che ritengono le pitture un esito provinciale e attardato alla metà del XIII secolo.

416 La critica pone le pitture neotestamentarie e quelle del Calendario alla stessa campagna decorativa del principio del secolo XII. Cfr. Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* cit., p. 260; Piazza, *Pittura rupestre medievale* cit., pp. 263-265.

modello di Ferentillo: la rappresentazione del Creatore non è pervenuta ma sono ancora presenti le mandorle con le personificazioni del Giorno e della Notte, al di sopra delle quali erano il Sole e la Luna, raffigurati all'esterno del cerchio dell'Empireo. In basso è rappresentato un paesaggio marino su cui plana la colomba dello Spirito Santo, mentre al centro è collocata una pergamena retta da due angeli, la cui iscrizione ho tentato di ricostruire in questo modo: [IN PRINCIPIO CELU(M) ET TE]RRA(M) FECI[SSE FIGURAM] / … AUCTOR … / T … . La lettura di questo *titulus pictus* costituisce un elemento di notevole interesse, perché permette di riconoscere la stessa fonte selezionata per la pergamena del primo episodio del Genesi di Ferentillo: [IN] PRINCIPIO CELU(M) ET TERRA(M) FECISSE FIGURAM [...][417]. Ancora una volta emerge la diffusione dei florilegi testuali per le immagini, che negli stessi anni circolavano in Umbria e nel Lazio meridionale.

Il pannello con la *Creazione di Adamo* è analogo nella struttura a quello di Porta Latina e di Ferentillo, se pure si avvicini più al modello umbro: il Creatore reca in mano un rotolo, che a Roma è assente, e Adamo ha le gambe leggermente divaricate come in Umbria; anche nella *Creazione di Eva* **(fig. 49)** la scena è vicina a quella di Ferentillo: la progenitrice non tocca le mani di Dio. Comune a entrambi i cicli è l'iconografia del pannello con il *Peccato Originale*. Nell'*Ammonimento del Creatore* il modello di Castro è più vicino a quello umbro: Dio non è assiso sul globo come a Porta Latina, ma si alza e incede verso i progenitori i quali, però, non sono in piedi accanto all'albero della conoscenza ma (stavolta in maniera differente anche da Ferentillo) sembrano fuggire per nascondersi. Il cattivo stato di conservazione del dipinto non permette un'analisi puntuale, né è possibile verificare se dietro i progenitori potesse essere raffigurata una pianta di vite. Rimane parziale traccia del *titulus*: …OSCUNT MORITU P...

La *Cacciata dal Paradiso terrestre* appare analoga a quella dei cicli contemporanei, con la differenza che qui Adamo ha già in mano gli strumenti di lavoro ed è spinto dall'angelo solo dalle spalle, come a Ferentillo. Il *titulus* è uguale, nell'*incipit,* a quello di Porta Latina: IHE[RUSALEM] … , il resto della didascalia risulta illeggibile.

417 Della didascalia nel margine inferiore del pannello sono leggibili solo *NS*.

Il *Sacrificio di Caino e Abele* è più vicino al modulo di Porta Latina, dove i due fratelli non sono inginocchiati ma recano le offerte in piedi, disposti a chiasmo dinanzi all'ara, con il capo rivolto in alto verso l'Eterno. Il pannello con l'*Uccisione di Abele* segue il modello di Porta Latina, lì dove il martire è raffigurato vestito (e non nudo con i segni sanguinanti delle percosse); in maniera analoga, la *Maledizione di Caino* succede questo episodio nello stesso riquadro. Nel registro inferiore, della prima immagine rimane solo il volto di una figura che ritengo identificabile con *Noè che riceve da Dio il comando di costruire l'arca*. Il pannello successivo infatti si riferisce proprio all'*Arca di Noè*, della cui scena rimangono poche tracce che non permettono un confronto con gli altri cicli di cui, in linea generale, avrebbe potuto riproporre l'iconografia. L'episodio che segue doveva rappresentare l'*Ospitalità di Abramo* ma il pannello è stato distrutto quando fu costruito l'arco trecentesco: è possibile individuare ancora la figura del profeta, anziano e barbato, collocato nel margine sinistro del pannello, secondo la consuetudine dei cicli contemporanei. Un ulteriore riquadro è andato perduto nei lavori di XIV secolo, mentre l'immagine che segue ritengo sia identificabile con due episodi compendiati in un unico pannello (**fig. 50**): *Giuseppe presso la cisterna e la sua vendita agli Ismaeliti*, così come avviene per l'iconografia dell'Immacolata di Ceri e in antico per San Paolo fuori le mura. Il lacerto pittorico permette di riconoscere la figura di Giuseppe che viene estratto dal pozzo (si notano le mani che lo afferrano per le braccia e lo alzano); alla destra poi sono raffigurati (ne rimangono i musi e i colli) due cammelli, bestie che nella tradizione iconografica biblica sono associate agli Ismaeliti.

Non ritengo che il pannello successivo (di cui rimane un brandello dipinto) possa essere identificato con la rappresentazione del *Giudizio di Salomone*[418], immagine assente nei contemporanei cicli biblici e incoerente narrativamente con il racconto: dinanzi a una partitura architettonica è raffigurato un sovrano, dalla corta barba, che reca in capo una corona. Alla sua destra sono collocati due soldati, abbigliati con cotta metallica ed elmo, mentre alla sua sinistra si scorge il profilo di un altro uomo. Appare probabile che la scena costituisca ancora una delle storie di Giuseppe (**fig. 51**), probabilmente l'episodio di *Giuseppe che interpreta i sogni del faraone*, immagine che

418 Contrariamente a quanto ritiene il Marabottini, *Affreschi del XIII secolo* cit.

ritengo possibile fosse presente anche a Marcellina, come suggeriscono le figure dei due soldati con la cotta, raffigurati alla stessa maniera in quel frammento dipinto a Santa Maria in Monte Dominici (peraltro in concomitanza dei pannelli con le storie di Giuseppe).

Il Nuovo Testamento a Castro dei Volsci ha inizio, *more solito*, con l'*Annunciazione* che, se pur lacunosa, riprende lo schema iconografico proposto a Ferentillo (non segnalando peculiarità di fonti apocrife come invece accade a a Porta Latina). L'immagine successiva è troppo frammentaria per poter esser identificata ma, secondo una consuetudine ordinativa, essa doveva raffigurare la *Visitazione*. L'iconografia della *Natività* si distingue dal modulo umbro: la Sacra Famiglia è collocata all'interno di una grotta e la mangiatoia con il Bambino riscaldata dal bue e dall'asinello riceve un fitto fascio di raggi dalla lunetta dell'Empireo. Sulla sinistra è la Vergine distesa sul giaciglio, alla destra san Giuseppe pensoso. Fuori la grotta assistono, specularmente, due nutriti gruppi di angeli. Risulta assente l'immagine della lavanda del Bambino, comune all'iconografia contemporanea. Doveva seguire il pannello con l'*Annuncio ai Pastori,* di cui si intravedono solo le teste di alcuni angeli.

Un frammento dipinto collocato nel registro inferiore, sotto l'*Annunciazione,* e raffigurante due uomini sulla barca (uno dei quali a torso nudo), potrebbe essere identificato come un particolare dell'*Apparizione di Cristo agli apostoli sul lago di Tiberiade*, come proposto nell'iconografia di Marcellina e nella tradizione delle basiliche apostoliche (anche se non si può escludere che esso possa riferirsi alla *Vocazione di Pietro e Andrea*). Negli altri brandelli di pittura si individuano elementi di partiture architettoniche che inquadravano il ciclo, e una porzione di sarcofago, forse da riferire all'episodio della *Deposizione del Cristo*.

La chiesetta rupestre di Santa Maria del Pertuso è collocata all'interno di una riserva naturale tra Avezzano e Sora, a 1000 metri di altitudine, nella Valle Roveto, in una zona di pertinenza del comune di Morino. L'edificio ha un impianto rettangolare[419], in parte scavato nella roccia, documentato dal secolo XII[420], e risulta donato da papa

419 Le misure sono poco più di 8 metri di lunghezza e ca. 4,50 di larghezza.

420 D. Antonelli, *Abbazie, prepositure e priorati benedettini nella Diocesi di Sora nel Medioevo. Secc. VIII-XV*, Sora 1986, pp. 334 ss.

Lucio III (1181-1185), nel 1181, all'abbazia di Casamari[421]. Sulle pareti e nell'imbotte è raffigurato un ciclo biblico (**fig. 52**), nel cui registro inferiore sono collocate alcune figure di santi stanti (tra i quali si riconoscono, tramite i *tituli,* san Clemente e santo Stefano)[422], mentre sulla parete di fondo sono inserite le più tarde (duecentesche) storie di santa Caterina d'Alessandria[423]. Un partito decorativo a racemi vegetali abitati da genietti si snoda nel mezzo dell'imbotte. Del ciclo veterotestamentario rimangono solo due frammenti: un primo che ritengo riconducibile al pannello con l'*Ammonizione di Adamo ed Eva*, in cui si individua la figura della donna nuda, presa per mano da Adamo (di cui rimane un braccio)[424]; un secondo collocato nella parte superiore del lato sinistro della parete di fondo (sopra le storie di Santa Caterina, che probabilmente costituiscono un palinsesto pittorico su uno strato più antico), in cui alcuni particolari permettono di ricondurre l'immagine all'iconografia dell'*Arca di Noè* sulle acque (**fig. 53**): all'interno dell'imbarcazione si individuano i componenti della famiglia del profeta. Le poche tracce del *titulus,* che doveva corredare l'immagine, risultano ormai illeggibili.

Del ciclo neotestamentario (**fig. 54**) sono individuabili: l'*Annunciazione*, in cui l'angelo incede da sinistra verso la Vergine assisa in trono, alla destra della quale si nota la donna che sbircia la scena (entrambe le figure sono inquadrate da un sistema architettonico che, in corrispondenza di ognuna, è costuituito da una sorta di edicola con absidiola[425]); la *Visitazione,* di cui rimane solo il frammento del margine sinistro che doveva raffigurare Maria, alle cui spalle è raffigurata una donna che assiste all'evento. La scena è ambientata dinanzi a un fondale architettonico architravato. L'*Adorazione dei Magi* è disposta nel registro inferiore, al di sotto dell'*Annunciazione*: la Vergine è assisa su un trono con in braccio il Bambino e riceve i doni dei tre re magi, il primo dei quali è inginocchiato. Alla sinistra della Madonna è raffigurata la piccola sagoma di san Giuseppe. Le edicole architettoniche che compongono il fondo sono analoghe a quelle adottate nella pittura romana tra i secoli XI e XII (a partire dalla basilica di San

421 *Ibid*.

422 La zona inferiore delle pitture è stata pesantemente rimaneggiata in età più tarda.

423 Al fianco del ciclo agiografico è dipinta l'iscrizione: MCCX[...] HOC OPUS PINXZIT PAS[...]NE.

424 Risulta in parte ancora leggibile la didascalia che accompagnava il pannello: PRODA..R...V.... EXERUTE.. [PEM?]...

425 La didascalia è introdotta da una decorazione riempilinea a racemi e procede con: + CONCIPIENS VERBU(M) REGEM PAR(T?)ITURA SUPERNUM..

Clemente); a questo pannello segue quello della *Fuga in Egitto*[426]: ne sopravvive la sagoma dell'animale, sul cui dorso erano seduti la Vergine con il Bambino, e la figura di una donna che assiste alla scena da dietro un'architettura.

Mi sembra ragionevole la proposta di Alessandro Tomei che ha segnalato quale *terminus post quem* per l'elaborazione degli affreschi il 1181[427], anno in cui la chiesa venne donata da Lucio III all'abbazia di Casamari. L'*équipe* di pittori attivi a Morino esibisce una notevole vicinanza ai modi dei frescanti della lunetta di San Paolo a Peltuino[428], presso Prata d'Ansidonia, databili sempre al volgere del secolo XII. Una nota che mi sembra interessante segnalare è, al di sotto della fascia con le didascalie dei santi, la presenza di un'iscrizione, riferita con probabilità alle pitture dello zoccolo della chiesa, oggi totalmente perdute, della parola NOTARIUS (**fig. 55**), che potrebbe riferirsi allo *status* del committente degli affreschi, probabilmente raffigurato proprio nella zona inferiore all'iscrizione, ormai scomparso.

L'"ultimo" dei grandi cicli biblici di secolo XII è quello che interessa l'oratorio di Thomas Becket, presso la cripta di San Magno (**fig. 56**), nella cattedrale di Anagni[429]. Le pitture (il cui dato certo si limita al 1173 come termine *post quem*[430]) sono ascrivibili agli anni a cavallo tra XII e XIII secolo, opera dell'*équipe* del Primo Maestro di Anagni o Maestro delle Traslazioni[431]. Lo stato di conservazione del ciclo è molto

426 Del *titulus* rimane: ...UM VA..E..FU[TU]RUM MATREM....

427 Tomei, *Dall'Alto Medioevo al Duecento* cit., p. 29; Tomei, *Affreschi medievali in Santa Maria del Pertuso* cit.

428 *Ibid.*

429 L'ambiente della cripta, in parte scavato nella roccia, costituisce un contesto preesistente alla costruzione della chiesa. Delle tre finestre presenti nel lato sud-ovest, la prima che si incontra entrando era originariamente una porta d'ingresso. D. Fiorani, *La cripta e la cattedrale: annotazioni sull'architettura*, in *Un universo di simboli* cit., pp. 9-26.

430 Nel 1173 papa Alessandro III (1159-1181) canonizza Thomas Becket nella vicina città di Segni.

431 Sulle pitture si rimanda agli studi di: H. Kessler, *The Oratory of Thomas Becket in Anagni*, in *Old St. Peter's* cit., pp. 141-157; F. R. Moretti, *Dalla pagina miniata alla parete decorata: un* exemplum *nell'oratorio di San Tommaso Becket ad Anagni*, in *Medioevo le officine*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 22-27 settembre 2009), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 440-447; F. R. Moretti, *La parabola delle dieci Vergini nell'oratorio di S. Tommaso Becket ad Anagni: rappresentazione pittorica di un dramma medievale*, in *Il Molise medievale. Arte e archeologia.* Atti delle giornate di studio "Il Molise dai Normanni agli Aragonesi: arte e archeologia" (Isernia, 20-21 maggio 2008), cur. C. Ebanista – A. Monciatti, Firenze 2010, pp. 249-258; E. Parlato – S. Romano, *Roma e il Lazio. Il Romanico*, Milano 2001, pp. 254-255; M. Marazzi, *L'oratorio di Thomas Becket nella cattedrale di Anagni*, in *Le cattedrali del Lazio*, cur. R. Lefevre, «Lunario Romano», 16 (1986), pp. 199-206.

compromesso e risulta difficile la lettura delle immagini, pertanto l'analisi iconografica può essere parziale: l'*ordinatio* delle scene è esemplata, per ogni lato dell'imbotte dell'oratorio, su due registri veterotestamentari alti e uno inferiore neotestamentario, che si snoda però in una sola parete.

Nella zona presbiteriale, sulla volta, è raffigurata (in maniera perpendicolare all'altare) l'immagine dell'*Ascensione di Cristo*. Le pitture della parete di fondo (che campiscono quello spazio che nelle basiliche è occupato dall'abside) hanno a modello lo schema iconografico della *Deesis*, con il Cristo in trono, affiancato dalla Vergine a sinistra mentre alla destra la figura di san Giovanni Battista è sostituito dai santi dedicatari della cappella.

Al ciclo biblico si associano le storie del martirio di Thomas Becket, dedicatario dell'oratorio, collocate sempre sulle pareti dell'area presbiteriale.

L'immagine della *Creazione del Mondo* appare peculiare rispetto alla tradizione figurativa canonica: il Creatore è inserito nella lunetta e le sue mani fuoriescono dai cieli dell'Empireo, in sua corrispondenza scende la colomba dello Spirito Santo, raffigurata in un clipeo, rivolta verso il mare, la cui figura è simboleggiata dalla testa di Abyssus, secondo lo schema di Porta Latina, e ai cui lati si dispongono due pesci. Le immagini del Sole e della Luna dovevano essere raffigurate nelle estremità destra e sinistra del pannello ma sono scomparse; appaiono peculiari però le personificazioni del Giorno e della Notte, questa volta non racchiuse in mandorle: la prima connotata da un incarnato bianco, la seconda di colore marrone.

In un unico pannello sono riuniti tre episodi (**fig. 57**): la *Creazione di Adamo*, la *Creazione di Eva* e il *Peccato Originale*. Peculiare appare la seconda scena, inedita nella tradizione figurativa romana: Eva è raffigurata con il corpo separato da quello di Adamo, legata all'uomo da una costola, rappresentata come se fosse un cordone ombelicale che lega le due persone. La donna ha le mani incrociate, a coprire il basso ventre (quasi una prefigurazione dell'evento successivo), e le gambe accavallate. Anche l'immagine del *Peccato Originale* appare inedita: Eva (di cui rimane solo la sagoma), disposta alla destra dell'albero, porta con una mano la mela alla bocca ed entrambi i progenitori coprono gli organi genitali con grandi foglie di fico.

Il pannello successivo con l'*Ammonimento ai Progenitori* (ne rimangono

visibili solo le sagome) rappresenta Adamo protendere la mano in direzione di Eva, come a Porta Latina: il Creatore però non è raffigurato assiso sul globo, bensì in piedi (secondo un modello diffuso nel ramo M).

Il ciclo veterotestamentario continua la narrazione a nastro lungo l'altro lato dell'imbotte con il pannello che raffigura il *Cherubino a guardia del Paradiso con la spada*; un ulteriore riquadro è dedicato alla *Cacciata dei Progenitori dal Paradiso terrestre*, da parte di un angelo. Appare peculiare la reiterazione dell'evento attraverso un'ulteriore immagine che segnala sempre la cacciata dei Progenitori, in direzione di una porta entro la quale si vedono numerose fiammelle, probabilmente evocatrici delle fiamme degli Inferi. Questa raffigurazione appare inedita nella tradizione sia del ramo R sia del ramo M. Appaiono invece conformi alla *recensio* di Porta Latina i successivi: *Sacrificio di Caino e Abele*, *Uccisione di Abele* e *Rimprovero di Dio a Caino*. Il registro termina con la rappresentazione dell'*Arca di Noè* con all'interno la sua famiglia.

La narrazione biblica continua nella stessa parete dell'intradosso con alcune immagini che esulano dalla tradizione figurativa dei secoli XI-XII. Un primo pannello rappresenta Melchisedech, re di Salem e sacerdote di Dio, dinanzi all'altare con in mano un calice; a questo episodio succede l'*Incontro tra Melchisedech e Abramo*[432]. Il registro continua con le scene dell'*Ospitalità di Abramo*; di *Abramo che discorre con i messaggeri* e di *Abramo che che caccia Agar e Ismaele*. I tre pannelli sono comuni alla tradizione vaticana e ostiense[433]. Nell'altro lato dell'imbotte l'ultimo registro del Vecchio Testamento prevede l'immagine di *Abramo chiamato da Dio*. Segue il pannello con il *Sacrificio di Isacco* che, all'iconografia tradizionale dei cicli di secolo XII, in cui il patriarca sta per uccidere un figlio con una spada mentre sopraggiunge un angelo dal margine superiore sinistro a scongiurare l'evento, aggiunge ulteriori particolari (si notino, alla sinistra del riquadro, i due uomini con l'asino) che si rintracciano nei pannelli vaticani. Risultano poi esemplate secondo la tradizione romana le immagini di *Isacco che invia Esaù alla caccia* e il *Ritorno di Esaù*.

Nel registro inferiore sono collocati i pannelli neotestamentari, ridotti al

432 Herbert Kessler ha proposto come fonte di questo racconto iconografico inedito nei cicli biblici l'Epistola agli Ebrei, evocando la subordinazione del potere imperiale a quello papale. Kessler, *St. Thomas Chapel* cit., pp. 150-151.

433 *Ibid*. p. 151.

numero di cinque e particolarmente frammentari: dell'*Annunciazione* si intravede uno schema analogo a quello canonico romano, ravvisabile ad esempio a San Giovanni a Porta Latina; un piccolo frammento del pannello successivo permette il riconoscimento della *Visitazione*; la *Natività* è quasi del tutto illeggibile: ne rimane solo il margine superiore, in cui è identificabile l'episodio dell'*Annuncio ai Pastori* (a cui questa volta non è destinato un singolo pannello); l'*Adorazione dei Magi* è riconoscibile solo attraverso una lettura del margine superiore degli affreschi; la *Presentazione al Tempio* (di cui rimangono le sagome di san Giuseppe e della Vergine che alza il Bambino sopra l'altare) sembra assecondare la *traditio* figurativa delle basiliche apostoliche romane.

Peculiare è l'iconografia del *Giudizio finale*[434] (**fig. 58**) raffigurato in controfacciata, che si sviluppa in tre registri (oltre allo zoccolo): in quello superiore Cristo, con un libro nella mano sinistra e con la destra benedicente, è affiancato dalla Vergine e (appare probabile) da san Giovanni Evangelista, a guisa di *Deesis*. Accanto alla Madonna sono i mezzi busti di san Magno, san Thomas Becket e san Pietro da Salerno; dal lato dell'evangelista invece santa Secondina. Nel registro mediano sono raffigurati cinque angeli a mezzobusto[435]; in quello inferiore sono collocate tre vergini folli nude, afferrate per i polsi da altrettanti piccoli diavoli. Nello zoccolo si scorge una monumentale figura di Satana assiso che, attorniato da piccoli demoni, reca nella mano destra un cartiglio con scritto: .///.RAS... QUID PETITIS FATUE VOS. Nella parte destra dello zoccolo è raffigurato san Michele psicopompo, anch'egli seduto, che reca nella mano destra la bilancia da cui penzolava un piccolo diavolo rosso[436]. La parete sud-ovest dell'oratorio accoglie un'ulteriore parte del Giudizio, che non avrebbe avuto spazio nella controfacciata: sono raffigurate cinque sante assimilate alle vergini sagge[437], questa volta con in mano alcuni calici e non ampolle da olio[438], e le personificazioni

434 Sul Giudizio finale nell'oratorio si segnala Moretti, *La parabola delle dieci vergini* cit.

435 Il primo di essi ha in mano un cartiglio, in parte ricostruibile grazie alla segnalazione di P. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, «Le gallerie nazionali italiane», 5, pp. 116-187: 184-185: […] QUAS MECUM VIVERE TUTE IN CELIS DICTO FATUE AD TARTARUM […].

436 *Ibid.*

437 Tre di esse sono identificate da alcuni *tituli*: S. AGATHA · S. LU[CIA] · … · [S. MAR]GARITA.

438 Sul tema si rimanda al contributo di M. Angheben, *La représentations de Marie et de trois saintes en vierges sages dans les espaces liturgiques de Santa Coloma d'Andorre et de Saint-Eulalie d'Estaon*, in *Vers et à travers l'art roman. La transmissino des modèles artistiques*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», 37 (2006), pp. 155-173; P. Rodríguez Barral, *La Imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en la más allá en el arte medievale de la Corona de Aragón*,

dell'Umiltà[439] e della Superbia[440]. L'immagine appare peculiare in quanto associata a quella del Giudizio finale, costituendo così un *unicum* iconografico in area italiana, che conosce però strutture figurative simili in Francia e in Spagna[441], già diffuse in età carolingia[442]: nella bibbia miniata del monastero di Santa Maria di Ripoll sui Pirenei (secondo quarto del sec. XI)[443], nel portale dell'abbazia di Saint Denis, a ridosso di Parigi (1140). Il tema ha particolare fortuna al principio del secolo XI, in Francia meridionale, con la diffusione dello *Sponsus,* un dramma liturgico relativo alla parabola delle vergini, testimoniato in un manoscritto del monastero di Saint Marcial di Limoges[444] e la suggestione dell'evento ha investito l'iconografia sacra, sia in Catalogna, come è stato dimostrato per la Bibbia di Ripoll[445], ma probabilmente anche in Italia come confermato dal caso anagnino[446].

Non è a mio avviso possibile parlare di dipendenza effettiva del contesto anagnino dal modello vaticano, al di là di alcune soluzioni iconografiche in comune. Se pure gli schemi figurativi siano attinti, per lo più, dalla tradizione dei cicli biblici monumentali di secolo XII (ma numerosi sono gli scarti iconografici), essi sono selezionati e intercalati nell'oratorio secondo un'*ordinatio* inedita, frutto di una precisa volontà da parte del *concepteur*.

Confrontando questo "terzo gruppo" di cicli biblici con quello precedente, si rilevano talune differenze figurative e l'introduzione di nuove formule iconografiche, oltre a una più generale attenzione alle fonti apocrife (in particolare al Protovangelo di

PhD Dissertation (Departamento de Arte, Facultad de Letras, Universidad Autónoma de Barcellona; tutor Jaoquín Yarza Luaces), Barcellona 2003.

439 La figura è realizzata a guisa di icona, assisa in trono, nimbata e con la corona regale, accompagnata dal *titulus* HUMILITAS.

440 La figura è difficilmente leggibile, essa è stante e non ne è pervenuto il volto: non si capisce se stia allontanando o avvicinando a sé un fanciullo di piccole dimensioni. Il *titulus* la identifica come SUPERBIA.

441 Moretti, *La parabola delle dieci vergini* cit., pp. 252-253.

442 Émile Mâle, pur proponendo quale primo esempio dell'associazione tra la parabola e il Giudizio, il portale di Saint-Denis, elaborato da Suger, segnalava che i due temi fossero già uniti nell'opera di Alcuino i cui versi erano presenti in un affresco della chiesa di Gorze, in Lorena. Cfr. É. Mâle, *L'arte religieux du XIIe siècle en France. Etude sur les origines del'iconographie du Moyen-Age*, Paris 1898 (rist. 1922), pp. 180-182.

443 Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 5729, f. 368v).

444 Paris, BnF, *lat.* 1139.

445 Rodríguez Barral, *La Imagen de la justicia divina* cit., pp. 247-251.

446 Moretti, *La parabola delle dieci vergini* cit.

Giacomo e alla Vita di Adamo ed Eva) e a modelli di matrice bizantina.

Rispetto alla proposta della *Creazione dell'Universo* del secondo gruppo di cicli, si creano due varianti: la prima si sviluppa sul modello di quella più antica che, però, è riproposta con le figure del sole e la luna collocate fuori dal circolo dell'Empireo e l'aggiunta dell'immagine di *Abyssus*[447] (San Giovanni a Porta Latina; oratorio di San Thomas Becket); la seconda si presenta invece come un nuovo modello figurativo, svincolato dagli *exempla* paleocristiani, il cui schema iconografico ha come nucleo centrale un grande cartiglio con l'*incipit* del Genesi, sorretto da due angeli (San Pietro in Valle a Ferentillo; San Paolo inter Vineas a Spoleto; San Nicola a Castro dei Volsci).

Tra gli episodi biblici presi in esame, mi sembra interessante riflettere proprio sull'immagine della *Creazione del mondo,* in rapporto alle varianti iconografiche approntate alla fine del secolo XII. Nell'episodio cosmogonico, esponendo la pergamena dipinta con l'*incipit* del Genesi, si evidenzia non solo la Scrittura ma soprattutto il significato della fonte cui si riferisce: IN PRINCIPIO CREAVIT...

In particolare, occorre segnalare quanta rilevanza, in questi pannelli del Genesi, sia assegnata alle rappresentazioni del sole e alla luna, i cui corpi sono collocati rispettivamente alla sinistra e alla destra del Creatore nella lunetta dell'Empireo, e alle corrispondenti figure (che nella maggior parte dei casi sono inserite in una mandorla), nello spazio inferiore, della Luce e delle Tenebre (talvolta i corpi celesti e le allegorie possono essere invertite nella disposizione, come avviene ad esempio a Castro dei Volsci). La personificazione delle due *luminaria* si pone in continuità con la tradizione figurativa antica[448]. Nel ciclo di Ceri il Giorno è un uomo, reca in mano una face alzata e si rivolge verso il Creatore; la Notte, donna, dà le spalle a Dio e regge una face rivolta verso il basso. Nel caso più tardo di San Giovanni a Porta Latina, il Giorno accoglie con

447 Il termine *Abyssus* ha due accezioni durante il Medioevo: la profondità delle acque, in relazione al *chaos* primordiale del mondo, che quando si sarebbe scisso avrebbe creato un *Abyssus* superiore (una riserva delle piogge) e *Abyssus* inferiore (che circonda la terra per alimentarne i bacini); il pozzo senza fondo (la profondità della terra) metafora biblica dell'Oltretomba. Cfr. M. V. Marini Clarelli, s.v. *Abyssus*, in *EAM*, pp. 52-57: 52. Sul tema iconografico nelle bibbie atlantiche si segnala il contributo di M. A. Castiñeiras Gonzalez, *From Chaos to Cosmos: The Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles*, «Arte medievale», 1 (2002), pp. 35-50.

448 Solitamente i due corpi celesti sono raffigurati ognuno all'interno di un clipeo: il sole come un giovane che reca in testa una corona di raggi; la luna come una donna anziana con in capo una falce di luna o un velo. Cfr. Zahlten, *Creatio Mundi* cit., pp. 177 *ss.*

le mani il raggio emanato dal Creatore, simbolo della sua creazione, ed è personificato da un uomo nudo che reca in testa una corona di raggi, come l'antica immagine del Sole. La Notte, al contrario, sembra rifuggire Dio e incede in avanti, allontanandosene.

Il Creatore, collocato nella lunetta dell'Empireo, sembra identificarsi con l'antica immagine del trionfante *Sol Invictus:* il Giorno infatti accoglie Dio, la Notte lo evita. Questa immagine era stata evocata da Pier Damiani nel suo sermone *In dedicatione Ecclesiae* in cui ribadisce più volte il valore delle due *luminaria*, in rapporto alla vita dell'uomo: «Sol autem in vita justitiae est charitas quae praeest vitae justitiae; luna vero in vita peccatoris, est poenitentia»[449].

Occorre segnalare che, durante la presa di possesso della sede patriarcale del Laterano, alcuni cantori accoglievano il papa trionfante con inni che esaltavano gli astri, riproponendo una tradizione imperiale di Bisanzio che usava le metafore astrali, come ricorda Costantino Porfirogenito che, nella cerimonia di elezione del Cesare, testimonia l'acclamazione "Anateleion!" (cioè "innalzati"), con riferimento al movimento del sole e dei corpi celesti. Così l'immagine degli astri è riportata nel Genesi, rievocando, stavolta, il trionfo del Cesare della Chiesa di Roma: «Vides qui venit. Sol venit! Luna veni! Nubes celestis cum manna veni. Ad Domnum nostrum Papam Sanctissimum cum palma venimus. Deus da illi vitam! Christi dona illi vitam!»[450] .

Il pontefice era acclamato quale *kosmokrator,* similmente a quanto avveniva con i panegirici per l'elezione degli imperatori bizantini, come testimoniato nel X secolo[451]. Nell'elezione imperiale si usava l'espressione "sorgere del sovrano" e, proprio dall'età comnena (1081-1185), che coincide con il periodo qui esaminato, la famiglia imperiale si manifestava al popolo su una tribuna dinanzi al cielo notturno illuminato dalle fiaccole: in questa occasione il *basileus* e la *basilissa* erano paragonati a *Helios* e *Selene*[452].

Se si riflette sul significato che papa Gregorio VII (1073-1085) aveva attribuito alla teoria del sole e della luna, come manifesto del potere temporale della

449 *PL* CXLIV, 906 ss.
450 *Le Liber Censum* cit. C, I , p. 3; II, p. 173. cfr. Herklotz, *Gli eredi di Costantino* cit., p. 52.
451 *Ibid.*
452 *Ibid.*

Chiesa[453] e sulle celebrazioni di Innocenzo III (1198-1216) quale *sol e lumen mundi*[454], si comprende la connotazione politica che evocano le pitture relative alla *Creazione del mondo* che costituiscono sempre, senza eccezione alcuna, il primo pannello dei numerosi cicli biblici che popolano le basiliche romaniche dell'Italia centro-meridionale, rappresentando uno degli elementi imprescindibili del corredo iconografico.

Già quando Pier Damiani nel 1065 scriveva a Enrico IV, esortandolo a difendere la Chiesa e a continuare l'opera del padre, gli si rivolgeva dicendo: Subditi quique timent regem, rex necesse est metuat Conditorem. Sed cum Scriptura dicat: «Cui plis committitur, plus requiritur» (Lc 12, 48); etiam in hoc expedit regem propensius formidare, quod illi, quem cordis occulta non fallunt, cogitur de pluribus rationem reddere. Cum igitur rex in judicio dicutiat hominem, Deus regem, dignum ne est, ut pulvis timeat pulverem, et idem pulvis in rege divinam despiciat majestatem?[455]. Appare stringente il nesso tra la similitudine letteraria e quella figurativa: il re deve temere il Creatore proprio come i sudditi temono il re per la sua immensa responsabilità, che lo porta inevitabilmente a rendere conto a Dio della salvezza del suo popolo[456]. Infine è significativo, a mio avviso, che l'immagine del sole e della luna vengano citate da Giovanni Diacono nella *Descriptio Ecclesiae Lateranensis*, che ribadisce la concezione damianea per cui: «Et quidem terrarum reges qui terrena sapientes de terrenis sollicitudinem gerunt tales in suis obsequi[i]s volunt obsequentes habere quod credita sibi ministeria fideliter promoveant et conservent, sed altissimus Dominus universitatis conditor atque salvator, cujus opera non in tenebris sunt sed in luce (...)[457]»

Continuando ad analizzare le differenze tra i cicli della fine del secolo XII e il "gruppo biblico" precedente, occorre rilevare che, nella *Creazione di Eva*, Adamo è raffigurato mentre dorme, così come esplicato dai *tituli*; sembrano poi enfatizzate le

453 Sul tema si veda G. M. Cantarella, *Il sole e la luna. La rivoluzione di Gregorio VII papa (1073-1085)*, pp.16-17. Odilone di Cluny scriveva, al principio del secolo X, che il sole è figura di Cristo perché scaccia le tenebre e che la luce degli astri invece è troppo flebile per riuscire nello stesso intento.

454 *Ibid.*

455 Cfr. *Ep.* 7,3 in *PL*, 144, col 437 B.

456 G. Fornasari, *Medioevo riformato* cit., pp. 62-63.

457 Giovanni Diacono, *Descriptio Ecclesiae lateranensis* cit., p. 561.

immagini dell'*Ammonimento* (a Ferentillo è introdotto l'episodio in cui i progenitori si nascondono nella vite, assente nel racconto delle Sacre Scritture ma presente nella più antica tradizione figurativa del Pentateuco Ashburnham) e della *Cacciata dalla Gerusalemme celeste* (nell'immagine dell'oratorio di Thomas Becket sarebbero rappresentate anche le fiamme degli Inferi).

Le *Storie di Giuseppe*, che avevano avuto fortuna anche in un ciclo "breve" come quello di Ceri, vengono replicate, in questo ultimo gruppo di cicli di secolo XII, solo a Castro dei Volsci e a Marcellina. Numerosi episodi *post Christi mortem*, che caratterizzavano l'antica tradizione paleocristiana, poi, sono raffigurati copiosamente a San Giovanni a Porta Latina, mentre si riducono in maniera considerevole nei restanti contesti.

In linea generale ritengo possibile che questo ultimo gruppo di pitture, che apporta talune varianti iconografiche ai cicli ascrivibili alla prima metà del XII secolo, possa costituire una "terza edizione biblica" che, come avviene per la seconda, si configura quale sistema di corredi caratterizzati da una certa omogeneità di scelte figurative e testuali, anche se collocati in luoghi geograficamente distanti, sempre legati però alla Riforma "iconografica" della Chiesa di Roma.

1.5 Iconografia e modelli, alcune considerazioni sull'*ordinatio* biblica nei secoli XI e XII

I vari contesti monumentali analizzati, tra la seconda metà dell'XI secolo e la fine del XII, contribuiscono alla ricostruzione di un modello iconografico biblico (nelle pur varie *recensiones*) diffuso dalle *équipes* di pittori per il tramite, forse, di libri di repertori. Se pure queste guide hanno costituito lo strumento di propagazione di schemi iconografici, unitamente ai florilegi testuali per i *tituli*, si deve tener conto per alcuni cicli del fenomeno d'interpolazione figurativa *ad hoc*, dovuta a interessi particolari del *concepteur*.

Al di là di tali varianti iconografiche, è possibile individuare un modello ideale di ciclo biblico diffuso dalla Chiesa di Roma durante l'età della Riforma gregoriana?

Molti elementi pongono in discussione l'effettiva funzione di modello rappresentato dagli affreschi vaticani, che almeno in parte però costituirono un *exemplum* in contesti ecclesiali che si legavano per giurisdizione a San Pietro (ad esempio nelle aree presbiteriali di San Pietro a Tuscania o di Santa Maria in Monte Dominici a Marcellina, dove erano rappresentate le storie dell'apostolo). Ciò che maggiormente interessa la presente indagine, però, sono le storie neo e veterotestamentarie e non i cicli agiografici collaterali, tantomeno i temi absidali, che appaiono caratterizzati da una certa eterogeneità sia nella tradizione romana sia in quella meridionale e i cui nuclei iconografici più diffusi sono: la *Traditio Legis*, la Croce, lo *sponsus* e la *sponsa* del Cantico dei Cantici, la Vergine Basilissa, l'*Ascensione*.

Dalla disamina effettuata si evince che se non è possibile verificare la derivazione dei numerosi corredi biblici da San Giovanni in Laterano attraverso un confronto figurativo, non potendo avvalersi di fonti iconografiche, si può tuttavia suggerire una sua influenza tramite alcune significative differenze che, nei testimoni delle basiliche, si rilevano quale costante rispetto al prototipo vaticano. Risulta complesso riflettere anche sul programma figurativo petrino in quanto esso, pur essendo tradito da fonti testuali e grafiche, è testimoniato solo parzialmente.

La storiografia che si è interessata al problema iconografico di singoli contesti monumentali, facendoli derivare dalle due basiliche apostoliche, nei casi in cui ha rilevato discrepanze con i prototipi vaticano o ostiense, ha assegnato tali differenze figurativo-ordinative alla consuetudine di mutuare i modelli "incoerenti" da contesti diversi rispetto a quello individuato genericamente per il singolo monumento (ad esempio una chiesa può aver assimilato nella propria *ordinatio* iconografica più modelli di riferimento: il Giudizio dal Laterano, i Vegliardi sull'arco maggiore da San Paolo fuori le mura, le storie bibliche dal Vaticano, ecc...): non mi sembra però probabile che l'*ordinatio* delle basiliche potesse esser concepita a guisa di *collage* figurativo, attingendo a più prototipi. Il problema si dovrebbe porre, piuttosto, in termini di libri di modelli, che potevano segnalare più esempi di soluzioni iconografiche (e che l'*ordinator* avrebbe dovuto selezionare) da adeguare in un determinato ambiente di una chiesa piuttosto che in un altro.

Le differenze comuni ai cicli dipinti dei secoli XI-XII rispetto all'*exemplum*

vaticano, inoltre, inducono a non escludere la possibilità che l'esempio per eccellenza di ciclo biblico fosse, in realtà, un altro. La penuria di testimonianze figurative della basilica del Salvatore non implica la sua estraneità nella diffusione di modelli biblici e, a maggior ragione, il Laterano va tenuto in considerazione proprio perché è la storia che lo tramanda quale *Templum Urbis*, la cattedrale di Roma che, tra i secoli XI-XII, si identificava con la città stessa. Inoltre è stato dimostrato, nelle pagine precedenti, come la basilica desideriana di Montecassino avesse quale modello di riferimento proprio San Giovanni in Laterano.

Quali sono allora gli elementi che inducono a valutare la proposta che ritiene possibile la basilica del Salvatore quale centro di diffusione delle immagini bibliche?

- La maggiore differenza iconografica si rintraccia nella scelta, unanimemente condivisa dalle basiliche di secolo XI e XII, di raffigurare il Giudizio Universale in controfacciata, tema che è noto fosse presente in Laterano e non a San Pietro in Vaticano (e neanche a San Paolo fuori le mura in alternativa), per i cui contesti le fonti grafiche testimoniano altre scelte ordinative.

- La presenza dei vegliardi dell'Apocalisse nell'arco absidale non è presente in Vaticano, basilica in cui tale tema iconografico è invece riservato alla facciata (i *seniores* compaiono sull'arco maggiore solo a San Paolo fuori le mura).

- La prima immagine del Genesi, relativa alla Creazione, di cui ho individuato la diffusione secondo due moduli, non è stata tradita per San Pietro. Il prototipo ostiense appare però differente da quello presente nelle basiliche romaniche, in quanto esso sostituisce la colomba dello Spirito Santo che plana sulle acque con l'Agnello su una collina.

- L'immagine di *Dio che chiama Abramo* è diffusa in quasi tutti i cicli biblici ma non è testimoniata a San Pietro (a San Paolo non è possibile operare una valutazione poiché l'episodio potrebbe aver fatto parte di tre pannelli di cui non è giunta una restituzione grafica).

- L'episodio della *Lotta tra Giuseppe e l'Angelo*, comune a tutti i testimoni di secolo XII, non è presente né in Vaticano né nella basilica ostiense.

- Le due basiliche dedicate ai principi degli apostoli si caratterizzano per

una forte attenzione alle scene relative alle piaghe d'Egitto, a cui sono destinati numerosi pannelli, episodi la cui tradizione, per quanto sintetizzata in contesti di minori dimensioni (come a Ceri), non risulta frequente nei programmi iconografici romanici. Unica eccezione è per il ciclo duecentesco di Grottaferrata (che non è oggetto di studio), per il quale è stato opportunamente riferito il modello vaticano[458] (in virtù dell'immagine della Pentecoste nell'arco absidale innocenziano) e che, infatti, a differenza dei corredi pittorici di secolo XII, accoglieva il più esteso ciclo dell'Esodo. Le *storie di Mosè* sono del tutto assenti nei cicli di San Pietro in Valle e di San Giovanni a Porta Latina; si intuisce la loro presenza, in un episodio riferito a Mosè e Giosuè, solo a Marcellina. Pochi pannelli sono quelli presenti nell'"edizione biblica" precedente, come si evince nel ciclo dell'Immacolata di Ceri.

- Le *storie di Giuseppe* sono comuni a più contesti basilicali (non è noto se esse fossero presenti anche in Vaticano); a San Paolo invece erano dedicati ad essi ben otto pannelli: occorre riflettere però sul fatto che alcuni cicli (come quello di Marcellina) propongano immagini relative alle storie di Giuseppe introducendo scene inedite rispetto a quelle del corredo ostiense, come ad esempio l'episodio di *Beniamino e i fratelli*.

- La diffusa immagine dell'*Arca di Noè,* rappresentata prima del diluvio, con le scale che conducono sull'imbarcazione gli animali e il tetto connotato da una grande apertura, dalla quale escono i busti di Mosè e della sua famiglia, doveva rivestire una grande importanza nel ciclo lateranense, rispetto al significato ecclesiologico che i riformatori, *in primis* Pier Damiani, gli avevano attribuito, e soprattutto in rapporto alla basilica del Salvatore. In Vaticano è testimoniato dal Grimaldi il pannello in cui gli animali *ingredientur in arcam* ma l'immagine è stata riprodotta solo parzialmente dal Tasselli: è possibile rilevarne la figura di cassa il cui tetto, però, non si presenta aperto per lasciare visibili i progenitori, come consueto nei cicli di secolo XII. Un ulteriore pannello succedeva a San Pietro: l'*Arca che galleggia sulle acque* che prevedeva però,

458 M. Andaloro, *La decorazione pittorica medievale di Grottaferrata e il suo perduto contesto*, in *Roma anno 1300*. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19-24 maggio 1908), cur. A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 253-287; Kessler, *Caput et Speculum* cit., p. 61; V. Pace, *La chiesa abbaziale di Grottaferrata e la sua decorazione nel Medioevo*, in *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, pp. 417-490.

ancora una volta, una cassa chiusa. A San Paolo fuori le mura le storie di Noè erano disposte su ben tre riquadri (*Esortazione alla costruzione dell'arca*, *Costruzione dell'arca*, *Diluvio Universale*) escludendo l'episodio dell'entrata degli animali nell'arca, diffuso in tutti i testimoni.

- La *cacciata di Agar e Ismaele* è una scena presente a San Pietro ma assente in tutti i cicli ad eccezione di Anagni. Paolo aveva citato l'episodio come prova che Dio aveva trasferito l'alleanza con gli Ebrei ai Gentili (Romani 9, 6-7)[459], tema "delicato" per i canonici lateranensi, in quanto l'alleanza con la Chiesa ebraica qualificava tutti quegli elementi che costituivano l'apparato simbolico della basilica del Salvatore. Se si riflette sulla cronologia dell'oratorio di Thomas Becket che, con probabilità, fu uno dei cicli più tardi del secolo XII, è possibile legare questa scelta a quella del corredo iconografico vaticano ma non per una ripresa diretta del modello, piuttosto quale eccezione: essa può esser stata inserita, dal *concepteur*, all'interno di un preciso programma iconografico e concepita in un momento in cui era forte la polemica antiebraica[460].

Al termine di questa sintetica disamina, allora, è opportuno interrogarsi sulle divergenze enucleate tra i cicli romanici e i modelli vaticano e ostiense e riflettere da cosa esse possano esser derivate: da una mutuazione di soggetti da più cicli? Da una scelta arbitraria di un soggetto iconografico piuttosto che da un altro, da parte di dell'*ordinator,* nella consultazione dei libri di modelli? O dall'uso di repertori figurativi ispirati a un *exemplum* (la basilica del Salvatore) che compendiava in sé tutte le peculiarità iconografiche e ordinative rilevate?

1.5 Da Innocenzo III (1198-1216) a Clemente IV (1265-1268): eclissi e rielaborazione di una tradizione figurativa

Nell'analisi del fenomeno di diffusione ed *emendatio* iconografica duecentesca appare emblematico il fatto che a Roma, al di là di alcuni importanti rinnovamenti absidali, si interrompa l'elaborazione di nuovi cicli biblici e che, dal

459 Kessler, *L'antica basilica di San Pietro* cit., p. 60

460 Cfr. B. Blumenkranz, *Il cappello a punta: l'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, cur. C. Frugoni, Bari 2003.

secolo XIII, la basilica di San Pietro inizi a godere di una nuova centralità, in virtù dell'attenzione rivolta dai papi (fatta eccezione per pontefici come Onorio III che continuarono a manifestare un forte interesse per il Laterano)[461].

Il complesso vaticano e il rione di Borgo, a partire dall'XI secolo, avevano accresciuto la propria importanza politica costituendo, dal Duecento, il luogo della nuova residenza pontificia (la cui sede ufficiale, fino al XV secolo, sarebbe stata però, almeno idealmente, ancora collocata in Laterano), e divenendo in questo modo un polo del potere papale nell'Urbe[462]: è proprio con il pontificato del primo papa Conti, come testimoniano i *Gesta Innocentii*[463], che la basilica di San Pietro inizia a sostituirsi al complesso lateranense. Il trasferimento della residenza pontificia in Vaticano, dove furono fortificati gli spazi abitativi preesistenti, va assegnata alla volontà, da parte di Innocenzo III (1198-1216), di stabilirsi in un luogo in cui la sicurezza della propria famiglia fosse meno vulnerabile[464].

Dal principio del secolo l'Urbe era divenuta preminente nel panorama culturale internazionale in quanto *centro di un'arte nuova, degna di competere con quelle di Siena, Firenze e Venezia*[465]. Nonostante tale clima, Innocenzo III, papa con cui si avviò un periodo di grande fioritura per la cultura artistica romana, non si era adoperato a finanziare in maniera consistente la costruzione o l'elaborazione di corredi figurativi di nuove chiese[466], fatta eccezione per i rinnovamenti absidali vaticano e ostiense (completato però durante il pontificato dei suoi successori), mentre aveva preferito destinare gli investimenti a edifici adibiti a finalità pratiche, sociali o per il

461 Dal punto di vista delle commesse è testimoniata una crocifissione musiva con Onorio III e *Iacobus Penitentiarius* al Laterano (Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 4423, ff. 1r, 7r). cfr. K. Queijo, *La perduta Crocifissione con Onorio III e* Iacobus Penitentiarius *al Laterano*, in *Il Duecento* cit., p. 95.

462 Cfr. Krautheimer, *Roma* cit., p. 336.

463 Cfr. B. Bolton, *Too Important to Neglect: The Gesta Innocentii PP III*, in *Church and Chronicle in the Middle Ages: Essays Presented to John Taylor*, cur. G. A. Loud – I. N. Wood, London 1991, pp. 87-99.

464 Cfr. Krautheimer, *Roma* cit., pp. 203 ss. - 319 ss.

465 R. Krautheimer, *Roma. Profilo di una città (312-1308)*, Roma 1981, p. 255.

466 Il papa ricostruì i Ss. Sergio e Bacco al Foro romano, chiesa di cui era titolare, contribuì alla costruzione di fondazioni dell'ordine cistercense nelle aree dipendenti da Roma, come a Fossanova e a Casamari. *Ibid.* Sulle commesse innocenziane rimando a V. Pace, *La committenza artistica di Innocenzo III: dall'Urbe all'Orbe,* in *Innocenzo III Urbs et Orbis*, Atti del Congresso Internazionale (Roma, 9-15 settembre 1998), cur. A. Sommerlechner, II, Roma 2003, pp. 1226-1244; J. Gardner, *Innocent III and His Influence on Roman Art of the Thirtheenth Century,* in *Innocenzo III Urbs et Orbis* cit., pp. 1245-1260; A. Iacobini, *Innocenzo III e l'architettura. Roma e il nord del* Patrimonium Sancti Petri, in *Innocenzo III Urbs et Orbis* cit., pp. 1261-1291.

prestigio papale e familiare: ad esempio al restauro dell'antico palazzo lateranense e alla nuova residenza vaticana fortificata (1208)[467].

A San Pietro in Vaticano Innocenzo III sostituì l'antica *Traditio Legis* del catino absidale con una *Maiestas Domini*[468], alla cui sinistra è san Paolo e alla destra san Pietro[469], inquadrati tra due palme in un contesto paradisiaco: sotto i piedi del Cristo sgorga la fonte dei quattro fiumi del Paradiso alla quale si abbeverano due cervi; dalla *camera fulgens* fuoriesce la mano di Dio. Nel registro inferiore, dalle città di Gerusalemme a sinistra e Betlemme a destra, convergono due cortei di sei agnelli, guidati a sinistra dal pontefice e alla destra dall'*Ecclesia* romana, diretti verso una collina dominata dall'Agnello ferito (il cui sangue si versa in un calice). L'abside vaticana di Innocenzo III si propone così quale manifesto figurativo dell'autorità pontificia (evidenziata dalle immagini dell'*Ecclesia*, del *phrygium* papale indossato dal donatore e del trono dell'*Etimasia*[470]), in un delicato momento politico nelle relazioni tra papato e impero[471]. Il papa di Segni insiste sul tema della *cathedra Petri*, tanto da scegliere il 22 febbraio, giorno della festa della cattedra di Pietro, per la sua intronizzazione. L'iscrizione che fa inserire alla base dell'abside, in cui la basilica vaticana è definita MATER CUNCTARUM ECCLESIARUM, è indice del rilievo che stava assumendo la basilica petrina in luogo di quella lateranense[472].

---

467 Krautheimer, *Roma* cit., p. 256. «Quia vero non tam honorabile, sed utile censuit, ut summus pontifex apud Sanctum Petrum palatium dignum haberet, fecit ibi fieri domos istas de novo: capellaniam, cameram et capellam, panatariam, buccellariam, coquinam et marescaltiam; domos cancellarii, camerarii, et eleemosynarii; aulam autem confirmari praecepit, ac refici logiam, totumque palatium claudi muris, et super portas erigi turres; emit etiam domum inter clausuram palatii, quam ad habitationem medici deputavit». *Gesta Innocentii PP. III*, *PL* CCXI.

468 Della decorazione duecentesca rimangono pochi frammenti a causa della nuova ricostruzione della basilica di San Pietro nel XVI secolo: il busto di papa Innocenzo III, un medaglione con una fenice e il volto dell'*Ecclesia* romana. Fonti letterarie e grafiche tramandano lo schema iconografico: la descrizione di Tiberio Alfarano, i disegni del Ciacconio (Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 5407); un acquerello con la descrizione di Quintiliano Gargario proveniente dall'Archivio Capitolare (Città del Vaticano, Archivio Capitolare di San Pietro, A. 64 ter) oltre a numerose copie più tarde di questi stessi documenti.

469 I santi sono identificati da *tituli* sia in latino sia in greco.

470 Dietro l'*Agnus Dei* è raffigurato il trono vuoto con la Croce.

471 Sul tema si veda: A. Iacobini, *Il mosaico absidale di San Pietro in Vaticano*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Catalogo della mostra (Roma, 15 dicembre 1989 – 18 febbraio 1990), cur. M. Andaloro, Roma 1989, pp. 119-129; A. Paravicini Bagliani, *Il trono di Pietro: l'universalità del papato da Alessandro III a Bonifacio VIII*, Roma 1996; Paravicini Bagliani, *Le chiavi e la tiara: immagini e simboli del papato medievale* (ed. aggiornata), Roma 2005; S. Romano, *I pittori romani e la tradizione*, in *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo*, cur. M. Andaloro – S. Romano, Milano 2000, pp. 133-173.

472 Cfr. A. Paravicini Bagliani, *San Pietro tra Innocenzo III e Bonifacio VIII. Immagini e*

Anche l'abside di San Paolo fuori le mura fu restaurata da papa Conti, se pure nel mosaico compaia l'effigie di Onorio III (1216-1227)[473], suo successore che continuò l'impresa (completata dall'abate Giovanni Caetani). L'attuale configurazione del monumento è frutto quasi *in toto* del restauro ottocentesco che testimonia, fortunatamente, l'iconografia originaria[474]. La *Maiestas Domini* affiancata dai santi Pietro e Paolo fu una probabile innovazione figurativa duecentesca[475]: nel registro inferiore si rintraccia di nuovo un'*Etimasia*, come in Vaticano, affiancata questa volta da santi[476] e da angeli con cartigli spiegati. Risulta assente l'immagine dell'*Ecclesia* mentre è rappresentato Onorio, in dimensioni modeste, con la testa scoperta e in atteggiamento di *proskynesis*[477].

A cosa si deve la penuria di nuovi contesti monumentali romani corredati da un ciclo biblico nel secolo XIII? Innanzitutto occorre tener conto che la maggior

simboli, in *La figura di San Pietro nelle fonti del Medioevo.* Atti del convegno tenutosi in occasione dello Studiorum Universitatum Docentium Congressus (Viterbo-Roma, 5-8 settembre 2000), Louvain-laNeuve 2001, pp. 212-227; F Gandolfo, *Assisi e il Laterano*, «Archivio della Società romana di Storia Patria», 106 (1983), pp. 63-113.

473 L'iscrizione che corre nel catino fa riferimento al concetto di *honor*, rispetto al nome del pontefice Onorio.

474 I mosaici dell'abside ostiense attualmente risultano dai restauri settecenteschi e dal rifacimento a seguito dell'incendio del 1823. Pochi sono i frammenti originali sono ancora oggi *in loco*. La configurazione iconografica originale è documentata da un'incisione di Mattheus Greuter e da un disegno della Biblioteca Angelica (Roma, Biblioteca Angelica, C. 2. 11., f. 17).

475 Gandolfo ritiene che Pietro e Paolo, nel mosaico ostiense come in quello vaticano, potrebbero esser derivate dallo stesso cartone. Cfr. Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* cit., p. 288.

476 I santi, separati da palme, sono: Barnaba, Taddeo, Giacomo (Minore?), Matteo, Filippo, Giovanni, Giacomo (Maggiore?), Bartolomeo, Tommaso, Simone, Mattia, Marco.

477 Francesco Gandolfo e Antonio Iacobini ritengono che in origine il papa fosse raffigurato in piedi, con in capo la tiara, presentato da san Paolo al Cristo, e che l'abate Caetani che completò l'impresa, alla morte del pontefice, avrebbe inserito il papa in *proskynesis* e privo della tiara in quanto defunto. Cfr. F. Gandolfo, *Il ritratto di committenza*, in *Arte e iconografia a Roma* cit., pp. 175-192: 187 e A. Iacobini, *Roma anno 1200: pittura e mosaico al tempo della IV Crociata*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 28 (2004), pp. 33-62: 44. Di parere differente è K. Queijo, *Il mosaico absidale di San Paolo fuori le mura*, in *Il Duecento e la cultura gotica* cit., pp. 77-87. Al cantiere dell'opera dovettero partecipare mosaicisti veneziani, come testimonia la lettera che Onorio III scrisse al doge di Venezia il 23 gennaio 1218: «Tue nobilitatis litteras benigne recepimus […]. Ad hec nobilitati tue gratias referentes de magistro quem nobis misisti pro mosaico opere in beati Pauli ecclesie faciendo. Rogamus devotionem tuam quia cum ipsum tante sit magnitudinis quod per illum non possit citra longi temporis spatium consumari, duos alios in iamdicti operis arte peritos nobis destinare procures [...]» (Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano 9, epist. 864, f. 213v).

parte dei programmi iconografici erano stati elaborati proprio nel secolo precedente, per cui nelle grandi basiliche non sussisteva la necessità di rinnovare le pitture. Contestualmente, però, è significativo che fosse diminuita in maniera considerevole anche la produzione di bibbie atlantiche miniate (ma sulla connessione con questo fenomeno rifletterò nel III capitolo). Inoltre, la vacanza della sede pontificia aveva favorito le commesse nei territori in cui il papa si era spostato, limitando così l'attenzione ai monumenti romani.

Più consistenti, infatti, sono gli apparati figurativi presenti nelle altre aree dell'Italia centro-meridionale, soprattutto nelle *altre Rome*, come Anagni, non interessando, questa volta, le pareti delle navate basilicali, quanto piuttosto oratori o ambienti complementari.

Nell'Urbe invece si conservano frammenti di elaborazioni iconografiche per lo più absidali: nel catino di San Basilio ai Pantani[478] presso il Foro di Augusto sono stati rinvenuti i frammenti di un'*Ascensione*[479], tema iconografico inedito a Roma[480], e nel cilindro sottostante una Vergine con Bambino affiancata dal Battista, san Paolo e san Basilio (sec. XIII *in.*). Al quarto-quinto decennio del Duecento si ascrivono invece, nello stesso contesto, la *Virgo Lactans* e i santi che dovevano decorare il registro più basso dell'emiciclo[481].

Gli affreschi dell'oratorio di Onorio III in San Sebastiano fuori le mura[482], risalenti al terzo decennio del XIII secolo, contemplano sulla parete di fondo tre registri: la Vergine con il Bambino in trono affiancata da due angeli e i medaglioni con i busti di Geremia, Isaia e altri profeti; un *martirio di san Sebastiano*, un santo vescovo e una *Crocifissione* con *Christus Patiens*. Nella parete sud, in alto sulla volta, è il Cristo in

478 Gli affreschi furono staccati nel 1926 prima della distruzione della chiesa e dell'annesso convento, scoperti appena due anni prima durante i lavori ai fori imperiali quando fu demolita la chiesa della Santissima Annunziata. Cfr. I. Quadri, *Gli affreschi staccati dall'abside di San Basilio ai Pantani,* in *Il Duecento* cit., p. 56.

479 Due frammenti riguardano il Cristo barbato, dalla veste rossa e il braccio destro alzato; uno rivela un angelo che doveva sostenere la mandorla di Cristo.

480 Esempi precedenti si rintracciano a San Pietro a Tuscania e a San Vito a Montecorvino Pugliano; a Roma è testimoniata a Santa Maria de Aventino. Cfr. W. Angelelli, *Affreschi medievali della perduta chiesa di San Basilio ai Pantani nel foro di Augusto*, «Bollettino d'arte», 83 (1999), pp. 9-32.

481 I. Quadri, *Gli affreschi staccati dall'abside di San Basilio ai Pantani. La* Virgo Lactans *e santi*, in *Il Duecento* cit., pp. 117-118.

482 Per un inquadramento generale degli affreschi si rinvia a K. Queijo, *Gli affreschi del cosiddetto oratorio di Onorio III in San Sebastiano fuori le mura,* in *Il Duecento* cit. pp. 98-103.

mandorla; in basso i santi Pietro e Paolo ai lati della finestra. Nella parete est è rimasto il pannello con la *Strage degli Innocenti*: Erode in trono, ordina a un soldato di uccidere il bambino che tiene per la gamba. A terra sono raffigurati i corpi dei piccoli innocenti e alla destra i volti delle madri che assistono al massacro.

A Santa Maria Nova la parete absidale doveva accogliere il tema della *Maiestas Domini*, come testimoniano i frammenti pittorici ascrivibili al terzo decennio del XIII secolo, relativi a un Cristo in Mandorla con accanto un angelo[483].

Tra gli anni 1246-1254 la cappella di San Silvestro presso i Santi Quattro Coronati, decorata per volontà di Stefano Conti, *praefectus Urbis*, avrebbe accolto un *Giudizio Universale* associato alle *storie di Costantino e Silvestro.* L'immagine del Giudizio, se pur sintetica, sembra ancorata ai modelli del secolo precedente: al centro Cristo giudice tiene nella mano sinistra la croce gemmata mentre la destra mostra le stigmate. Sul trono sono collocati gli strumenti della passione: la lancia, i chiodi, la spugna, la corona di spine. Cristo è affiancato dalla Vergine e da san Giovanni Battista. In alto due angeli si affrontano suonando la tromba e avvolgendo i rotoli del cielo. Risultano assenti la *Resurrezione dei morti*, la *Pesatura delle anime* e la *Separazione degli eletti dai dannati*, in virtù di una rappresentazione sintetica, essendo il programma iconografico integrato, e iconologicamente connesso, alle *storie di Silvestro e Costantino*[484].

Nell'analisi della diffusione delle immagini bibliche in Italia centro-meridionale, è opportuno segnalare, in area campana, le poche pitture superstiti della cripta dell'Annunziata di Minuto[485], presso Amalfi, relative a un ciclo dell'*Infanzia di Cristo* (1200 ca.). Gli affreschi, se pur mal conservati e frammentari, costituiscono un

483 Cfr. W. Angelelli, *I frammenti della decorazione della parete absidale di Santa Maria Nova*, in *Il Duecento* cit., pp. 110-112.

484 Sul tema si rinvia a A. Draghi, *La decorazione della cappella di San Silvestro*, in *Il Duecento* cit., pp.191-208; S. Maddalo, *Immagini e ideologia tra gli* Actus Sylvestri *e il* Constitutum Constantini: *riflessioni su una duplice tradizione figurativa*, in *Medioevo arte e storia*, Atti del convegno internazionale (Parma, 18-22 settembre 2007), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 481-494; S. Romano, *Geografia del potere nella Roma del Duecento*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo.* Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 624-635.

485 Sugli affreschi si rinvia a R. Bergman, *The Frescoes of Santissima Annunciata in Minuto (Amalfi)*, «Dumbarton Oaks Papers», 41 (1987), pp. 71-83 e D'Amato, *Gli affreschi di S. Maria* cit.

prezioso repertorio iconografico in virtù della loro cronologia e della collocazione geografica: nella volta del muro nord è raffigurato un Cristo Pantocratore, affiancato nelle volte adiacenti da Giovanni Battista[486] e Giovanni Evangelista[487], accompagnati a loro volta dai profeti Daniele[488] e Davide[489].

Le *Storie dell'Infanzia di Cristo* si snodano su tre lunettoni al di sotto delle volte, sopra il registro con le *storie di san Nicola* (al quale probabilmente era dedicata la cappella) e immagini di santi (Nicola e Giorgio): nel muro ovest è raffigurata la *Visitazione* e in quello nord la *Natività* (il *titulus* descrive …UNIS PRESEPIO POSITUM...).

La *Visitazione* propone un'iconografia comune al XII e XIII secolo della penisola italiana, come quella presente nei mosaici monrealesi, con Maria ed Elisabetta al centro strette in un abbraccio dinanzi a una quinta architettonica dalla quale si affacciano, a chiasmo, due donne intente a osservare la scena. Nella *Natività*, connotata da una forte impronta iconografica bizantina, la Vergine è rappresentata al centro del pannello, purtroppo mutila del viso, distesa e con la mano sinistra che doveva sostenere il suo volto. La puerpera è collocata all'interno di una grotta e sopra di essa, a sinistra, è la mangiatoia con il Bambino (ancora una volta il viso è stato staccato), il bue e l'asino. Nel margine superiore si affrontano due folte schiere angeliche. Alla sinistra un angelo rivolge l'*Annuncio ai pastori*, alla destra avviene la *Lavanda del Bambino* con tre donne (e non due come si riscontra canonicamente). All'estrema destra, in posizione marginale, è raffigurato san Giuseppe (è possibile scorgerne giusto la sagoma).

Uno dei cicli biblici più rilevanti, probabilmente il maggiore in assoluto, tra quelli pervenuti, è costituito dagli affreschi della cripta della cattedrale di San Magno ad Anagni[490], un *unicum* dal punto di vista iconografico, che associa a un corredo

486 Il santo regge un cartiglio con [ECCE] QUI TOLLIT PECCATA MUN[DI].

487 Il santo regge un cartiglio con VERBUM ERAT....

488 Sul cartiglio reca CUM VENERIT SANCTUS SAN[CATORUM].

489 Sul cartiglio reca D(OMMI)N(U)S D(OMI)NO MEO.

490 Sulla cripta una bibliografia essenziale: *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, cur. G. Giammaria, Roma 2001, pp. 39-45; R. Van Marle, *The Development of Italian School of Painting*, I, Den Haag 1923-1938, p. 12; M. Q. Smith, *Anagni. An Example of Medieval Typological Deoration*, «Papers of the British School of Rome», 33 (1965), pp. 1-47; M. Boskovits, *Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, «Paragone», 30 (1979), pp. 139-172; F. W. N. Hugenholtz, *The Anagni Frescoes. A Manifesto. A historical Investigation*,

apocalittico e veterotestamentario immagini di repertorio scientifico-astronomico e altre agiografiche di santi venerati ad Anagni, secondo uno schema tipologico peculiare che costituisce un problema non ancora del tutto dipanato dagli storici dell'arte. Le problematiche relative al contesto anagnino sono talmente vaste ed eterogenee da necessitare, in questa sede, di una riflessione in linea generale rispetto alla composizione del programma iconografico in rapporto ai corredi biblici coevi e del secolo precedente: tornerò a riflettervi in maniera più puntuale, anche dal punto di vista tecnico, nel capitolo riguardante i rapporti tra pittura murale e manoscritto miniato. Tralascio in questa sede le questioni di natura stilistica che interessano le pitture anagnine, concentrandomi invece sull'organizzazione del programma iconografico.

La famiglia dei Conti di Segni, nel Duecento, aveva generato papi che mantenevano un forte legame con la città di Anagni (Innocenzo III, Gregorio IX; ma anche Innocenzo IV che era molto vicino alla famiglia): dal 1255 ca., così, la cripta assolveva la funzione di cappella palatina per i pontefici che soggiornavano nel palazzo adiacente, ed era visitata anche dagli ospiti della corte cardinalizia che accorrevano per siglare accordi o assistere a cerimonie liturgiche, come avvenne per Federico II[491].

Si è prima riflettuto sul peculiare contesto iconografico dell'oratorio di Thomas Becket, le cui maestranze impegnate nella decorazione pittorica, attive a cavallo tra XII e XIII secolo, si sarebbero occupate, qualche anno più tardi, di una parte degli affreschi della cripta. Sugli artisti che vi lavorarono la critica si è espressa copiosamente, confermando in linea generale la presenza dei tre maestri individuati dal Toesca[492], che è più opportuno definire quali *équipes*: Primo Maestro o Maestro delle Traslazioni; Secondo Maestro; Terzo Maestro.

I termini cronologici dell'impresa si ricavano da alcune epigrafi: un'iscrizione murata nella parete dinanzi all'abside centrale ricorda i lavori eseguiti dal

«Mededeelingen van het Nederlands Instituut te Rome», 41 (1979), pp. 139-172; G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV* (con aggiornamento di F. Gandolfo), Roma 1966 (rist. 1988), pp. 116-187; M. Bagnoli, *The Medieval Frescoes in the Crypt of the Duomo of Anagni*, Ph.D. Dissertation, John Hopkins University, Baltimore 1999; L. Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, Roma 2002; *La Cattedrale di Anagni. Materiali per la ricerca, il restauro, la conservazione*, «Bollettino d'arte», volume speciale 2006.

491 Hugenholtz, *The Anagni Frescoes* cit.

492 Cfr. P. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, «Le Gallerie nazionali italiane», 5 (1902), pp. 116-187.

marmoraro Cosma nel 1231[493], un'altra che ricorda i lavori fatti eseguire dal vescovo Pandolfo nel 1250[494] e probabilmente relativi solo al cantiere della basilica superiore[495], una terza che ricorda la messa in opera del pavimento della chiesa superiore da parte del vescovo Alberto (vescovo sotto Onorio III tra 1224 e 1227)[496].

L'*équipe* del Maestro delle Traslazioni dovette operare in una prima fase di decorazione della cripta, iniziando a comporre un programma figurativo **(fig. 59)** che, se pur ultimato a più riprese e sotto la guida di differenti maestranze, risulta unitario e ideato in un contesto storico ben preciso in cui si era avvertita l'esigenza di elaborare un manifesto antifedericiano attraverso le immagini, come opportunamente rilevato da Frederik Hugenholtz[497], tramandando, in questa maniera, quello che Smith definì un *typological scheme of some complexity*[498].

Sulla volta I sono rappresentati il macrocosmo e lo zodiaco quale simboli dell'ordine perfetto e nella parete corrispondente i ritratti di Socrate e Platone[499], in corrispondenza di Ippocrate e Galeno che discutono le proprietà comuni a macrocosmo e microcosmo[500], nel muro della campata adiacente. Nella II volta è raffigurato invece il microcosmo: un uomo nudo, in posizione eretta, è inserito all'interno di due cerchi concentrici nei quali sono raffigurate le quattro *aetates* e i quattro *humores*. Il pilastro

493 ANNO · DOMINI · M°· CC° · XXX° ·I · XI DIE EXEUNTE AP(RI)LIS | PONTIF(ICIS) D(OMI)NI G(RE)G(ORII) VIIII P(A)P(E) · ANN(O) EI(US) · V · VE(NERABILE) ALBERTO | EP(ISCOP)O RESIDENTE I(N) ECC(LESIA) ANAG(NENSI) P(ER) MAN(US) MAG(ISTR)I COS|ME CIVIS ROMANI FUIT AMOTU(M) ALTARE | GLORIOSISSIMI MART(YRIS) PRESULIS MAGNI · IN|FRA QUOD FUIT I(N)VE(N)TUM I(N) Q(U)ODAM PILO | MARMOREO RUDI PRETIOS(U)M CORP(US) IP(S)I(US) MART(YRIS) · | Q(U)O K(A)L(ENDIS) MAII SEQ(UE)NTI(BUS) TOTI POP(ULO) PUBLICE OS|TENSO EODE(M) PILO SUB ALTARI I(N) HOC ORATORIO I(N) | IP(S)I(US) HONORE C(ON)DITO P(RO)FUNDITUS E(ST) RECON|DITUM CUM HONORE.

494 L'epigrafe è collocata nel terzo pilastro a destra della chiesa superiore: + PANDULFUS EPISCOPUS FIERI FECIT HOC OPUS / ANNO DOMINI MCCL, PONTIFICATUS DOMINI INNOCENTII IIII PAPE ANNO VIII

495 Cfr. A. Tomei, *Gli affreschi: una lettura*, in *Un universo di simboli* cit., pp. 39-45: 40.

496 L'epigrafe è collocata nel pavimento della chiesa superiore, dinanzi alla cappella Caetani: DOMINUS ALBERTUS VENERABILIS EPISCOPUS AN/AGNIUNUS FECIT HOC FIERI PA/VIMENTUM ET IN CONSTRUENDO MA/GISTER RAINALDUS ANAGNINUS/CANONICU DOMINI HONORII III PAPE /SUBDIACONUS ET CAPPELLANUS C / OBOLOS AUREOS EROGAVIT. / MAFISTER COSMAS HOC OPUS FECIT.

497 Hugenholtz, *The Anagni Frescoes* cit.

498 Smith, *Anagni. An Example* cit.

499 Come suggerito da L. Pressouyre, *Le cosmos platonicien de la cathédrale d'Anagni*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire. École Française de Rome», 78 (1966), pp. 551-593: 584-585.

500 La didascalia, se pur lacunosa, ancora recita: … ATURIS MAGNIS DANT DOGMA SALUTIS.

che scandisce le volte II e III propone un diagramma matematico che rappresenta, a sua volta, i quattro elementi in rapporto agli *humores*.

Nelle volte centrali della cripta sono raffigurati taluni episodi del Primo Libro di Samuele: la *Lotta degli Israeliti contro i Filistei*; poi le storie dell'*Arca dell'Alleanza*, i *Giudei che reclamano un re* e *il sacerdote Samuele che unge Saul*, il primo re. Nelle volte XX e XXI *Elia ascende al cielo* ed *Eliseo raccoglie il mantello*, secondo il Libro dei Re. Sono qui collocati i ritratti di Abramo e Melchisedec. Tale selezione di episodi veterotestamentari risulta inedita nella storia dell'arte ed è stata elaborata, con probabilità, con una finalità iconologica ben precisa: interpretando il messaggio teocratico dell'*entourage* papale, in particolare di Gregorio IX, contro l'autorità di Federico II[501].

Le immagini neotestamentarie fanno riferimento esclusivo a una parte dell'Apocalisse di Giovanni **(fig. 60)**: nella volta XVIII si colloca la figura di Cristo giudice, dai capelli bianchi, con la spada a due tagli tenuta nella bocca, sette stelle nella mano sinistra[502] e due grandi chiavi nella destra[503]; nella volta e nelle pareti che circondano l'altare principale (sopra le *storie di San Magno*) è rappresentato l'Agnello apocalittico, sgozzato, circondato dai quattro evangelisti e dai ventiquattro vegliardi, che apre sei sigilli (immagine a cui è conferita grande importanza sia per estensione sia per collocazione). A sinistra dell'abside è raffigurato Cristo dietro l'altare, sul quale compare nuovamente l'Agnello apocalittico che distribuisce stole bianche ai martiri innocenti; alla destra invece i quattro cavalieri dell'Apocalisse portano sulla terra guerra, carestia, peste e morte.

Nell'abside si conservano ancora alcuni brandelli di pittura riconducibili alla figura dell'arcangelo Michele che, con una lancia, calpesta il drago apocalittico, accompagnato da un'altra figura angelica. Nella parete del catino absidale si snodano le storie di san Magno, mentre in quelle laterali le storie di santa Secondina.

Il ciclo biblico inserito nel presbiterio costituisce un *Giudizio finale*[504] dalle

501 Cfr. Hugenholtz, *The Anagni Frescoes* cit.

502 Allusione alle sette chiese, simbolo del suo potere.

503 Simbolo di condanna e assoluzione che Cristo ha assegnato a Pietro e, conseguentemente, ai pontefici.

504 C. Frugoni, *Alcune considerazioni in margine agli affreschi*, in *Universo di simboli* cit., pp. 1-8.

caratteristiche formali del tutto peculiari: pur essendo assenti i temi iconografici della rappresentazione delle anime degli eletti e dei dannati, essi risultano sostituiti sia dal Cristo che distribuisce le stole ai martiri (a cui alludono i quattro cherubini che sorreggono il monogramma cristologico) sia dall'immagine dello scatenamento dei quattro cavalieri dell'Apocalisse e della sconfitta dei demoni strozzati dagli angeli[505].

Il tema del *Giudizio* e, di riflesso, del potere del papato di condannare e assolvere è ribadito dall'episodio nella volta XXI, in cui Melchisedech è rappresentato dinanzi all'altare con un calice mentre incontra Abramo armato che gli manifesta un atteggiamento di sottomissione; per lo stesso motivo nella volta V è raffigurato Samuele che unge il giudice Saul; ancora, nella storia dell'Arca (che negli scritti degli esegeti tra XII e XIII secolo è simbolo della Chiesa) della volta XII i Filistei muoiono perché avevano tentato di impadronirsene[506].

Il programma figurativo anagnino, così, costituisce un *unicum* nel panorama figurativo monumentale e un contesto di notevole interesse per l'indagine su numerose problematiche nell'organizzazione del cantiere, tra queste quelle relative alla selezione dei temi iconografici: alcuni soggetti infatti (ad esempio quelli proposti nel ciclo scientifico) trovano riferimenti figurativi esclusivamente in ambito librario[507].

Sempre ad Anagni (si noti la convergenza di commesse nelle sedi che accoglievano il pontefice nel periodo di vacanza dalla sede papale) un ciclo neotestamentario peculiare, d'ispirazione francescana, è quello che interessa il coro delle monache di San Pietro in vineis[508], una sorta di matroneo collocato nella zona superiore alla navata laterale destra[509].

505 *Ibid.*

506 *Ibid.* Cfr. Hugenholtz, *The Anagni Frescoes* cit.

507 Bagnoli, *The Medieval Frescoes* cit., p. 49.

508 Per una bibliografia generale si rinvia a S. Romano, *Gli affreschi di San Pietro in vineis*, in *Il Collegio Principe di Piemonte e la Chiesa di San Pietro in vineis in Anagni*, cur. M. Rak, Bagni di Tivoli 1997, pp. 101-116; M. Rak, *Vedere, ricordare, raccontare. Immagine e racconto in un apparato pittorico dottrinale di una comunità femminile pauperista nel tardo medioevo*, in *Il Collegio Principe di Piemonte* cit., pp. 21-34; A. Bianchi, *Affreschi duecenteschi nel S. Pietro in Vineis in Anagni*, in *Roma anno 1300*. Atti della IV settimana di studi di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza (Roma, 19-24 maggio 1980), cur. A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 379-385; M. Bohem, *Wandmalerei des 13. Jahrhunderts im Klarissenkloster S. Pietro in Vineis zu Anagni: Bilder für die Andacht*, Münster 1999.

509 Lo spazio è stato addizionato alla chiesa nel 1256, quando le clarisse si insediarono a San Pietro inter Vineis.

Il corredo iconografico, purtroppo frammentario, va interpretato all'interno di un palinsesto pittorico, il cui strato che interessa la presente indagine è quello risalente all'incirca al quinto decennio del Duecento (*post* 1255[510]), che si riferisce a un ciclo della *Passione di Cristo*, intercalato dalla *Stigmatizzazione di san Francesco*: l'*Unzione di Gesù a Betania* (?)[511], *Entrata di Cristo a Gerusalemme*[512], *Ultima Cena*[513], *Lavanda dei piedi*[514], *Bacio di Giuda e la Cattura di Cristo*[515], *Flagellazione* e *Incontro con Pilato*[516], *Deposizione*[517], *Discesa di Cristo al Limbo*[518], *Noli me tangere*[519], *Apparizione di Cristo agli apostoli*[520], *Resurrezione dei morti* e *Seconda venuta di*

510 Il termine *post quem* va assegnato alla presenza del nimbo di santa Chiara nel pannello con la *Stigmatizzazione di san Francesco*: l'evento era avvenuto tra agosto e ottobre 1255, proprio ad Anagni, con papa Alessandro IV (1254-1261). Cfr. A. Bianchi, *Affreschi duecenteschi* cit., p. 382.

511 La scena è frammentaria e si scorgono delle partiture architettoniche, così propone S. Romano, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis* cit., p. 108.

512 L'immagine appare conforme in linea generale, al modello bizantino introdotto nella pittura romanica italiana nei secoli precedenti (Millet, *Recherches sur l'iconographie* cit., pp. 255-284) ma si differenzia per il fatto che Cristo è accolto da un uomo, accanto al sommo sacerdote, con in mano un cartiglio: OSANN FILIO DAVID (*Mt.* 21,9).

513 L'iconografia sembra affine alla rappresentazione della scena omonima a Sant'Urbano alla Caffarella (XI sec.).

514 L'immagine sembra rappresentare in realtà il momento immediatamente successivo alla Lavanda dei piedi, quando Cristo asciuga i piedi a Pietro, così come si riscontra in alcune iconografie di marca bizantine e diffuse dall'*humus* artistico monrealese. Cfr. O. Demus, *The mosaics of Norman Sicily* cit., fig. 69a.

515 Lo schema iconografico è analogo, in linea generale, a quello di Sant'Urbano alla Caffarella.

516 Come nell'episodio della *Cattura di Cristo*, anche in questo caso compare un uomo con il berretto a punta (stavolta a scacchi colorati), da identificare con un ebreo, a rimarcare la responsabilità del popolo d'Israele nella Passione di Cristo. Alla *Flagellazione* e all'*Incontro con Pilato*, episodi uniti in un unico pannello, è assegnata la medesima importanza.

517 La mancanza del pannello con la Crocifissione è probabilmente dovuta alla presenza di un Crocifisso ligneo, essendo forte la venerazione da parte delle clarisse della Croce della Passione. Il pannello appare peculiare per l'importanza conferita all'immagine patetica di Maria addolorata che, sorretta dalle pie donne, sembra stare per svenire. La presenza della croce a Y indica un modello diffuso a Roma e in area romana nel Duecento. L'estremo *pathos* della scena trova ragione nelle commesse degli ordini mendicanti che richiedevano nei crocifissi la presenza umana del dolore del Redentore. Cfr. C. Frugoni, *Una solitudine abitata. Chiara d'Assisi*, Roma 2006, p. 145.

518 L'immagine dell'*Anastasis* appare conforme in linea generale allo schema iconografico canonico della temperie bizantina, elemento occidentale è invece la presenza di Giovanni Battista dietro Adamo ed Eva, dietro i quali emerge il suo capo aureolato; in area bizantina, al contrario, i progenitori sono affiancati da Abele o da Davide e Salomone. Cfr. M. Mihàlyi, *Anastasi, Iconografia*, in *EAM*, I, Roma 1990, pp. 556-558.

519 L'iconografia del *Noli me tangere* inizia a inserirsi in Italia, nei cicli legati alla *Passione* di Cristo, solo nella seconda metà del XIII secolo. Risulta infatti più raro rintracciare il tema a una data precedente. Cfr. E. Sandberg Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione,* Verona 1929, pp. 346-347. Il Cristo risorto con una mano benedice la Maddalena, alla sua sinistra, nell'altra reca i un cartiglio: MARIA NOLI ME TA(N)GE(RE). Appare peculiare che l'immagine sia ordinata a guisa di vignetta: dalla bocca della Maddalena fuoriesce la parola, su campo libero, RABONI.

520 L'immagine non risulta frequente in area italiana, ad essa si preferisce quella dell'*Apparazione di Cristo agli apostoli in Emmaus.* L'iconografia non risulta estranea alla tradizione

Cristo[521], *San Francesco riceve le stimmate*, un pannello con tre santi[522].

Nella chiesa invece, nelle due campate più prossime all'area presbiteriale, sono ancora visibili alcune pitture più antiche, in cattivo stato di conservazione, ma di grande interesse e pressoché sconosciute, relative all'*Infanzia di Cristo* (in una parete: *Natività*, *Annuncio ai Pastori*, *Presentazione al tempio*, *Adorazione dei Magi*; nell'altra: *Lavanda del Bambino*), ascrivibili al pontificato di Onorio III (1216-1227)[523]. Il corredo figurativo costituisce un importante tassello nel repertorio iconografico protoduecentesco, in quanto interessa le pareti della navata centrale e il coro (ne rimangono le tracce nelle due campate vicine all'abside) e non un ambiente complementare a quello basilicale, permettendo così di confrontare l'*ordinatio* anagnina con quelle elaborate nel secolo precedente in area romana.

I pannelli sono inseriti in cornici color ocra rossa ma la selezione delle immagini appare piuttosto libera rispetto alla consuetudine romanica, inoltre il ciclo è intercalato da clipei.

La campata vicina al coro accoglie una *Natività*: la Vergine è sdraiata di lato sul giaciglio, rivolta a destra e il Bambino è alla sua sinistra in alto. All'estrema sinistra rimangono le tracce del san Giuseppe seduto e pensieroso, mentre in alto si dispongono due angeli. Nel pannello inferiore è raffigurato, separatamente secondo la tradizione, l'*Annuncio ai Pastori*. Nello spazio accanto alla *Natività* si scorgono i frammenti di una *Presentazione al Tempio*, mentre nella campata successiva si intuisce la presenza di un'*Adorazione dei Magi* che occupa lo spazio di ben due pannelli, includendo la finestra della parete. Nel registro inferiore un profeta reca in mano un cartiglio: (…)BU(N)T ET VID(E)B(UNT) A...

Sulla parete della prima campata sinistra rimane il registro inferiore

dell'Italia meridionale, come dimostrano gli avori salernitani (sec. XII). Cfr. Sandberg Vavalà, *La croce dipinta italiana* cit., p. 357. Il Cristo è inserito insieme agli apostoli nella quinta architettonica della città econ la sinistra benedice e con la destra reca il libro con: PAX (DOMINI) VO(BI)S(C)U(M).

521 Cristo è assiso in trono, affiancato da Maria e Giovanni evangelista, a guisa di *Deesis*, inseriti in clipei e affiancati a loro volta da angeli tubicini. Al Cristo si inginocchiano due figure di piccole dimensioni: la badessa delle clarisse di San Pietro in Vineis e a sinistra il pontefice Alessandro IV. Alla destra e alla sinistra è raffigurata la *Resurrezione dei morti*, che escono fuori da sarcofagi aperti. Nel campo superiore: a sinistra si dispongono gli eletti e alla destra i dannati tra le lingue di fuoco. Sul tema si veda Christe, *Il Giudizio universale* cit., p. 140.

522 I santi sono Aurelia, Scolastica, Benedetto.

523 Cfr. S. Romano, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis*, in *Il collegio principe* cit., p. 101-118; E. Parlato – S. Romano, *Roma e il Lazio: il Romanico*, Milano 2001, pp. 272-273.

emergono le tracce di una *Lavanda del Bambino* (?) e un clipeo con il volto di S MACHARIUS, identificato dal *titulus*.

Ritengo che le pitture di questa campata possano riferirsi non tanto alle storie della *Natività di Cristo* quanto a quelle della Vergine: la Lavanda, infatti, potrebbe essere quella di Maria, in considerazione del fatto che non è presente un *titulus* che identifichi il Bambino come Gesù e che nel registro superiore si scorgano i frammenti di una figura femminile giacente che, nel caso in cui fosse Maria, replicherebbe l'immagine della *Natività del Cristo*, già presente nella parete opposta.

Mi sembra invece più probabile che la donna distesa sia sant'Anna e che l'immagine possa identificarsi con la *Natività di Maria:* nel registro inferiore sarebbe raffigurata la *Lavanda della Vergine*. Nell'ultima campata è individuabile, nel registro superiore, l'immagine della Sacra Famiglia ma purtroppo risulta complesso definirne il tema iconografico.

In generale, il racconto biblico sembra doversi leggere voltando lo sguardo alla sinistra e alla destra. Una così forte attenzione a un ciclo dell'*Infanzia di Cristo* in navata è rintracciabile nel programma iconografico della cattedrale di Monreale[524]; nel caso anagnino, però, per comprendere il valore conferito alle immagini, occorrerebbe contestualizzare i pannelli all'interno del restante corredo figurativo, purtroppo non pervenuto.

Tra i cicli biblici duecenteschi sopravvissuti occorre poi segnalare quello dell'oratorio di San Pellegrino presso Bominaco (L'Aquila)[525], collocato all'interno del complesso abbaziale di Santa Maria Assunta, facente parte della diocesi valvense.

524 Cfr. Romano, *Gli affreschi di San Pietro in vineis* cit., p. 103.

525 Sull'oratorio il contributo più significativo, pur elaborando talvolta un'ipersemantizzazione delle immagini, è la monografia di J. Baschet, *Lieu sacré, lieu d'image: Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Themès, parcours, fonctions*, Roma 1991. Si vedano anche V. Lucherini, *Bominaco e Roma: osservazioni sulle pitture di San Pellegrino alla luce dele nuove scoperte dei Santi Quattro Coronati*, in *Il Molise medievale. Archeologia e arte*, cur. C. Ebanista – A. Monciatti, Firenze 2010, pp. 259-270; M. Della Valle, *Osservazioni sui cicli pittorici di San Pellegrino a Bominaco e di Santa Maria ad Cryptas di Fossa in Abruzzo*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano», 59 (2006), pp. 101-158; M. Della Valle, *La pittura nell'Abruzzo medievale e le sue componenti culturali tra Oriente e Occidente*, Milano 2003, pp. 82-110; A. Tomei – S. Paone, *La pittura medievale nell'Abruzzo aquilano*, Cinisello Balsamo 2010; M. Andaloro, *Studi sull'arte medievale in Abruzzo. Dispense dei corsi di Storia dell'arte medievale e moderna* (a.a. 1971/1988 – 1988/1989), cur. I. Carlettini, Chieti 1990; V. Brancone, *Complementi iconografici per il calendario dipinto dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco*, «Arte medievale», 4 (2004), pp. 75-108.

All'interno di una cappella a navata unica[526], priva di abside, suddivisa in quattro campate, si snodano tre cicli narrativi (**fig. 61**) datati da un'iscrizione al 1263[527]: *Storie dell'infanzia di Cristo*; *Storie della Passione*; *Storie della vita del martire Pellegrino*[528]; forse un ciclo relativo a Carlo Magno[529]; oltre alla presenza di pannelli relativi al destino delle anime dei defunti, di un calendario liturgico[530] e a una serie di santi e profeti[531].

Il ciclo dell'Infanzia **(fig. 62)** ha inizio nel registro superiore della parete

526 L'oratorio nasce su un edificio preesistente della metà del secolo XII ma venne riedificato nel 1263, quando l'abate Teodino lo dedica a Pellegrino, essendo quel luogo custode delle reliquie. La dedicazione è testimoniata da un'iscrizione sui plutei: H DOMUS A REGE CARULO FUIT EDIFICATA ADQ P ABATEM TEODINUM START RENOVATA CURREBA... (A)NNI DNI TUNC MILLE CC ET SEXAGINTA TRES LECTO... DICITO GENT...; e da un'iscrizione sopra il rosone: + AM BISC SEXDECIES TERNIS HEC A REGE CAROLO FUNDATA AB ABBATE TEODINO.

527 Si rimanda alla nota precedente.

528 Il ciclo relativo al santo titolare dell'oratorio è collocato nella seconda campata, nella fascia narrativa immediatamente inferiore alla porta, nella parete destra. Non è certo che anche la parete sinistra accogliesse il seguito delle storie di Pellegrino, in quanto le pitture potrebbero riferirsi anche a un altro santo.

529 Un ciclo non identificato è collocato nel lato sinistro della prima campata, in corrispondenza dell'Adorazione dei Magi. L'identificazione del protagonista della narrazione quale Carlo Magno sarebbero corroborati dalla testimonianza sia del *Chronicon Vulturnense* e sia delle iscrizioni della cappella che gli attribuiscono la fondazione dell'oratorio.

530 Nella zona inferiore alla volta della terza campata è dipinto un calendario, diviso in due semestri: uno per ogni parete. All'interno di archi trilobati sono collocate le immagini dei mesi, relative a rappresentazioni di attività agricole e allegoriche, oltre ai segni zodiacali. Tra queste figure sono collocate le pagine dipinte di un calendario liturgico, le cui festività sono vicine a quelle inserite nel calendario duecentesco della Curia romana, diffuso grazie all'unificazione liturgica, con una forte vicinanza alla liturgia benedettina e meridionale. Cfr. Baschet, *Lieu sacré* cit.

531 I santi e le figure dell'Antico Testamento, che procedono dalla controfacciata sino al presbiterio, costituiscono un vero e proprio santorale. In controfacciata, alla destra del porta d'ingresso è collocato un enorme san Cristoforo la cui rappresentazione ha un valore apotropaico: chi lo osserva non morirà improvvisamente, così come informa la didascalia sotto le gambe del santo: CHRISTOFORI PER VIAM CERNIT CUM QUIUSQUE FIGURAM / TUTUS TUNC IBIT SUBITA NEC MORTE PREBIT, che segnala anche la protezione che il santo assicura ai viaggiatori. Alla sua destra, in proporzioni minori è sant'Onofrio, frequente nelle pitture cultuali abruzzesi e san Francesco (posto in rapporto all'Ingresso a Gerusalemme, quasi a rimarcare il valore di Francesco *alter Christus*). Sopra il portale sono collocati i profeti Zaccaria (il cui filatterio recita ECCE R(E)X TUUS VENIET TIBI / HUMILIS (ET) MANSUET(US) e Isaia (LAVAMINI MUNDI ESTOTE). Nella seconda campata, il muro sinistro è occupato da Cristo in trono (con cartiglio che recita: REX EGO SUM CELI. PLURIMOS DE MORTE REDEMI) tra quattro santi, di cui tre sono identificabili con Pietro, Paolo e Giacomo. Nella terza campata, oltre alla figura di san Martino, nella parete sinistra sono i profeti: Mosè (AUDI ISRAEL MANDATA VITE), Giobbe (SICUT UT TUMENTES FLUCTUS), Giona (CLAMAVI DE TRIBULATIONE MEA), Isaia (INCLINATE AUREM VESTRAM ET VENITE AD ME), Adamo (ERUNTO DUO IN CARNE UNA), Daniele (CUM VENERIT SANCTUS SANCTORUM CESSABIT UNCTIO), Salomone (DATUS EST MIHI SENSUS COMSUMATUS), Elia (VENIT DOMINUS IN CUIUS CONSPECTU). Risulta particolare la presenza di Giobbe e Adamo tra le figure principai, anche rispetto alle citazioni adottate che non costituiscono i *tituli* consueti a loro associati. Nella quarta campata, nel muro sinistro ci sono figure stanti all'interno di un unico pannello: Abdia è separato dagli altri in un medaglione e accompagnato dal cartiglio con AUDIMUS DOMINO ET LEGATUM AD GENTES); poi san Nicola, santa Lucia, san Giovanni evangelista (I PRINCIPIO ERAT VERBUM ET VERBUM ERAT

sinistra, sotto la volta dal cielo stellato, con l'*Annunciazione*[532] e la *Visitazione*[533], disposte in maniera consequenziale secondo il canone delle pitture romane di secolo XII. La *Visitazione* appare vicina a quella protoduecentesca dell'Annunziata di Minuto (Amalfi), probabilmente per la ripresa di un modello analogo[534]. La *Natività*[535] e l'*Annuncio ai pastori*[536] costituiscono due pannelli distinti, secondo la tradizione romana e romanica. Il pannello bominacense con la *Presentazione al Tempio* segue sempre il modulo di tradizione romana, come lo schema degli affreschi di Magliano Romano, ma si distingue per la figura della profetessa Anna che reca in capo una corona e che è stata identificata quale allegoria della Chiesa[537]. Succede l'episodio dei *Magi dinanzi a Erode*, iconografia non consueta nella tradizione figurativa precedente[538].

A seguire, canonicamente, si snodano gli episodi dell'*Adorazione dei Magi*,

---

APUD DOMINUM ET DEUS ERAT VERBUM). Sul parapetto delle scale sono san Leonardo, santa Margherita, una santa non identificabile, la Vergine che allatta il Bambino e altre figure cancellate. Nella parete sinistra i medaglioni di Ezechiele (ECCE EGO APERIAM TUMULOS VESTROS ET ADUCAM VOS DE SEPULCHRIS), Gioele (EGREDIATUR SPONSUS DE CUBILI SUO) e Abacuc (USQUE EGO DOMINE CLAMABO ET NON EX AUDIES). Nel muro absidale, a sinistra della porta, appare di nuovo Gioele (AUDITE PRINCIPES OMNES ET ABITANTES TERRAS) e Osea (privo di filatterio). Cfr. Baschet, *Lieu sacré* cit. Alla base del muro sinistro della seconda navata sono raffigurati due lottatori in un medaglione, da leggere in rapporto al Cristo in maestà, evocanti la lotta tra il bene e il male.

532 La Vergine è assisa in trono, frontale, con la testa leggermente rivolta verso l'angelo che incede alla sua sinistra benedicente.

533 Il modello iconografico appare quello canonico, costruito in maniera simile, relativamente alle quinte architettoniche, ai mosaici monrealesi (si confronti, ad esempio, l'immagine siciliana della *Guarigione della madre di Pietro*): la composizione è simmetrica e scandita dai fondali architettonici; Elisabetta incontra Maria e dietro le loro figure, ambo i lati, una donna assiste la scena scorrendo la cortina di una tenda. Cfr. Pace, *Precisazioni sugli affreschi dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco*, «Commentari», 21 (1970), pp. 291-297.

534 Cfr. C. D'Amato, *Gli affreschi di Santa Maria di Minuta in Scala*, «Archeologia cristiana», 3-4 (1973), pp. 111-120.

535 L'iconografia è quella del repertorio bizantino, fatta eccezione per la divisione del pannello dell'*Annuncio ai pastori*: la Vergine è distesa e pone la mano sotto il capo all'interno della grotta. Alla sua destra è la culla con il Bambino, riscaldata dall'asino e dal bue. Sopra la grotta sono collocati gli angeli mentre nel margine inferiore sinistro è raffigurato san Giuseppe pensante e in quello destro il bagno del Bambino. La *Lavanda di Cristo* in questo caso appare peculiare in quanto la canonica figura di Salome, tradita dai vangeli apocrifi, è sostituita dalla meno nota figura di Anastasia, donna designata da un *titulus* alla sua sinistra. La leggenda di Anastasia era diffusa nei poemi francesi e nei misteri provenzali e ricorrerà nelle pitture del territorio abruzzese: immagini di sant'Anastasia apparirà, poco più tardi, a Santa Maria di Ronzano. Cfr. Baschet, *Lieu sacré* cit.

536 L'episodio è ambientato tra i monti, dal margine superiore destro scende un angelo che con un cartiglio (GLORIA IN EXCELSIS DEO) annuncia ai pastori, collocati nel margine inferiore del pannello, la nascita del Cristo.

537 V. Pace, *Precisazioni sugli affreschi* cit.

538 La scena è divisa in due parti: alla sinistra, più vicino alle inquadrature architettoniche della *Presentazione al Tempio* c'è Erode in trono, inquadrato tra due colonne; alla destra il pannello con i Magi che seguono la stella, probabilmente con l'intento di raffigurare due episodi (il *Comando di Erode* e il *Viaggio dei Magi*).

di *Erode che ordina il massacro degli innocenti* e la *Strage degli Innocenti*.

Il ciclo della Passione, che si sviluppa nel registro inferiore della stessa parete e si concentra nella prima campata, ha inizio con l'*Ingresso a Gerusalemme* e la *Lavanda dei piedi*, proseguendo poi con l'*Ultima cena,* l'*Arresto di Cristo* e il *Tradimento di Giuda*.

Appare significativo il fatto che tra i sacerdoti ebrei sia raffigurato Erode (designato così dal *titulus*), in quanto responsabile dell'arresto di Cristo, enfatizzando, secondo queste modalità, il tema del tradimento di Giuda, da interpretare probabilmente all'interno di un manifesto di politica antiebraica[539]. L'episodio del *bacio di Giuda* è seguito da *Gesù al Sinedrio* e dal *Processo di Pilato*. Nella *Flagellazione* Cristo sembra abbracciare lo strumento del martirio. Risulta assente l'episodio centrale della *Crocifissione*, così come avviene in alcuni cicli romanici (si pensi a quello di San Pietro in Valle a Ferentillo), probabilmente perché l'affresco era sostituito da una croce lignea nell'arredo liturgico[540]. Nella *Deposizione dalla Croce* è dato particolare risalto al ruolo della Maddalena (che tiene la mano destra del Cristo), anche rispetto a quello della Vergine; tale rilievo è conferito alla donna anche nel pannello successivo del Seppellimento. Il ciclo si chiude con l'*Apparizione a Emmaus*[541]. Al di sotto la fascia narrativa della Passione di Cristo, due registri illustrano episodi apocalittici legati alla fine dei tempi ma non identificabili in maniera precisa con il *Giudizio finale*[542], in quanto è assente la figura di Cristo giudice. Nella parete destra sono rappresentate le anime del Paradiso, mentre nella sinistra i dannati dell'inferno[543]. San Michele, aptero,

539 Cfr. Blumenkranz, *Il cappello a punta* cit..

540 Baschet, *Lieu sacré* cit.

541 Viene rappresentato l'incontro sul cammino verso Emmaus: Cristo appare ai discepoli con le sembianze di un pellegrino ed è identificato dal *titulus XPS* e dai tre raggi che si dipartono dal suo capo. Peculiarità iconografica è costituita dal terzo personaggio tra i discepoli, nimbato, collocato tra Luca e Cristo, che è stato identificato da Valentino Pace come Teofilo, destinatario del vangelo di Luca, ma potrebbe essere anche un altro apostolo o un'allusione a Pellegrino, santo titolare dell'oratorio, duplicando così il concetto di Cristo-Pellegrino. Cfr. Pace, *Precisazioni sugli affreschi* cit.; Baschet, *Lieu sacré* cit.

542 Sul tema si veda J. Baschet, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'Enfer en France et en Italie (XII-XV siècle)*, Paris-Roma 1993.

543 Appare interessante il fatto che alla rappresentazione dell'Inferno sia associata l'immagine della morte del peccatore: si nota il letto e un demone che porta il dannato sulle spalle. L'iconografia, suggerisce Baschet, evoca l'immagine della parabola di Lazzaro e dei ricchi cattivi (*Lc* 16, 19-31) anche perchè i "ricchi" dannati degli Inferi sono designati dal *titulus* DIVES. Fatta eccezione per il "ricco cattivo" gli altri dannati non risultano identificati da *tituli*, l'avaro è riconoscibile per la borsa intorno al collo e il lussurioso per i seni morsi dai serpenti. Non è raffigurata una gerarchia demonica né è identificabile Satana. Cfr. Baschet, *Lieu sacré* cit.

pesa le anime dei defunti[544].

Il *concepteur* delle pitture bominacensi deve aver studiato le scene in rapporto al contesto e alle funzioni dell'oratorio: ad esempio la *Presentazione al tempio* si lega alla presenza dell'altare, l'*Ingresso a Gerusalemme* vicino al portale principale, come anche la *Lavanda dei piedi*[545].

Maria Andaloro sostiene che a Bominaco non sia stato concepito un senso di lettura univoco per tutti i nuclei tematici e che occorre interpretare le scelte iconografiche rispetto alla loro ubicazione e distribuzione[546]. Nella controfacciata infatti sono collocati soggetti appartenenti a nuclei tematici distinti: nella parete sinistra sono presenti le figure di santi stanti; nella parete centrale si riferiscono al Giudizio universale l'Agnello e i due Profeti, che però rimandano anche alla serie di profeti. Così il versetto riportato su uno dei due profeti, Isaia: LAVAMINI/MUNDI ESTOTE potrebbe riferirsi alla contigua scena della *Lavanda dei piedi*.

In controfacciata convergono almeno quattro diversi nuclei tematici, disposti in tre fasce verticali, corrispondenti a tre possibili raggruppamenti e che lasciano trapelare alcuni rimandi tematici di estrema raffinatezza: l'*ordinatio* del cantiere sarebbe così programmata in maniera unitaria se pur sistematizzata da tre *équipes* interpreti di culture figurative dissimili. Al di là della provenienza del *concepteur*, gli affreschi sono affini alla temperie culturale romana giunta a Bominaco attraverso il filtro di botteghe extraregionali[547].

Lo schema figurativo bominacense si rifletterà nelle *traditiones* figurative del tardoduecento abruzzese, in particolare nell'opera dell'*équipe* di Gentile da Rocca, ad esempio negli affreschi di Santa Maria ad Cryptas a Fossa (L'Aquila)[548], se pur in

544 San Michele ha un globo crucigero nella mano sinistra e nella destra la bilancia; l'anima in piedi alla sua destra è quella alla quale sta assegnando la destinazione (e che sta per essere eletta). Un piccolo demonio cerca di tirare il piatto verso il basso. Alla sinistra di Michele si dispongono: san Pietro dinanzi alla porta del Paradiso e i tre patriarchi (Abramo, Isacco e Giacobbe) che tengono le anime dei giusti nelle pieghe dei loro manti. Un'iconografia analoga si rintraccia, a metà del secolo XI, negli affreschi di Sant'Angelo in Formis. La presenza di Pietro dinanzi alla porta del Paradiso costituisce l'immagine del potere d'intercessione della Chiesa nel Giudizio, probabilmente rivendicando una tutela diretta dell'oratorio da San Pietro in Vaticano rispetto agli interessi della diocesi valvense. Baschet, *Lieu sacré* cit.

545 Baschet, *Lieu sacré* cit., p. 164.

546 Andaloro, *Studi* cit., pp. 45 *ss.*

547 Lucherini, *Bominaco e Roma* cit.

548 Sulla chiesa, ancora oggi inagibile per i danni subiti nel terremoto del 2009, si rimanda ai contributi di Lucherini, *Pittura tardoduecentesca* cit.; Della Valle, *Osservazioni sui cicli pittorici* cit.

questo caso, non trattandosi di un oratorio, è proposto un corredo iconografico più simile a quello di tipo basilicale, con le scene neo e veterotestamentarie affrontate e il *Giudizio finale* in controfacciata.

Riflettendo con più ampio respiro sulla discontinuità della diffusione di cicli biblici nel Duecento, rispetto all'XI e al XII secolo, e sull'eterogeneità delle proposte figurative, occorre rilevare non solo una generale interruzione dell'elaborazione di programmi iconografici dipendenti dal modello delle basiliche romane (si voglia o meno identificarne il prototipo con il Laterano, San Pietro in Vaticano o San Paolo fuori le mura), ma riflettere anche sul fatto che le pitture interessarono, per lo più, ambienti complementari alle basiliche (cripte, cori, oratori) e raramente le navate principali.

I programmi iconografici, inoltre, risultano per lo più svincolati dai rigidi schemi ordinativi romanici e soggetti, in maniera maggiormente arbitraria, alla discrezione selettiva dei singoli *concepteurs*: non risulta utile né tantomeno possibile, pertanto, procedere a una *collatio* degli episodi figurativi come per i secoli XI-XII.

Solo alla fine del Duecento alcuni contesti basilicali avrebbero recuperato i moduli iconografici di tradizione romanica, se pur interpolati dalla cultura figurativa gotica, ad esempio: Santa Maria in Vescovio presso Torri in Sabina[549], Santa Cecilia in Trastevere a Roma[550]; in area abruzzese Santa Maria ad Cryptas presso Fossa[551], San Pietro a Caporciano[552] e Santa Maria di Ronzano nella valle Mavone[553].

Ritengo significativo segnalare che il fenomeno tardoduecentesco di recupero dei corredi biblici si manifesti in concomitanza con il "restauro" delle pitture

549 Cfr. A Tomei, *La chiesa cattedrale della Sabina*, in *La Sabina medievale*, cur. M. Righetti *et alii*, Milano 1985, pp. 60-75; Tomei, *Il ciclo vetero e neotestamentario di S. Maria in Vescovio*, Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (Roma, 19-24 maggio 1980), cur. A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 355-378.

550 Cfr. M. Schmitz, *Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere, ein Beitrag zur römischen Malerei des Due- und Trecento*, München 2013; A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000; S. Romano, *Alcuni fatti e alcune ipotesi su S. Cecilia in Trastevere*, «Arte Medievale», 1 (1988), pp. 105-120.

551 Sulle pitture si rimanda a Lucherini, *Pittura tardoduecentesca* cit.; Tomei – Paone, *La pittura nell'Abruzzo aquilano* cit.; Della Valle, *La pittura nell'Abruzzo* cit.; Andaloro, *Studi* cit.

552 Gli affreschi, staccati, sono ora conservati presso il Museo Nazionale d'Abruzzo a L'Aquila. Sulle pitture si rimanda a: Della Valle, *La pittura nell'Abruzzo medievale* cit., pp. 22 *ss*.; Paone-Tomei, *La pittura medievale* cit., pp. 16-17.

553 Sulle pitture si veda V. Pace, *Su Santa Maria di Ronzano: problemi e proposte*, «Commentarii», 1 (1969), pp. 259-269; Tomei – Paone, *La pittura nell'Abruzzo aquilano* cit.; Della Valle, *La pittura nell'Abruzzo* cit.; Andaloro, *Studi* cit.

della basilica ostiense[554]: la densità di cantieri, negli stessi anni, induce a riflettere sulle motivazioni che alimentarono tale *revival*. Una prima causa, che ho già suggerito, può essere di ordine pratico: se nel XII secolo erano stati realizzati molti cicli basilicali, infatti, solo alla fine del XIII si sarebbe avvertita l'esigenza di rinnovare o restaurare ciò che nel corso degli anni si era deteriorato. Durante il Duecento, inoltre, pochi pontefici avevano risieduto stabilmente nell'Urbe, per questo motivo le commesse papali romane erano diminuite considerevolmente, permettendo che le grandi imprese fossero condotte da una parte della Curia e dalla nobiltà[555], che avrebbero però indirizzato la committenza ai propri titoli o a edifici d'uso civile; il rinnovato interesse ai corredi iconografici biblici, al volgere del Duecento, invece, può esser stato determinato dalla volontà dei pontefici e dell'*entourage* papale, presenti in maniera più stabile a Roma negli ultimi decenni del secolo, di rinnovare i programmi figurativi (poco prima che la cattività avignonese spostasse nuovamente l'attenzione dall'Urbe alla nuova sede del potere papale), ancor più se si tiene conto del clima delle crescenti aspettative popolari sull'indizione di un'indulgenza plenaria al volgere del secolo[556].

Secondo queste modalità si sarebbe recuperato, ancora una volta, l'antico modello della Chiesa paleocristiana, il cui linguaggio universale della bibbia, proclamato attraverso le immagini, avrebbe contribuito in maniera significativa alla diffusione dell'ideologia dell'*Ecclesia* universale.

554 Sul tema si veda Tomei, *Pietro Cavallini* cit; S. Romano, *Il cantiere di San Paolo fuori le mura. Il contatto con i prototipi*, in *Medioevo: i modelli* cit., pp. 615-630; J. Gardner, *S. Paolo fuori le mura, Nicholas III and Pietro Cavallini,* «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 3 (1971), pp. 240-248.

555 Sulle commesse duecentesche in area romana si rinvia J. Gardner, *The Roman Crucible. The Artistic Patronage of the Papacy (1198-1304)*, Roma 2013.

556 Cfr. A. Frugoni, *Il giubileo di Bonifacio VIII*, cur. A. De Vincentiis, Roma-Bari 1999, p. 19.

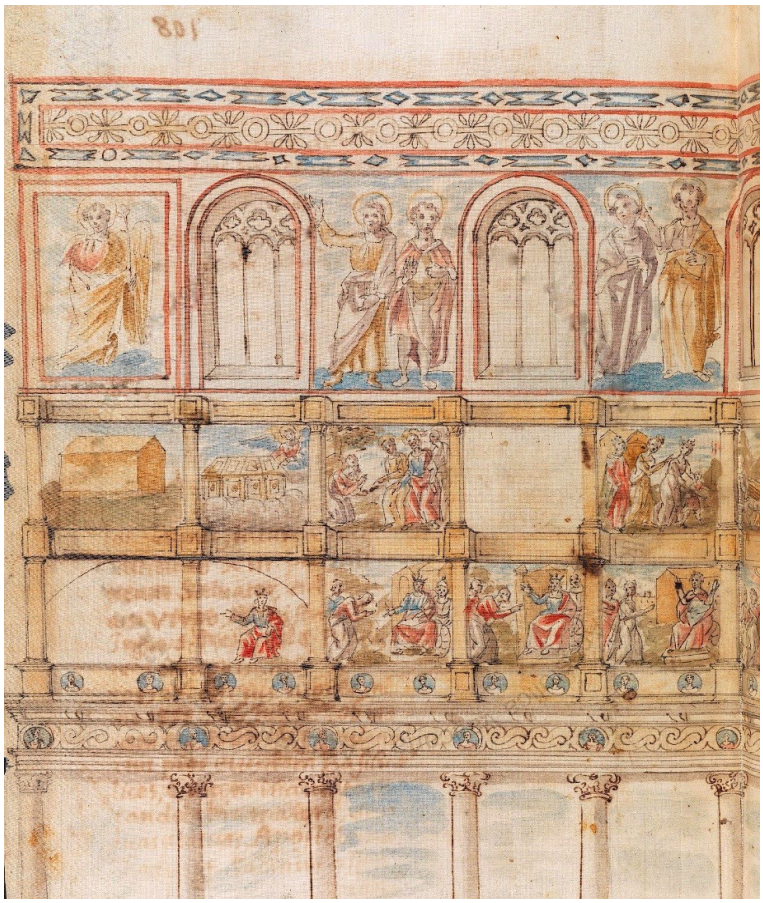


Figura 1. Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 2733, f. 108v
Domenico Tasselli, disegno della navata destra di S. Pietro in Vaticano

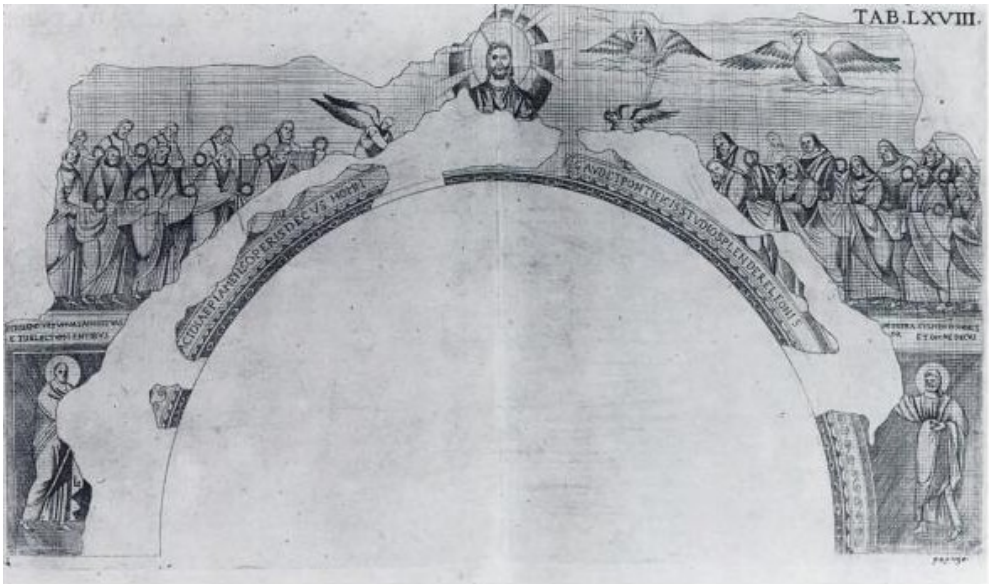


Figura 2. Città del Vaticano, *Barb. lat.* 4406
L'*Adorazione dei Vegliardi* nell'arco trionfale di S. Paolo fuori le mura

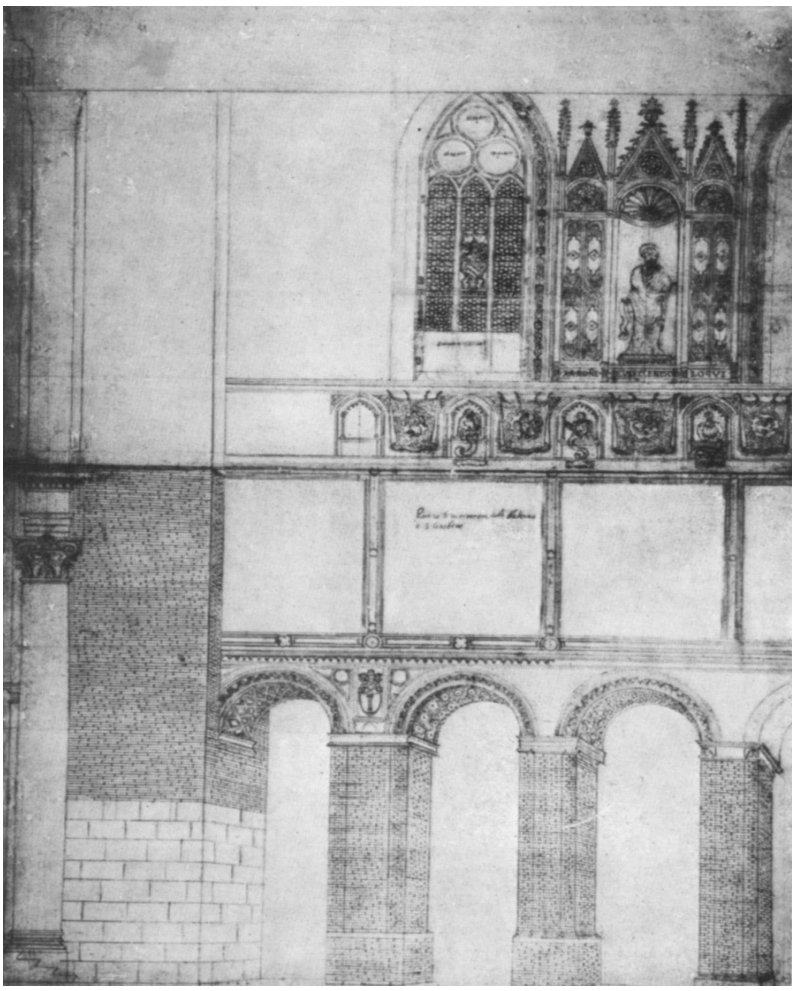


Figura 3. Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, inv. Handz. 4467
bottega di Francesco Borromini, Copia degli affreschi di Gentile da Fabriano a San Giovanni in Laterano, 1650 ca.



Figura 4. Roma, San Giovanni in Laterano, catino absidale



Figura 5. Capua, Sant'Angelo in Formis



Figura 6. Galluccio, Oratorio di San Nicola, *Presentazione al Tempio*
(New York, Frick Art Reference Library, foto risalente al 1932)



Figura 7.
Capua, Sant'Angelo in Formis,
Giudizio universale



Figura 8.
Roma, Pinacoteca Vaticana,
Nicolò e Giovanni, Tavola del *Giudizio finale*

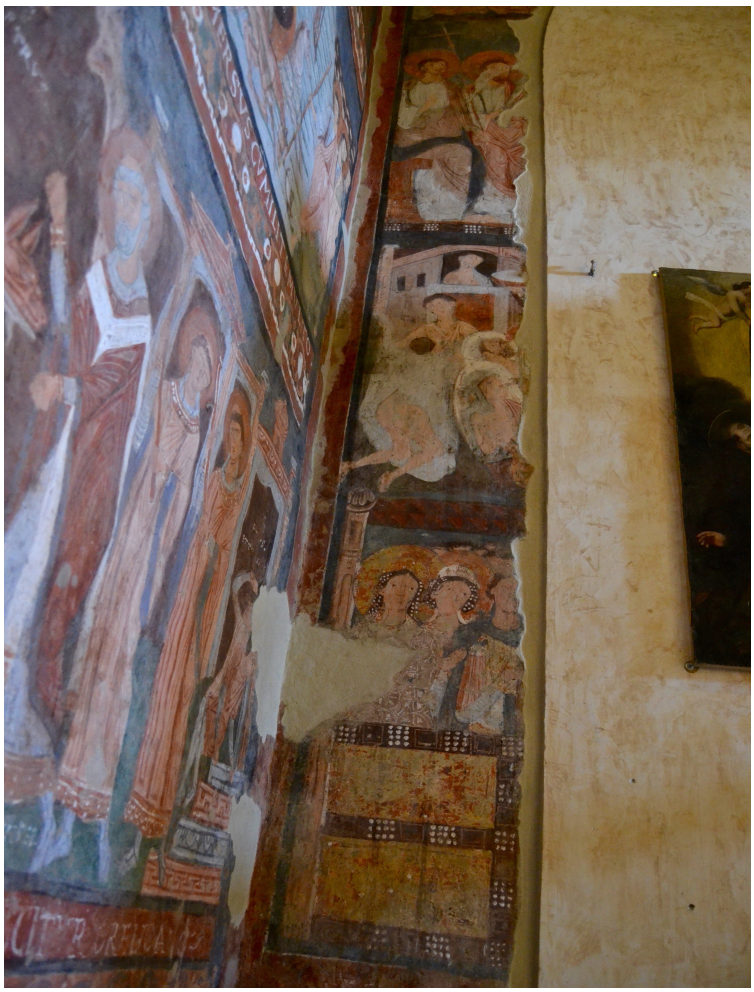


Figura 9. Ceri, basilica dell'Immacolata, *Giudizio finale*



Figura 10. Roma, San Benedetto in Piscinula, *Giudizio finale*



Figura 11. Roma, sotterranei del Sancta Sanctorum



Figura 12. Roma, sotterranei del Sancta Sanctorum

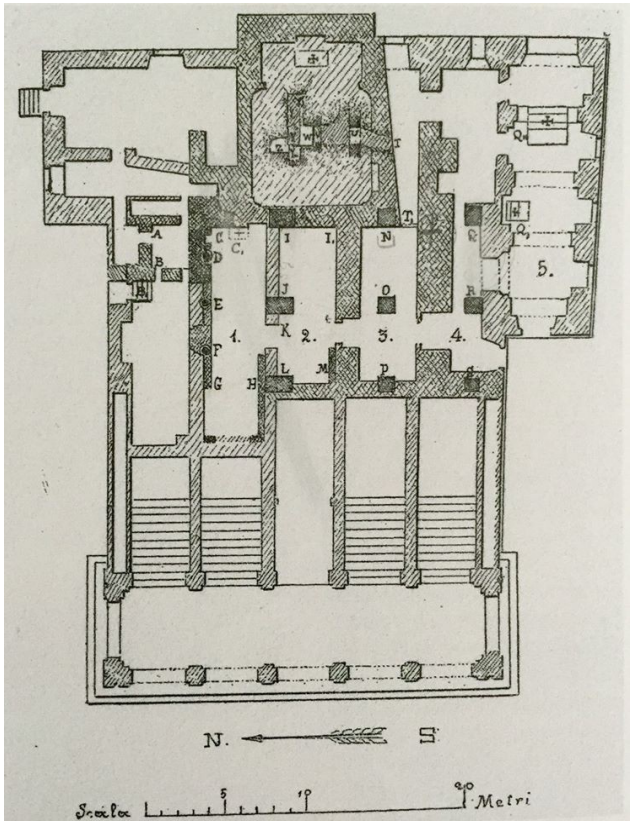


Figura 13. Piantina dei sotterranei del Sancta Sanctorum (pubblicata da P. Lauer, *Le Palais du Latran, étude historique et archéologique*, Paris 1911)



Figura 14. Roma, sotterranei del Sancta Sanctorum, *Caccia al cervo*



Figura 15. Roma, sotterranei del Sancta Sanctorum, *Il leopardo azzanna l'agnello*



Figura 16.
Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat*. 6555



Figura 17.
Ceri, basilica dell'Immacolata, *san Silvestro e il drago*



Figura 18. Roma, sotterranei del Sancta Sanctorum, *Creazione dell'universo*



Figura 19. Roma, sotterranei del Sancta Sanctorum, scene del *Genesi*



Figura 20. Ceri, basilica dell'Immacolata, ciclo veterotestamentario



Figura 21. Ceri, basilica dell'Immacolata, *Creazione del Cielo e della Terra*

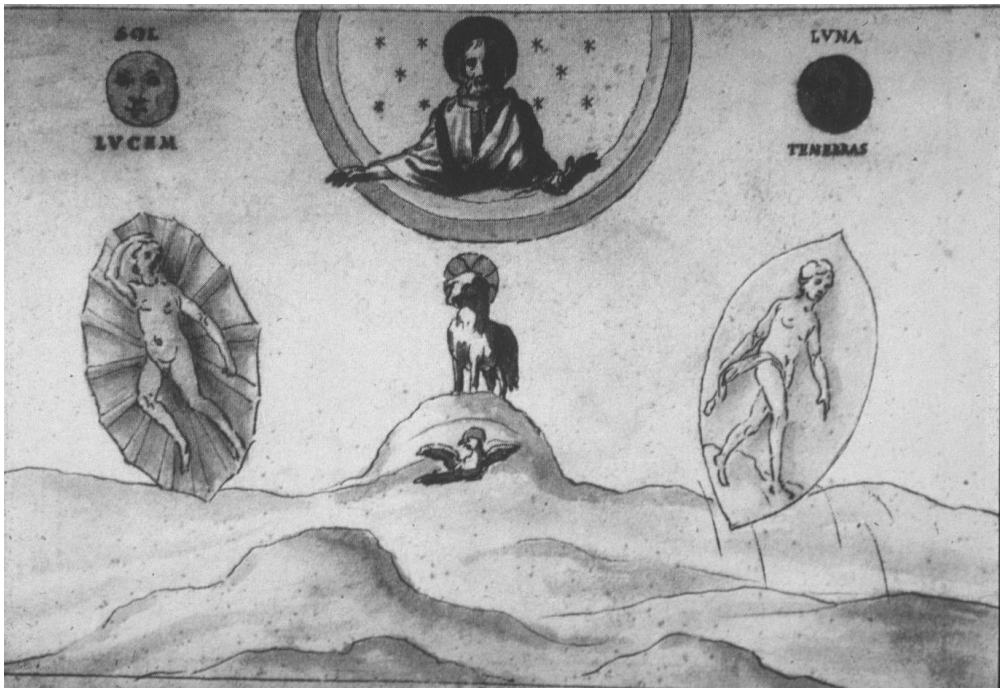


Figura 22. Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 4406, copia della *Creazione dell'Universo* a San Paolo fuori le mura



Figura 23. Ceri, basilica dell'Immacolata, *Creazione di Adamo*



Figura 24, Ceri, basilica dell'Immacolata, *Creazione di Eva*



Figura 25. Ceri, basilica dell'Immacolata, *Peccato Originale*



Figura 26. Ceri, basilica dell'Immacolata, *Arca di Noè*



Figura 27. Ceri, basilica dell'Immacolata, *Benedizione di Giacobbe*



Figura 28. Ceri, basilica dell'Immacolata, *Giuseppe presso la cisterna e la vendita agli Ismaeliti*



Figura 29. Ceri, basilica dell'Immacolata, *Mosé e il roveto ardente* e il *Miracolo del Serpente*



Figura 30. Ceri, basilica dell'Immacolata, *Piaga della grandine*



Figura 31. Ceri, basilica dell'Immacolata, *Apertura del Mar Rosso*



Figura 32. Roma, San Benedetto in Piscinula, *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre* e *Offerta di Caino e Abele*



Figura 33. L'Aquila, San Sisto, *Creazione di Eva* e *Adamo ed Eva sorpresi dall'Eterno dopo il Peccato Originale*



Figura 34.
Ronciglione,
Sant'Eusebio, presbiterio



Figura 35. Magliano Romano, Grotta degli angeli, *Natività*
(affresco staccato e oggi conservato a Roma nel Museo Nazionale di Palazzo Venezia)



Figura 36. Spoleto, San Paolo inter vineas, *Storie del Genesi* e *Giudizio finale*



Figura 37. Roma, San Giovanni a Porta Latina, *Vegliardi dell'Apocalisse* ed *Evangelisti*



Figura 38. Marcellina, Santa Maria in Monte Dominici, *Caduta degli angeli ribelli*



Figura 39, Marcellina, Santa Maria in Monte Dominici, *Caduta di Simon Mago*



Figura 40. Ferentillo, San Pietro in Valle, *Creazione dell'Universo*

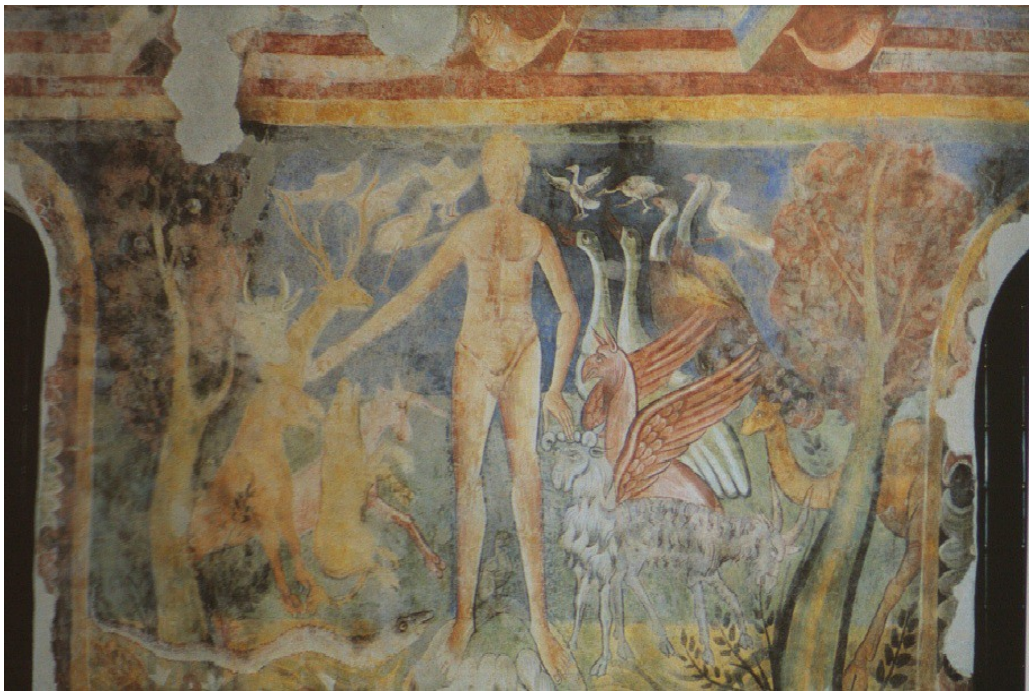


Figura 41. Ferentillo, San Pietro in Valle, *Adamo dà il nome agli animali*



Figura 42. Ferentillo, San Pietro in Valle, *Cacciata dal Paradiso terrestre* e *Cherubino a guardia della* civitas *celeste*



Figura 43. Marcellina, Santa Maria in Monte Dominici, *Sogno della scala* e *Lotta tra Giacobbe e l'angelo*



Figura 44. Roma, San Giovanni a Porta Latina, *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*



Figura 45. Roma, San Giovanni a Porta Latina, *Annuncio ai pastori*



Figura 46. Roma, San Giovanni a Porta Latina, *Crocifissione*



Figura 47. Roma, San Giovanni a Porta Latina, *Giudizio Finale*



Figura 48. Castro dei Volsci, San Nicola, *Creazione dell'Universo*



Figura 49. Castro dei Volsci, San Nicola, *Creazione di Eva*



Figura 50. Castro dei Volsci, San Nicola, *Giuseppe presso la Cisterna e la sua vendita agli ismaeliti*



Figura 51. Castro dei Volsci, San Nicola, *Storie di Giuseppe*



Figura 52. Morino, Santa Maria del Pertuso, *Storie bibliche*



Figura 53. Morino, Santa Maria del Pertuso, *Arca di Noè*



Figura 54, Morino, Santa Maria del Pertuso, *Storie neotestamentarie*



Figura 55, Morino, Santa Maria del Pertuso, *Tituli*



Figura 56. Anagni, Oratorio di Thomas Becket



Figura 57. Anagni, Oratorio di Thomas Becket, ciclo veterotestamentario



Figura 58.
Anagni, Oratorio di Thomas Becket,
Giudizio finale



Figura 59. Anagni, Cripta di San Magno



Figura 60. Anagni, Cripta di San Magno, ciclo apocalittico



Figura 61. Bominaco, Oratorio di San Pellegrino



Figura 62. Bominaco, Oratorio di San Pellegrino, *Storie del Nuovo Testamento*

CAPITOLO 2

ILLUSTRAZIONE BIBLICA E POLITICA DELLE IMMAGINI IN ITALIA CENTRO-MERIDIONALE: I MANOSCRITTI MINIATI

«Librorum quoque numerum non minimum derelinquimus, ut fratribus nostris,
qui pro nobis orare dignentur, meditandi copiam preberemus:
Bibliothecam namque omnium Veteris et Novi Testamenti voluminum,
licet cursim, ac per hoc non exacte, vobis emendare curavimus»

Petrus Damiani, *Opusculum XIV. De ordine eremitarum, et facultatibus eremi Fontis Avellane*

Scrivere sulla bibbia e sulla tradizione figurativa che ne illustra il testo è compito impegnativo per uno storico dell'arte, ancor più in riferimento a quei secoli (XI-XIII) che ne hanno reinterpretato contenuti e significato. Se gli anni della Riforma della Chiesa furono decisivi nella revisione testuale, grafica, codicologica e iconografica della Bibbia, introducendo la nuova "edizione" della vulgata in manoscritti di formato atlantico, il Duecento sarebbe tornato, ancora una volta, a canonizzare codicologicamente e iconograficamente le Sacre Scritture, assegnando, anche attraverso le immagini, un nuovo valore al libro e al suo contenuto, questa volta tramandato in manoscritti di formato ridotto, confezionati soprattutto per gli *studia* e per la predicazione degli ordini mendicanti.

I secoli XI-XII

Nel secolo scorso, sin dai pioneristici studi di Samuel Berger[1] e Henri Quentin[2], l'attenzione al fenomeno dei manoscritti atlantici ha goduto dell'interesse di

[1] S. Berger, *Histoire de la Vulgate pendant les premiers siècles du Moyen Âge*, Nancy 1893 (rist. New York 1958), pp. 140-143.

[2] H. Quentin, *Mémoire sur l'établissement du texte de la Vulgate*, Rome- Paris 1922, pp.

numerosi studiosi: Pietro Toesca[3], Edward Garrison[4], Knut Berg[5], Larry Ayres[6]; imprescindibili, nell'analisi paleografica e codicologica, le riflessioni di Paola Supino Martini[7].

Le questioni che interessano tale tipologia libraria sono state, più recentemente, oggetto di studio da parte del gruppo di ricerca dell'Università di Cassino, impegnato nel censimento dei codici: iniziative come la mostra allestita tra il 2000 e il 2001 a Montecassino e a Firenze[8], a cura di Marilena Maniaci e Giulia Orofino, hanno contribuito a ravvivare l'interesse per i manoscritti di formato atlantico, inaugurando così una nuova stagione di studi.

Il fenomeno di diffusione delle bibbie atlantiche si inscrive in un periodo storico di vivace attività scrittoria e di formazione dei patrimoni bibliotecari monastici, contestualmente allo sviluppo di quella che Carl Nordenfalk definì una vera e propria *industria pesante del libro*[9]. Tra XI e XII secolo[10], di conseguenza, emersero figure di intellettuali legati a *scriptoria*, biblioteche, archivi, che rinvigorirono proprio attraverso bibbie e *chronica* l'autorevolezza delle fondazioni monastiche[11]. Il secolo XII avrebbe

362-384. Samuel Berger aveva individuato nella Lombardia il luogo di origine delle bibbie atlantiche, ritenute una *véritable édition* simile a quella realizzata nella Tours carolingia; fu Henri Quentin a suggerire la localizzazione in area romana.

[3] P. Toesca, *Miniature romane dei secoli XI e XII*, «Rivista del Reale Istituto d'archeologia e storia dell'arte», 1 (1929), pp. 69-96.

[4] E. B. Garrison, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, I-IV, Firenze 1953-62.

[5] K. Berg, *Notes on the Dates of Some Early Giant Bibles*, «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», 2 (1965), pp. 167-176; Berg, *Studies in Tuscan XIIth Century Illumination*, Oslo-Bergen-Tromsö 1968, pp. 17-23.

[6] L. Ayres, *The Italian Giant Bible: Aspects of Their Touronian Ancestry and Early History*, in *The Early Medieval Bible. Its Production, Decoration and Use*, cur. R. Gameson, Cambridge 1994, pp. 125-154: Ayres, *Le Bibbie atlantiche. Dalla Riforma alla diffusione in Europa*, in *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione* (Montecassino – Firenze, 11 luglio 2000 – 1 luglio 2001), Catalogo della mostra, cur. M. Maniaci – G. Orofino, Roma 2000, pp. 27-38.

[7] P. Supino Martini, *Roma e l'area grafica romanesca*, Alessandria 1987; Supino Martini, *La scrittura delle Scritture (sec. XI-XII)*, «Scrittura e civiltà», 12 (1988), pp. 101-118.

[8] *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Sacre Scritture tra monumentalità e rappresentazione (*Cassino, Abbazia di Montecassino, 11 luglio – 11 ottobre 2000; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 28 febbraio – 1 luglio 2001).

[9] C. Nordenfalk, *Romanesque Book Illustration*, in *Romanesque Painting from the Eleventh to the Thirteenth Century*, cur. A. Grabar – C. Nordenfalk, Genève 1958, pp. 151-206.

[10] Sulla "rinascita culturale" del secolo XII si rinvia allo studio di C. H. Haskins, *La rinascita del dodicesimo secolo*, Bologna 1972 (trad. it. di *The Renaissance of the 12th Century*, New York 1958).

[11] G. Cavallo, *Dallo* scriptorium *senza biblioteca alla biblioteca senza* scriptorium, in *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, cur. G. Pugliese Carratelli, Milano 1987, pp. 331-422.

goduto poi, soprattutto a partire dall'età della riforma cistercense[12], dell'introduzione di una nuova organizzazione bibliotecaria, dissimile da quello altomedievale, che avrebbe determinato la separazione fisica degli ambienti dello *scriptorium*[13] e della biblioteca, elemento che segnala, forse, un rinnovato ordinamento delle officine nel processo di confezione del libro.

La circolazione di bibbie di formato atlantico si diffonde, dalla metà del secolo XI fino al principio del XIII, da Roma e più genericamente dall'Italia centrale[14], sino a raggiungere i territori d'oltralpe[15]. La caratteristica peculiare di questi manoscritti è costituita dal formato gigante (500-600mm x 300-400mm)[16] che segnala, già da un punto di vista dimensionale, il recupero della tipologia libraria tardoantica del *codex grandior* cassiodoriano[17], costituendo un *corpus* completo di *Antico* e *Nuovo Testamento*. La nuova "edizione" delle Sacre Scritture, canonizzata in un preciso ordine

[12] Cfr. G. Duby, *S. Bernardo e l'arte cistercense*, Torino 1982, pp. 57-99.

[13] Lo *scriptorium* non era uno spazio dotato di autonomia ma coincideva con la sala comune del monastero, «destinata anche ad altre funzioni, o talora costituito da più *scriptoria,* verosimilmente stanzette individuali, intorno al *calefactorium*, il locale in cui i monaci si riscaldavano durante l'inverno». Cfr. Cavallo, *Dallo* scriptorium *senza biblioteca* cit., pp. 396-397.

[14] Per un inquadramento generale si vedano: E. Condello, *La bibbia al tempo della Riforma gregoriana: le bibbie atlantiche*, in *Forme e modelli della tradizione manoscritta della Bibbia*, cur. P. Cherubini, Città del Vaticano 2005, pp. 347-372. A. Bartoli Langeli*, Scritture e libri da Alcuino a Gutenberg*, in *Storia d'Europa*. III. *Il Medioevo*, secoli V-XV, cur. G. Ortalli, Torino 1994, pp. 935-982; M. Bassetti, *Per la storia dei manoscritti atlantici: scritture ai margini dei Moralia in Iob di Todi*, «Bullettino di Deputazione di storia patria per l'Umbria», 98 (2001), pp. 275-364. Sul ruolo di Montecassino nella diffusione della bibbia durante l'età della Riforma gregoriana si veda M. Maniaci, G. Orofino, *Montecassino, Bibbia, Riforma*, in *La reliquia del sangue di Cristo. Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX*, cur. G. M. Cantarella – A. Calzona, Mantova 2012, pp. 389-407

[15] Sul tema si rinvia agli studi di G. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. Studien zur Geschichte der Deutschen Malerei und Handschriftenkunde des Mittelalters*, Stuttgart 1969, pp. 64-65; L. M. Ayres, *A Fragment of a Romanesque Bible in Vienna (Österr. Nationalbibl., Cod. ser. Nov. 4236) and its Salzburg affiliations*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 45 (1982), pp. 130-144; Ayres, *The Bible of Henry IV and an Italian Romanesque Pandect in Florence*, in *Studien zur mittelalterlichen Kunst, 800-1250. Festschrift für Florentine Mütherich zum 70. Geburstag*, cur. K. Bierbrauer, P. K. Klein, W. Sauerlander, München 1985, pp. 157-164; Ayres, *An Italian Romanesque Manuscript of Hrabanus Maurus "de laudibus S. Crucis" and the Gregorian Reform*, «Dumbarton Oaks Papers», 41 (1987), pp. 13-27; Ayres, *An Italianate Episode in Romanesque Bible illumination at Weintegarten Abbey*, «Gesta», 24 (1985), pp. 121-128; Ayres, *Gregorian Reform and Artistic Renewal in Manuscrit Illumination: the "Bibbia atlantica" as an International Artistic Denomination*, in *La Riforma gregoriana e l'Europa*. Atti del convegno internazionale (Salerno, 20-25 maggio 1985), II. *Comunicazioni*, Roma 1992, pp. 145-152;

[16] Cfr. M. Maniaci, *La struttura delle bibbie atlantiche*, in *Le bibbie atlantiche* cit.

[17] Cfr. P. Supino Martini, *Origine e diffusione della bibbia atlantica*, in *Le bibbie atlantiche* cit. pp. 39-44; sul fenomeno di continuità con tipologie librarie giganti si rinvia ai contributi di B. Fischer, *Die Alkuin-Bibel*, in *Die Bibel von Moutier Grandval, British Museum* Add. *ms. 10546*, Bern 1971, pp. 49-98; C. Nordenfalk, *Beiträge zur Geschichte der turonischen Buchmalerei*, «Acta archaeologica», 7 (1936), pp. 281-307; R. McKitterik, *Carolingian Bible production: the Tours anomaly*, in *The Early Medieval Bible* cit., pp. 63-77; H. L. Kessler, *The illustrated Bibles from Tours*, Princeton 1977.

di successione dei libri[18], manifesta elementi codicologici rintracciabili nella cosiddetta Bibbia Amiatina[19] (692 ca.) e, se pur in misura minore, nelle bibbie touronensi e negli esemplari carolingi[20] (non per un semplice rapporto di *exemplar*-copia ma per un fenomeno comune di *imitatio* della tipologia libraria più antica). La maggior parte dei codici presentano uno snodo, nella fascicolazione, tra Antico e Nuovo Testamento. Questa cesura non corrisponde mai a una ripartizione fisica in due tomi del libro della Bibbia, dato che il Nuovo Testamento presenta una consistenza troppo esigua rispetto alla mole dell'Antico. Un secondo snodo sistematico (dei circa 9-15 variabili, a seconda del manoscritto) è collocato al termine della sequenza dei profeti, subito dopo Malachia[21].

La scrittura adottata è, di norma, la carolina[22], impaginata su due colonne: tale scelta evidenzia il rifiuto di particolarismi grafici come quello della minuscola romanesca, diffusa a Roma e nel Lazio, o della beneventana. Le scritture d'apparato, altresì, appaiono influenzate dalla capitale epigrafica e imitano il modello della capitale libraria tardoantica[23]. Se «la scrittura delle Scritture può aver costituito, tra XI e XII secolo, un simbolico vessillo della Chiesa di Roma nella sua battaglia dottrinale e disciplinare per il rinnovamento e l'unità contro "diversum aut dissonum[24]"», i più recenti studi sulle bibbie atlantiche hanno segnalato la singolarità, in tempi e luoghi

[18] Si avvicendano, preceduti da prologhi o prefazioni: l'Ottateuco, i quattro libri dei Re, Profeti, Salmi (Salterio gallicano in luogo di quello romano), libri sapienziali, Paralipomeni, Giobbe, Tobia, Giuditta, Ester, Esdra, Maccabei; a seguire il Nuovo Testamento, introdotto dalle tavole dei Canoni, con Vangeli – Atti – Epistole cattoliche. Talvolta si rintraccia un ordine diverso dei libri a causa di un'interpolazione dei bibliotecari, degli eruditi, dei rilegatori. Cfr. G. Lobrichon, *Riforma ecclesiastica e testo della Bibbia*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 15-26: 17.

[19] Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana (d'ora in poi BML), *Amiatino* 1.

[20] La decorazione delle bibbie atlantiche è molto affine a quella delle grandi bibbie carolinge e ottoniane. Ayres, *The Italian Giant Bibles: Aspects of their Touronian Ancestry and Early History*, in *The Early Medieval Bible* cit., pp. 125-154. Già Bonifatius Fischer riteneva che le bibbie atlantiche costituissero un'imitazione della *Bibelausgabe* alcuniniana di Tours, suggerendo quale modello per queste rinnovate pandette bibliche la Bibbia di San Paolo. Cfr. Fischer, *Die Alcuin-Bibeln* cit., pp. 404-421.

[21] Cfr. Maniaci, *La struttura delle bibbie atlantiche* cit.

[22] Unica eccezione è costituita dalla Bibbia di San Pietro (Città del Vaticano, BAV, *Arch. S. Pietro* A 1).

[23] C. Nordenfalk, *Italian Romanesque Illumination*, «Burlington Magazine», 112 (1970), pp. 401-403. Sull'assorbimento di tale tipologia grafica durante l'età gregoriana si veda A. Petrucci, *Divagazioni paleografiche sulla Roma gregoriana*, in *Studi sulle società e le culture per G. Arnaldi*, cur. L. Gatto – P. Supino Martini, Firenze 2002, pp. 471-478.

[24] Supino Martini, *La scrittura delle Scritture* cit., p. 118.

diversi, di taluni esiti codicologici, iconografici e decorativi[25], raccordati però sempre a un archetipo univoco che avrebbe rappresentato «per il cattolicesimo latino la tipologia del libro sacro per eccellenza, secondo un modello, se non proposto, approvato e propagandato da Roma, probabilmente dal Laterano[26]». È proprio negli esemplari più antichi e di area umbro-romana, infatti, che si riscontra una certa modularità interna al codice e si rintracciano elementi che suggeriscono una progettualità coerente.

A partire dai pontificati di Alessandro II (1061-1073) e Gregorio VII (1073-1085), in particolare negli anni in cui furono attivi grandi teorici della Riforma, come Pier Damiani (1007-1072)[27] e Umberto di Silvacandida (1000/1015-1061), il rinnovamento librario (codicologico e testuale) venne associato a quello ecclesiastico della liturgia e del rito. Sebbene tale aggiornamento non abbia riguardato esclusivamente la Bibbia ma anche libri liturgici e raccolte giuridiche, come la celebre "Collezione in 74 titoli"[28], furono proprio le Sacre Scritture a costituire il «luogo stesso dell'*auctoritas*, la norma fondamentale, l'assise della legittimità apostolica (…). Le Sacre Scritture, esattamente come le leggi e i canoni dei concili, richiedono un'interpretazione[29]», proprio per questo si intese definire un'esegesi univoca della tradizione normativa della Chiesa[30].

Alla produzione di bibbie atlantiche, destinate al coro o al refettorio (le dimensioni imponenti necessitano del sostegno di un leggio), è associata la confezione di libri di formato medio, destinati all'uso liturgico: sacramentari, evangeliari, salteri, messali, omiliari, *exultet*, i cui corredi figurativi, se pur divergenti tra loro nell'*ordinatio*, vanno esaminati al fine di verificare l'eventuale reiterazione di schemi iconografici peculiari e il significato della nuova vulgata figurativa. L'analisi delle illustrazioni bibliche risulta ancor più interessante per quei codici d'apparato (soprattutto *exultet*)

[25] Cfr. G. Orofino, M. Maniaci, *L'officina delle Bibbie atlantiche: artigiani, scribi, miniatori. Problemi ancora aperti*, in *Come nasce un manoscritto miniato.* Scriptoria*, tecniche, modelli e materiali*, cur. P. Flores D'Arcais – F. Crivello, Modena 2010, pp. 197-212.

[26] Supino Martini, *La scrittura delle Scritture* cit., p. 107.

[27] L'interesse di Pier Damiani per la Riforma ecclesiastica, e in particolare libraria, emerge nei suoi scritti e in particolare nelle sue lettere. Nella prosa damianea, peraltro, sono state rintracciate varianti presenti anche nell'Ottateuco di alcune bibbie atlantiche (C. Vercellone, *Variae lectiones Vulgatae Latinae Bibliorum editionis*, I, Roma 1860).

[28] Cfr. Lobrichon, *Riforma ecclesiastica* cit., p. 16.

[29] O. Capitani, *L'Impero e la Chiesa*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, I, *Il Medioevo latino*, 2. *La circolazione del testo*, cur. G. Cavallo – C. Leonardi – E. Menestò, Roma 1994, pp. 221-271.

[30] *Ibid.*

che, in virtù della loro funzione espositiva "pubblica", si sono prestati maggiormente, rispetto a libri di studio e di meditazione, a veicolare la politica della Chiesa di Roma.

Tra gli ispiratori della riforma ecclesiastica, la figura di Pier Damiani interpreta un ruolo centrale, in particolare nel fenomeno di rinnovamento librario e di diffusione delle Sacre Scritture. Così documentano gli scritti epistolari che il Padre della Chiesa destina alla sua congregazione di Fonte Avellana, quando il riformatore era ancora cardinale-vescovo di Ostia. In una lettera ai monaci egli segnala i codici con cui dotare la biblioteca del monastero: «Ho anche lasciato un discreto numero di libri affinché i nostri fratelli (…) abbiano ampia materia di meditazione. Un po' in fretta, e perciò senza troppa precisione, ho cercato di correggere per voi molti volumi per impegnare il vostro tempo, gli atti dei martiri benedetti, le omelie dei santi Padri, i commenti di quanti spiegano allegoricamente i passi delle Sacre Scritture, Gregorio, Ambrogio e Agostino, Girolamo, Prospero e Beda, Remigio e Amalario, Aimone e Pascasio (…). Ho corretto un certo numero di questi codici, secondo le mie capacità, in modo da aprirvi la strada dello studio e della comprensione della sacra teologia»[31].

Il più antico gruppo di bibbie atlantiche pervenuto è databile al decennio 1065-1075[32] e riferibile agli anni del pontificato di Alessandro II, papa che aveva dotato le chiese romane di nuovi libri[33]. I primi esemplari atlantici sono doni di personaggi appartenenti a quell'*élite* imperiale che aveva mantenuto uno stretto rapporto con gli *scriptoria* delle grandi chiese romane e della cancelleria pontificia, recandosi annualmente nell'Urbe[34]. Talvolta i donatori delle bibbie sono laici particolarmente legati a un contesto ecclesiale[35], altre sono vescovi che ne avrebbero dotato le abbazie

[31] Petrus Damiani, *Opusc.* XIV (*PL* 145, 327D-336A). *Die Briefe* cit., pp. 168-179.

[32] Ayres, *Gregorian Reform* cit.; L. Cahn, *Romanesque Bible Illumination*, New York 1982. A questo gruppo sono state assegnate: Bibbia di Ginevra (Bibliothèque publique et universitaire, *lat.* 1), del 1070 ca., donata alla cattedrale di Ginevra dal vescovo Federico; Bibbia di San Daniele del Friuli (Biblioteca Guarneriana, I-II); Bibbia di Sion/Sitten (Bibliothèque du chapitre, 15); Bibbia di Admont (C-D) donata all'abbazia nel 1074 dall'arcivescovo Gebhard di Salisburgo; Bibbia palatina (BAV, *Pal. lat.* 3-4-5); Bibbia di Monaco, proveniente dall'abbazia di Hirsau e donata nel 1071-1073; probabilmente la Bibbia Laurenziana (BML, *Laur. Plut* 15.10) che Edward Garrison data però al principio del secolo XII.

[33] Ayres, *Gregorian Reform* cit.

[34] Lobrichon, *Riforma ecclesiastica* cit., pp. 18-19.

[35] Ne è testimonianza la pagina di dedica della bibbia atlantica di Perugia in cui l'illustrazione a piena pagina raffigura una coppia laica che offre in dono un grande volume al al santo patrono (probabilmente il Battista). Un altro donatore laico è quello che, con probabilità, offrì la bibbia di Mantova (Biblioteca comunale, 131. A V 1) al monastero di San Benedetto Po a Polirone; ancora la bibbia di Enrico IV, donata a Sant'Aurelio a Hirsau. Cfr. Ayres, *Le Bibbie atlantiche* cit., p. 29.

(Federico vescovo di Ginevra, l'arcivescovo Gebhard di Salisburgo e il vescovo Ermenfried di Sion/Sitten, forse Desiderio da Montecassino). Nel presente studio non saranno esaminate bibbie atlantiche confezionate in area toscana, la cui elaborazione non manifesta quelle connotazioni simboliche attribuite alle Sacre Scritture dalla Chiesa della Riforma, restituendo piuttosto un'«espressione del decoro e del prestigio di singole comunità urbane e di committenza[36]» coerentemente alle commesse di prelati e artigiani locali.

Paola Supino Martini ha proposto l'origine romana e, più precisamente, lateranense del gruppo più antico di codici[37]: alla prima edizione delle Sacre Scritture avrebbero lavorato differenti officine librarie, subordinate però alla volontà della Chiesa di Roma. Occorre interrogarsi, da un punto di vista iconografico, sulla possibilità che tale fenomeno possa essersi tradotto, concretamente, nell'elaborazione romana e lateranense non solo di un primo nucleo di manoscritti (modelli di una rinnovata tradizione figurativa) ma forse anche di repertori iconografici attraverso i quali diffondere le nuove immagini della vulgata.

Per alcune bibbie (ad esempio quelle del Pantheon e di Santa Cecilia) la critica ha suggerito la provenienza da un medesimo *scriptorium*[38] seppure nulla lasci escludere che le affinità individuate tra alcuni esemplari possano essere assegnate a una produzione urbana presso officine diverse[39] sottoposte a un'unica supervisione. Le mani dei revisori degli errori nei manoscritti, infatti, sono state identificate come romane[40] e tale elemento è rilevante nell'analisi del ruolo giocato dalla Chiesa di Roma nella produzione dei libri; appare inoltre significativo che nessuna bibbia completa sia stata rinvenuta nella produzione o negli inventari superstiti delle abbazie di Farfa, Subiaco, Sant'Eutizio...[41].

Il richiamo delle bibbie atlantiche all'*ordinatio* libraria carolingia è evidente nelle analogie che accomunano la Bibbia di San Pietro (BAV, *Arch. Cap. S. Pietro* A 1)

[36] G. Orofino, *Per un'iconografia comparata delle bibbie atlantiche*, in *Cicli e immagini bibliche nella miniatura*. Atti del VI Congresso di Storia della Miniatura (Urbino, 3-6 ottobre 2002), cur. L. Alidori, Firenze 2003, «Rivista di storia della miniatura», 6/7 (2001-2002), pp. 29-40.

[37] Supino Martini, *Roma e l'area grafica* cit.; Supino Martini, *La scrittura delle scritture* cit.

[38] Garrison, *Studies in the History* cit., IV.

[39] Ayres, *Le Bibbie atlantiche* cit., pp. 33-34.

[40] Supino Martini, *Roma e l'area grafica* cit.

[41] Tale problematica è stata segnalata, in origine da K. Berg, *Studies in Tuscan Tewlfth-Century Illumination*, Oslo – Bergen – Tromsö 1968.

a quella di San Paolo fuori le mura (realizzata a Reims tra 870 e 875[42]): il codice vaticano ripropone tre *tituli* presenti nella bibbia ostiense e adatta le didascalie presenti nel frontespizio di quel manoscritto (contenente i prologhi) all'*incipit* dei libri del Deuteronomio e di Giosuè; viceversa i *tituli* dei Numeri e del Deuteronomio nella bibbia di San Paolo sono collocati nel volume petrino prima del Deuteronomio. Larry Ayres ritiene che tale fenomeno si manifesti, probabilmente, non a causa dell'influenza diretta di un esemplare su un altro ma per mezzo di un modello comune più antico[43]. Un'altra tra le bibbie atlantiche di "prima generazione" (Città del Vaticano, BAV, *Barb. Lat.* 588), invece, ripropone il poema dedicatorio composto da Ingoberto, scriba della Bibbia di Carlo il Calvo. Del modello biblico ostiense, e più latamente dell'*exemplum* carolingio, si dovette dunque tener conto nell'elaborazione di una nuova tipologia di bibbia miniata: la bibbia di San Paolo fuori le mura doveva costituire un modello noto in quanto era divenuta proprietà della curia papale già nel secolo XI, tanto che, nel 1080, il giuramento di fedeltà di Roberto il Guiscardo a Gregorio VII era stato registrato proprio su questo manoscritto[44].

Non tutte le bibbie giganti sono dotate di un corredo iconografico, alcune risultano caratterizzate esclusivamente da un apparato decorativo (della tipologia *hollow shaft* e *full shaft* di matrice ottoniana, già segnalata in maniera generica dal Garrison, che contempla però una complessa varietà di decorazioni non così riducibili schematicamente)[45]. All'interno del più antico gruppo di bibbie, in generale, risulta esiguo il numero di manoscritti illustrati[46].

[42] *La bibbia di S. Paolo fuori le mura*. Catalogo della mostra (Roma, Abbazia di S. Paolo fuori le mura, 29 giugno – 30 settembre 1981), cur. V. Jemolo – M. Morelli, Roma 1981; J. E. Gaehde, *Carolingian Interpretations of an Early Christian Picture Cycle to the Octateuch in the Biblie of San Paolo fuori le mura in Rome*, «Frühmittelalterliche Studien», 8 (1974), pp. 351-384; Gaehde, *La decorazione. Le miniature*, in *Commentario della Bibbia di San Paolo fuori le mura*, Roma 1993, pp. 301-321.

[43] Ayres, *Le Bibbie atlantiche* cit., p. 30.

[44] *Ibid.*

[45] Non è mia intenzione tornare, nella presente ricerca, sulla questione delle iniziali miniate dei manoscritti atlantici, dovendomi concentrare invece sull'apparato iconografico dei codici. Sul tema si rinvia agli studi di Garrison, *Studies in the History* cit., I-IV; G. Orofino, *La decorazione delle bibbie atlantiche tra Lazio e Toscana nella prima metà del XII secolo*, in *Roma e la Riforma Gregoriana* cit., pp. 357-379; Orofino, *Le vie delle Bibbie* cit.; L. Speciale, *Dalla lettera all'immagine: la decorazione delle bibbie atlantiche*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 65-71.

[46] Per un inquadramento generale della problematica si veda G. Orofino, *Bibbie atlantiche. Struttura del testo e del racconto nel Libro "riformato"*, in *Medioevo: immagine e racconto*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2004, pp. 253-264.

A cosa si deve la penuria di cicli narrativi? È possibile che i programmi iconografici più antichi, alla metà del secolo XI, attendessero ancora di essere canonizzati dalla Chiesa di Roma, e mutuassero quegli elementi che caratterizzavano l'*ordinatio* degli esemplari carolingi[47]. I corredi figurativi iniziano a comparire, con maggiore frequenza, nella produzione biblica ascrivibile al volgere del secolo XI.

Tra gli esemplari miniati più antichi[48], un codice di un certo interesse, se pur privo di un vero e proprio corredo narrativo, è la bibbia di Enrico IV (München, Bayerische Staatsbibliothek, ms. *Clm* 13001) ascrivibile agli anni 1060-1070[49]. All'apparato ornamentale, caratterizzato da iniziali di tipo geometrico a intrecci perlinati, si associa la presenza di figure di profeti ed evangelisti stanti, nei vari *incipit* dei libri di riferimento: *Davide* (f. 24v), *Salomone* (f. 25r), *Esdra* (f. 76r), *Tobia* (f.84v), *Giuditta con la testa di Oloferne* (f. 88r), *Ester* (f. 92v), *Giuda Maccabeo* (f. 96r), *Isaia* (f. 114r), *Geremia* (f. 129r), *Ezechiele* (f. 151r), i quattro evangelisti illustrati a piena pagina nel prologo ai Vangeli (f. 192v).

I personaggi rappresentati, pur essendo quasi iconici, evocano talvolta le vicende a loro associate, come nell'illustrazione di *Giuditta con la testa di Oloferne* **(fig. 63)**: in questo caso la testa mozzata del condottiero, ancora grondante di sangue, è semplicemente abbozzata a penna e non rifinita come il resto della miniatura (a differenza della tradizione iconografica di altri esemplari coevi, come la Bibbia *Pal. Lat.* 4 della Biblioteca Apostolica Vaticana, f. 120v, che propone il medesimo soggetto in maniera completa): nell'illustrazione monacense la testa fu forse aggiunta, in un momento successivo e non necessariamente dallo stesso miniatore. Ed è probabile che l'artista non riuscì a gestire lo spazio a disposizione (insufficiente ad accogliere la figura intera dell'assiro) e, per questo motivo, la testa sarebbe stata abbozzata solo più tardi in

[47] Per quanto riguarda lo studio delle iniziali decorate, la ripresa del modello carolingio è stata segnalata in origine da Garrison, *Studies in the History* cit., poi riproposta da Orofino, *La decorazione delle bibbie* cit. e Speciale, *Dalla lettera all'immagine* cit.

[48] Il nucleo più antico di bibbie atlantiche miniate (1065-1075 ca.), iconiche e aniconiche, è costituito da: Ginevra, Bibliothèque Publique et Universitaire, *lat.* 1; San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarnierana, I-II; Mantova, Biblioteca comunale 131 (A V 1); Admont, Stiftsbibliothek, C-D; Firenze, BML, , *Plut.* 15.10; Città del Vaticano, BAV, *Pal. lat.* 3-4-5; Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, *Clm* 13001; Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat*. 587; Genova, Biblioteca civica Berio, m.r. Cf 3.7; Parma, Biblioteca Palatina, ms. 386; Washington, National Gallery of Art, B-17, 714.

[49] Cfr. L. M. Ayres, *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13001 (Bibbia di Enrico IV)*, in *Le Bibbie atlantiche* cit., pp. 114-120. Il manoscritto fu donato da re Enrico IV al monastero di Hirsau, per poi passare a Ratisbona e a Monaco.

maniera corsiva[50].

Mi sembra significativo segnalare come particolare risalto, e non a caso si tratta di in una bibbia di donazione regale (HENIRICUS IIII REX D(EDIT) H(UNC) L(IBRUM) S. A(URELIO[51]), sia conferito proprio alle immagini relative al Libro dei Re: alle figure di Davide, Salomone, Ester... Davide indossa un manto purpureo e reca in capo non solo un corona ma anche un'aureola; con la mano destra regge uno scettro orbicolato mentre nella sinistra sostiene un libro dalla preziosa legatura **(fig. 64)**. È probabile che Enrico IV possa essersi identificato proprio con questo personaggio biblico, riecheggiando il rapporto che già Carlo Magno (e le bibbie touronensi ne offrono esempi iconografici significativi), sostenuto a sua volta da un'aristocrazia composta da figure di profeti ed eroi biblici[52], aveva instaurato con quel *David rex* redivivo del "popolo eletto" dei Franchi. Salomone è dipinto in maniera simile a Davide ma è privo di scettro **(fig. 65)**, ha il volume aperto nella mano sinistra mentre la destra è alzata nel gesto dell'*adlocutio*, che evoca l'iconografia del condottiero e dell'imperatore romano. Ester è raffigurata, prima del prologo di san Girolamo al suo libro, con un braccio alzato a guisa di orante e con la mano destra impegnata a svolgere un rotolo. La sua figura è del tutto sovrapponibile all'immagine di Maria Regina[53]: ed è significativo che l'esegesi medievale interpreti Ester quale raffigurazione della Chiesa per essere interceduta per il suo popolo dinanzi al re Assuero, analogamente all'intercessione della Vergine per l'umanità dinanzi a Dio[54]. L'illustrazione a piena pagina con i quattro evangelisti seduti e intenti a scrivere il vangelo, che intingono la penna nel calamaio, è affine a quella diffusa nei modelli carolingi di Tours[55].

All'esemplare biblico monacense, costituito da un unico volume, si può associare l'elaborazione coeva dei tre tomi della Bibbia Palatina (Città del Vaticano, BAV, *Pal. lat.* 3-4-5), per i quali risulta ignota la destinazione originaria[56]. Le

[50] Su questo fenomeno di "correzione" delle immagini, non isolato nel panorama delle bibbie atlantiche, si rifletterà al termine della disamina.

[51] Così recita l'iscrizione collocata nel margine in apertura di ogni libro, segnalando la donazione da parte del re Enrico IV al monastero di Hirsau.

[52] Cfr. P. Riché, *La Bible et la vie politique dans le haut Moyen Age*, in *Le Moyen Age et la Bible*, cur. P. Riché – G. Lobrichon, Paris 1984, pp. 385-400: 388-398.

[53] Ayres, *München, Bayerische* cit., p. 118.

[54] *Ibid.*

[55] Garrison, *Studies in the History* cit., I, p. 12.

[56] A f. 167v, alla fine del libro di Daniele nel I volume, è presente una sottoscrizione

illustrazioni più interessanti sono quelle, a piena pagina, che introducono l'Antico Testamento e i Vangeli: le scene della *Creazione* (*Pal. lat.* 3, f. 5r) e la *Maiestas Domini* con i simboli del tetramorfo (*Pal. lat.* 5, f. 22v).

L'immagine della *Creazione* **(fig. 66)** è sintetica ma si configura in maniera peculiare rispetto alla selezione del corredo iconografico: il Creatore, giovane e imberbe, tiene nella mano sinistra un rotolo mentre con la destra benedice dalla lunetta dell'Empireo. Nel margine inferiore della miniatura sono inserite due mandorle (la prima rossa, all'interno della quale si diffondono raggi, la seconda blu scuro) che accolgono, rispettivamente, le allegorie della Luce e delle Tenebre. Le due figure sono speculari e si rivolgono entrambe verso il Creatore: esse non sono connotate sessualmente e rifiutano la tradizione iconografica della pittura monumentale[57]. È di particolare interessante il fatto che tali allegorie siano, a loro volta, iconograficamente sovrapponibili alle immagini dei progenitori, rappresentati nel margine inferiore dell'illustrazione. I due si tengono per mano dinanzi al Cristo, assiso in trono, che li ha appena creati[58]. L'illustrazione appare così compendiare, in maniera peculiare, l'episodio della *Creazione del Giorno e della Notte* e quello della *Creazione dei progenitori*. È probabile allora che il *concepteur* del manoscritto avesse intenzione di stabilire un rapporto tipologico tra i due eventi, ma su tale legame, iconografico e concettuale, si rifletterà più avanti[59] anche rispetto agli esiti della pittura monumentale.

La *Maiestas Domini*, corredata ai lati dai simboli dei quattro evangelisti, nell'introduzione al Nuovo Testamento, manifesta un tipo di iconografia frequente nelle

segnalata da Garrison che riferirebbe dell'acquisto di Odalricus, forse identificabile con l'abate del monastero di San Magno a Füssen che l'avrebbe offerta al suo cenobio o forse un committente laico autorevole: «Cum omnia huius saeculi labentia cernens pro remedio emi animae mente revolvens, aliquid solamen ad exustum sancti magni offerre cenobium, hunc Dei gratia id opitulante sacquisivi libru. Quem ego Odalricus, summis principibus notus, Deo sanctoque Magno ad famulatum pro mea meorum tam vivorum quam etiam defunctorum perpetua quiete ea tradens, patronem eandemque trado firmitatem quod, aliqua persona velit inde adstrahere, quislibet meae consanguinitatis primus liberam habeat potestatem sibi iamdictum librum vendicare». Cfr. Garrison, *Studies in the History* cit., I, p. 10.

[57] Che invece era ispirata dalle immagini del *Sol Invictus* e della donna che rifugge Dio.

[58] I corpi nudi e stanti di Adamo ed Eva non sembrano connotati sessualmente: forse si scorgono le tracce del seno di Eva ma non è possibile riferirlo con sicurezza dato il cattivo stato di conservazione. L'assenza del seno in Eva e l'asessualità di Adamo sono state collegate da Chiara Frugoni, nel caso dei bassorilievi del duomo di Modena, a un momento di innocenza dei progenitori, che avrebbe preceduto il *Peccato Originale*. Cfr. C. Frugoni, *Wiligelmo. Le sculture del Duomo di Modena*, Modena 1996.

[59] Cfr. *infra*, pp. 293-297.

absidi dell'arte monumentale e non consueta nelle pagine incipitarie dei Vangeli che sono destinate ad accogliere, invece, i quattro evangelisti **(figura 67)**.

Alle illustrazioni a piena pagina si aggiungono, ancora una volta, decorazioni delle Tavole dei Canoni e iniziali protogeometriche[60], oltre a numerosi ritratti di profeti (che costituiscono il ciclo più esteso tra quelli pervenuti): alcuni iconici, altri rappresentati in un frammento narrativo dell'episodio biblico di riferimento[61]. La miniatura relativa a Dio che chiama Mosè (*Pal. lat.* 3, f. 35r) è accompagnata dal *titulus* «Ubi dominus vocavit Moysen», a essa succede, a f. 120v, l'illustrazione di *Giuditta che uccide Oloferne* in cui, a differenza dell'esemplare monacense, la donna non è aureolata e Oloferne è raffigurato per intero, seminudo e avvolto da una striscia di tessuto all'altezza della vita, con il capo mozzato e grondante di sangue[62]. Immagine peculiare è poi quella di «MATHATHIAS CUM FILIIS SUIS QUINQUE, IOHANNAN, SYMEON ET IUDAS ET ELEAZARUS ET IONAS» (*Pal. lat.* 4, f. 129v), la cui didascalia è vergata in capitale rustica **(fig. 68)**. L'episodio è esemplato sullo schema dell'iconografia di *Giacobbe ed Esaù*: l'uomo, in fin di vita, è disteso su un giaciglio nel margine sinistro della miniatura e benedice i cinque figli. Lo sfondo è costituito da un tendaggio e la costruzione della scatola spaziale appare incoerente in quanto alcune colonne, che inquadrano l'episodio, sembrano costituire anche il sostegno del giaciglio. Mi sembra possibile che tali incongruenze iconografiche siano imputabili alla volontà dell'*ordinator* e non all'incapacità di rappresentare la quinta architettonica: ne costituisce una prova la base di quella colonnina incurvata che termina proprio all'interno del giaciglio del Maccabeo, sovrapponendosi al lenzuolo. Questi elementi potrebbero evocare proprio quel monumentale sepolcro ricco di colonne che il figlio Simeone, secondo la Bibbia, avrebbe edificato in onore del padre. Il

[60] Cfr. A. Boeckler, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgange der romanischen Zeit*, Berlin-Leipzig 1930.

[61] Città del Vaticano, BAV, *Pal. lat.* 3: due vescovi (f. 43v), Giosuè (f. 68r), Osea (f. 88r), Gioele (f. 90v), Amos (f. 91v), Abdia (asportato, f. 93v), Giona (f. 94r), Michea (f. 95r), Naum (f. 96v), Abacuc (f. 97v), Sofonia (f. 98v), Isaia (f. 102r), Geremia (f. 119v), Ezechiele (f. 144r); *Pal. lat.* 4: Samuele (f. 2v), Salomone (f. 70r), Gesù di Siracide? (f. 86v), Giobbe (f. 108v), Esdra (f. 109r), Tobia (f. 117r), Giuditta e Oloferne (f. 120v), Mattatia maccabeo e i suoi cinque figli (f. 129v), Giuda maccabeo guida la battaglia contro Nicanore (f. 141r); *Pal. lat.* 5: san Paolo (f. 22v)

[62] Questo tema, oltre che nelle bibbie atlantiche più tardi, trova fortuna nelle bibbie di Farfa e Roda mentre non costituisce un riferimento al modello touronense. Cfr. L. Speciale, *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Pal. lat. 3-4-5 (Bibbia Palatina)*, in *Le Bibbie atlantiche* cit., pp. 120-126: 123.

secondo libro dei Maccabei è introdotto dall'illustrazione di un cavaliere che assale un gruppo di fanti **(fig. 69)**, a mio avviso identificabile con l'immagine di *Giuda Maccabeo* (in riferimento al testo che correda), piuttosto che a un episodio del libro di Rut, come é stato proposto sulla base di un *titulus* che accompagnava una figura asportata al di sotto dell'*explicit* del libro: «INDUIT ME DOMINUS LORICA FIDEIi»[63].

Poco più tarda, riferibile alla fine del secolo XI (1097 ca.)[64], è la preziosa Bibbia di Santa Cecilia (BAV, *Barb. Lat.* 587), il cui committente oltre a disporre di importanti cifre di denaro per l'allestimento del codice, avrebbe influenzato personalmente la fase di *ordinatio* del libro. Larry Ayres ha proposto che il donatore del manoscritto possa essere identificato con Desiderio di Montecassino (1058-1087), poi divenuto papa con il nome di Vittore III (1086-1087), quando ancora era cardinale prete a Santa Cecilia in Trastevere (1059)[65]. Tale suggestione però non è corroborata da dati documentari. Knut Berg ha segnalato la possibilità, certo più fondata, che l'*ordinator* del codice sia quel *Johannes presbyter* (non è noto se l'omonimo l'*archipresbyter* successore di Desiderio) menzionato nella nota a margine del f. 301r[66], la stessa persona responsabile della commessa a uno dei maestri della bibbia dell'evangeliario laurenziano *Plut.* 17.27[67].

Nello *scriptorium* trasteverino il codice venne di certo emendato e

[63] *Ibid.*

[64] Già P. Toesca, *Miniature romane dei secoli XI e XII. Bibbie miniate*, «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'arte, 1 (1949), pp. 69-96»; Cfr. Supino Martini, *Roma e l'area grafica* cit.; L. Speciale, Iohannes presbyter *e la data d'esecuzione della Bibbia di Santa Cecilia. Note storiografiche*, in *Medioevo: immagine e ideologia* cit., pp. 132-137.

[65] Ayres, *The Italian Giant Bibles* cit., pp. 136-139; si veda anche Condello, *La bibbia al tempo della Riforma gregoriana* cit.; Edward Garrison sostiene che la bibbia fosse stata confezionata proprio nello *scriptorium* di Santa Cecilia, proponendo una datazione posticipata al 1117-1118. cfr. E. Garrison, *Notes on the History of Certain Twelfth-Century Central Italian Manuscripts of Importance for the History of Painting*, «La Bibliofilia», 54 (1952), pp. 1-34; il manoscritto risulta acquistato da papa Leone XIII (1878-1903) dalla biblioteca di Palazzo Barberini. Cfr. L. M. Ayres, *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Barb. Lat. 587 (Bibbia di Santa Cecilia)*, in *Le Bibbie* cit., pp.126-131.

[66] Berg, *Notes on the Dates* cit., pp. 167-176.

[67] Firenze, BML, *Plut.* 17.27. *Ibid*., p. 173; già Toesca aveva segnalato che l'apparato figurativo del manoscritto laurenziano è da attribuire alla stessa *équipe* di miniatori dell'evangeliario della Vallicelliana (Roma, Biblioteca Vallicelliana, cod. E 16). Cfr. P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, Roma 1927, p. 1053.

completato nel 1080 circa[68] con ulteriori fogli[69] ma non è noto il suo luogo di confezione originaria, se pure ne sia stata suggerita la provenienza da uno *scriptorium* romano, probabilmente proprio le officine scrittorie del Laterano[70]. Una parte del corredo figurativo del manoscritto manifesta, inoltre, una stretta vicinanza ai modi di alcuni dei frescanti della basilica inferiore di San Clemente a Roma[71] e, ancor più, con le maestranze attive nella basilica di San Pietro a Tuscania.

Il manoscritto è riccamente illustrato e si apre, a f. 4v, con una miniatura di dedica (più tarda rispetto al resto dell'apparato decorativo, come anche le storie del *Genesi*) con *santa Cecilia con i santi Tiburzio e Valeriano.* Segue l'episodio in cui HIC MOYSES IOSUE DEMONSTRAT DOGMATA VITAE, come commenta un *titulus* nel margine superiore della tabellatura a f. 66r **(fig. 70)**. A f. 73v è raffigurato *Giuda Maccabeo* a cavallo, mentre colpisce con una lancia la testa di un uomo, a cui succedono numerose illustrazioni di profeti[72]. A f. 194r DAVID REX[73] è assiso in trono e reca in una mano il salterio, nell'altra un libro aperto, affiancato da due musici per lato: ASAPH, EMAN, ETHAN, IDITHUN[74] **(fig. 71)**. Seguono *Salomone* a f. 208v, *Giobbe* a f. 264r, *Esdra* a f. 275r e *Giuditta* che, a f. 275r, porta la spada sulla gola di Oloferne dormiente, per decapitarlo. Ancora le figure di *Giacomo* (f. 257v), *Pietro* (f. 358v) e *Giuda* (f. 363v), precedono l'immagine apocalittica di *Giovanni e le sette chiese dell'Asia* (f. 364r) in cui l'apostolo, seduto con in mano il libro aperto, è affiancato da un angelo che indica le Sette Chiese cui fa riferimento lo scritto dell'Evangelista. L'apparato figurativo del manoscritto si chiude, a f. 370v, con *Paolo e Timoteo*.

Al gruppo di bibbie della fine del secolo XI va assegnata la Bibbia di Todi[75],

[68] Supino Martini, *La scrittura delle Scritture* cit.; M. Lütolf (*Das Graduale von Santa Cecilia in Trastevere*, Cologny-Genève 1987) ha individuato nei fogli aggiuntivi della bibbia uno dei copisti del Graduale trasteverino del 1071. A f. 308v, una delle pagine aggiunte, è riportata la storia del *titulus* di Santa Cecilia.

[69] Le correzioni sono state approntate in romanesca e non nella carolina adottata dai copisti in origine, secondo una consuetudine grafica dello *scriptorium* di Santa Cecilia (che si rileva in altri libri copiati in quelle stesse officine).

[70] Supino Martini, *La scrittura delle Scritture* cit.

[71] Garrison, *Note on the Date* cit.

[72] *Rut* (f. 81v), *Samuele in trono* (f. 84r), *Ezechiele* (f. 157r), *Daniele* (f. 173r), *Osea* (f. 180r), *Abdia* addormentato (f. 185r), *Giona* (f. 185v), *Michea* (f. 186r), *Aggeo* (f. 190r)

[73] Come recita il *titulus* corrispondente.

[74] Così identificati dai *tituli*.

[75] Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 10405. L. Speciale, *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 10405 (Bibbia di Todi)*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 158-162; E. Parlato, *La pittura medievale in Umbria*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, cur. C. Bertelli, Milano 1994, pp.

proveniente dalla cattedrale di San Fortunato, corredata da ben ventiquattro fogli miniati, opera di un unico artista (che il confronto con l'arte monumentale permette di ascrivere ad area umbro-sabina). A f. 4v sono illustrate le *storie del Genesi* ordinate su quattro registri **(fig. 72)**: nel primo il Creatore, all'interno del clipeo dell'Empireo, affiancato da due angeli, sta creando l'Universo. Non è possibile verificare se la Creazione sia precisamente quella della Luce e delle Tenebre, non essendo rappresentati il Sole e la Luna né le allegorie del Giorno e della Notte. Nel registro inferiore è raffigurato Dio che infonde lo Spirito nel corpo di Adamo e la *Creazione di Eva.*

Nella fascia inferiore si dispongono altre due scene: ancora una volta il *Peccato originale* si configura come un'esplicita allusione al peccato carnale[76]: l'animale avvicina il proprio muso alla bocca della donna per tentarla e intreccia la coda tra le sue gambe. La donna è completamente nuda, mentre Adamo si copre con una foglia di fico. Il Creatore, con in mano un cartiglio, nell'illustrazione successiva, rimprovera i progenitori che si nascondono dietro la vegetazione, mentre Eva indica Adamo (e non il serpente). L'ultimo registro si divide tra l'episodio dell'arcangelo che caccia la coppia dal Paradiso terrestre e Adamo che, vestito di pelli, lavora i campi (in questo caso è assente la figura della donna). Sono poi raffigurati numerosi profeti[77] e *Cristo, la Vergine, san Giovanni Battista e apostoli* che, a f. 251r, alludono a «a sort of disgregated Ascension, probably contaminated by a Mission of the Apostles[78]» **(fig. 73)**, così come si riscontra nell'illustrazione della bibbia di Cividale: il corredo iconografico è ordinato su tre registri e ciascun personaggio è inquadrato in una tabellatura, secondo una disposizione che ricorda quella di numerose pareti-santorale associate ai cicli biblici

180-196; Bertelli, *Pittura e miniatura* cit., pp. 636, 641; Garrison, *Studies in the History* cit., II, pp. 22, 62-64; *Ibid.,* III, pp. 91, 126, 128, 129, 212-214; *Ibid.*, IV, pp. 141-146, 201-210.

[76] Cfr. Speciale, *Città del Vaticano* cit., p. 162. Il riflesso di questa concezione è evidente nella bibbia di Avìla, prodotta a Roma ma poi trasferita in Spagna (Madrid, Biblioteca Nacional, *Matrit. Vitr.* 15.1) ma anche nell'illustrazione della *felix culpa* del terzo *exultet* di Troia (Troia, Archivio capitolare, *Exultet* 3). cfr. L. Speciale, *Montecassino e la Riforma gregoriana. L'Exultet Vat. Barb. Lat. 592*, Roma 1991 (Studi di arte medievale, 3). Sul tema si veda J. Le Goff, N. Truong, *Il corpo nel Medioevo*, Bari 2008.

[77] *Mosè* (f. 53v); *Giosuè* (f. 62v); *Samuele* (f. 78r); *Malachia* (f. 96v); *Salomone* (f. 106v); *Isaia* (f. 114r); *Geremia* (f. 127r); *Ezechiele* (f. 146r); *Daniele* (f. 160v) che indossa un costume militare ed è raffigurato, in maniera inedita, nell'atto di trafiggere la testa di un drago simile a un serpente; *Osea* (f. 166v); *Gioele* (f. 169r); *Amos* (f. 170r); *Abdia* (f. 171v); *Giona* (f. 172r); *Michea* (f. 173r); *Naum* (f. 174v); *Abacuc* (f. 175r); *Salomone* (f. 188r); *Giobbe* (f. 219v); *Tobia* (f. 277r); *Giuditta e Oloferne* (f. 230r).

[78] Garrison, *Studies in the History* cit., III, p. 212.

dell'arte monumentale in Italia centromeridionale. Nel registro superiore Cristo è in trono, ha il nimbo crucisignato e reca in una mano la croce astile, nell'altra un cartiglio. Ai suoi lati si dispongono quattro apostoli, i più vicini sono identificabili con Pietro e Paolo. Nel registro centrale, in corrispondenza del Cristo, è collocata la Vergine, affiancata ancora una volta da due apostoli per ogni lato. Nel margine inferiore alla sua figura corrisponde quella del Battista, che reca in mano una croce astile simile a quella del Cristo, affiancato da tre apostoli. Questo tema iconografico, illustrato a piena pagina, costituisce un *unicum* nella tradizione figurativa delle bibbie atlantiche, prossimo invece alle *ordinationes* dell'arte monumentale.

Il codice è mutilo di un foglio, probabilmente illustrato, che doveva corredare l'*incipit* dei Vangeli[79]. Alcune figure di profeti, nel manoscritto, si sovrappongono frequentemente alle iniziali, come è stato già notato per la bibbia di Santa Cecilia: l'organizzazione del programma iconografico di questi codici, quindi, dovette esser stata modificata in corso d'opera[80]. La Bibbia di Todi, come anche la bibbia palatina, presenta un'*ordinatio* preliminare del disegno assai sintetica, realizzata attraverso un'incisione molto leggera a punta secca, direttamente ripassata a pennello[81].

Ancora al volgere del secolo XI (1070 ca.) va assegnata la bibbia di Genova[82], il cui corredo iconografico è costituito da quattro pagine illustrate.

Le scene della *Creazione*, a f. 4v, sono collocate a sinistra della *I* di *In principio* nell'*incipit* del Genesi **(fig. 74)** e sintetizzano tre episodi, disposti in tre registri su campo aperto. Nel primo è raffigurata la *Creazione di Adamo*: il Creatore, imberbe, assiso sul globo terrestre ma privo del rotolo/libro, impartisce una benedizione in

[79] Speciale, *Città del Vaticano* cit., pp. 158-162.
[80] *Ibid.*, p. 158.
[81] Cfr. Speciale, *Città del Vaticano* cit., p. 160.
[82] Genova, Biblioteca Civica Berio, Sezione di conservazione e raccolta locale, m.r. Cf 3.7. L. M. Ayres, *Italian Romanesque Manuscript Illumination, Salzburg and the North: Patterns of Receptions and Renewal*, in *Acts of the Centennial Congress of the Kunsthistorisches Institut in Florenz*, Firenze 2000, pp. 41-74; Ayres, *Genova, Biblioteca Civica Berio, Sezione di conservazione e raccolta locale, m.r. Cf 3.7*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 136-139; L. Malfatto, *Biblia sacra latina*, in *La preghiera del marinaio, la fede e il mare nei segni della Chiesa e nelle tradizioni marinare*, Catalogo della mostra, cur. A. Manodori, Roma 1992, pp. 16-17; C. Bertelli, *Miniatura e pittura dal monaco al professionista*, in *Dall'eremo al cenobio* cit., pp. 579-644; sul frontespizio illustrato della National Gallery of Art di Washington, assegnabile allo stesso gruppo di atlantici della bibbia di Genova e della bibbia di Parma, *well before 1100*, si rinvia al contributo di C. Nordenfalk, *Medieval and Renaissance Miniatures from the National Gallery of Art, Washington*. Catalogo della mostra, cur. G. Vikan – C. Nordenfalk, Washington 1975.

direzione di Adamo. Nel registro intermedio è rappresentata la *Creazione di Eva* a cui segue, nel margine inferiore del foglio, l'episodio del *Peccato originale.*. A f. 185r, Davide è raffigurato in trono, reca in capo la corona e impugna lo scettro, assecondando lo stesso modello iconografico con cui si è rappresentato Salomone a f 230r. I quattro evangelisti a f. 300v, tutti raffigurati seduti tranne Matteo, sono accompagnati dal loro simbolo e da un libro aperto (a eccezione di Giovanni) e si inseriscono verticalmente nella colonna di scrittura vuota dell'ultima pagina del fascicolo **(fig. 75)**. La loro peculiare disposizione sembra costituire un'addizione figurativa elaborata al termine della confezione del codice: appare infatti inedita la collocazione degli evangelisti alla fine dei Vangeli e non all'inizio.

La confezione del manoscritto va assegnata ad area umbra, in virtù di alcuni confronti con l'arte monumentale, su cui si tornerà più avanti, se pure è noto che già nel XIII secolo il codice si conservasse a Genova, lì dove è stato impiegato, nei secoli, per il giuramento dei magistrati[83], come documenta una nota di possesso a f. 342r[84].

Un altro esemplare biblico di formato atlantico, databile al volgere del secolo[85], è la Bibbia in due volumi di Cividale del Friuli[86], proveniente da area centroitaliana[87] (che l'arte monumentale permette di ancorare più precisamente alla

[83] Durante la dominazione napoleonica la bibbia fu acquisita dalla Bibliothèque royale di Parigi, come testimoniano due timbri. Il libro sarebbe stato restituito a Genova solo nel 1848. cfr. Ayres, *Genova* cit., p. 139.

[84] «Ista Biblia est communis Ianue et sic visum est constare in inventario bibliotece [sic!] communis Ianue»; nell'ultimo foglio del manoscritto, alla fine dell'Epistola agli Ebrei, è presente una nota che permette di datare la bibbia a prima del 1073, anno di fine del mandato di Federico vescovo di Genova: «Fridericus Januensis Episcopus hos libros dedit / et (?) de suo addidit: Hanc inprimis historiam Moralia Jobi, Canones Burchardi, Synonem, Martyrologium Odonois...».

[85] Per la datazione del manoscritto si fa riferimento alle note ai margini del f. 3r-v che si riferiscono alla conquista, da parte dei crociati, del Santo Sepolcro di Gerusalemme (1100), costituendo così un termine *ante quem*.

[86] Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Biblioteca capitolare, I-II. C. Scalon, *Cividale del Friuli, Museo archeologico nazionale, Biblioteca capitolare, I-II*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 148-152; G. Valenzano, *Scheda n. 5*, in *Calligrafia di Dio. La miniatura celebra la parola*, Catalogo della mostra, cur. G. Mariani Canova – P. Ferraro Vettore, Modena 1999, p. 102; C. Scalon – L. Pani, *I codici della Biblioteca Capitolare di Cividale del Friuli*, Firenze 1998, pp. 46-48, 67-76; Scalon, *Produzione e fruizione del libro nel basso medioevo. Il caso Friuli*, Padova 1995, pp. 356, 486; Scalon, *Lo* scriptorium e *le scuole cividalesi nella prima metà del XII secolo*, in *Miniatura in Friuli crocevia di civiltà*, cur. L. Menegazzi, Pordenone 1987, pp. 43-60; Scalon, *Due codici cividalesi della metà del sec. XII (Cividale, cod. XXI e LXVII)*, «Memorie storiche forogiulie», 65 (1985), pp. 37-62; Scalon, *Appunti per una storia della Bibbia atlantica di Cividale del Friuli*, «Forum Julii», 7 (1983) pp. 53-71; Cahn, *Romanesque Bible* cit., pp. 284; Garrison, *Studies in the History* cit., IV, pp. 146-147.

[87] Cfr. S. Tavano, *Dall'epoca romana al Duecento*, in *Storia dell'arte nel Friuli-Venezia Giulia*, cur. G. Bergamini – S. Tavano, Reana del Roiale 1984.

temperie culturale umbra[88]) e documentata in Friuli già nel terzo decennio del secolo XII[89], il cui corredo figurativo si limita a due pagine illustrate: *Storie del Genesi* (I, f. 6r) e *Cristo e i dodici apostoli* (II, f. 112v). I due volumi, originariamente, facevano parte dello stesso codice e sono stati smembrati dopo il XV secolo[90]. Alle miniature che illustrano gli episodi della Creazione non è riservato un foglio intero **(fig. 76)**. L'illustrazione è elaborata sinteticamente, lungo tre registri privi di tabellature, e collocata alla fine dei *capitula* del libro del Genesi[91]: nella fascia superiore è rappresentato il *Creatore in mandorla* affiancato da due serafini (*hapax* figurativo in luogo degli angeli), in quello intermedio la *Creazione di Adamo* e la *Creazione di Eva* dove, tra le figure dell'uomo e della donna, si interpone, simbolicamente, la sagoma di un albero. Nel registro inferiore è rappresentato il *Peccato originale* (ed è significativo che Adamo indichi la donna, verso la quale si dirige la bocca del serpente attorcigliato nel fusto, come nella bibbia di Genova) e l'*Ammonimento di Adamo ed Eva*.

A f. 112v, nel II tomo della bibbia, è raffigurato a piena pagina, su tre registri, Cristo in clipeo benedicente circondato dai dodici apostoli, ognuno dei quali è dipinto all'interno di un campo chiuso colorato a contrasto rispetto al tono delle vesti **(fig. 77)**. Nel margine inferiore del foglio, in scrittura capitale rubricata, è vergato: INCIP(IT) LIBER ACTU AP(OSTO)LORU(M).

Sempre al secolo XI *ex.* è stata ricondotta la confezione della bibbia umbra di Parma[92], proveniente dal monastero di San Valentino in Piano, presso Amelia[93], il cui

[88] Cfr. *infra* pp. 336-339.

[89] In una nota a f. 3r-v è menzionato un notaio del patriarca aquileiese Gerardo (1122-1129): «[Notum] sit tam futuris quam et presentibus [quod G]erardus patriarcha prece Wodolrici [Aquilegesis archidiaconi...] parium donetur [?] ecclesie Sancte Mar[ie] in Civitate Austrie […] servientibus ac ibi servituris […] largitus sum, vide[licet] si [...]filiam Wolfer noster servaverit, hereditario more pos[sessurus] [?] sit. Et ut firmius teneatur […] testes: Chono decanus...»; inoltre, una nota di possesso trecentesca, nel secondo volume, testimonia che: «Hic liber est sacristie sci Michaelis Cstri Sancti Danielis».

[90] Scalon, *Cividale del Friuli* cit. p. 152.

[91] Analoga configurazione ordinativa è rintracciabile nella Bibbia della Riccardiana.

[92] Parma, Biblioteca Palatina, ms. 389. L. M. Ayres, *Parma, Biblioteca Palatina, 386 (Bibbia di San Valentino del Piano)*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 144-148; G. Zanichelli, *Bibbia atlantica. Ms. Pal. 386*, in *«Cum picturis ystoriatum»: codici devozionali e liturgici della Biblioteca Palatina*. Catalogo della mostra (Parma, Biblioteca Palatina, Galleria Petitot, 13 giugno – 29 settembre 2001), Modena 2002, pp. 77-79; Bertelli, *Dall'eremo al cenobio* cit., p. 639; W. Cahn, *Romanesque Bible Illumination*, New York 1982, pp. 286-287; Garrison, *Studies in the History* cit., I, pp. 26, 51-53; Berg, *Studies in Tuscan* cit., pp. 71, 75, 87 nota 47.

[93] La destinazione è desunta da note ai ff. 175v, 184v, 268rv, 291v, alcune delle quali datate nel 1237 e nel 1260. Prima di giungere in Biblioteca Palatina di Parma, nel 1895, il codice è stato

apparato figurativo è, a mio avviso, posticipabile alla prima metà del secolo successivo, in virtù della vicinanza alla bibbia atlantica di Perugia[94] e ad alcuni confronti con l'arte monumentale, su cui rifletterò nel terzo capitolo. Il codice è di notevole interesse in virtù dell'ampio corredo figurativo che riempie ben 37 fogli. Le *Storie del Genesi* **(fig. 85)**, a f. 1r, in pessimo stato conservativo[95], sono distribuite su quattro registri. Nel primo il Signore, all'interno di un clipeo, crea l'Universo, aprendo le braccia fuori dall'emiciclo dell'Empireo. Ai suoi lati dovevano essere rappresentati due angeli, le cui figure possono essere solo intuite dalle poche tracce di colore superstiti. Seguono la *Creazione di Adamo* e la *Creazione di Eva* su uno stesso registro e il *Peccato originale,* di cui rimane la sagoma dell'albero attorno al quale si attorciglia il serpente e si affrontano i progenitori: la coda dell'animale tocca la gamba della donna e il suo muso si avvicina alla testa della progenitrice; alla sinistra di questo pannello, scandito da una colonnina, è rappresentato l'*Ammonimento del Creatore* a cui segue l'*Espulsione dal Paradiso Terrestre*[96]. L'ultimo registro è gravemente eraso ma sembrano succedersi le immagini del *Cherubino a guardia della* civitas *celeste* e del *Lavoro dei progenitori*[97].

All'elaborazione dell'apparato iconografico hanno collaborato personalità dissimili: talune ancorate a una cultura figurativa più antica, altre più aggiornate. Tra i miniatori all'opera, un'unica mano si è occupata delle storie del Genesi: il suo *ductus* risulta essere il più raffinato e aggiornato alle tendenze stilistiche contemporanee, costituendo uno dei primi esempi del cosiddetto *damp fold style*[98].

---

custodito nella biblioteca dei Borbone di Lucca.

[94] Perugia, Biblioteca comunale Augusta, L 59.

[95] La superficie miniata sembra esser stata grattata con un corpo appuntito ed è difficilmente leggibile: solo l'analisi autoptica del manoscritto mi ha permesso l'esame del corredo figurativo.

[96] I frammenti superstiti, nella lacunosa miniatura, lasciano intravedere l'ala dell'angelo che caccia i progenitori, inseriti all'interno di una partitura architettonica.

[97] Nei fogli successivi sono illustrati: *Mosè riceve le tavole della legge dalla mano di Dio* (f. 30v); *Giosuè ascolta il Signore* (f. 59v); *Sansone e il leone* (f. 70v); *Rut* (f. 37r); *Samuele o Elcana* (f. 75r); *Davide in trono* (f. 93r); *Ascensione di Elia* (f. 102r); *Geremia* (f. 123v); *Ezechiele* (f. 141r); *Daniele* (f. 155r); *Osea* (f. 160v); *Gioele* (F. 163r); *Amos* (f. 164r); *Abdia* (f. 165v); *Giona* (f. 166r); *Michea* (f. 167r); *Naum* (f. 168r); *Abacuc* (f. 169r); *Sofonia* (f. 169v); *Aggeo* (f. 170v); *Davide* (f. 176r); *Salomone* (f. 185v); profeta non identificato (f. 212r); *Giobbe* (f. 229r); *Tobia* (f. 263r); *Giuditta e Oloferne* (f. 238v); *Esdra* (f. 253r); un cavaliere che attacca fante, a mio avviso identificabile con *Giuda Maccabeo* (f. 253r) in relazione al testo di riferimento e alla tradizione figurativa; *Maccabei* (f. 261r); *Matteo* (f. 269r); *evangelista Marco* con leone (f. 275r); *evangelista Luca* (f. 279v); *evangelista Giovanni* (f. 286v).

[98] W. Koehler, *Die karolingischen Miniaturen, I. Die Schule von Tours*, Berlin 1930 (rist. Berlin 1963); Edward Garrison aveva suggerito che questo miniatore potesse identificarsi con lo stesso della Bibbia di Perugia, in una fase precedente della sua carriera, o ancora a una mano a lui molto vicina.

Al gruppo di bibbie di cui fanno parte quella di Genova e di Parma occorre aggiungere una pagina illustrata del libro dei Re **(fig. 80)**, oggi conservata presso la National Gallery of Art di Washington[99] e assegnabile al principio del sec. XII[100]. Il foglio è corredato da episodi distribuiti lungo tre registri: all'INCIP(IT) SAMUHEL corrispondono le figure di Anna e il marito Elkana prostrati dinanzi al sacerdote Eli, davanti al Tempio di Salomone. Al LIB(ER) REGU(M) PRIMUS sono rappresentati Elkana, con in braccio il figlio Samuele, e sua moglie Anna alle spalle, che stanno per presentare il bambino al Tempio. Nel margine inferiore *Samuele unge Davide* e poi *Davide uccide Golia* lanciandogli una pietra.

Al principio del XII secolo è poi datata una bibbia parigina[101] a cui va associato un altro volume conservato sempre a Parigi, che costituisce la *pars prima* di un'unica opera[102]. I due codici non provengono dal medesimo *atelier*: essi sono stati confezionati in due centri diversi, in area centroitaliana, e riuniti solo in un secondo momento (probabilmente già dal sec. XII)[103]. Il manoscritto non è arricchito da un ampio corredo illustrativo, sono presenti però numerose iniziali istoriate: il re *Salomone in trono* a f. 13v e la *Sapienza/Sposa* come regina in trono a f. 29v. La nota a f. Br del primo volume, così come l'*ex libris* eraso, suggeriscono che il codice, tra i secoli XII-XIII, si trovasse nell'abbazia cistercense di Santo Stefano del Bosco, nella diocesi di Squillace in Calabria, e che solo più tardi sarebbe stato acquisito dalla biblioteca di Blois[104].

Al secolo XII *in.* risale la bibbia della Riccardiana di Firenze[105], la cui

---

Garrison, *Studies in the History* cit., I, p. 56.

[99] C. Nordenfalk, *Medieval and Reinassance Miniatures from the National Gallery of Art, Washington, D.C.*, exhibition catalogue, cur. G. Vikan – C. Nordenfalk, Washington 1975, pp. 2-5, n°1.

[100] Garrison, *Studies in the History* cit., I, p. 15.

[101] Paris, BnF, *Par. lat. 104.* E. Cottereau, *Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. lat. 104*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 155-158; *Dix siècles d'enluminure italienne. V-XVI siècles.* Catalogue de l'exposition conçue par F. Avril, cur. Y. Zaluska, Paris 1984, pp. 24-25; Garrison, *Studies in the History* cit. I, p. 26 note 42, 28; II, pp. 84, 87-89; IV, p. 148, ffg. 113, 114.

[102] Paris, BnF, *Par. lat.* 50. cfr. E. Cottereau, *Paris, Bibliothèque nationale de France, Par. lat. 50*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 152-155. Su f. Ar è presente l'indicazione «Biblia pars prima» e il secondo tomo è connotato da note simili: «Biblia pars secunda».

[103] Garrison, *Studies in the History* cit., II; Berg, *Notes on the dates* cit.;

[104] Cottereau, *Paris, Bibliothèque* cit., p. 158.

[105] Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 221. G. Lazzi, *Firenze, Biblioteca Riccardiana 221*, in *Le bibbie* cit., pp. 260-262; L. Scuricini Greco, *Miniature riccardiane*, Firenze 1958, p. 42; Garrison 1957 (III, 1), p. 27.

confezione è stata assegnata dalla critica ad area umbro-romana[106], in virtù della vicinanza alla temperie figurativa alla bibbia del Pantheon, di Todi e all'esemplare dell'Angelica di Roma[107]: il codice sarebbe giunto a a Firenze già al principio del secolo XIV[108]. Il corredo figurativo è composto da alcune storie del Genesi disposte su due registri, nel margine inferiore di f. 4r, e limitate a una raffigurazione sintetica delle scene della *Creazione* **(fig. 81)**. Nella striscia superiore il Creatore benedicente, a mezzo busto e imberbe, ha le braccia aperte ed è affiancato dall'Alfa e dall'Omega. Ai lati del Signore sono due angeli affrontati a chiasmo, in corrispondenza dei quali, in alto, si collocano i corpi celesti del sole e della luna. Nel registro inferiore è raffigurata la *Creazione di Adamo*: il Creatore genera lo Spirito dalla sua bocca, indirizzandolo verso quella del progenitore; nell'immagine successiva è la *Creazione di Eva*, che fuoriesce da una costola di Adamo, raffigurato sveglio e non dormiente.

La Bibbia del Pantheon[109], al principio del secolo XII, costituisce uno dei testimoni più significativi nella tradizione illustrata degli atlantici in area romana[110], in

[106] Garrison, *Studies in the History* cit., III, p. 27; M. Ciardi Duprè dal Poggetto, *Biblioteche Riccardiana e Moreniana in Palazzo Medici Riccardi*, Firenze 1998, p. 52. Berg, *Studies in Tuscan* cit., p. 31 al contrario, ha proposto una provenienza aretina.

[107] Garrison, *Studies in the History* cit., III, p. 27

[108] Nella carta di guardia della bibbia si conserva un lodo arbitrale vergato in scrittura notarile e datato al 24 febbraio 1319 (che secondo lo stile fiorentino coinciderebbe con il 1320) e l'indicazione «Florentie in populo Sancte Felicitatis». Tali testimonianze sono confermate da una nota di possesso trecentesca presente nel margine inferiore di f. 1r.

[109] Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 12958. L. Speciale, *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 12958 (Bibbia del Pantheon)*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 262-271; A. Tomei, *Roma. Miniatura*, in *EAM*, IX, Roma 1999, pp. 140-143:141; Speciale, *Una cellula e i suoi libri: i SS. Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane e Casamari*, in *Ratio fecit diversum: S. Bernardo e le art*i, «Arte medievale», 2 (1994), pp. 47-76: 51-52, 71; Supino Martini, *Roma e l'area grafica* cit., p. 26; Bertelli, *Miniatura e pittura* cit., p. 168; Cahn, *La bible* cit., pp. 144-149, 288-289; F. Avril, *Les arts de la couleur*, in *Le temps des croisades: le mond roman*, 1060-1200, Paris 1982; *XV Centenario della nascita di S. Benedetto 480-1980. «Ora et labora». Testimonianze benedettine nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, cur. R. Grégoire – L. Duval Arnould – A. Paravicini Bagliani, Città del Vaticano 1980, p. 30; G. Dalli Regoli, *Per una storia del libro illustrato. Note sulla tipologia di alcune Bibbie miniate in Italia fra l'XI e il XII secolo*, in *Atti del I Congresso nazionale di storia dell'arte*, cur. C. Maltese, Roma 1980 (Quaderni della ricerca scientifica 106), pp. 515-528: 521-523; Berg, *Studies in Tuscan* cit., pp. 26, 41-46; Garrison, *Studies in the History* cit. I, pp. 28, 39-40, 58,. 83-87, 89; II, pp. 22, 25, 36-38, 185, 230; III, p. 22, 133-134, 139, 212-214; IV, pp. 117-138, 141, 146-147, 150, 201-210, 383. L'associazione della bibbia a Santa Maria Rotonda deriva da una nota di possesso in umanistica corsiva maiuscola a f. 367v: «Haec est Biblia Ecclesiae Beatae Mariae Rotunde de Urbe». Pietro Toesca ha segnalato, nello stesso foglio, la presenza di altre note erase che, probabilmente, segnalavano la destinazione originaria. Toesca, *Miniature romane* cit., pp. 73, 76-78.

[110] Il manoscritto è stato ritenuto toscano dal compilatore della scheda di catalogo della mostra del *XV Centenario della nascita* cit. che lo ha assegnato al monastero camaldolese di Santa Maria della Rosa a Siena, associandolo al Passionario della Biblioteca Apostolica Vaticana *Vat. lat.* 6074 (proveniente da quel monastero e il cui apparato decorativo è stato attribuito al secondo maestro della

quanto tramanda il più esteso corredo iconografico biblico (peraltro in buono stato conservativo). Il libro risulta peculiare anche da un punto di vista codicologico in quanto alla sua confezione operarono maestranze differentemente specializzate e attive, con una certa probabilità, in luoghi diversi. La particolare *recensio* iconografica è stata fatta risalire, almeno in parte, a modelli carolingi[111] in virtù dei due frontespizi miniati, distribuiti nel foglio su quattro registri e accompagnati da didascalie in versi, ma anche per la frequente raffigurazione di immagini di sovrani di suggestione barbarica[112], che si rintracciano anche nella tradizione nelle antiche bibbie turonensi[113]. È possibile che il modello sia stato mediato, ancora una volta, dalla bibbia di San Paolo fuori le mura, a quel tempo già conservata a Roma.

Se i miniatori che si sono occupati della decorazione del codice provengono da officine diverse, ciascuno con un'esperienza formativa dissimile dal resto dell'*équipe*, il lavoro sembra altresì ripartito gerarchicamente tra le maestranze: agli artisti più abili e aggiornati sono assegnate le parti di maggior prestigio e più complesse, agli altri è affidato il restante corredo decorativo[114]. Le pagine illustrate sono ventidue. Si inizia con *san Girolamo* in mandorla a f. 1r, a cui seguono le scene del *Genesi* **(fig. 82)** a f. 4v, disposte su quattro registri a piena pagina, «the most carefully executed of the series of such illustrations in Umbro-Roman Bibles[115]»: nella prima fascia Cristo imberbe a mezzo busto, all'interno della mezzaluna dell'Empireo, con una mano benedice e nell'altra reca un libro chiuso dalla legatura gemmata. Lo affiancano due angeli ai quali corrispondono, in alto, da una parte la sfera del Sole (al cui interno si scorge un volto maschile) e, dall'altra, la Luna (anch'essa caratterizzata fisionomicamente, quasi a

bibbia del Pantheon). L'ipotesi è stata condivisa da Supino Martini, *Roma e l'area grafica* cit., p. 26. Procedendo alla disamina del corredo figurativo e osservando la cultura figurativa dei miniatori, mi sembra però più probabile la provenienza del manoscritto da uno *scriptorium* che aveva ben assorbito la cultura figurativa romana, così come ipotizzato da Speciale, *Una cellula e i suoi libri* cit., pp. 51-52, 71.

[111] Speciale, *Città del Vaticano* cit., p. 269.

[112] L. Speciale, *Immagini della regalità longobarda. Da Agilulfo alle Leges Langobardoum*, «Cahiers archéologiques», 47 (1999), pp. 39-53.

[113] Speciale, *Città del Vaticano* cit., p. 269.

[114] *Ibid*., p. 264. La trascrizione del volume presenta talune incongruenze: alcuni libri terminano con colonne di scrittura prive di testo e successive pagine anepigrafe; manca un fascicolo del manoscritto con l'inizio del libro di Isaia, probabilmente destinato ad accogliere una parte del corredo iconografico. Nel corredo figurativo si distinguono, grossomodo, tre maestri ciascuno identificabile con un'*équipe* di miniatori: Lucinia Speciale ha riferito al primo i ritratti iniziali degli evangelisti a lavoro; al secondo e al terzo spetterebbero invece le illustrazioni dei vangeli di Luca (f. 310v), Giovanni (f. 316v), dei frontespizi degli Atti degli apostoli (f. 321v) e dell'Apocalisse (f. 338v).

[115] Garrison, *Studies in the History* cit., IV, p. 124.

rimpiazzare l'assenza delle allegorie della Luce e delle Tenebre). Nel secondo registro succedono la *Creazione di Adamo* e di *di Eva*. Queste prime due strisce sono accompagnate dai *tituli*: FORMAT CUNCTA D(EU)S FIT ET HINC DISCRETIO REBUS; IN QUOD ADAM FECIT D(OMI)N(U)S DE MATRE RECEPIT. Nel terzo registro è raffigurato il *Peccato originale*: i progenitori si affrontano a chiasmo e il serpente che si attorciglia sul fusto tocca con la lingua la bocca di Eva. Nella stessa striscia il Creatore rimprovera i progenitori che si sono nascosti dietro la vegetazione (mentre Adamo indica con una mano Eva), al di sotto della quale è raffigurato il serpente. Nell'ultimo registro un angelo allontana la coppia dal Paradiso terrestre. Segue il *Cherubino a guardia della* civitas *celeste* e *Adamo ed Eva che lavorano la terra* (l'uomo reca in mano la vanga dinanzi alla vegetazione mentre Eva è alle sue spalle), poi *Mosè esorta i figli di Israele a osservare i comandamenti di Dio.* A f. 60v le *storie di Giosuè* sono illustrate a piena pagina, UBI IACOB PERREXIT IN EGYPTUM CU(M) OI FAMILIA SUA[116]: Giacobbe è raffigurato a cavallo con la famiglia al suo seguito. Succede l'episodio che illustra UBI MOYSES ET FILI ISR(AE)L CORAM D(OMI)NO FIXIERUNT TABERNACULU, in cui gli israeliti, nel margine sinistro della miniatura, stanno allestendo tre capannoni per custodire l'arca. Nel registro inferiore i Leviti trasportano l'Arca nel tabernacolo (UBI LEVITE PORTANT ARCHAM FEDERIS D(OMI)NI) e, nell'ultima striscia illustrata, Mosè, raffigurato dinanzi a un'ara, consacra al sacerdozio Aronne e i suoi figli: UBI MOYSES UNXIT AARON FRM SUU IN SACERDOTIO. *Davide e Abisag,* a f. 98r, giacciono assieme nello stesso talamo, inquadrato da due arcate della stanza da letto. A f. 108v segue l'episodio dell'*Ascensione di Elia,* distribuito verticalmente su tre riquadri **(fig. 83**): in quello superiore c'è la mano di Dio benedicente che fuoriesce dalla lunetta dell'Empireo, in quello mediano Elia sul carro che vola verso il Paradiso e in quello inferiore il profeta Eliseo inginocchiato, al quale Elia dona il suo manto (immagine significativa, in quanto costituisce l'affidamento della sua missione sulla terra). A f. 152v la *Visione di Ezechiele* è accompagnata dal *titulus* UBI IEZECHIHEL VIDIT VISIONEM IUXTA FLUVIUM CHOBAR, la cui narrazione figurativa è scandita in due parti. Il profeta, assiso su uno scranno, dinanzi alla mano di Dio che fuoriesce dalla lunetta dell'Empireo, è introdotto a

[116] Così come descritto dalla didascalia.

una visione da parte di un angelo stante che indica un secondo pannello in cui si dispongono quattro clipei con i simboli del tetramorfo, intrecciati attorno al volto del Creatore, sul fiume Chobar[117]. A f. 167v le *Storie di Daniele* sono commentate, nel margine superiore della tabellatura, da una didascalia riferita al sogno di Nabuchodonosor (UBI NABUCHODONOSOR VIDIT SOMNIUM ET UBI DANIHEL INTERPRETAVIT EUM): il re è rappresentato nel letto affiancato da due SPATARI. Dietro di lui sono TRES PUERI, i saggi chiamati a rivelare il suo sogno. Nella parte destra dell'illustrazione è la figura del profeta Daniele che assiste alla scena e la figura dell'idolo, le cui dimensioni imponenti fuoriescono dai margini della tabellatura. All'estrema destra è raffigurato un arbusto dal quale si dipartono viluppi vegetali e animali: canidi e figure caleidoscopiche. L'illustrazione appare peculiare rispetto alle iconografie più antiche: mutando l'ordine narrativo dell'episodio, l'*ordinator* ha alterato lo schema figurativo canonico relativo alla scena biblica[118]. La selezione di queste immagini, in particolare la raffigurazione del grande idolo, rivela la volontà di introdurre un tema iconografico raro nella tradizione delle bibbie atlantiche (fatta eccezione per quella catalana di Roda) e frequente invece nei manoscritti carolingi[119]. Al sogno di Nabuchodonosor fanno seguito a f. 186v *Davide e i quattro musici*, a f. 201v *Salomone che recita le sentenze del figlio,* a f. 208r la *Predica di Salomone,* a f. 201r *Salomone e la Sposa* accompagnati dalla servitù. Seguono le illustrazioni di *Gesù figlio di Siracide e Gesù suo nipote* a f. 216v e le *Storie di Giobbe* a f. 257r, articolate in quattro episodi, ancora una volta interpolati iconograficamente[120]: Giobbe è raffigurato in trono, affiancato da due messaggeri (NUNTIUS QUI VENIT AD IOB e ALIUS NUNTIUS, come segnalano i *tituli*). La rappresentazione della casa dei figli di Giobbe che sarebbe crollata su di loro a causa del vento, uccidendoli durante un banchetto, è

[117] La sinteticità della proposta iconografica conferma la presenza di un modello figurativo pienamente occidentale. Cfr. W. Neuss, *Das Buch Ezechiel in Theologie u. Kunst*, Münster 1912. Il motivo delle *rotae* concatenate nelle illustrazioni relative alle storie di Ezechiele si rintraccia nella bibbia di Farfa (sec. XI) (Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 5729) e nella più tarda bibbia di Souvigny (Moulins, Bibliothèque Municipale, ms. I). cfr. Garrison, *Studies in the History* cit., IV, p. 129.

[118] Cfr. Garrison, *Studies in the History* cit., IV, p. 130.

[119] Speciale, *Città del Vaticano* cit., p. 170.

[120] Cfr. Garrison, *Studies in the History* cit., IV, p. 130. Il libro di Giobbe era stato copiosamente illustrato in area bizantina ed è in manoscritti miniati a Bisanzio che si rintracciano i precedenti figurativi: Patmos, Monastero di Santa Caterina, cod. 171 (VII-VIII sec.); Città del Vaticano, BAV, *Vat. gr.* 749 (IX sec.); Venezia, Biblioteca Marciana, ms. gr. 538 (905).

accompagnata dal *titulus* UBI DOMUS CECIDIT SUPER FILIOS IOB. Alla destra di Giobbe sono raffigurati gli abitanti di Saba che catturano il suo bestiame (UBI SABEI TULLERUM PREDAM)[121] mentre nella striscia inferiore è rappresentato al centro IOB PERCUSSUS PLAGA, affiancato da alcuni amici (ELIFAZ THEMANITES, BALDAD SUITES, SOFORNA AMATITES ed HELIU BUZITES) che indicano il suo corpo vessato dalla piaga **(fig. 84)**.

Le *storie di Giobbe* sono state accostate da Edward Garrison al ciclo figurativo del manoscritto *Vat. gr.* 749 della Biblioteca Apostolica Vaticana, un esemplare carolingio del libro di Giobbe in lingua greca prodotto a Roma[122]. Le *Storie di Tobia,* a f. 268r, costituiscono però un altro esempio, oltre al libro di Daniele, di un repertorio figurativo diffuso solo in area occidentale[123] e rappresentato altresì nelle bibbie di Roda e Farfa, in due episodi distinti sulla stessa striscia illustrata: Tobi che dorme è accecato dagli escrementi caldi degli uccelli che gli cadono sugli occhi. Nel secondo episodio un angelo si manifesta a Tobia il Giovane, alle cui spalle è la madre, indicandogli di seguirlo in viaggio. A f. 268r l'illustrazione di *Giuditta che uccide Oloferne* è più articolata rispetto alla consuetudine iconografica delle bibbie atlantiche: sulla sinistra, in un fondo scandito da una colonna, una donna assiste all'evento. Giuditta, che reca in testa un vistoso turbante, impugna la spada per uccidere Oloferne durante il sonno. Lo studio di Frances Godwin ha evidenziato le analogie tra questa immagine e quella contenuta nella bibbia di San Paolo fuori le mura[124], non distante dall'iconografia degli esemplari palatino a monacense[125]. A f. 277v è la *Rivolta dei Maccabei*: due gruppi di cavalieri si affrontano a chiasmo mentre, a terra, sono sparsi i corpi di alcuni uomini decapitati. L'apparato iconografico del manoscritto termina con le immagini degli evangelisti[126].

[121] In questo caso appare peculiare la raffigurazione del bestiame (i cui capi sono raffigurati solo nella parte posteriore del corpo) all'estremità destra della striscia, differente rispetto all'iconografia proposta in altri manoscritti atlantici. Cfr. Garrison, *Studies in the History* cit. IV. p. 130.

[122] Garrison, *Studies in the History* cit., IV, p. 130.

[123] Neuss, *Das Buch Ezechiel* cit., pp. 103-105; G. M. Achenbach, *The Iconography of Tobias and the Angel in Florentine Painting of the Renaissance*, «Marsyas», 3 (1945), pp. 72-86; Garrison, *Studies in the History* cit., IV, p. 131.

[124] F. G. Godwin, *The Judith Illustration of the Hortus Deliciarum*, «Gazette des Beaux-Arts», 91 (1949), pp. 45-56. La Godwin segnala la diffusione in area romana di questo tema, ricordandone la presenza nelle pitture di ottavo secolo a Santa Maria Antiqua al foro romano.

[125] Garrison, *Studies in the History* cit., IV, p. 124.

[126] *Matteo evangelista* (f. 299r), *Marco evangelista* (f. 306r), *Luca evangelista* (f. 310v),

Alla metà del XII secolo si fa risalire al Bibbia di Perugia[127], codice dalla destinazione ignota[128], il cui corredo figurativo è costituito da cinque fogli illustrati a piena pagina: scene della *Creazione* ai ff. 1r-2v e un pannello con tre santi e due laici a f. 3r.

Il corredo iconografico appare peculiare rispetto alla tradizione figurativa delle altre bibbie atlantiche: a f. 1r la prima pagina illustrata **(fig. 78)** accoglie, all'interno di una cornice a lacunari e losanghe, la *Creazione del Giorno e della Notte*. Nel margine superiore del foglio il Creatore, imberbe, con la sinistra benedicente e un rotolo nella mano destra, occupa quasi metà dell'illustrazione. In corrispondenza assiale, la colomba dello Spirito Santo scende verso le acque del mare, affiancata ai lati da due angeli. Nel registro inferiore due clipei raggiati, l'uno rosso e l'altro blu, accolgono le due allegorie della Luce e delle Tenebre, raffigurate come un uomo e una donna. Tra i tondi si snodano i quattro fiumi del Paradiso, che partono dalla Terra fino a raggiungere il mare.

Altri tre fogli, ognuno dei quali accoglie un'illustrazione a piena pagina divisa su due registri, rappresentano le scene della Creazione: a f. 1v Dio, assiso sul globo terrestre, con la sinistra benedicente e un rotolo nella mano destra, crea gli elementi che compongono l'universo, poi genera le piante **(fig. 79)**. A f. 2r il Signore crea i corpi celesti, divide la terra, il cielo e il mare, poi genera gli animali acquatici e i volatili. A f. 2v Dio crea gli animali terrestri, poi plasma Adamo ed Eva. A f. 3r l'illustrazione, questa volta priva di una cornice, è divisa in due registri: in quello

Giovanni evangelista (f. 316r), *Luca ispirato da un angelo* (f. 321v), *Giovanni che scrive l'Apocalisse ispirato da un angelo* (f. 338r).

[127] Perugia, Biblioteca comunale Augusta, L 59. M. Bassetti, L. Yawn, *Perugia, Biblioteca comunale Augusta, L 59*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 162-173; E. Lunghi, *Perugia, La cattedrale di S. Lorenzo*, Perugia 1994; Lunghi, *La cultura figurativa (secoli XIII-XIV)*, in *Storia illustrata delle città dell'Umbria. Perugia*, cur. R. Rossi, I, Milano 1993, pp. 289-304; R. Giordani, *Dalle cattedrali alla cattedrale. Riflessioni sul problema della più antica cattedrale di Perugia*, in *Una città e la sua cattedrale: il Duomo di Perugia*. Atti del convegno di studio (Perugia, 26-29 settembre 1988), cur. M. L. Cianini Pierotti, Perugia 1992, pp. 163-171; Cahn, *La bible* cit.; M. Caleca, *La miniatura in Umbria*, I. *La Biblioteca Capitolare di Perugia*, Firenze 1969; Berg, *Studies in Tuscan* cit.; Garrison, *Studies in the History* cit.

[128] Una nota di possesso permette di ipotizzare la presenza del manoscritto, tra il 1310 e il 1325, presso i canonici della cattedrale di Perugia, per un confronto istituibile con la stessa mano che ha vergato, nella stessa posizione un'analoga notizia cronachistica in un commento ai Vangeli del Venerabile Beda, conservato e posseduto sin dall'origine dalla Biblioteca del capitolo della cattedrale di Perugia. Bassetti, *Perugia, Biblioteca comunale* cit.; cfr. M. Petrocchi, *L'ultimo destino perugino di Innocenzo III*, «Bullettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria», 64 (1967), pp. 201-207.

superiore un santo vescovo (forse il patrono del *titulus*[129] al quale il manoscritto era destinato: Sant'Ercolano[130]?) è affiancato dai santi Giovanni Battista e Giovanni evangelista; in quello inferiore sono raffigurati due donatori, un uomo e una donna: il primo reca in mano un drappo (ha già consegnato in offerta il libro?), la seconda un cero tra le mani velate.

I miniatori attivi nella decorazione del codice sono stati individuati come romani prima da Pietro Toesca[131], poi da Edward Garrison[132] e Knut Berg[133]; gli studi più recenti però hanno proposto un'origine perugina e un'analoga destinazione[134] (come confermano alcuni confronti con l'arte monumentale, su cui tornerò) assegnando il codice allo stesso ambiente in cui è confezionato l'Antico Testamento dell'Archivio di San Pietro[135]. Appare peculiare poi, come ha notato Lila Yawn, che le illustrazioni a piena pagina occupino esclusivamente il primo binione, all'inizio del volume, secondo una sistemazione "staccabile"[136] che suggerisce che le miniature siano state create separatamente dal testo scritto, probabilmente in officine specializzate[137]. Tale scelta ordinativa risale alla fase originaria di confezione del codice: gli scribi ne avevano previsto l'introduzione, avendo collocato previdentemente i prologhi sul verso invece che sul recto dei fogli.

Al principio del secolo XII risale la seconda bibbia dell'Angelica[138],

[129] Garrison, *Studies in the History* cit., IV, pp. 148 ss.

[130] La Yawn segnala la possibile identificazione con il vescovo Ercolano, in connessione alla probabile destinazione del codice alla cattedrale di Perugia. Il santo era cotitolare del duomo, luogo del suo martirio, sin dal X secolo e il suo culto aveva conosciuto una grande fortuna nel secolo XII come *alter Petrus* protettore della città. Yawn, *Perugia, Biblioteca Comunale* cit., p. 173.

[131] Toesca, *Storie dell'arte* cit.

[132] Garrison, *Studies in the History* cit., IV, pp. 148 *ss*.

[133] Berg, *Studies in Tuscan* cit.

[134] Bassetti, Yawn, *Perugia, Biblioteca comunale Augusta* cit.; Gandolfo, *La pittura nell'Umbria meridionale* cit., p. 118.

[135] Già così si erano espressi curatori del *Catalogo della mostra antica d'arte umbra*, Perugia 1907, identificando però puntualmente la stessa mano e non un più generico comune *milieu* culturale di elaborazione.

[136] Yawn, *Perugia, Biblioteca comunale Augusta* cit. p. 172.

[137] Così come Knut Berg, *Studies in Tuscan* cit. aveva dimostrato per alcuni codici atlantici toscani.

[138] Roma, Biblioteca Angelica, *Angel.* 1273 (T I 10). L. Speciale, *Roma, Biblioteca Angelica, Angel. 1273 (T I 10) (seconda Bibbia dell'Angelica)*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 257-260; Cahn, *La bible romane* cit., p. 289; Berg, *Studies in Tuscan* cit., p. 87; Garrison, *Studies in the History* cit., I, p. 68; Garrison, *Studies in the History* cit., III, p. 128, 166, 212; Garrison, *Studies in the History* cit., IV, pp. 120, 124, 147, 201-202.

probabilmente destinata a un edificio di culto di area beneventana[139], che accoglie a f. 5v l'unica pagina illustrata. La miniatura a piena pagina **(fig. 86)** è divisa in quattro registri e raffigura, secondo tradizione, le storie del Genesi: nella prima striscia è il Creatore benedicente, a mezzo busto e imberbe, all'interno del clipeo dell'Empireo. Ai suoi lati due angeli corrispondono ai corpi del Sole e della Luna, appena creati nella zona superiore. Nel secondo registro il Creatore genera Adamo e poi Eva. Nella striscia inferiore l'immagine del *Peccato originale* (in cui il serpente insinua la coda tra le gambe di Eva ed è raffigurato, col volto rosso del demonio, nell'atto di tentare la donna[140]) è disposta accanto a quella dell'*Ammonimento dal peccato*. Nel registro successivo i progenitori vengono cacciati dal Paradiso terrestre; fanno seguito il *Cherubino a guardia della* civitas *celeste* e Adamo ed Eva impegnati nel lavoro dei campi.

Edward Garrison ha datato la bibbia alla fine del primo quarto del XII secolo, in considerazione dell'aggiornamento dello stile proto-geometrico delle iniziali decorate[141], mentre Lucinia Speciale ha anticipato la confezione del manoscritto al principio del XII secolo, in virtù della peculiare *recensio* iconografica dei cicli del Genesi tra XI e XII secolo, ponendolo in relazione agli affreschi dell'Immacolata di Ceri[142].

Un'unica testimonianza permette di indagare la tradizione figurativa nella seconda metà del secolo XII: il fascicolo con le scene della *Creazione* della bibbia di Santa Cecilia **(fig. 87)**, successivo all'elaborazione del manoscritto, è stato aggiunto a seguito della perdita dei fogli originari, e l'illustrazione a f. 5r occupa un'intera pagina, distribuita su quattro registri[143]. Il corredo iconografico costituisce l'unico ciclo miniato del Genesi completo delle *storie di Caino e Abele* .

L'immagine della *Creazione dell'Universo* contempla il Creatore nel semicerchio dell'Empireo (le cui grandi dimensioni occupano quasi lo spazio dell'intero

[139] Lucinia Speciale ne segnala la possibilità rispetto alla presenza di prescrizioni liturgiche in minuscola beneventana, forse la chiesa di San Silano, di collocazione ignota, a cui rimanderebbero un disegno trecentesco e una nota di possesso quasi coeva a f. 2r. Speciale, *Roma, Biblioteca Angelica* cit., p. 260.

[140] L'illustrazione si presenta in uno stato conservativo mediocre.

[141] Garrison, *Studies in the History* cit., II, pp. 185-186.

[142] Speciale, *Roma, Biblioteca Angelica* cit., p. 260.

[143] Solo il primo registro è completo del colore. Ogni registro è scandito in due pannelli.

pannello), affiancato dai corpi celesti del sole e della luna, sotto i quali, all'interno di un paesaggio edenico, si dispongono due angeli e vari animali, tra i quali emergono i capri (e forse questa scelta iconografica associa l'episodio del Genesi a quello della spartizione apocalittica nel giorno del Giudizio[144]). La colomba dello Spirito Santo, nella parte inferiore, plana sulle acque, popolate da pesci. Seguono la *Creazione di Adamo* e la *Creazione di Eva*, la cui peculiarità è costituita dal fatto che Adamo è raffigurato sveglio nel momento in cui la donna è estratta dalla sua costola. Nel pannello con il *Peccato Originale* i progenitori sono completamente nudi e affrontati dinanzi all'albero del peccato: il serpente, attorcigliato al fusto, posa la bocca in corrispondenza di una mano di Adamo, mentre Eva sta mangiando il frutto e i suoi piedi sono toccati dalla coda del serpente. Seguono il *Rimprovero dei progenitori*, la *Cacciata dal Paradiso Terrestre* e il *Cherubino a guardia della città celeste.* L'ultimo riquadro è diviso in due parti: nella prima è rappresentato il *Lavoro ai progenitori*, impegnati a vangare la terra; nella seconda, di dimensioni leggermente maggiori, è l'*Offerta di Caino e Abele*.

Nel tentativo di valutare, complessivamente, i programmi figurativi delle bibbie atlantiche occorre segnalare che, tra i primi esemplari pervenuti, raramente si rintraccia un vero e proprio programma iconografico. La maggior parte dei codici, infatti, è corredata esclusivamente da iniziali decorate: tale constatazione permette di riflettere sull'ipotesi che la tradizione figurativa biblica nei manoscritti non sia stata proposta immediatamente, accanto al testo della nuova vulgata, ma sarebbe stata elaborata durante la seconda metà del secolo XI, per canonizzarsi iconograficamente solo alla fine del centennio.

L'unica bibbia conservata a Montecassino[145], forse proveniente dallo *scriptorium* desideriano e risalente al sesto-settimo decennio del secolo XI, è aniconica. Se pure questo manoscritto costituisca l'unico testimone cassinese di bibbia atlantica e non permetta una valutazione complessiva della produzione del monastero, occorre tener conto in tal caso (e si tratta di uno degli esemplari più antichi) dell'assenza di

[144] *Mt*, 25,46; *Ap* 20, 11-15.
[145] Montecassino, Archivio dell'Abbazia, *Casin.* 515. M. Dell'Omo, *Montecassino, Archivio dell'abbazia, Casin. 515*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 131-136.

proposta figurativa. Risulta molto probabile, infatti, che non fu Montecassino ad elaborare i programmi iconografici degli atlantici, se pure da quel centro si erano diffuse molte istanze riformatrici. Le immagini dovettero essere state selezionate nello stesso luogo in cui era stata concepita la revisione del testo: a Roma e, con probabilità, proprio in Laterano. Per avere conferma di un'elaborazione romana delle illustrazioni dei manoscritti occorre analizzare i modelli iconografici proposti. Elemento comune a tutti gli esemplari miniati, dotati di un ciclo narrativo, sono le storie del Genesi: a eccezione della bibbia di Perugia, nessuna bibbia atlantica tradisce un corredo figurativo così vicino al modello iconografico della famiglia del Cotton Genesi, sul quale invece dovette essersi costituita la tradizione figurativa meridionale, come si riscontra negli affreschi di Sant'Angelo in Formis.

Nei più antichi esemplari di bibbie atlantiche, la nuova vulgata non risulta uniformata, a livello testuale, a un modello preciso: i primi testi assemblati, infatti, attingono a fonti variabili[146]. Mi sembra necessario segnalare che, con una significativa analogia, i primi esemplari di bibbie illustrate attingano a fonti iconografiche dissimili, giungendo a esiti figurativi diversi: solo più tardi si sarebbe canonizzato un vero e proprio *exemplum* figurativo. Come si è costituito, allora, il programma iconografico delle *Riesenbibeln*[147]? Quali sono stati i modelli di riferimento? Quanto è stata rilevante, nel processo di elaborazione del corredo iconografico delle Sacre Scritture, la tradizione figurativa della bibbia carolingia (e di riflesso dei prodotti degli *scriptoria* ottoniani)?

Ho già segnalato, nell'esame dei singoli manoscritti, quanto la bibbia di San Paolo fuori le mura avesse costituito un *exemplum* per la nuova bibbia[148], anche in

[146] Si veda Lobrichon, *Riforma ecclesiastica* cit., p. 19.

[147] Così sono definite le bibbie atlantiche dalla critica tedesca.

[148] La Bibbia di San Paolo è corredata da un ricco programma iconografico: sei episodi della *vita di san Girolamo*; storie del *Genesi* (*Dio crea Adamo*; *Dio dona la vita ad Adamo*; *Dio preleva una costola da Adamo*; *Dio plasma Eva dalla costola*; *Dio ammonisce i progenitori durante il Peccato Originale* -l'incoerenza con il testo si deve probabilmente alla volontà di compendiare due immagini: *Peccato Originale* e *Ammonimento*; *Cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre*; *Lavoro dei Progenitori*); *Esodo* (*Mosè nelle acque del Nilo*; *Mosè raccolto dalla figlia del Faraone*; *Mosè con sua madre*; *Mosè e il roveto ardente*; *Miracolo della verga e del serpente davanti al Faraone*; *Mar Rosso*; *Mosè riceve le tavole della Legge*; *Mosè diffonde il messaggio della Legge di Dio al popolo*); *Levitico* (*Arca dell'Alleanza*); *Numeri* (*Profeti* e *Arca dell'Alleanza*); *Libro di Giosuè* (*Storie dell'Arca*); *Primo libro dei Re* (*Elcana consola la moglie*; *Eli profetizza ad Anna la nascita di un figlio*; *Anna ed Elcana offrono il figlio ad Eli*; *Eli muore alla notizia che i Filistei si sono impadroniti dell'Arca*; *Unzione di Saul da parte di Samuele*; *Davide e Golia combattono*; *Davide decapita Golia e i filistei fuggono*; *I filistei inseguono gli ebrei* e *Saul si suicida*); *Secondo libro dei re* (*Davide in trono tra i suoi soldati*; *Davide si dispera alla notizia della morte di Saul*; *Punizione dell'ambasciatore*); *Profeti* (*Visioni di Isaia*); *Salmi*

considerazione del fatto che, nel secolo XI, il codice era di proprietà della Curia romana ed era impiegato nelle cerimonie[149]. Il modello della bibbia di Carlo il Calvo, però, non va considerato fonte diretta d'ispirazione ma deve esser valutato, più genericamente, anche quale testimone di quella tradizione carolingia che, in linea di continuità, avrebbe costituito l'*ordinatio* figurativa cronologicamente più prossima (talvolta mediata dai codici ottoniani) alla nuova tipologia biblica. La bibbia di San Paolo era stata donata, con probabilità, da Carlo in Calvo (840-877) a papa Giovanni VIII (872-882), in occasione dell'incoronazione imperiale: il suo corredo iconografico si configura come il più ricco pervenuto tra quelli carolingi, accogliendo ben ventidue episodi miniati[150]. Il codice ostiense, come altri esemplari touronensi, deriva iconograficamente da una bibbia prodotta per papa Leone Magno nel V secolo che, durante il regno di Carlo Magno, avrebbe raggiunto la Francia dove sarebbe divenuta un modello da riprodurre. Il recupero della tradizione antica, infatti, connota gran parte delle espressioni della cultura carolingia, all'interno del programma di *Renovatio Imperii*.

Un primo elemento che le bibbie atlantiche possono aver mutuato dai codici carolingi è la disposizione delle scene in registri sovrapposti, come si riscontra frequentemente nelle miniature del Genesi. Le storie della Creazione però, per lo più comuni nell'*ordinatio* a tutti i manoscritti atlantici, sono esemplate secondo un modello iconografico del tutto dissimile a quello delle bibbie carolinge, rispetto al quale è

(*Davide con la cetra, accompagnato da quattro musici e tre copisti che trascrivono i versi*); *Proverbi* (*Salomone sulla mula di David va a Ghion*; *Unzione di Salomone* e *Giudizio delle due madri*); *Libro di Giuditta* (*Giuditta lascia Betulia con la sua ancella*; *Le due donne tornano con testa di Oloferne*; *Un messo di Oloferne parla con Giuditta*; *Un messo di Oloferne la conduce dal generale*; *Giuditta decapita Oloferne*; *Giuditta torna a Betulia con il capo*); *Maccabei* (*L'esercito di Antioco IV Epifane marcia contro i soldati di Tolomeo d'Egitto*; *Antioco assiste al saccheggio del Tempio*; *Mattatia maccabeo, circondato dai figli, caccia i messi di Antioco che gli chiedono di rinnegare la legge di Dio*; *Un uomo che si è convertito all'adorazione degli idoli è ucciso*; *Mattatia, in punto di morte, esorta i figli a obbedire alla Legge*; *Vittoria di Giuda Maccabeo*); *Vangeli* (*Maiestas Domini*; *Evangelisti con i loro simboli*); *Atti degli Apostoli* (*Pentecoste*); *Epistole paoline* (*Paolo riceve le lettere per le sinagoghe damascene dal sommo sacerdote*; *Paolo cade da cavallo accecato dal Signore*; *Paolo è guarito da Anania*; *Paolo predica nelle sinagoghe di Damasco e gli ebrei complottano per ucciderlo*; *I discepoli di Paolo lo fanno fuggire*); *Apocalisse* (Visioni giovannee raccordate in un'unica grande miniatura: *Sette angeli e sette chiese dell'Asia*; *Agnello mistico che apre i sigilli del libro sull'altare*; *Figura di vecchio velato, circondato dal tetramorfo che ne solleva il velo*); *Scena di dedica*.

[149] Sul tema si veda G. Orofino, *Le vie delle Bibbie da Tours a Roma*, in *Per Gabriella. Studi in ricordo di Gabriella Braga*, cur. M. Palma – C. Vismara, Cassino 2013, pp. 1400-1411.

[150] Confronti iconografici con altri esemplari di bibbie miniate carolinge, possono essere istituiti con: Bibbia di Viviano (Paris, BnF, *lat.* 1); Bibbia di Moutier-Grandval (London, British Library, *Add.* 10546); Bibbia di Alcuino (Bamberg, Staatsbibliothek, Class. Bibl. 1).

elaborata una narrazione molto sintetica. Le *storie di Girolamo*, che anticipano il libro del Genesi, non sono mai riproposte nell'apparato figurativo della nuova vulgata (tranne forse a f.1r della bibbia del Pantheon, dove l'uomo inscritto nella mandorla potrebbe essere identificato con il padre della Chiesa). In uno dei primi esemplari di bibbie atlantiche dotate di un corredo figurativo, la bibbia di Enrico IV[151] (1060-1070), è ancora assente la raffigurazione delle storie della Creazione, la cui illustrazione invece, nella maggior parte dei codici miniati, avrebbe segnalato una costante ordinativa.

Rispetto alle illustrazioni bibliche carolinge, la nuova edizione della bibbia seleziona solo gli episodi più significativi (ad esempio per le storie di Mosè o per quelle dei Maccabei): i cicli narrativi non sono illustrati in maniera completa e non recuperano modelli iconografici orientali (come quelli che corredavano numerosi ottateuchi bizantini). Un'ulteriore differenza, rispetto all'*exemplum* carolingio, sono i modelli iconografici proposti, raramente infatti vengono mutuate alcune proposte figurative: è questo il caso eccezionale dell'*Ascensione* presente nella Bibbia di Todi, contaminata da una *Missio apostolorum*, che deriva con probabilità dallo schema biblico ostiense (f. 295v), o quello analogo delle *storie di Anna ed Elkana* nel foglio di Washington[152].

A parte rare concordanze iconografiche, ciò che la nuova bibbia mutua dall'*exemplar* più antico sembra essere, più genericamente, il modello del *codex grandior* cassiodoriano (e a sua volta delle *bibliothecae* che Costantino aveva richiesto a Eusebio di Cesarea[153]): dunque le dimensioni del libro (che aumentano ancor più) e l'impaginazione dei cicli narrativi a piena pagina, ordinati su più registri. Come già segnalato, la bibbia atlantica di San Pietro[154] recupera dalla bibbia di San Paolo fuori le mura alcune scritture d'apparato (se pur collocate in libri diversi rispetto al modello ostiense), mentre nel codice vaticano *Barb. lat.* 588 si rintraccia il poema di Ingoberto.

[151] München, Bayerische Staatsbibliothek, *Clm* 13001.

[152] Orofino, *Le vie delle Bibbie* cit., p. 1406.

[153] Sul tema si vedano J. De Ghellinck, *Patristique au Moyen Age. Études d'histoires littéraire et doctrinale*, I-III, Gembloux-Bruzelles 1946-1948: I (1947), pp. 259-268; G. Cavallo, *Scuola,* scriptorium*, biblioteca a Cesarea*, in *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, Roma-Bari 1989, pp. 65-78; G. Cavallo, *Forme e ideologia della committenza libraria tra Oriente e Occidente*, in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*, Spoleto 1992 (Settimane di studio del CISAM, XXXIX), pp. 617-643: 618-621, 627-628. Costantino scrisse a Eusebio di Cesarea, nel 331, affinché nello *scriptorium* che gestiva fossero allestite cinquanta bibbie per dotare le nuove fonazioni imperiali costantinopolitane. Le caratteristiche di questi codici erano: il formato grande (che potesse contenere la *bibliotheca*) e maiuscola biblica.

[154] Città del Vaticano, BAV, *Arch. Cap. S. Pietro* A 1.

Occorre interrogarsi, in questi due casi, sulla possibilità che tali elementi siano stati recuperati per un fenomeno di copia diretta dalla bibbia di Carlo il Calvo o a causa di di libri di modelli che ne avrebbero diffuso la tradizione. Il fatto che le convergenze epigrafiche e figurative si riscontrino ciascuna in un solo esemplare rende più probabile la prima ipotesi.

Valutando in maniera più generale la nuova proposta iconografica biblica, occorre segnalare che, sin dalla *recensio* più antica, le bibbie atlantiche manifestano alcune differenze nella selezione delle immagini, soprattutto nell'illustrazione del libro del Genesi. La presenza delle storie della Creazione appare quasi unanimemente condivisa, fatta eccezione per la bibbia di Monaco[155] (metà sec. XI), il cui corredo iconografico è limitato alle immagini di profeti e sovrani dell'Antico Testamento (probabilmente in ragione di una commessa regale). Per la Genesi della bibbia Palatina (sec. XI*ex.*) ho già segnalato la peculiarità dell'iconografia: nel frontespizio sono assenti quegli elementi figurativi che poi sarebbero diventati canonici, come l'immagine del sole e della luna, mentre viene elaborato un rapporto iconografico tra le allegorie della Luce e delle Tenebre e le figure dei progenitori. La *mise-en-page* non è divisa in registri ma le figure si dispongono su tre livelli in un campo libero: in questo caso *l'ordinator* ha scelto di raffigurare la *Creazione del Giorno e della Notte* e la *Creazione dei progenitori* (compendiati in un'unica illustrazione) e risulta assente la raffigurazione del *Peccato originale*, una costante nella tradizione iconografica. Nella bibbia di Genova (sec. XI *ex.*) le scene della *Creazione*, sintetizzate in tre episodi, sono collocate a sinistra della *I* di *In principio* nell'*incipit* del Genesi: *Creazione di Adamo*, *Creazione di Eva* e *Peccato originale*. Nella bibbia di Santa Cecilia, il foglio aggiunto con le illustrazioni del Genesi, nella seconda metà secolo XII, asseconda la tradizione inaugurata dalla bibbia parmense, riproponendone gli stessi episodi, completati, stavolta, anche dall'immagine del *Sacrificio di Caino e Abele*. Già, al principio del secolo XII, la Bibbia dell'Angelica e quella del Pantheon avevano adottato la medesima *ordinatio* figurativa, mentre nell'esemplare riccardiano, per lo più coevo, le stesse scelte iconografiche sono sintetizzate in due registri nel *bas-de-page*.

Solo nella bibbia di Parma (prima metà sec. XII) si riscontra per la prima

[155] München, Bayerische Staatsbibliothek, *Clm* 13001.

volta quello schema iconografico che, nei decenni successivi, sarebbe divenuto canonico nell'*ordinatio* delle bibbie atlantiche **(fig. 85)**: *Creazione della Luce e delle Tenebre*, *Creazione dei progenitori*, *Peccato originale*, *Ammonimento divino* e *Cacciata dal Paradiso terrestre*, *Lavoro dei progenitori*. La bibbia di Cividale del Friuli (sec. XI*ex.*) sembra preludere a questa tradizione figurativa, se pur in maniera sintetica[156] così come la bibbia di Todi (sec. XI*ex.*) si pone in linea con la medesima *ordinatio*, disposta però su più strisce narrative.

Al principio del XII secolo, unica eccezione nell'*ordinatio* delle bibbie atlantiche, è quella della bibbia di Perugia che propone una dettagliata selezione degli episodi del Genesi relative alla *Creazione dell'Universo* (e destinando alla creazione dell'uomo solo un pannello: quello relativo alla *Creazione di Eva*, sottintendendo la precedente *Creazione di Adamo*). Tale peculiarità ordinativa, in parte vicina al modello tardoantico del Genesi Cotton (e al ramo *M*), pone alcuni interrogativi riguardo ai modelli a disposizione dell'*équipe* di miniatori e alle motivazioni che hanno indotto l'*ordinator* a operare una singolare selezione delle immagini, disposte su ben quattro fogli.

Dalla disamina di questi esemplari miniati emerge come la tradizione iconografica del Genesi, nella seconda metà del secolo XI, non fosse stata ancora canonizzata (probabilmente a causa di un'elaborazione in corso). Le varie *ordinationes* risultano divergenti non solo rispetto alla selezione degli episodi biblici ma anche per gli schemi iconografici proposti: l'esemplare palatino ha una proposta figurativa molto sintetica, evidentemente elaborata da un *ordinator* che non aveva a disposizione una precisa tradizione di modelli a cui attingere; le fonti di cui si serve risultano lontane anche da suggestioni figurative carolinge e ottoniane (referente che invece doveva essere più immediato). Riguardo la *mise-en-page*, la disposizione delle figure che fluttuano nel foglio su più livelli ricorda piuttosto l'*ordinatio* di frontespizi coevi di codici farfensi[157]. La bibbia di Genova, invece, concentra l'attenzione solo sulle *storie della Creazione dell'uomo*, a commento del testo che affianca, senza una particolare

[156] *Creatore tra cherubini*, *Creazione di Adamo*, *Creazione di Eva*, *Peccato originale*, *Ammonimento.*

[157] Come si riscontra, ad esempio, nel commentario ai salmi di Oddone d'Asti (Paris, BnF, ms. *lat.* 2508).

connotazione figurativa, recuperando generici modelli veterotestamentari, non definiti nei particolari. Nella bibbia di Parma, codice che sembra inaugurare una tradizione iconografica "riformata", è possibile iniziare a prestare attenzione ad alcuni dettagli che avrebbero costituito una costante della produzione figurativa atlantica: Eva fuoriesce dal corpo di Adamo sin dai polpacci e il serpente avvolto attorno all'albero del peccato, per la prima volta, avvicina il muso a Eva (ed è verosimile che lo tocchi con la lingua, come avviene nei programmi iconografici coevi e successivi), la sua coda si insinua e risale tra le gambe della donna.

A causa del cattivo stato di conservazione di molte illustrazioni non è possibile verificare, in questi esemplari più antichi, se Adamo durante la creazione della donna sia dormiente o meno: questa variante iconografica muta a seconda dell'interpretazione esegetica del testo di riferimento. Tale peculiarità iconografica va interpretata rispetto al sonno biblico del progenitore, un sonno esclusivamente fisico perché secondo alcuni esegeti l'anima di Adamo continuava ad esser sveglia[158].

Al di là delle illustrazioni del Genesi, che costituiscono una costante iconografica, il resto delle immagini bibliche è selezionata a seconda delle disposizioni del singolo *ordinator,* se pure taluni episodi si ripropongano con una certa frequenza: Giuditta che decapita Oloferne[159], le storie di Mosè[160], le vicende dei Maccabei[161], le storie di Giosuè[162], l'Ascensione di Elia[163].

Nelle storie di Mosè, in particolare, compare frequentemente l'episodio di *Dio che chiama il profeta*, proprio perché il libro del Levitico precisa la natura e la legittimità del sacerdozio[164], analoga fortuna è quella delle immagini di Giuditta che uccide Oloferne, di Davide che contrasta Golia, di Sansone e il leone, che alludono alla

[158] Cfr. H. De Lubac, *Esegesi medievale. I quattro sensi della scrittura*, IV. *Scrittura ed eucarestia*, Milano 2006, pp. 206 *ss.*

[159] München, Bayerische Staatsbibliothek, *Clm* 13001; Citta del Vaticano, BAV, *Pal. lat. 3*; Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 587; Parma, Biblioteca Palatina, ms. 386; Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 10405; Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 12958.

[160] Città del Vaticano, BAV, *Pal. lat.* 3; Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 587; Parma, Biblioteca Palatina, ms. 386; Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 12958.

[161] Città del Vaticano, BAV, *Pal. lat.* 4; Città del Vaticano, *Barb. lat.* 587; Parma, Biblioteca Palatina, ms. 386; Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 12958.

[162] Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 587; Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 12958; Parma, Biblioteca Palatina, ms. 386.

[163] Parma, Biblioteca Palatina, ms. 386; Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 12958.

[164] Cfr. Orofino, *Pittura e miniatura* cit., p. 169.

vittoria della Chiesa sui persecutori[165]. Ancora, sia *Giuditta e Oloferne* sia le figure di *Davide* e *Salomone* evidenziano il tema di una regalità derivata e legittimata direttamente da Dio. Mi sembra significativo infatti che la nuova vulgata segnali un rinnovato modello regale, che sembra coincidere con quello veterotestamentario, richiamandosi al popolo di Israele e ai suoi grandi re, in modo particolare a Davide[166]. Pier Damiani aveva salutato Enrico III apostrofandolo come nuovo Davide[167] e l'attenzione ai re dell'Antico Testamento emerge anche in numerosi scritti redatti dai papi della Riforma, in particolare in quelli di Gregorio VII. Nella seconda lettera al vescovo Ermanno di Metz, nel 1081, il pontefice scriveva, nell'intento di "demonizzare" l'istituzione regale, che è compito del papa invitare i re della terra all'umiltà e al pentimento sincero delle loro azioni, ponendo come esempio di bontà, umiltà e timore di Dio, Davide (ma anche Salomone), «qui Deum timent coacti cum magno timore veniunt, ad regni solium cum quanto timore ac tremore accedendum est, in quo etiam boni et humiles, sicut in Saul et David cognoscitur, deteriores fiunt[168]». La scelta di inserire l'immagine dei re veterotestamentari e il richiamo al popolo di Israele è strettamente correlata alla questione della lotta per le investiture: Davide costituisce la migliore metafora del re che sbaglia e si redime con sincerità.

Ritengo opportuno inoltre evidenziare qui un particolare di notevole interesse che si manifesta nell'*ordinatio* di alcune bibbie atlantiche miniate: nei corredi figurativi delle bibbie di Todi, di Santa Cecilia e forse anche in quello monacense si rintracciano immagini sovrapposte alle iniziali decorate o disegni aggiunti successivamente a completare talune illustrazioni. Se il testo dei primi esemplari biblici risulta revisionato, al termine della confezione del codice, da mani "romane"[169], i vari "ripensamenti" figurativi delle bibbie suggeriscono che la Chiesa di Roma possa aver adottato un sistema di revisione esteso anche ai corredi iconografici.

Alla grande produzione di bibbie di formato atlantico non si accosta una

[165] *Ibid.*
[166] Cfr. Cantarella, *Il sole e la luna* cit., p. 22.
[167] *Die Briefe* cit., pp. 200-201; Cantarella, *Il sole e la luna* cit., p. 57.
[168] Reg. VIII. 21, pp. 559-561. Cfr. G. Cantarella, *Gregorio VII e papa Liberio*, «Aevum», 59 (1985), pp. 196-207.
[169] Cfr. Supino Martini, *Roma e l'area grafica* cit.

parallela elaborazione di manoscritti delle Sacre Scritture dal formato più ridotto. È opportuno a questo punto analizzare altre tipologie librarie corredate da temi biblici: l'analisi dei modelli figurativi di cui i manoscritti sono testimoni risulta utile non solo per comprendere la diffusione di determinati tipi iconografici ma soprattutto nel confronto con le immagini tradite dall'arte monumentale, rispetto alle quali si rifletterà nel terzo capitolo.

Passando ad analizzare l'illustrazione dei sacramentari, occorre segnalare, a titolo esemplificativo, un codice della Pierpont Morgan Library di New York[170], confezionato *ante 1128*, probabilmente in area umbra, forse per la diocesi spoletina (come suggerisce il santorale)[171]. A f. 5v è illustrata una *Maiestas Domini* e a f. 6v una *Crocifissione* **(fig. 88)**: Cristo, crocifisso, ha gli occhi aperti ed è affiancato, sopra i bracci della croce, da due angeli che scendono dal cielo; nella zona inferiore, alla sinistra è la Vergine con in mano un ampolla nella quale si riversa il sangue di Gesù, alla destra san Giovanni evangelista con un rotolo svolto nella mano sinistra.

Un altro sacramentario di un certo interesse per la tradizione iconografica di area umbro-romana è quello della Riccardiana di Firenze[172], databile *ante* 1113[173] (e probabilmente destinato alla basilica romana dei Dodici apostoli[174]), il cui corredo illustrativo si condensa in tre pagine: a f. 99v *Cristo in gloria* all'interno di un clipeo che con una mano benedice, con l'altra sostiene un libro aperto. Ai suoi lati si distribuiscono i simboli del tetramorfo. All'*incipit* del comune dei santi (f. 101r) è rappresentato, all'interno di un clipeo, un agnello dal cui petto sgorga del sangue che si raccoglie in un calice, affiancato da due serafini. A f. 106v è invece collocata la *Crocifissione*: il *Cristus*

[170] New York, Pierpont Morgan Library, cod. 379.

[171] Cfr. Garrison, *Studies in the History* cit., IV, p. 153.

[172] Firenze, Biblioteca Riccardiana, cod. 299.

[173] A f. 230v è presente la nota di dedicazione della chiesa presso il quale il libro era usato, che costituisce così un termine *ante quem* e indica il titolo destinatario del manoscritto: «Anno D. MCXIII. Ind. VI. Consecrata est hec ecclesia, A. XV. Presulatus D. Paschalis II Papae, a D. Ricardo Albanensi Ep. XVII Kl. Aprilis. Fer. I. Ad honorem Dni I. C., et. B. Marie semper Virg., et S. Crucis, et omnium angelorum atque ad hon. Beatissimorum Apostolorum Philippi, et Jacobi omniumque Apostolorum, Martyrum, Confessorum, Virginum, et omnium Sanctorum. In qua posite sunt ex reliquiis sanctorum Stephani Conf., Felicis Pape, Felicis Mart., Stephani M., Helene, Emerantiane, Martine, Quirille, Quiriace. Precepitque etiam supranominatus episcopus, ut quicumque ad istam ecclesiam Apostolorum Philippi, et Jacobi venerit in die Kal. Mai pro maxima pietate duodecim dierum suorum peccatorum habeat indulgentiam». Cfr. Garrison, *Studies in the History* cit., III, p. 106.

[174] I. Mazzucco, *La triplice consacrazione della "Basilica apostolorum intra muros" di Roma e la sua originaria identificazione*, «Miscellanea francescana», 92 (1992), pp. 527-530: 523-544.

triumphans è affiancato dalla Vergine e da Giovanni evangelista. Alla base della croce si inginocchia il donatore.

Entrambi i manoscritti esemplano un concetto analogo che, pur proponendo iconografie dissimili, evidenzia l'immagine di un calice che raccoglie il sangue di Cristo o dell'Agnello (e in quest'ultimo caso la natura dell'*Agnus Dei* è sottolineata dalla presenza dei due serafini che lo affiancano). Sembra ragionevole che tale elemento iconografico sia evidenziato proprio nella tipologia libraria del Sacramentario (usato dal celebrante nell'ufficio della messa) nella prima metà del XII secolo: in questi anni infatti vivace era il dibattito sulla teoria della transustanziazione (riguardante la presenza reale del corpo e del sangue di Cristo nell'ostia e nel vino consacrati). La discussione era nata da una controversia che, nel 1047, era stata sollevata da Berengario di Tours, il quale riteneva l'ostia e il vino solo un simbolo del corpo del Messia[175]. A mio avviso, l'iconografia biblica, in questi sacramentari, contribuisce a introdurre un concetto complesso da trasmettere e chiede quindi l'ausilio delle immagini. Il dibattito aveva interessato notevolmente il magistero della Chiesa, tanto che, tra la seconda metà dell'XI e la prima metà del XII secolo, erano stati elaborati numerosi trattati antiberengariani (come il *De sacramento corporis* di Algero di Liegi o il *De corpore Christi* di Alberico di Montecassino); lo stesso Gregorio VII, durante il sinodo romano del 1073, aveva imposto a Berengario una professione di fede nella transustanziazione[176].

Tra i salteri illustrati di area umbro-romana[177] occorre segnalare quello

[175] Sul tema si veda O. Capitani, *Studi su Berengario di Tours*, Lecce 1966; Capitani, *Per la storia dei rapporti tra Gregorio VII e Berengario di Tours,* «Studi gregoriani», 6 (1961), pp. 99-145; H. E. J. Cowdrey, *Letters and Charters Relating to Berengar of Tours*, in Auctoritas und ratio. *Studien zu Berengar von Tours*, cur. P. Ganz – R. B. C. Huygens – F. Niewöhner, Wiesbaden 1990, pp. 5-23; H. Chadwick, *Simbol and Reality: Berengar and the Appeal to the Fathers*, in Auctoritas und ratio cit., pp. 25-45.

[176] «Ego Berengarius corde credo et ore confiteor, panem et vinum, quae ponuntur in altari, per mysterium sacrae orationis et verba nostri Redemptoris substantialiter converti in veram et propriam ac vivificatricem carnem et sanguinem Iesu Christi Domini nostri et post consecrationem esse verum Christi corpus, quod natum est de Virgine et quod pro salute mundi oblatum in cruce pependit, et quod sedet ad dexteram Patris, et verum sanguinem Christi, qui de latere eius effusus est, non tantum per signum et virtutem sacramenti, sed in proprietate naturae et veritate substantiae». Cfr. *Das Register Gregors VII.*, ed. E. Caspar, II, Berlin 1923 (rist. anast. Berlin-Dublin-Zürich 1967), pp. 426 ss.

[177] Appaiono conformi a quest'area i santi elencati nella litania. Garrison, *Studies in the History* cit., II, p. 86.

glossato, conservato in Vallicelliana[178], di sec. XI *ex.*, nel quale un *titulus*, a f. 29v, secondo la proposta del Garrison, identificherenne lo scriba: ANDREAS INFELIX SACER. ET PECCATOR MONACHUS MISERERE D(EU)S[179]. Il manoscritto era probabilmente destinato alla diocesi di Civita Castellana o di Nepi[180]. L'*ordinatio* iconografica del salterio appare inedita in area romana e sembra dipendere da un modello italomeridionale, probabilmente cassinese[181]: il corredo figurativo, infatti, asseconda l'antica divisione del testo in cinque libri e illustra l'*incipit* di ognuno di essi. I ff. 25-26, che succedono alla prefazione, contengono le illustrazioni di simboli e strumenti liturgici, come ad esempio il candelabro a sette bracci e l'arca dell'Alleanza. A f. 26v, tra due colonne di scrittura, è illustrato il re Davide intento a suonare il salterio. Sotto la sua figura, in dimensioni minori, due *scriptores* sono impegnati a scrivere il testo del libro. A f. 27r DAVID PROPH(ET)A è di nuovo rappresentato con il salterio, accompagnato da altri musici. L'illustrazione a f. 28v è divisa in due registri: in quello superiore la Vergine in trono con Bambino è affiancata da san Lorenzo e sant'Andrea (identificati da *tituli*) e in quello inferiore il Battista ha ai suoi lati sant'Anastasio e san Maurizio. Se l'*incipit* del primo salmo è segnalato unicamente dall'iniziale *B* di *Beatus vir*, l'inizio del secondo libro (salmo 41) è introdotto da un'illustrazione su due registri: nel superiore sono raffigurati gli episodi del *Tradimento di Giuda* e della *Cattura di Cristo* (accompagnati dal *titulus* «VOX PENITENTIUM ET DESIDERANTIUM AD FONTES ACQUARUM: VIDETUR IN PSALMO PRETERITO: HOMO PACIS MEE IN QUO SPERABAM (sic!)[182]»), in quello inferiore un'*Ultima cena*, disposta attorno a un tavolo tondo e con commensali ridotti a quattro oltre al Cristo e a un altro personaggio che reca in mano un rotolo. L'immagine è accompagnata dalla didascalia «ET QUI EDEBAT MECUM (sic!) PANES AMPLIAVIT (sic!) ADVERSUM ME SUPPLANTATIONEM[183]». All'*incipit* del terzo libro (salmo 89), a seguito di una dossologia, è raffigurato l'*Agnello* con gli *instrumenta passionis*, all'interno di un clipeo a sua volta inscritto in una cornice rettangolare nel margine esterno e romboidale

[178] Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. E 24.

[179] E. Garrison, *Saints Equizio Onorato and Libertino in Eleventh and Twelfth Century Italian Litanies as Clues to the Attribution of Manuscripts*, «Revue Bénédectine», 88 (1978), pp. 297-315.

[180] *Ibid.*

[181] Supino Martini, *Roma e l'area grafica* cit., p. 152.

[182] *Ps*. XL, 10

[183] *Ps.* XL, 10.

all'interno, ai cui angoli sono inseriti i medaglioni con i simboli del tetramorfo. Il modello di impaginazione risulta essere, con una certa evidenza, quello di matrice carolingia[184]. Un *titulus* nel margine superiore dell'illustrazione esplicita il significato dell'immagine, associando l'Agnello alla *Maiestas Domini*: «SEDES AGNI VIDETUR IN PSALMO PRETERITO: ET BENEDICTUM NOMEN MAIESTATIS EIUS IN ETERNUM ET IN SECULUM SECULI[185]». Un confronto iconografico può essere istituito con l'*exultet Vat. lat.* 9820[186], confezionato forse a San Vincenzo al Volturno alla fine del sec. XI, e con l'*exultet* della Casanatense del sec. XII[187]. Al quarto libro (Salmo 89) a f. 133r, corrisponde una *Crocifissione* dalle caratteristiche peculiari **(fig. 89)**: il *Cristus triumphans,* affiancato dai soldati, è accompagnato da *tituli* inscritti in tabellature (simili ad altre due collocate nel registro superiore) che, uniti, compongono la parte finale del terzo libro dei Salmi: «QUOD EXPROBRAVERUNT INIMICI TUI DOMINE, QUOD EXPROBRAVERUNT COMMUTATIONEM CHRISTI TUI[188]»; sopra i bracci della croce sono raffigurati i corpi celesti del sole e della luna. Nel margine superiore della *Crocifissione* corre un'iscrizione, vergata all'interno di in un reticolato quadrettato che separa ogni lettera: IGITUR ILLE CRUCI MACULAM QUI NON HABET ULLAM. A f. 152v, corrispondente al quinto libro (Salmo 106), è raffigurata una *Anastasis*[189]: l'intera illustrazione è separata dal testo da un cerchio irregolare e commentata dal *titulus* «VISITAVIT CHRISTUS ADAM ET… IN INFERNO, ET LIBERAVIT EUM. DICITUR IN PSALMO PRETERITO: VISITA NOS DOMINE IN SALUTARI TUO[190]».

La cultura figurativa dell'illustratore risulta affine a quella dell'Omiliario di Sant'Andrea[191], confezionato nel monastero romano dei Santi Andrea e Gregorio nel quarto quarto del sec. XI[192]. L'isolamento della figura di sant'Andrea nell'*Ultima cena*, in corrispondenza del Cristo, così come la sua presenza in posizione di rilievo a fianco alla

[184] Cfr. Bamberg, Staatsbibliothek, *Misc. Bibl*. I.
[185] *Ps.* LXXI, 19.
[186] Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat*. 9820.
[187] Roma, Biblioteca Casanatense, *Cas.* 724 (B. I 13) 3, *Exultet.*
[188] *Ps.* LXXXVIII, 52.
[189] Cristo, all'interno di una mandorla, calpesta il Maligno e scende negli Inferi a salvare i progenitori. Dietro Gesù è raffigurato un angelo.
[190] Ps. CV. 4.
[191] Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 1274.
[192] Garrison, *Studies in the History* cit., II, p. 86.

Vergine con Bambino potrebbe aiutare a collocare la produzione del codice, suggerendo ancora una volta, il monastero in cui è stato prodotto l'omiliario prima citato.

Al 1120 ca. si assegna un commento ai salmi di Ottone di Asti[193] appartenuto a Petrarca[194], probabilmente confezionato nello *scriptorium* farfense e dedicato a *Bruno episcopus* (forse Bruno di Segni). La pagina incipitaria reca al centro la figura della *Maiestas Domini* circondata dai simboli del tetramorfo. Ai suoi piedi, in *proskynesis* e con le mani velate, si dispongono un monaco che gli porge un libro e un chierico tonsurato con in mano un calice. Nel margine inferiore dell'illustrazione, dinanzi a un altare, si affrontano Aronne e Melchisedech, mentre ancora più in basso è raffigurato Davide che suona il salterio, accompagnato da altri musici; di seguito è illustrato un episodio biblico non facilmente identificabile, forse quello del *Sacrificio del toro* (Es, XXIX, 10) o quello del *Sacrificio della vasca rossa* (Nm, XIX, 2)[195]. È molto probabile che la scelta di associare le due scene di sacrificio alla *Maiestas Domini* possa essere stata ispirata dall'*Expositio in Pentateucum* di Bruno di Segni, testo in cui i due episodi sono interpretati quale prefigurazione dell'Eucarestia[196]. Nelle altre pagine le illustrazioni sono inserite a commento del testo nei margini esterni del foglio[197].

Due preziosissimi testimoni iconografici di secolo XI, in area cassinese, sono l'Omiliario 98 e l'Omiliario 99 di Montecassino[198]. Il primo dei due codici non è

[193] Paris, BnF, ms. *lat.* 2508. Sul codice si rimanda a L. Speciale, *Tra Roma e Farfa: cultura artistica nei manoscritti decorati dell'abbazia di Farfa*, in *Farfa, abbazia imperiale*. Atti del convegno internazionale (Farfa – Santa Vittoria in Matenano, 25-29 agosto 2003), cur. R. Dondarini, S. Pietro in Cariano 2006, pp. 437-458; H. Toubert, *Contribution à l'iconographie des Psautiers. Le commentaire des Psaumes d'Odon d'Asti, illustré à Farfa*, «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age – Temps Modernes», 88 (1976), pp. 581-619. Il codice è stato individuato come farfense da E. Garrison, *Random Notes on Early Italian Manuscripts*, «La Bibliofilia», 83 (1978), pp. 197-214: 197-201.

[194] Toubert, *Contribution à l'iconographie* cit.

[195] Speciale, *Tra Roma e Farfa* cit., p. 458.

[196] Toubert, *Contribution à l'iconographie* cit., p. 592.

[197] *Discussione tra Pietro e Paolo*, *Disputa tra eretici* e l'*Albero che porta frutti* in corrispondenza del salmo I, 1-3; *Cristo dinanzi a Pilato* al salmo II, 2; *Resurrezione di Cristo* a salmo III, 6; *Pietro e Paolo acclamano Cristo* a salmo XIV, 1; *Dio a Sion* nel salmo LXXV, 2-3; *Passaggio nel Mar Rosso* al salmo LXXVI, 21; *Dio consegna a Mosè le tavole della Legge* al Salmo LXXVII, 1; *Caduta della manna* al salmo LXXVII, 23-25; *Distruzione di Gerusalemme* a Salmo LXXVIII, 1-2; *Cristo in trono sul Cherubino* al salmo LXXIX, 2; due suonatori di tromba al Salmo LXXX, 1; *Davide in ginocchio davanti a Cristo* al salmo LXXXII, 2; *Cristo in trono* a salmo LXXXIII, 2-3; *Vergine in trono con Bambino* al salmo LXXXIV, 2; *Davide in preghiera dinanzi a Cristo* al salmo LXXXV, 1; *Davide a Sion* al salmo LXXXVI, 1-2; *Anastasis* al salmo LXXXVII.

[198] Montecassino, Archivio dell'Abbazia, cod. 98. Montecassino, Archivio dell'Abbazia, cod. 99. Sui manoscritti si rimanda a: R. Casavecchia, *I codici Casin. 98 e 99: la tradizione omiletica a*

datato ma ne è unanimemente riconosciuta l'appartenenza all'età desideriana, per le analogie che lo relazionano al secondo manoscritto. Il ciclo figurativo è costituito da disegni eseguiti a inchiostro: a f.6v è la *Presentazione al Tempio,* in corrispondenza della festività della *Purificazione,* a essa segue la *Dormitio Virginis* a f. 186r, per la festività dell'*Assunzione di Maria*; l'*Annuncio a Zaccaria* e la *Nascita del Battista,* a f. 456r, per la festività di *San Giovanni Battista*. L'omiliario 99 è datato al 1072 e contiene le omelie e le lezioni recitate durante le maggiori festività liturgiche (Natale, Santo Stefano, San Giovanni Evangelista, Epifania, Pasqua, Ascensione e Pentecoste), esso costituisce il primo manoscritto datato prodotto nello *scriptorium* di Desiderio[199]. Il corredo iconografico dell'omiliario, dedicato al Temporale secondo l'antica tradizione liturgica cassinese[200], è costituito da alcuni disegni eseguiti a inchiostro, con poche tracce di colore: alla *Scena di dedica*, a f. 3r, seguono l'*Annunciazione* e il *Sogno di Giuseppe* a f. 5r, l'*Adorazione dei Magi* a f. 217r e l'*Ascensione* a f. 409r.

Una peculiare tipologia libraria è costituita dal rotolo di *exultet*, il cui formato si differenzia strutturalmente e ideologicamente da quello del *codex*[201],

Montecassino all'epoca dell'abate Desiderio, «Scrinium», 9 (2012), pp. 159-211; G. Orofino, *Del Desiderio di avere libri: manoscritti e committenti a Montecassino, XI secolo*, in *Medioevo: i committenti*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2011, p. 159-171: 164-165; F. Newton, *Omiliario*, in *I Fiori e' Frutti santi. S. Benedetto, la Regola, la santità nelle testimonianze dei manoscritti cassinesi*. Catalogo della mostra (Abbazia di Montecassino, 10 luglio – 31 ottobre 1998), Milano 1998, pp. 160-162; Newton, *Omiliario*, in *I Fiori e' Frutti santi* cit., pp. 186-189; G. Orofino, *Homiliarium Cod. Casin. 99*, in *L'età dell'abate Desiderio*. I. *Manoscritti cassinesi del secolo XI*. Catalogo della mostra, cur. S. Adacher-G. Orofino, Montecassino 1989, pp. 37-94; S. Adacher, *Homiliarium Cod. Casin. 98*, in *L'età dell'abate Desiderio* cit., pp. 109-141; E. A. Loew, *The Beneven- tan Script. A History of the South Italian Minuscule* (Oxford 1914), Second Edition prepared and enlarged by V. Brown. II. *Hand List of Beneventan Manuscripts,* Roma 1980 (Sussidi eruditi, 34), pp. 65-66.

[199] L'omeliario, commissionato da Giovanni, arcipresbitero della chiesa Marsicana, era stato donato all'altare di San Benedetto a Montecassino, sotto il patrocinio dell'abate.

[200] Cfr. M. Dell'Omo, *Cultura liturgica a Montecassino negli anni dell'abate Desiderio (1058-1087)*, in *L'età dell'abate Desiderio* cit., pp. 279-361.

[201] Sul formato "rotolo" degli *exultet* si rimanda alle riflessioni di Guglielmo Cavallo che ha relazionato la pratica dei rotoli liturgici a quella greca dei *kontakia*. Cfr. G. Cavallo, *La genesi dei rotoli liturgici beneventani alla luce del fenomeno storico-librario in Occidente ed Oriente*, in *Miscellanea in memoria di Giorgio Cencetti*, Torino 1973, pp. 213-229; G. Cavallo, *Rotoli di* Exultet *dell'Italia meridionale*, Bari 1973; G. Cavallo, *Manoscritti italo-greci e cultura benedettina (secoli X-XII)*, in L*'esperienza monastica benedettina e la Puglia*. Atti del Convegno di studio per il XV Centenario della nascita di san Benedetto, Bari – Noci – Lecce – Picciano, 6-10 ottobre 1980), cur. C. D. Fonseca, Galatina 1983, pp. 169-196; sul rito della *Benedictio Cerei* nella liturgia cristiana si rinvia a: A. Franz, *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, I, Freiburg im Breisgau 1909, pp. 519-553; J. Juglar, *À propos de la Vigile pascale. La "Benedictio Cerei"*, «Ephemerides Liturgicae» 65 (1951), pp. 182-187..

recuperando un modello librario antico ed esponendo un ciclo iconografico peculiare che, se pur indagato in maniera approfondita[202] sin dai pionieristici studi di Émile Bertaux[203] e Mirtylla Avery[204] (già corredati di tavole sinottiche), merita di essere confrontato con le proposte figurative bibliche diffuse nelle altre tipologie librarie coeve. Il ciclo iconografico dell'*exultet*, che si configura quale commento al testo del *praeconium paschale*, associa a immagini bibliche legate all'Infanzia di Cristo, alla Passione e Resurrezione, episodi veterotestamentari (con cui le storie del Nuovo Testamento instaurano un rapporto tipologico), immagini relative alla cerimonia liturgica del Sabato Santo e alla celebrazione delle autorità temporali e spirituali. Molti rotoli presentano le illustrazioni ordinate in senso inverso rispetto all'orientamento della scrittura (il canto doveva esser intonato dal diacono sull'ambone), quasi a segnalare un *testo iconico*[205] rivolto ai partecipanti della celebrazione, verso i quali, dal pulpito, era svolto l'*exultet*.

Sorvolando sugli aspetti codicologici e sulla tradizione iconografica, mi soffermerò sull'analisi delle immagini bibliche, al fine di valutare le scelte figurative in rapporto a quelle di altri cicli miniati proposte all'interno di tipologie librarie dissimili ma coeve, con particolare attenzione ai manoscritti d'apparato.

L'esemplare miniato più antico pervenuto, tra i rotoli del *praeconium paschale,* è, come è noto, un *exultet* beneventano[206] databile agli anni 985-987[207]. Oltre a questo, tra X secolo e prima metà dell'XI, si sono conservati altri manoscritti illustrati: il rotolo di Manchester (secc. X-XI) proveniente dall'Italia Meridionale[208]; l'*exultet* di

[202] Per un inquadramento generale, all'interno della vasta bibliografia sui rotoli liturgici pasquali (rintracciabile nelle note al testo in riferimento ai singoli manoscritti), rinvio a: Exultet. *Rotoli liturgici del Medioevo meridionale.* Catalogo della mostra (Cassino, Abbazia di Montecassino, 20 maggio – 31 agosto 1994), cur. G. Cavallo – G. Orofino – O. Pecere, Roma 1994; T. F: Kelly, *The Beneventan Chant*, Oxford 1989;

[203] É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux, cur. A. Prandi, Roma 1978.

[204] M. Avery, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton-London-The Hague 1936.

[205] Cavallo, *Cantare le immagini*, in *Exultet. Rotoli liturgici* cit., pp. 53-59: 56.

[206] Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 9820, *Exultet*.

[207] Sul rotolo si veda V. Pace, *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana,* Vat. Lat. *9820*, in *Exultet. Rotoli liturgici* cit., pp. 101-118; Pace, *I rotoli miniati dell'*Exultet *nell'Italia meridionale medievale*, «Lecturas de Historia del Arte», 4 (1994), pp. 15-33. Il corredo iconografico contempla le seguenti raffigurazioni: *Consegna del rotolo*; *Agnello di Dio con i simboli degli evangelisti*; *Angelica turba coelorum*; *Regis victoria*; *Accensione del cero*; *Tellus*; *Mater Ecclesia*; *Populus*; *Fratres carissimi*, *Discesa agli Inferi*; *Elogio delle api*; *Benedizione del cero*; *Ordinazione dell'arcivescovo*; *Autorità spirituali*; *Autorità temporali*; *Esercito del principe*; *Offerta del rotolo a san Pietro*.

[208] Manchester, John Rylands University Library, 2. Il ciclo iconografico è composto da:

Capua (primo quarto del sec. XI)[209]; l'*exultet* 1 di Gaeta (sec. XI in.)[210]; l'*exultet* 1 di Bari (secondo quarto del sec. XI)[211]; l'*exultet* 1 di Troia (metà del secolo XI)[212]; l'*exultet* 2 di Bari (terzo venticinquennio del secolo XI)[213], l'*exultet* 1 di Napoli da Mirabella Eclano (sec. XI med.)[214].

Dal 1058, in un contesto culturale pullulante di fermenti pregregoriani, papa Stefano IX (1057-1058) vieta la recita dell'*exultet* secondo la *recensio* della *Vetus Itala*,

Maiestas Domini inscritta nel monogramma del *Vere Dignum*, *Crocifissione*, *Discesa al Limbo*, *Natività*, *Elogio delle Api*. Cfr. L. Speciale, *Manchester, John Rylands University Library, 2, Exultet*, in *Exultet, Rotoli liturgici* cit., pp. 119-122; T. F. Kelly, *The Beneventan Chant*, Oxford 1989, pp. 46, 306.

[209] Capua, Tesoro della cattedrale, *Exultet*. Del rotolo rimangono solo cinque sezioni in cattivo stato di conservazione. Il corredo iconografico è così ordinato, secondo una *recensio* figurativa non ancora "riformata": Crocifissione; Pie donne al sepolcro; Discesa al limbo; Elogio delle api; Annunciazione; Consacrazione del cero. G. Orofino, *Capua, Tesoro della cattedrale, Exultet*, in *Exultet. Rotoli illustrati* cit., pp. 291-293.

[210] Gaeta, Museo Diocesano, *Exultet* 1. Il corredo iconografico, mutilo, correda un rotolo composto da sette sezioni: Mater Ecclesia; Frater carissimi Discesa agli Inferi; Natività ed Elogio delle api; Autorità spirituali; Autorità temporali. Il rotolo è stato prodotto per Gaeta (forse sotto la commessa del vescovo Bernardo) ma non è noto se sia stato confezionato in quello stesso luogo. Sull'*exultet* si rinvia a: V. Pace, *Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 1*, in *Exultet. Rotoli liturgici* cit., pp. 341-343; V. Pace, *I rotoli miniati dell'Exultet nell'Italia meridionale*, «Lecturas de Historia del Arte», 4 (1994), pp. 15-33; G. Cavallo, *I rotoli liturgici dell'Italia meridionale tra rappresentazione e messaggio*, in *L'*exultet *di Salerno*, cur. G. Cavallo – D'Aniello, Roma 1993, pp. 31-62; B. Brenk, *Bischöfliche und monastische «Committenza» in Süditalien am Beispiel der Exultetrollen*, in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto Medioevo occidentale* (Spoleto, 4-10 aprile 1991), I, Spoleto 1992 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo), pp. 275-300: 293-295.

[211] Bari, Archivio del capitolo metropolitano, *Exultet* 1. Il corredo iconografico è così organizzato: Angelica turba coelorum e Maiestas Domini; Angeli tubicini; Tetramorfo, Frates carissimi; Tellus; Anastasis; Maiestas Domini istoriata in iniziale Vere Dignum; Elogio delle api; Rosa dei venti; Autorità temporali; Autorità spirituali. Cfr. F. Magistrale, *Bari, Archivio del capitolo metropolitaon, Exultet 1*, in *Exultet. Rotoli liturigici* cit., pp. 129-134; F. Magistrale, *Cultura grafica a Bari fra IX e XI secolo*, in *Storia di Bari*, I, *Dalla Preistoria al Mille*, cur. F. Tateo, Roma-Bari 1989, pp. 411-443: 428-432.

[212] Troia, Archivio capitolare, *Exultet* 1. L'exultet proviene probabilmente da Troia, città in cui tra XI e XIII secolo dovevano essere attivi uno o più *scriptoria*, e il corredo figurativo è composto da: *Maiestas Domini* e *Angelica turba coelorum*; Accensione del cero; Elogio delle api; Commemorazione dei fedeli; Autorità spirituali; Autorità temporali. Sul rotolo si veda F. Magistrale, *Troia, Archivio capitolare, Exultet 1*, in *Exultet. Rotoli litugici* cit., pp. 179-181.

[213] Bari, Archivio del capitolo metropolitano, *Exultet* 2. Il corredo figurativo è composto da: Battesimo; Trasfigurazione; Pentecoste; Mater Ecclesia; Fratres carissimi; Cristo Pantocrator; Elogio delle api. Cfr. F. Magistrale, *Bari, Archivio del capitolo metropolitano, Exultet 2*, in *Exultet. Rotoli illustrati* cit., pp. 201-204.

[214] Napoli, Biblioteca Nazionale, *Exultet* 1. Del manoscritto, proveniente da area campana (Benevento?) sono pervenute solo quattro sezioni, nessuna delle quali contempla immagini bibliche: Accensione del cero; Angelica turba coelorum; Elogio delle Api. Sul rotolo si reinvia a E. Ponzi, *L'*Exultet *della* Ecclesia Aeclanenis*: una prima indagine*, in *Giuliano d'Eclano e l'Hirpinia Christiana*. Atti del Convegno internazionale (Mirabella Eclano, 23-25 settembre 2010), cur. S. Accomando – R. Ronzani, Manocalzati 2012 pp. 317-363. G. Orofino, *Napoli, Biblioteca Nazionale, Exultet 1*, in *Exultet. Rotoli illustrati* cit., pp. 303-305; Speciale, *Montecassino e la Riforma gregoriana* cit., pp. 12-13; Garrison,

introducendo nel Meridione la liturgia franco-romana in luogo di quella ambrosiana[215]. Tale prescrizione ebbe riflessi notevoli non solo nella cerimonia liturgica ma anche nell'elaborazione del programma iconografico del *preconium*[216].

Un primo rotolo illustrato, di probabile provenienza capuana, elaborato negli anni in cui si affermava la Riforma della Chiesa di Roma, è l'*exultet* 2 di Pisa[217], manufatto di destinazione episcopale[218], databile tra 1059-1071, durante l'arcivescovado di Ildebrando[219]. Il ciclo illustrativo è ampio e composto da ventotto illustrazioni, di cui undici riferibili al programma cristologico, così succedentisi: *Cristo in gloria*[220], *Annunciazione*[221], *Natività* e *Annuncio ai pastori*[222], *Presentazione al Tempio*[223], *Battesimo di Cristo*[224], *Adorazione dei Magi*[225], *Tentazione di Cristo*[226], *Miracolo del*

Studies in the History cit., II, p. 35.

[215] Il primo esempio che ne rivela prescrizione è il rotolo London, BL, *Add.* 30337.

[216] Un'eccezione riguarda il programma figurativo del *Vat. lat.* 3784, che rimane un *unicum*.

[217] Pisa, Museo dell'opera del duomo, *Exultet* 2.

[218] In considerazione del fatto che nella celebrazione delle autorità religiose non sono citati né abati né prepositi. La destinazione arcivescovile è segnalata dal pallio che connota l'autorità ecclesiastica raffigurata nella *Mater Ecclesia*.

[219] Sul rotolo si veda A. R. Calderoni Masetti, *Pisa, Museo dell'opera del duomo, Exultet 2*, in *Exultet. Rotoli illustrati* cit., pp. 151-157; A. R. Calderoni Masetti, C. D. Fonseca – G. Cavallo, *L'*exultet *«beneventano» del Duomo di Pisa*, Galatina 1989.

[220] Cristo è in piedi, inscritto in un clipeo ellittico, e benedice alla greca. Nella mano sinistra tiene un rotolo aureo, circondato da quattro angeli.

[221] L'angelo benedicente è collocato nella parte sinistra dell'illustrazione e tiene in mano un labaro gigliato e si rivolge alla Vergine, assisa in trono alla destra, che reca in mano il fuso di porpora e l'aspo.

[222] La Vergine è distesa su un giaciglio e volge il capo a sinistra, in direzione di Giuseppe pensoso. Alla sua destra è il Bambino all'interno della mangiatoia, illuminato dalla luce della stella cometa e riscaldato dal fiato dell'asino e del bue. Intorno alla Sacra famiglia si distribuiscono alcuni angeli. Sulla destra è raffigurato l'annuncio degli angeli a due pastori, il cui gregge, accompagnato da un cane, è inserito nel margine inferiore dell'illustrazione.

[223] Sotto a un baldacchino, dinanzi a un altare, la Vergine, alle cui spalle è Giuseppe, presenta il Bambino a Simeone, che sta per accoglierlo con le mani velate. Nel margine destro Anna la profetessa alza la mano destra in segno premonitore.

[224] Gesù nudo è al centro dell'immagine, immerso nell'acqua del fiume popolato di pesci, e alla sua sinistra è Giovanni Battista che amministra il sacramento. Dalla lunetta dell'Empireo, scende la colomba dello Spirito Santo che tocca il Cristo. All'estrema sinistra è raffigurato un grande cardo, alla destra sono tre angeli che recano nelle mani le vesti del Redentore

[225] La Vergine è assisa in trono, con il Bambino sulle gambe, nel margine sinistro dell'illustrazione. In alto è la stella cometa e alla destra sono i magi che recano i doni. Essi sono raffigurati in piedi, non inginocchiati, ma chinano il capo dinanzi alla Sacra Famiglia. Questa iconografia non risulta influenzata dal modello che si andava diffondendo con la Riforma, quando il primo dei magi, regalmente coronato, si chinava davanti alla Vergine con il Bambino, in riferimento all'assoggettamento del potere temporale laico a quello della Chiesa. Cfr. A. C. Quintavalle, *Figure della riforma in Occidente*, in *Il Medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*. Catalogo della mostra (Parma, 9 aprile – 16 luglio 2006), cur. Quintavalle, Milano 2006, pp. 239-290.

[226] Cristo è raffigurato al centro della scena. Alla sua destra è la figura nuda del demonio tentatore, dalla cui bocca esce fuoco e dalla mano destra lascia cadere i sassi della tentazione. Alla destra

cieco nato[227], *Resurrezione di Lazzaro*[228], *Ingresso in Gerusalemme*[229], *Ultima cena*[230], *Diacono sull'ambone*, *Tellus*[231], *Mater Ecclesia* e *Populus*[232], *Fratres carissimi*[233], Monogramma *VD* di *Vere Dignum*[234]. Particolare risalto, nel corredo iconografico, è conferito all'immagine dell'*Adae debitum,* che comprende tre episodi del Genesi: prima la *Creazione di Adamo*, poi la *Tentazione di Eva*, con il serpente dinanzi all'albero che porge il frutto alla donna, infine il *Peccato originale* **(fig. 90)** che evidenzia ancora una volta la responsabilità di Eva nella vicenda (la donna è raffigurata mentre induce in tentazione Adamo, al quale offre la mela). A questa illustrazione succede una colonna sormontata da un'aquila (che allude alla *columna* pasquale, ossia il cero, e al Redentore), il *Sacrificium vespertinum,* l'*Elogio delle api*[235]*,* la *Preghiera del diacono,* la Vergine affiancata da Zelomi e Salomè, le *autorità spirituali* e le *autorità temporali*.

Dell'*Exultet* 1 di Montecassino[236], proveniente dall'Italia meridionale[237],

dell'illustrazione sono raffigurati tre angeli prostrati; *Samaritana al pozzo*: all'estrema destra è la samaritana, con ai piedi la brocca, che tira la corda per prendere l'acqua dal pozzo dinanzi a lei. Alla destra è Cristo, assiso, con in mano un rotolo dorato, che la benedice. Alle spalle del Messia sono rappresentati cinque personaggi, tra i quali quello più a destra sembra identificabile con Pietro.

[227] Alla sinistra Cristo, alle cui spalle sono Pietro e Tommaso, tocca gli occhi del cieco, la cui figura, nella parte destra dell'illustrazione, immerge la mano in un pozzo d'acqua, circondato da astanti meravigliati.

[228] Ancora una volta, all'estrema sinistra, compaiono le figure di Tommaso e Pietro, dietro la figura di Cristo benedicente, dinanzi al quale si prostrano Marta (con le mani velate) e Maria. A destra è Lazzaro che, risorto, viene liberato dalle bende da un uomo che porta la mano destra al naso per il fetore promanato dal cadavere. Dietro un monte fa capolino un gruppo di astanti.

[229] Al centro della scena c'è Cristo benedicente seduto sul dorso di una mula. Alle sue spalle sono raffigurati quattro discepoli (due dei quali identificabili con Pietro e Tommaso). Alla destra tre giovani sono su un albero e ne staccano le fronde per agitarle all'arrivo del Messia, dinanzi alla porta di una città turrita. In basso altre due figure stendono le vesti al passaggio di Cristo.

[230] Intorno a un tavolo ellittico si dispongono Gesù e i dodici apostoli.

[231] L'immagine si riferisce alla strofa dell'*exultet* della *tellus inradiata fulgoribus*, in questo caso illustrata attraverso la raffigurazione della vendemmia e della raccolta del grano, in riferimento al vino e al pane dell'Eucarestia.

[232] All'interno di una struttura architettonica timpanata, scandita da tre archi, si iscrivono tre personaggi nimbati, di cui quello al centro è un vescovo (reca in mano un libro e indossa il pallio) affiancato da due diaconi. Ai lati sono raffigurati due laici con le face accese.

[233] Ancora una volta si ripete l'immagine del diacono sull'ambone.

[234] Con mezzo busto di Cristo benedicente, affiancato dai simboli del tetramorfo.

[235] Scandito in tre illustrazioni: nelle prime due sono raffigurati gli alberi nei campi in cui volano le api, nella terza è rappresentata la raccolta del miele e della cera e l'elogio dei fiori (in riferimento al testo della *Vetus Itala*: *Cuius odor suavis est, et flamma hilaris*).

[236] Montecassino, Archivio dell'abbazia, Exultet 1. Cfr. G. Orofino, *Montecassino, Archivio dell'abbazia, Exultet 1*, in *Exultet. Rotoli illustrati* cit., pp. 175-176; L. Speciale, *Montecassino e la Riforma Gregoriana. L'Exultet Vat. Barb. Lat. 592*, Roma 1991, pp. 62 nota 197, 82-83.

[237] Non è nota la provenienza del frammento, una nota di Piscicelli Taeggi lo segnala proveniente da San Lorenzo in Piano, mentre Bertaux, *L'art dans l'Italie* cit. sostiene che il rotolo fu donato a monsignor Piscicelli Taeggi dallo storico amalfitano Matteo Camera. Lo *scriptorium* di produzione è stato individuato come italomeridionale, sicuramente non cassinese ma più genericamente

rimane solo un frammento e un'unica miniatura relativa a *Natività* ed *Elogio delle api*: ai lati dell'illustrazione sono collocate due arnie pullulanti di api, sostenute da colonne[238]. L'associazione tra *Natività* ed *Elogio delle ap*i è legato ai corredi figurativi della *Vetus Itala*, così come si rileva nell'*exultet* 1 di Gaeta e nel rotolo di Manchester.

L'*Exultet* 2 di Troia[239], risalente alla prima metà del XII secolo, e con molta probabilità eseguito a Troia, è connotato da un programma figurativo povero di immagini bibliche ma peculiari rispetto alla tradizione iconografica pasquale. Il manoscritto è mutilo di alcune sezioni e risultano superstiti sei miniature non coordinate in maniera coerente con la *lectio* del rotolo[240]: della *Mater Ecclesia* rimangono solo i tratti di due arcate del prospetto architettonico e una lampada sospesa. L'*Elogio delle api* è raffigurato attraverso lo schema geometrico di un'arnia pullulante di api mentre è inedita, quasi un *hapax*, l'illustrazione del *Castigo di Giuda* **(fig. 91)**: il traditore di Gesù è raffigurato impiccato sul ramo di un albero. Tale connotazione iconografica, non coerente alla tradizione figurativa dei rotoli, potrebbe assumere un significato specifico, che può esser ricondotto a un monito sul castigo[241] a cui va incontro chi tradisce Cristo (e dunque la Chiesa) per cupidigia[242]. Mi sembra possibile che tale ammonimento possa far riferimento a un periodo di estrema tensione tra il vescovo troiano e i normanni: Ruggero II nel 1131 aveva iniziato a conquistare, sistematicamente, i territori dell'Italia meridionale, assediando ferocemente la città di Troia[243] (in cui il rotolo di *exultet* è stato

campano. Cfr. P. C. Mayo, *Borders in Bari: The Decorative Program of Bari I and Montecassino under Desiderius*, in *Monastica IV. Scritti raccolti in memoria del XV centenario della nascita di San Benedetto*, Montecassino 1984 (Miscellanea cassinese, 48), pp. 31-67: 63, nota 83, 66 nota 88; E. A. Loew-Brown, *The Beneventan Script. A History of the South Italian Minuscule*, II, Roma 1980 p. 193.

[238] Al centro della miniatura è la grotta con la Vergine distesa su un giaciglio, mentre alla sua destra è raffigurata la mangiatoia con Gesù Bambino, riscaldato dall'asino e dal bue. In basso a sinistra è san Giuseppe pensoso mentre alla destra due donne sono impegnate nella lavanda del Bambino. Ancora più a destra sono collocati i due pastori ai quali l'angelo rivolge l'annuncio.

[239] Troia, Archivio capitolare, *Exultet* 2. Cfr. F. Magistrale, *Troia, Archivio capitolare, Exultet 2,* in *Exultet. Rotoli liturgici* cit., pp. 190-193; Cavallo, *Rotoli di* Exultet cit., pp. 151-173.

[240] Magistrale, *Troia* cit., p. 192.

[241] L'impiccagione era ritenuta una delle morti più infelici in quanto i *suspendiosi*, coloro che morivano sospesi in aria, non potevano esalare l'ultimo respiro sulla terra e né ricongiungersi a essa nel momento del trapasso. Per questo motivo le loro anime avrebbero infestato l'aria nelle vicinanze dell'*arbor infelix* su cui erano impiccati. A queste persone erano vietate le onoranze funebri. Sul "supplizio dell'albero infelice" cfr. E. Cantarella, *I supplizi capitali. Origine e funzioni delle pene di morte in Grecia e a Roma*, Milano 2005, pp. 143-170.

[242] E che, per questo motivo, non avrebbe ricevuto la redenzione da parte di Dio.

[243] Su questi eventi si veda V. D'Alessandro, *Fidelitas Normannorum. Note sulla formazione dello Stato normanno e suoi rapporti col papato*, in *Storiografia e politica dell'Italia normanna*, cur. D'Alessandro, Napoli 1978, pp. 99-220: 195 ss.; P. Delogu, *I Normanni in Italia.*

prodotto e alla quale era destinato). In quella occasione i cittadini, guidati dal vescovo Guglielmo II (1106-1141), adombrato forse nell'autorità spirituale raffigurata nel rotolo[244] **(fig. 92)**, si raccolsero in processione per andare incontro al normanno, insieme alle reliquie dei santi. A questo tentativo di pacificazione il normanno reagì con ferocia con una carneficina[245]. L'immagine del *castigo di Giuda*, potrebbe così costituire l'emblema del castigo inflitto agli uomini avidi che hanno tradito Dio, portando Cristo alla morte, per cupidigia. In occasione della conquista della Sicilia, Goffredo Malaterra narrava che il normanno «sempre avido di dominio, considerando il vantaggio dell'animo e del corpo, col riportare al culto di Dio una terra idolatra e col possedere i suoi frutti (...) fu preso dal desiderio di conquistarla[246]» e l'*aviditas,* l'*avaritia* e la *strenuitas* secondo le fonti, costituiscono il *mos insitus* della stirpe degli Altavilla. Una conferma della realizzazione dell'*exultet* negli anni della conquista di Ruggero II potrebbe essere suggerita, come rilevato da Francesco Magistrale, dalla strofa commemorativa riservata all'autorità temporale: «memorare, Domine, famulum tuum regem nostrum». La formula *regem nostrum*, infatti, poteva esser adottata dal 1130 in poi, in riferimento all'unificazione di tutti i territori normanni dell'Italia meridionale nel *Regnum*, proprio con Ruggero II[247]. È possibile, allora, che il vescovo Guglielmo II sia l'ispiratore del programma iconografico? Il corredo figurativo dell'*exultet* continua con la rappresentazione delle *Autorità temporali* (e se il re è identificabile con Ruggero II, al suo fianco la regina è Elvira di Castiglia), della *Commemorazione dei fedeli*, delle *Autorità spirituali* e di un cavaliere che trafigge con una lancia e calpesta con gli zoccoli del cavallo un drago, identificabile con san Giorgio[248].

Un altro *exultet* proveniente da Montecassino e realizzato tra 1060 e 1070,

Cronache della conquista e del regno, Napoli 1984, pp. 161 ss. La conquista di Troia è narrata da Falcone di Benevento, si veda Chronicum Beneventanum*: città e feudi nell'Italia dei normanni*, ed. cur. E. D'Angelo, Firenze 19980, 11139.2.1-3, p. 216.

[244] Così suggerisce Magistrale, *Troia. Archivio capitolare. Exultet* 2 cit.

[245] Dopo la conquista della città, Ruggero II iniziò a seminare terrore, uccidendo gli oppositori, nel tentativo di frenare i dissidenti.

[246] Goffredo Malaterra, *De rebus gestis Rogerii et Roberti Guiscardi ducis fratris eius*, 2,1. Si veda O. Capitani, *Motivazioni peculiari e linee costanti della cronachistica normanna dell'Italia meridionale: secc. XI-XII*, «Atti dell'Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna. Rendiconti», 75 (1976-77), pp. 59-91 e Delogu, *I Normanni in Italia* cit., in particolare le pp. 37-39, 44-56, 65-88, 112-120, 126-128.

[247] Magistrale, *Troia. Archivio capitolare.* Exultet *2* cit., p. 193.

[248] L'immagine mi sembra coerente stilisticamente con il resto delle illustrazioni e non aggiunta in epoca successiva.

che mi sembra opportuno richiamare, è oggi conservato nel fondo Vaticano latino della Biblioteca Vaticana[249]. Il corredo iconografico ha inizio con l'*Angelica turba coelorum*, a cui succede l'immagine della *Tellus*, composta in maniera peculiare: all'interno di un cerchio sono raffigurati un clipeo con il Creatore e una mandorla con un uomo seminudo, sulla cui testa è una falce di luna, probabilmente raffigurazione di *Caligo* (le tenebre). Intorno al cerchio si dispongono quattro angeli, nel margine inferiore invece sono tre cherubini[250]. Il *Populus* che canta è raffigurato prima della *Mater Ecclesia*, in maniera incoerente con la successione iconografica tradizionale, secondo una particolare rappresentazione: il gruppo è affiancato da due donne che recano in mano un cero; la *Mater Ecclesia* si propone secondo uno schema figurativa ancora una volta peculiare: nella sezione longitudinale di un architettura scandita da tre arcate, è raffigurata una comunità di uomini e donne con le mani rivolte in alto in gesto di preghiera. Succede la rappresentazione della cerimonia di accensione del candelabro pasquale.

L'*exultet* barberiniano[251], prodotto a Montecassino intorno al 1087, esempio ben noto alla critica e profondamente indagato nelle componenti strutturali e illustrative, risulta emblematico per le questioni che legano la ricostruzione desideriana dell'abbazia a Roma. Il rotolo è in parte mutilo e propone una tradizione iconografica del tutto simile, tranne poche varianti, a quella dell'*exultet* londinese[252]: all'*Angelica turba*

[249] Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 3784, Exultet. Cfr. B. Brenk, *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3784*, *Exultet*, in *Exultet. Rotoli illustrati* cit., pp. 211-213; B. Brenk, *Exultetrolle Vat. Lat. 3784, in Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Liturgie und Andacht im Mittelalter*, cur. Erzbischöflichen Diözesanmuseum Köln, Stuttgart-Zürich 1992, pp. 162-163; Kelly, *The Beneventan Chant* cit., pp. 46-47; B. Brenk, *Das Lektionar des Desiderius von Montecassino Cod.* Vat. Lat. 1202. *Ein Meisterwerk italienischer Muchmalerei des 11. Jahrhunderts*, Zürich 1992, pp. 158-161; S. G. Tsuji, *Analyse iconographique de quelques miniatures des rouleaux d'Exultet dans leurs rapports avec le texte*, in *Problems in the Relation between Text and Illustration*, Osaka 1982 (Studia artium orientalis et occidentalis, I), pp. 15-28.

[250] Analogie compositive sono in una miniatura della vita di san Benedetto nel Lezionario di Desiderio *Vat. lat.* 1202, f. 79v (1071). Brenk, *Città del Vaticano* cit., p. 211.

[251] Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat*. 592, Exultet. L'*exultet* è stato realizzato probabilmente negli ultimi anni dell'abbaziato di Desiderio, come si rileva dall'analisi iconografica della commemorazione papale. Sul rotolo miniato si rimanda a L. Speciale, *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 592, Exultet*, in *Exultet. Rotoli liturgici* cit., pp. 235-239; L. Speciale, *Montecassino e la Riforma Gregoriana. L'Exultet Vat. Barb. lat. 592*, Roma 1991; B. Zanardi, *Gli* Exultet *cassinesi della Biblioteca vaticana e della British Library*, «Ricerche di storia dell'arte», 49 (1993), pp. 37-49; B. Brenk, *Exultetrolle Barb. Lat. 592*, in *Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter*, cur. Erzbischöflichen Diözesanmuseum Köln, Stuttgart-Zürich 1992, pp. 164-167.

[252] London, BL, *Add.* 30337, *Exultet.*

coelorum succede la *Tellus*, questa volta simboleggiata da un busto muliebre i cui seni allattano una giovenca e un serpente[253]. La *Mater Ecclesia* è raffigurata attraverso la sezione longitudinale di un prospetto architettonico diviso in tre arcate in cui, nella centrale, è collocata l'allegoria della Chiesa Madre (riccamente abbigliata e con un copricapo ricco di efflorescenze) che apre le braccia verso l'alto, come la *Tellus*. Negli archi laterali è raffigurato il *populus*[254]. Segue l'*Anastasis*, che si svolge all'interno di una grotta dove Cristo schiaccia con i piedi Lucifero e salva le anime del Limbo, tra cui solo a quella di Adamo è assegnato un certo rilievo: Eva infatti è la prima di tante altre figure uguali nella folla[255]. La successiva immagine della *Felix culpa* presenta caratteristiche del tutto peculiari **(fig. 93)**: dinanzi a un velario a motivi vegetali, Eva porge ad Adamo il frutto proibito. L'albero del peccato è raffigurato, però, alla sinistra della progenitrice: su di esso si arrotola il serpente che con la lingua le offre la mela e con la coda le avvinghia le gambe, sottolineando ancora una volta il ruolo svolto da Eva nella vicenda[256], commentato nella glossa duecentesca nel margine superiore della miniatura[257]. Seguono le illustrazioni del *Noli me tangere*[258], del *Sacrificium*

[253] L'illustrazione è stata commentata alla fine del Duecento con queste parole: «Hic figuratur una femmena (a terra), la quale se une per la terra: la baccha et lu serpente, quali li stau ad le soe mamme, et i vene per avere delo sou lacte et substantia, significante la substantia quale dela terra ane et percepe omne animale; et de soa verdura pasce tucte le cose create da dyu, le brachie aperte, quali tene con sua verdura, singnifica la humilitate et la benignità dela terra, quale sostene de essere pascuta da omne manera de animale tantu da boni tantu da mali, emperzò se figura la bacca et lu serpente, cose contrarie».

[254] La glossa duecentesca che accompagna la miniatura commenta: «Hic figuratur la sancta matre ecclesia, la quale prega ipsu dyaconu che humelemente se alegre et facza grandi sollempitati una cum toto clero, perché ene adornata de splendori et si grande et belle lumera et questa … mundus iste una dicta ecclesia se realegre con grandi canti et humili animi, perché ei nostru sengiore Christu triumphans che ane destructi li legami dela impia morte».

[255] Speciale, *Città del Vaticano* cit., p. 237. Nel margine superiore sinistro sono raffigurati i giusti, i re d'Israele e i profeti. Il commento duecentesco collocato sotto la scena tramanda che «Hic figuratur quando Christu ascendit ad infernum et li dampnati peccatori calcavit pedibus et iusti et li sancti patriarcha ethrassit de limo, et trasseli con sua victoria nella gloria de paradyso in tale nocte nanti ditta, unde omne homo et fidele de Christo che sta nella nocte, zo ene nel peccatu, prega ipsa ecclesia Christu che per la sua victoria li thrae ad luce, zo ene ad misericordia».

[256] Speciale, *Città del Vaticano* cit., p. 237.

[257] «Hic figuratur Eva et Addam, li quali stavanu in paradiso deliciarum, ali quali prohibio ipsu deu patre che non agustasseru delu pomu; unde ipsi, trapassando lu sou commandamentu et non hobediendo allu sou dittu, cascharu en peccatu et culpa per temptatione diabolica, facta ad modum de serpe el corpu et lu visu ad modum de una femmena, lu quale peccatu et culpa ene deletu et stricatu per la morte delu filliolui de dyo».

[258] È raffigurato l'episodio dell'incontro nell'orto del Getsemani di Cristo (benedicente sulla destra) e la Maddalena (che si genuflette alla figura di Gesù). La nota duecentesca che accompagna l'immagine è lacunosa: «In parte ista figuratur (…) Iesu lu quale Magdalena (…) per la quale benedice (…) soy (…) lu diaconu che la sanctificatione dela...».

vespertinum[259], dell'*Elogio delle api*[260], delle *Autorità spirituali* (tra le quali, spicca al centro il papa in trono, designato da un *titulus*) e delle *Autorità temporali*.

Il rotolo cassinese gemello di quello Barberini, ascrivibile sempre al terzo/ultimo quarto del secolo XI, è oggi conservato alla British Library di Londra[261]. Il corredo figurativo è composto da quattordici scene: *Maiestas Domini*[262], *Angelica turba coelorum*, *Tellus* e *Mater Ecclesia*: a differenza del rotolo vaticano, di cui ripropone l'iconografia, le immagini della Terra e della Madre Chiesa sono invertite nell'ordine rispetto al testo, probabilmente per l'influenza esercitata dall'illustrazione del capitolo *De Terra* nell'enciclopedia di Rabano Mauro[263], che assimila la generosità della terra a quella della Chiesa. Seguono le illustrazioni di *Fratres carissimi* (la cerimonia liturgica in questo caso asseconda l'*ordo romanus*), della *Crocifissione*[264], del *Passaggio del Mar Rosso*[265] e dell'*Anastasis*[266]. Analogamente al rotolo vaticano sono illustrate la *Felix*

[259] Con la raffigurazione di uno dei riti della notte del Sabato Santo. La nota che commenta l'immagine recita: «In parte ista se figura che lu levita, lu quale benedice lu ci[i]riu, vole recepire lu turribulu una cum granis quinque de incensu, et lo dittu incensu pune ad modum crucis nellu ciriu dicendo: sengiore dyo, pregamote che questo incensu, lo quale en (…) sacrifitiu offerimu nella sanctificatione de questa nocte, placciave de recepirelo et averello acceptu, perché la sancta sacrata ecclesia sci ve lu dona».

[260] Nella parte sinistra dell'illustrazione sono raffigurati due apicultori che raschiano un'arnia, nella parte destra uno degli apicultori accende un braciere affinché il fumo faccia migrare il nuovo sciame, assecondando con probabilità un modello iconografico di matrice tardoantica. Speciale, *Città del Vaticano* cit., p 237. La glossa duecentesca commenta: «In ista parte se figuram li api, li quali pascunu et essamanu et fau fillioli et melle, emperzò che per loro essercitiu et indoctrinamentu, non obastante loro parvitate de corpu tamen per fortecze de mente componu unu purificatu magisteriu, nellu quale, visate le stasciuni dele tempora quando ymber cadit de celo, per sou pasciementu arrecha tal vianda che genera la cera, dela quale pure substantia se fa et sanctifica la columpna de deu, zo è lu ciui».

[261] London, BL, *Add.* 30337, Exultet. Il rotolo, almeno fino al 1877, era conservato nell'Archivio dell'Abbazia di Montecassino. Probabilmente era stato confezionato per una delle chiese del monastero durante l'abbaziato di Desiderio (1058-1087). Sul rotolo si reinvia a: Speciale, *Montecassino e la Riforma gregoriana* cit.; Zanardi, *Gli* exultet *cassinesi* cit.; H. Toubert, *Le Bréviaire d'Oderisius (Paris, Bibliothèque Mazarine, MS 364) et les influenceses byzantines au Mont-Cassin*, «Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen Age, Temps modernes», 73 (1971), pp. 187-261: 239-261.

[262] Cristo in trono, benedicente alla latina, con la sinistra, e con un libro aperto nella destra, è affiancato da due angeli.

[263] Speciale, *Montecassino e la Riforma gregoriana* cit.; H. Bloch, *Monte Cassino, Byzantium, and the West in the Earlier Middle Ages*, «Dumbarton Oaks Papers», 3 (1946), pp. 163-224.

[264] Un *Christus triumphans* è raffigurato su una croce a doppia traversa, sopra i cui bracci sono raffigurati il sole a sinistra e la luna a destra. Ai lati del legno sacro si dispongono la Vergine e Giovanni evangelista, accompagnati rispettivamente da due donne piangenti e due centurioni che indicano Cristo.

[265] La scena è divisa obliquamente in due parti, in quella a sinistra l'esercito egiziano è travolto dalle acque del mar Rosso, in quella destra il popolo d'Israele (al cui centro spiccano le figure di Aronne e Miriam che ha tra le mani uno strumento musicale, utilizzato per accompagnare la danza delle ragazze ebree, in segno di ringraziamento), con a capo Mosè, fugge in direzione del deserto.

[266] Secondo l'iconografia mediobizantina già proposta nel rotolo barberiniano.

culpa e il *Noli me tangere*, il *Sacrificium vespertinum*, l'*Elogio delle api*[267] e la *Vergine in trono* (che doveva essere fiancheggiata da due angeli adoranti, asportati dalla pergamena). L'ultima immagine riguarda la *Consacrazione del cero*.

Il rotolo di Fondi[268], dal 1900 conservato a Parigi[269], è databile al 1136, così come si ricava dalla commemorazione finale in cui si nominano il vescovo Benedetto (1100-1136) e il console Leone (documentato tra 1113 e 1136) e dalla menzione della nuova intitolazione della cattedrale di fondi a San Pietro (1136).

L'*exultet* è corredato da tredici illustrazioni: *Frater carissimi*, *Crocifissione*[270], due miniature distinte dedicate al *Passaggio del mar Rosso*[271]. La miniatura di *In Christo credentes*, relativa all'omonimo passo dell'*exultet*, supplisce in questo caso all'assenza della rappresentazione delle autorità spirituali. Seguono la *Discesa al Limbo*[272] e il *Tradimento di Giuda* che pone al centro il bacio del traditore sulla guancia di Cristo, dinanzi a un nutrito gruppo di uomini e soldati (presagio dell'imminente cattura). Al nucleo iconografico principale si aggiunge, nel margine inferiore sinistro, un particolare inedito nei cicli iconografici pasquali: il taglio dell'orecchio di Malcus (che poi sarebbe stato risanato da Cristo) da parte di Pietro. Questo particolare iconografico, che riserva un'attenzione inusuale alla figura di Pietro, potrebbe derivare proprio dalla destinazione del rotolo alla cattedrale di Fondi dedicata al santo. Seguono la *Felix culpa*[273] e la strofa del *Curvat imperia,* illustrata attraverso un

[267] Questa volta l'illustrazione raffigura, sulla sinistra, l'apicoltore che ricava la cera raschiando l'arnia, sulla destra, numerose api che volano tra la vegetazione.

[268] Paris, BnF, *Nuov. Acq. Lat.* 710, Exultet.

[269] Per una bibliografia essenziale dell'*exultet*: L. Speciale, *Paris, Bibliothèque Nationale, Nuov. Acq. Lat. 710, Exultet*, in *Exultet. Rotoli illustrati* cit., pp. 273-277; Speciale, *Montecassino e la Riforma gregoriana* cit., pp. 65-66.

[270] Attorno al *Christus patiens*, stavolta, si dispongono la Vergine, sorretta da due donne, e Giovanni evangelista, alle cui spalle sono i militi che indicano il Crocifisso. Sopra i bracci della croce si dispongono due angeli.

[271] La prima scena è divisa in diagonale: nella parte sinistra è raffigurato l'esercito egiziano travolto dal mare, nella parte destra è il popolo di Israele, capeggiato da Mosè che affonda il bastone nelle acque (proprio ad alludere al transito nel mar Rosso). La seconda illustrazione raffigura l'episodio precedente a quello della chiusura delle acque: nel margine superiore a sinistra è il carro con il Faraone, ai cui piedi è raffigurato l'esercito. Nella parte destra dell'illustrazione è il popolo d'Israele, guidato da Mosè, che fugge all'inseguimento. Una sottile linea blu nel margine inferiore allude al mare

[272] Ridotta iconograficamente a pochi elementi essenziali: Cristo in mandorla con in mano una croce astile, si china a salvare i progenitori, collocati nell'antro di una caverna. Appare peculiare il fatto che sia Adamo e non Cristo a calpestare il Demonio e le porte divelte.

[273] Raffigurata secondo l'iconografia più diffusa nel secolo XII: i progenitori si affrontano dinanzi all'albero del peccato, su cui si attorciglia il serpente rivolto verso la donna. Adamo ed Eva si coprono con alcune foglie e la donna offre all'uomo il frutto del peccato.

Cristo in maestà al quale porgono gli omaggi due sovrani dalla testa coronata, poi il *Sacrificium vespertinum,* l'*Elogio delle api*[274], la *Vergine in trono con Bambino*, affiancata da due angeli, e la *Consacrazione del cero*.

L'*exultet* 2 di Napoli[275], proveniente con probabilità da Mirabella Eclano, è ascrivibile alla prima metà del XII secolo[276]. Ne rimangono solo tre sezioni, in cattivo stato di conservazione, che accolgono un ciclo figurativo in cui lo *scriptor* e il responsabile della decorazione possono essere identificati nella stessa persona. Le illustrazioni sono sintetiche, di fattura non pregevole, tracciate con inchiostro bruno e arricchite di pennellate grafiche rosse e gialle: nella *Discesa al limbo* Cristo è in piedi, con in mano la croce astile, e afferra Adamo, dietro il quale è raffigurata Eva, in posizione orante, all'interno di una fossa ardente. Alla destra sono due personaggi, probabilmente Davide e Salomone[277], ai quali succede l'episodio del *Passaggio del Mar Rosso*[278].

Ancora al secolo XII è ascrivibile l'*exultet* beneventano oggi conservato in Biblioteca Casanatense[279]. Il rotolo è composto da dieci sezioni che accolgono un ciclo iconografico, forse ispirato dal vescovo di Benevento[280], che compendia in maniera singolare la *recensio* testuale franco-romana e il corredo figurativo veterobeneventano[281]: la *Consegna del rotolo all'arcivescovo*, l'*Agnello di Dio circondato dai simboli del tetramorfo*, l'*Angelica turba coelorum*, la *Regis victoria*[282], l'*Accensione del cero* e una *Tellus* dall'iconografia peculiare **(fig. 94)**. Nel margine

[274] L'illustrazione risulta esemplata, questa volta, attraverso la rappresentazione di tre alberi nella parte inferiore dell'illustrazione, dai quali si alza uno sciame di api in direzione di due arnie, dipinte nel margine superiore.

[275] Napoli, Biblioteca Nazionale, *Exultet* 2.

[276] G. Orofino, *Napoli, Biblioteca Nazionale, Exultet 2 da Mirabella Eclano*, in *Exultet. Rotoli liturgici* cit., pp. 313-314; Speciale, *Roma e la Riforma gregoriana* cit., pp. 12-13; Mayo, *Borders in Bari* cit., p. 63 nota 83.

[277] Orofino, *Napoli* cit., p. 314.

[278] All'interno di una sorta di U, che allude all'apertura delle acque del mare, si dispongono le figure di Mosè, con in mano il bastone, che guida tre personaggi maschili.

[279] Roma, Biblioteca Casanatense, *Cas.* 724 (B. I 13) 3, *Exultet*. Cfr. B. Brenk, *Roma, Biblioteca Casanatense, Cas. 724 (B I 13) 3, Exultet*, in *Exultet. Rotoli liturgici* cit., pp. 319-324; Zuccaro, *Les miniatures des roleaux* cit., pp. 454-455; H. Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968, pp. 110, 178.

[280] Brenk, *Roma* cit., p. 324.

[281] Cfr. *Ibid.*, p. 324.

[282] Il Cristo è raffigurato nella parte sinistra dell'illustrazione, affiancato da due angeli. Egli impugna una lancia, dirigendola all'interno della bocca di Satana, raffigurato incatenato in un antro roccioso, nella parte destra della miniatura. Sopra il demonio sono dipinte le porte divelte e i chiavistelli.

superiore dell'illustrazione, infatti, è la figura di Cristo benedicente, con in mano un libro chiuso. Sotto di lui è raffigurata la lunetta dell'Empireo, dalla quale fuoriesce la mano di Dio Padre, alla cui destra è la personificazione delle TENEBRAE, una donna piangente seduta sulla luna (un globo color ocra gialla). Alla LUX allude una donna a torso nudo (TERRA) con in mano una face accesa, che allatta una giovenca e un cervo. Seguono le illustrazioni della *Mater Ecclesia* e del *Populus*[283], di *Fratres carissimi*, della *Maiestas Domini* (all'interno del monogramma del *Vere Dignum)*, della *Crocifissione*[284], del *Passaggio del Mar Rosso*[285], dell'*Anastasis*[286], dell'*Elogio delle api*[287]. Infine sono illustrati la *Vergine in trono con Bambino*, affiancata da angeli, la *Consacrazione del cero* e le *Autorità temporali*.

Il secondo *exultet* del Museo Diocesano di Gaeta[288] è assegnabile alla seconda metà del secolo XI ed è stato confezionato, probabilmente, per questa stessa città[289]. Del rotolo, mutilo, rimangono otto illustrazioni, completate solo in parte con il colore (probabilmente a una data posteriore): *Fratres Carissimi,* una *Crocifissione* inscritta nel monogramma di *Vere Dignum*[290], l'*Adae Debitum*[291], il *Passaggio del Mar*

[283] Ancora una volta la soluzione figurativa appare peculiare: all'interno di un grande arco sostenuto da due colonne si inscrive un'illustrazione bipartita. Nel margine superiore una figura femminile, in posizione da orante, l'*Ecclesia*, è affiancata da quattro candele per lato, in riferimento al verso *Laetetur et mater Ecclesia, tantis luminis adornata fulgore*; nella parte inferiore dell'illustrazione sono invece illustrate quelle *magnis populorum vocibus haec aula resultet*: al centro del nutrito gruppo di persone è raffigurato un principe molti dignitari laici.

[284] Al centro dell'illustrazione è un *Christus triumphans*. Sopra i bracci della croce sono le sfere celesti della luna a sinistra e del sole a destra, al cui interno sono personificate da volti che sembrano spirare l'uno verso l'altro. Sotto i bracci della croce sono la Vergine e Giovanni Evangelista.

[285] Raffigurato in maniera del tutto peculiare: nel margine sinistro è raffigurata una città turrita dalla quale fanno capolino i volti di alcune donne che vedono il mare che ha inghiottito l'esercito egiziano (di cui sono raffigurati uno scudo e due cavalli). All'estrema destra è Mosè (con il nimbo rettangolare) a capo del popolo di Israele, accanto alla colonna di fuoco.

[286] Alla sinistra una collina costituisce lo scenario infernale dal quale emergono i mezzi busti dei due progenitori, le porte divelte e i chiavistelli. Alla destra il Cristo in piedi, con in mano una croce astile, afferra Adamo per il braccio. Nell'illustrazione è assente Satana.

[287] Sul margine destro intorno a un tralcio vegetale si dispongono le api, alcune delle quali giungono alla grande arnia raffigurata a sinistra.

[288] Gaeta, Museo Diocesano, *Exultet* 2.

[289] V. Pace, *Gaeta, Museo Diocensano, Exultet 2*, in *Exultet. Rotoli liturigici* cit., pp. 353-354; G. Andrisani, *Ancora sugli «Exultet» della cattedrale di Gaeta*, in *Musica e musicisti nel Lazio*, cur. R. Lefevre – A. Morelli, Roma 1985, pp. 117-136: 129; *Civiltà del manoscritto a Gaeta. Exultet e Corali dal X al XVII secolo. Catalogo*, cur. R. Cosma- V. Pace – A. Pratesi, Gaeta 1982.

[290] Un *Christus triumphans* è affiancato dalla Vergine e da Giovanni Evangelista. Sopra i bracci della croce sono raffigurati il Sole e la Luna.

[291] Cristo in mandorla, con in mano una croce astile, afferra per il polso Adamo, raffigurato a sinistra rivolto verso il Messia. Eva protende le mani per esser salvata e un braccio di Adamo la cinge al collo come a volerla portare in salvo insieme a lui.

Rosso: all'estrema destra è raffigurato, con dimensioni sovramodulate, Mosè, dinanzi al quale è Aronne e il popolo di Israele. Il profeta indica il mare, popolato di mostri marini, che sta inghiottendo il faraone e il suo seguito. Il grande mostro, dentro le cui fauci sembra dover cadere il faraone, ricorda la successiva illustrazione della *Discesa agli Inferi,* in cui campeggia un grande mostro, con sembianze analoghe a quello marino, che allude a Satana. Con probabilità si è inteso istituire un parallelismo tra la chiusura del Mar Rosso al passaggio degli egiziani e l'ingresso nelle profondità degli Inferi **(figg. 95 e 96)**. Nel margine superiore del disegno è raffigurato l'episodio precedente a quello della chiusura del mare, quando l'esercito egiziano sta per raggiungere gli israeliti. Seguono le illustrazioni della *Discesa agli inferi*[292], il *Sacrificium vespertinum*, *Curvat imperia* e l'*Elogio delle api*[293].

Ancora un terzo *exultet*, realizzato *ante* 1130, è conservato a Gaeta[294]. Il rotolo è mutilo e ne rimangono otto sezioni, in cattivo stato conservativo, corredate da undici illustrazioni: *Fratres carissimi*, una *Crocifissione* all'interno del monogramma *Ω* del *Vere Dignum*[295], il *Passaggio del Mar Rosso*[296], la *Discesa agli Inferi*[297], *Curvat imperia, il Sacrificium vespertinum*, l'*Elogio delle api*[298], la *Chiesa* e la *Consacrazione delle offerte*, la *Consacrazione del cero*, le *Autorità spirituali e temporali*.

L'*exultet* 2 di Montecassino[299] è stato realizzato a Sorrento tra il 1105 e il

[292] Cristo è accolto all'interno di un clipeo nella cui parte superiore fanno capolino due angeli. Il Messia dirige la lancia all'interno delle fauci di un mostro (Satana) che emerge dalle fiamme dell'Inferno.

[293] Un alveare circondato da sciami di api è collocato tra due tralci arborei.

[294] Gaeta, Museo Diocesano, *Exultet* 3. V. Pace, *Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 3*, in *Exultet. Rotoli liturgici* cit., pp. 363-364; Andrisani, *Ancora sugli «Exultet»* cit., pp. 129-130; *Civiltà del manoscritto* cit.

[295] Il *Christus* è *triumphans*, ai suoi lati sono i mezzi busti della Vergine e di Giovanni evangelista. Sopra i bracci della croce si dispongono le figure del sole e della luna.

[296] Una striscia di mare divide le due parti dell'illustrazione. Alla destra si dispone il popolo di Israele guidato da Mosè, alla sinistra l'esercito guidato dal Faraone. Nelle acque marine si intravedono mostri marini simili a quelli raffigurati nell'*exultet* 2 di Gaeta.

[297] Raffigurata in due distinte illustrazioni: nella prima Cristo è all'interno di un clipeo da cui fanno capolino due angeli infilza la lancia nelle fauci di un mostro-Satana, circondato da fiamme e collocato nel margine inferiore sinistro della miniatura; nella seconda Cristo in mandorla, con in mano la croce astile, afferra per il polso Adamo che tiene stretto a sé Eva tra le fiamme.

[298] Tra tre alveari sono inseriti due tralci arborei pullulanti di api.

[299] Montecassino, Archivio dell'Abbazia, *Exultet* 2. La datazione e la localizzazione dello *scriptorium* si disumono dalle commemorazioni liturgiche che citano l'arcivescovo Barbato, il quale è documentato tra 1105 -1110 a Sorrento, e un papa che con probabilità è Pasquale II (1099-1118). G. Orofino, *Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Exultet 2*, in *Exultet. Rotoli liturgici* cit., pp. 377-381; Speciale, *Montecassino e la Riforma gregoriana* cit., pp. 57 nota 98, 60-61, 120 nota 183; A. R. Calderoni Masetti, C. D. Fonseca, G. Cavallo, *L'*Exultet *«beneventano» del Duomo di Pisa*, Galatina 1989, pp. 40,

1110. Il rotolo è composto da sette sezioni, delle quali si conservano diciannove scene ed è introdotto dall'*Accensione del cero*, dalla *Preghiera dei fedeli* e dall'*Angelica turba coelorum*. La *Tellus* ha una configurazione peculiare in quanto, all'interno di una mandorla, è dipinto Cristo assiso benedicente con in mano un libro, ai cui lati spuntano due angeli. Alla sua destra sono raffigurati due leoni e un felino, alla sinistra un toro e due capre. Dietro gli animali sono alcuni arbusti arborei abitati da volatili. Seguono la *Mater Ecclesia* e il *Populus*[300], *Fratres carissimi*, la *Laus cerei*, la *Maiestas Domini*, il *diacono e la comunità ecclesiale*, il Monogramma del *Vere Dignum* con *Cristo in trono*[301], la *Crocifissione*[302], l'*Anastasis*[303], le *Pie donne al sepolcro* e l'*Apparizione di Cristo alle pie donne*[304], il *Sacrificium vespertinum* e l'*Elogio delle api*[305], la *Natività* (impaginata nello stesso verso della scrittura, a differenza delle altre illustrazioni)[306]. Infine, sono collocate le *Autorità spirituali*, le *Autorità temporali* e l'*Offerta del rotolo*.

Alla seconda metà del XII secolo è possibile assegnare un altro rotolo di *exultet*[307] confezionato a Troia. Il corredo figurativo è molto ricco, ordinato in trentasei illustrazioni: *Pie donne al sepolcro*[308], *Noli me tangere*[309], *Apparizione di Cristo in*

47, 48, 51, 58, 59, 86, 106; Mayo, *Borders in Bari* cit., p. 41 nota 18.

[300] All'interno di una sezione longitudinale di un'architettura a tre arcate si dispongono una figura centrale muliebre, dinanzi a un altare, e i fedeli nelle arcate laterali.

[301] Affiancato da due serafini, circondato dai simboli del tetramorfo, ognuno dei quali è inscritto in un clipeo.

[302] Al *Christus triumphans* si affiancano la Vergine e Giovanni Evangelista, in corrispondenza del sole a destra e della luna a sinistra, personificati attraverso i volti disegnati all'interno dei due corpi celesti.

[303] Cristo è collocato alla sinistra dell'illustrazione, dinanzi a due angeli, all'interno di una mandorla e con una mano tiene la croce astile, con l'altra prende per il polso Adamo. A terra sono le porte divelte degli Inferi e i chiavistelli rotti. I progenitori e altri personaggi, tra i quali si distinguono i re Davide e Salomone e Giovanni Battista, emergono da un sarcofago strigilato.

[304] Sotto un doppio arco è collocato il sepolcro vuoto del Cristo, sul quale è seduto un angelo che indica alle tre pie donne, sulla sinistra, l'avvenuta Resurrezione. Alla destra è la figura di Cristo benedicente, dinanzi alla quale le pie donne si prostrano.

[305] Illustrato in due scene distinte: nella prima sono raffigurate tre arnie affiancate da due alberi, nella seconda un alveare è affiancato da due alberi.

[306] La Vergine è distesa su un giaciglio e volge lo sguardo verso il basso, dove avviene la lavanda del Bambino. Alla sua sinistra sono due angeli mentre in alto a destra è la culla con il Bambino, riscaldato dal fiato dell'asino e del bue. Nel margine sinistro restano le tracce di altri angeli e di san Giuseppe.

[307] Troia, Archivio capitolare, Exultet 3. Per una bibliografia essenziale: F. Magistrale, *Troia, Archivio capitolare, Exultet 3*, in *Exultet. Rotoli liturgici* cit., pp. 423-429; Calderoni Masetti, Fonseca, Cavallo, *L'*Exultet *«beneventano»* cit., pp. 34-37, 41, 48-61, 87, 106, 115; Mayo, *Borders in Bari* cit., pp. 34-36.

[308] Ne rimangono solo le parti inferiori delle vesti e un vaso di unguenti sorretto da mani velate.

[309] Esemplato secondo le schema figurativo ordinario, ambientato però in un prato ricco di

Emmaus[310], *Apparizione di Cristo ai discepoli*[311], *Incredulità di Tommaso*[312], *Lettura dell'*exultet, *Maiestas Domini* e *Angelica turba coelorum.* Segue una singolare rappresentazione della *Tellus*: l'intera illustrazione è composta da un prato fiorito con tre alberi mentre all'estrema destra è raffigurata una figura nuda con le mani rivolte al cielo, che sembra fuggire verso destra. Succedono le immagini della *Mater Ecclesia*[313], di *Fratres carissimi*, del *Cristo Pantocratore*, dell'*Adae debitum*[314], della *Salvazione delle primogeniture israelitiche*[315], del *Passaggio del Mar Rosso*[316], *In Christo credentes*, della *Regis victoria*[317] e della *Crocifissione*: al *Christus triumphans* si affiancano a sinistra un angelo che spinge la personificazione della Chiesa a raccogliere dentro una coppa d'oro il sangue che fuoriesce dal costato di Gesù, a destra un altro angelo scaccia con una lancia la personificazione della Sinagoga. Il *Peccato originale* risulta connesso all'immagine precedente in quanto l'asse verticale della Crocifissione termina in corrispondenza dell'albero del peccato. Attorno al fusto si arrotola il serpente che con la lunga lingua porge il frutto a Eva, completamente nuda. Alla destra Adamo, nudo anch'egli, avvicina la mano verso i frutti dell'albero. Seguono la *Resurrezione*[318] e la *Fuga delle tenebre*: una persona nuda di colore nero (Tenebre), arretra dinanzi alla nascita del Giorno, rappresentato con una face accesa. In alto è la lunetta dell'Empireo, da cui si dipartono alcuni raggi rossi. Infine sono rappresentati i *Doni della notte*

fiori.

[310] L'episodio è diviso in quattro sequenze: due discepoli raccontano a Cristo la morte del Messia; i tre uomini avanzano verso le mura di Emmaus; Cristo siede in tavola con i discepoli a Emmaus; i due discepoli rimangono soli dopo la sparizione di Gesù.

[311] Cristo è al centro dell'immagine e attorno a lui si dispongono i discepoli, alcuni dei quali si prostrano ai suoi piedi.

[312] All'interno di alcune mura è Cristo che scosta le vesti per mostrare a Tommaso la piaga del costato. Il discepolo tocca le ferite con un dito. Gli altri apostoli manifestano espressioni di meraviglia.

[313] All'interno di una sezione architettonica è raffigurata, questa volta, la cerimonia del Sabato Santo.

[314] È raffigurata la *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre*. I due progenitori sono affrontati dinanzi all'albero e si coprono con una foglia di fico mentre implorano il Creatore raffigurato nel lato sinistro.

[315] Un uomo uccide un agnello mentre un altro unge la porta di una casa con il sangue ricavato dal sacrificio animale.

[316] Il popolo di Israele, guidato da Mosè, attraversa lo spazio aperto nel mare dal Signore. All'estrema destra è raffigurata la colonna di nuvole e fumo.

[317] Cristo è raffigurato a sinistra mentre impugna la croce astile e si rivolge indietro indicando con il dito la grotta dell'Inferno con le porte divelte e i chiavistelli rotti.

[318] Sotto uno spazio architettonico a tre arcate dormono i soldati in veglia del sepolcro di Cristo e dal sarcofago fuoriesce la figura di Gesù che reca in una mano il sudario, nell'altra una croce astile.

pasquale, il *Sacrificium vespertinum,* l'*Accensione del cero,* l'*Elogio delle api*[319], l'*Annunciazione* e la *Natività*[320], il *Dono degli egizi agli ebrei*[321], la *Consacrazione del cero*, *Cristo portatore di luce*, la *Commemorazione del clero e dei fedeli*, le *Autorità spirituali* e le *Autorità temporali*.

L'analisi complessiva dei corredi figurativi dei rotoli di *exultet*[322], tra la seconda metà dell'XI e il XII secolo, risulta interessante soprattutto in rapporto alle varianti che distinguono il programma iconografico introdotto dai fermenti della Riforma rispetto alla tradizione più antica, legata al testo della *Vetus Itala*: la prescrizione di papa Stefano IX di adottare anche in Italia centro-meridionale il rito franco-romano, avrebbe suggerito l'aggiornamento del programma figurativo, evidenziando quei temi destinati a esaltare il ruolo della Chiesa di Roma. Se pure l'*ordinatio* confermi, nella maggior parte dei casi, la selezione e la successione delle immagini veterobeneventane, taluni episodi biblici (e le ideologie di cui si fanno portavoci) sembrano godere di particolare enfasi nella reiterazione iconografica, costituendo un interessante fenomeno da indagare: la loro tradizione figurativa non si rintraccia esclusivamente all'interno di rotoli liturgici ma anche in altre tipologie di manoscritti d'apparato.

[319] Da un albero fiorito, sul cui terreno sono presenti altri fiori, parte uno sciame di api in direzione delle arnie.

[320] Nella parte superiore dell'illustrazione l'angelo porta l'annuncio a Maria che è assisa su una sorta di trono, dinanzi a un'architettura archivoltata. In basso, all'interno di una grotta, la Vergine è disposta su un giaciglio, alla cui sinistra è la mangiatoia con il Bambino, l'asino e il bue. Ai lati si dispongono da una parte un angelo con cartiglio, dall'altro san Giuseppe.

[321] Secondo il racconto dell'Esodo.

[322] Un recente studio di Lucinia Speciale ha evidenziato come la "prima edizione" del programma figurativo dei rotoli liturgici accogliesse temi di origine apocalittica (fenomeno diffuso anche nelle pitture di molte aree presbiteriali tra VIII e XI secolo), probabilmente in correlazione alle letture previste nella liturgia pasquale; così dimostrano quei ad esempio cinque illustrazioni dell'*exultet Vat. lat*. 9820, che costituiscono un piccolo ciclo apocalittico, secondo una variante iconografica generata dal Commento all'Apocalisse di Ambrogio Autperto che il monaco franco aveva composto tra 758 e 767 durante il soggiorno nell'abbazia di San Vincenzo al Volturno: schiere angeliche; *divina mysteria* a cui rimanda l'Agnello apocalittico tra i Quattro Venti; *Regis Victoria*; *Mater Ecclesia*; *Maiestas Domini* tra angeli. In particolare la studiosa ha rilevato una *contaminatio* figurativa nell'immagine della Mater Ecclesia (che compendierebbe l'iconografia della *Mulier Amicta Sole* apocalittica e quella trionfante della Vergine), secondo una proposta ispirata dal commento autpertiano che identifica la *Mulier Amicta Sole* con la Vergine. Si veda L. Speciale, *Apocalisse e liturgia: il ciclo dell'*Exultet, in *Musica e liturgie nel medioevo bresciano (secoli XI-XV)*. Atti dell'incontro nazionale di studio (Brescia, 3-4 aprile 2008), cur. M. T. R. Barezzani – R. Tibaldi, Brescia 2009, pp. 585-611, pp. 585-611; Speciale, *Ambrogio Autperto, San Vincenzo al Volturno e l'origine del ciclo dell'*Exultet, in *Medioevo: arte e storia.* Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), cur. A. C. Quintavalle, Parma 2008, pp. 178-190.

L'immagine della *Tellus*, in particolare, pur non essendo rappresentata secondo un modello univoco, predilige uno schema figurativo che, come è stato proposto da Lucinia Speciale[323], ancora una volta attinge a fonti carolinge, in particolare alle illustrazioni del capitolo *De Terra* dell'enciclopedia di Rabano Mauro, nel quale viene assimilata la generosità della Terra a quella della Chiesa[324] (così come si riscontra nell'avvicendarsi delle immagini *Tellus-Mater Ecclesia* nei rotoli liturgici). La raffigurazione della *Tellus* commenta il passo dell'*exultet* «Gaudeat se tantis tellus inradiata fulgoribus, et aeterni regis splendore lustrata, totius orbis se sentiat amisisse caliginem», secondo il quale la Madre Terra deve gioire, illuminata dallo splendore di Dio (qualificato in maniera significativa come *aeternus rex*), per esser stata liberata dalle tenebre[325].

Il modello iconografico più diffuso della *Tellus* è quello esemplato nel rotolo barberiniano[326] (ultimo quarto del secolo XI): in un paesaggio florido di vegetazione, un busto femminile, che allatta con grandi mammelle una giovenca e un serpente, alza in cielo le mani a guisa di orante. Il rotolo conservato a Londra segue la stessa *traditio* figurativa, instaurando però un rapporto più stretto con la raffigurazione della *Mater Ecclesia* (esaltata nella strofa successiva dell'*exultet*), rispetto alla quale inverte l'ordine illustrativo del preconio. Nel secolo XII il rotolo beneventano della Biblioteca Casanatense[327] perpetua questa tradizione, recuperando a sua volta la primitiva iconografia dell'*exultet Vat. lat.* 9820 (sec. X *ex.*)[328], un *unicum* nella tradizione

[323] Speciale, *Montecassino e la Riforma* cit., pp. 52 *ss.* Già E. Panofsky, *Hercules Agricola: a Further Complication in the Problem of the Illustrated Hrbanus Manuscripts*, in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, II, Bristol 1967, pp. 20-27: 21 nota 8.

[324] «Tellus autem, quia fructus ejus tollimus […] Item terra significat Sanctam Mariam Virginem, de qua Dominus nasci dignatus est […] Item terra Ecclesiam significat […]». Rabano Mauro, *De universo* 14, 1 in *PL*, 111, Paris 1864, coll. 331-332. Sulla questione si segnalano: G. Orofino, *Citazione e interpretazione. Il rapporto con l'antico nel ciclo illustrativo dell'enciclopedia di Rabano Mauro*, in *Medioevo. Il tempo degli antichi*. Atti del VI Convegno internazionale di studi (Parma, 24- 28 settembre 2003), cur. A.C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 197-207; M. Reuter, *Text und Bild im Codex 132 der Bibliothek von Montecassino «Liber Rabani de originibus rerum» (Untersuchungen zur mittelalterlichen Illustrationpraxis*), München 1984 (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung), pp. 155-156.

[325] E occorre riflettere, in tal senso, anche sul valore assegnato alla liturgia della luce durante la cerimonia del Sabato Santo, quando il cero pasquale è acceso dal diacono all'interno della cattedrale buia.

[326] Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 592.

[327] Roma, Biblioteca Casanatense, *Cas.* 724 (B I 13).

[328] Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 9820; il testimone più tardo tra i rotoli che continua a tradire questa iconografia è Salerno, Museo diocesano, Exultet (metà del XIII sec.).

figurativa precedente al rotolo Barberini. L'immagine sembra manifestare, a mio avviso, un legame ideologico e iconologico con l'episodio della *Creazione dell'Universo*, che si rintraccia costantemente nella produzione biblica coeva (ma che è assente nei programmi iconografici del preconio pasquale) e dalla quale probabilmente mutua lo schema figurativo: nel caso del *Vat. lat.* 9820, il busto muliebre della *Tellus*, che allatta un cervo e una giovenca, corrisponde nella parte superiore a una *Maiestas Domini*, dalla quale sembra derivare, in corrispondenza assiale. Tra le due figure si inscrive la lunetta dell'Empireo con la mano di Dio che irradia la Madre Terra. La *Tellus*, i cui capelli si dispongono a raggio intorno alla testa, proprio come un sole, reca nella mano sinistra una cornucopia mentre con la destra allontana l'allegoria delle tenebre (*CALIGO*)[329]. Nel rotolo della Casanatense, in luogo di *Caligo*, in alto a destra è collocata una figura femminile (TENEBRAE), vestita di colore nero, che piange assisa su una sfera celeste (verosimilmente la luna); la cornucopia in questo caso è sostituita da una fiaccola designata quale LUX **(fig. 94)**.

Il modello carolingio recuperato per l'elaborazione dell'immagine della Tellus riguarda esclusivamente la figura della donna che allatta gli animali: mi sembra possibile, altresì, che questo stesso modello iconografico assuma un significato precipuo nel combinarsi con altri elementi figurativi inseriti nell'illustrazione dell'*exultet*.

Una prima peculiarità iconografica è costituita dalle specie di animali che la donna allatta: una giovenca e un serpente (e non più una giovenca e un cervo, come si riscontra nell'unico modello "precoce" della raffigurazione, alla fine del secolo X, recuperato secondo quelle modalità solo nel rotolo casanatense), come già segnalato dall'iconografia del *De originibus rerum* di Rabano Mauro[330]. La prima bestia ha una connotazione positiva, la seconda negativa, come sembra esplicitare il commento duecentesco che correda l'illustrazione del rotolo Barberini per il quale la Madre Terra «sostene de essere pascuta da omne manera de animale tantu da boni tanto da mali, emperzò se figura la bacca e lu serpente, cose contrarie». Il serpente infatti, per antonomasia, è animale simbolo del peccato, *in primis* in quanto tentatore di Eva. Non a caso la figura del rettile è associata a quella della luna (come nella moderna iconografia

[329] Nel rotolo della Casanatense la Tellus non è raffigurata con la testa raggiata (*TERRA*).

[330] Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Rabano Mauro, ms. 132, *De originibus rerum*, f. 300, *De Terra*. Speciale, *Montecassino e la Riforma* cit., pp. 50 *ss.*

di Maria Immacolata Concezione[331]) che, nelle illustrazioni, compare sempre nel lato destro delle miniature, in corrispondenza dell'allegoria di *Caligo*.

Secondo le stesse modalità, nelle miniature relative alla *Creazione dell'Universo* (come ho già indicato all'interno delle bibbie atlantiche), la figura del Creatore risulta centrale quanto quella della *Tellus* (rispetto a cui sembra sovrapponibile nello schema iconografico) e apre le braccia fuori dalla lunetta dell'Empireo per plasmare il mondo: Egli crea il Sole e la Luna, la Luce e le Tenebre, dunque il Bene e il Male (come avviene con la Tellus che allatta la giovenca e il serpente, che reca in una mano la facie accesa o la cornucopia, mentre con l'altra indica o scaccia le tenebre) e, conseguentemente, Adamo ed Eva (come intendo suggerire più avanti, intrecciando questi elementi figurativi con l'iconografia dell'arte monumentale). Appare significativa l'identificazione dei progenitori con l'allegoria della Luce e delle Tenebre, che ho suggerito possa essere individuata nel frontespizio del Genesi della bibbia *Pal. lat.* 3, in cui la figura di Eva è associata a quella di *Caligo*, alludendo alla donna come elemento negativo **(fig. 66)**. Mi sembra opportuno segnalare, a tal proposito, come, al principio del secolo X, Odone di Cluny rifletta sul Sole quale figura di Cristo che caccia le tenebre[332] (impresa in cui non riesce la debole luce degli astri). La questione appare ancor più interessante se si riflette sulla contestuale elaborazione della *Teoria del Sole e della Luna* da parte di papa Gregorio VII (1073-1085)[333], secondo cui il potere laico, come la Luna che brilla di luce riflessa, è subordinato a quello della Chiesa di Roma, che come il Sole la illumina con luce propria: «Crediamo che alla prudenza vostra non possa essere ignoto che Dio onnipotente ha attribuito a questo mondo, perché ne venga governato, due dignità di gran lunga superiori a tutte le altre, cioè quella apostolica e quella regia. Come infatti ha disposto, per far comparire dinanzi agli occhi della carne nei diversi momenti la bellezza del mondo, il sole e la luna come lumi di gran lunga più eminenti rispetto a tutti gli altri, così, affinché la creatura che la sua bontà aveva creato in questo mondo a sua propria immagine non fosse tratta in pericoli di errore e di morte,

[331] Sul tema si veda E. Simi Varanelli, *Maria l'Immacolata. La rappresentazione nel Medioevo*, Roma 2008.

[332] Odo Cluniacensis abbas, *Occupatio*, ed. A. Swoboda, Lipsiae 1900, V. 196-200, 221-223, 235-237, pp. 100-101.

[333] Sul tema si veda G. Cantarella, *Il sole e la luna. La rivoluzione di Gregorio VII papa. 1073-1085*, Roma-Bari 2005.

ha provveduto che fosse retta, secondo diversi uffici, dalla dignità apostolica e da quella regia. Tuttavia con questo intervallo fra maggiore e minore si muove la retta osservanza cristiana, che la dignità regia sia guidata e condotta, dopo Dio, dalla cura e dalla disposizione apostolica[334]». Sembra suggestivo allora che le immagini che si legano al Genesi, offrendo particolare risalto alla positività dell'elemento solare, così come le raffigurazioni della Tellus, assecondino la volontà della Chiesa di legittimare, anche attraverso le illustrazioni bibliche (di certo più immediate rispetto al testo delle Sacre Scritture), la superiorità ontologica del potere papale rispetto a quello dell'imperatore, facendola risalire alla Creazione dell'Universo. Gregorio VII aveva evidenziato l'analogia di Cristo con il sole, riscrivendo addirittura il Salmo 18: «Pose il suo padiglione nel sole (…) e la sua corsa è fino alla sommità del cielo, e non vi è chi possa nascondersi al suo colore[335]».

Nell'*exultet* sorrentino[336] (1105-1110), appare ancor più evidente l'identificazione tra il Creatore dei primi versetti del Genesi e la *Tellus*: la figura della Madre Terra è qui sostituita dal Signore assiso su un arco dorato all'interno di una mandorla, circondato da alberi in fiore e numerosi animali (volatili, un leone, un felino, due capre, un toro). La presenza di queste creature inoltre, tra i quali si riconoscono alcuni capri, istituisce un ulteriore rimando, come avviene in numerose illustrazioni della *Creazione dell'Universo* o di *Adamo che benedice gli animali* (in questo caso diffusa solo nell'arte monumentale e non nelle bibbie atlantiche[337]), all'iconografia del *Giudizio finale*, durante il quale Cristo giudice dividerà le pecore dai capri .

Nel terzo *exultet* di Troia (metà sec. XII)[338], oltre alla raffigurazione della *Tellus* è presente l'immagine della *Fuga delle tenebre*, in relazione al passo «Haec nox

[334] *Reg.* VII.25 (Roma, 8 maggio 1080). «Credimus prudentiam vestram non latere omnibus aliis excellentiores apostolicam et regiam dignitates huic mundo ad eius regimina omnipotentem Deum distribuisse. Sicut enim ad mundi pulchristudinem oculis carneis diversis temporibus representandam solem et lunam ombinus aliis eminentiora disposuit luminaria, sic, ne creatura, quam sui benignitatis ad imaginem suam in hoc mundo creaverat, in erronea et mortifera traheretur pericula, providit, ut apostolica et regia dignitate per diversa regeretur officia. Qua tamen maioritatis et minoritatis distantia religio sic se movet christiana, ut cura et dispositione apostolica dignitas post Deum gubernetur regia».

[335] Cfr. *Ps.* 18, 6-7: «in sole posuit tabernaculum suum et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo exultavit ut gigas ad currendam viam suam: a summo caeli egressio eius et occursus eius usque ad summum eius nec est qui se abscondat a calore eius».

[336] Montecassino, Archivio dell'Abbazia, *Exultet* 2.

[337] Esemplando una tradizione più vicina a quella degli esemplari carolingi e degli ottateuchi bizantini.

[338] Troia, Archivio Capitolare, *Exultet* 3.

est, de qua scriptum est: Et nox ut dies inluminabitur...». Alla sinistra è dipinta la Notte, rappresentata come un corpo nudo di colore nero che retrocede alla presenza della figura del Giorno, rappresentata vestita, che reca in mano una face accesa rivolta verso l'alto (secondo un modello iconografico che si rintraccia negli ottateuchi bizantini di secolo XI). Nel margine superiore, dalla lunetta dell'Empireo si dipartono alcuni raggi **(fig. 97)**.

I corpi celesti del sole e della luna compaiono poi, costantemente, nelle immagini della *Crocifissione*, a evocare l'eclissi avvenuta durante il sacrificio del Figlio di Dio, evento che potrebbe essere associato in questo caso alle prevaricazioni dell'Impero contro la Chiesa di Roma, rispetto alle quali il Cristo crocefisso è raffigurato, nei secoli XI e XII, sempre come *triumphans*.

La raffigurazione insistita delle allegoria della Luce e delle Tenebre si riflette, letteralmente, nelle rivendicazioni, da parte di Ildebrando di Soana, di deporre ed eleggere i vescovi, definendo una gerarchia interna alla Chiesa, in direzione anticonciliarista, come evidenziano le scelte lessicali della lettera che scrive nel 1076 a Roberto di Fiandra: «Infatti quel che dice la divina scrittura: "I cattivi sacerdoti sono la rovina del popolo", trova nei nostri giorni un esempio più chiaro della luce: molti di quelli che sono chiamati vescovi non difendono la giustizia, ma addirittura in molti modi cercano di nasconderla affinché non venga alla luce. Questi tali non considerarli vescovi, bensì nemici di Cristo![339]». Le immagini della Creazione dell'Universo, allo stesso modo, contribuiscono a delineare il significato ontologico della natura divina del potere papale: il 28 ottobre 1061 il sinodo di Basilea aveva accusato papa Alessandro II di simonia, eleggendo così un antipapa e provocando uno scisma all'interno dell'aristocrazia ecclesiastica[340]. La bibbia visualizzata, soprattutto attraverso episodi veterotestamentari, avrebbe contribuito a definire la natura divina dell'investitura papale.

Un'immagine frequente nella tradizione dei rotoli liturgici, che si lega concettualmente sia alla morte del Cristo sia alla creazione della Luce e delle Tenebre, del Bene e del Male, è l'*Adae debitum* / *Felix culpa,* episodio non accettato in tutte le redazioni dell'*exultet*. L'immagine del *Peccato originale*, che commenta il testo «O certe

[339] *Registrum*, IV, 11.
[340] Cfr. Cantarella, *Il sole e la luna* cit., p. 68.

necessarium Adae peccatum (…) O felix culpa», entra a far parte della *recensio* figurativa dell'*exultet* solo alla metà del secolo XI, come si riscontra nel secondo rotolo di Pisa[341] (Capua, 1059-1071). Nell'illustrazione pisana l'episodio è affiancato alla sinistra dalla *Creazione di Adamo* e dalla *Tentazione di Eva*, ed evidenzia il ruolo della donna nella vicenda[342]. Nel rotolo Barberini i due progenitori si dispongono affrontandosi: Eva introduce il frutto del peccato nella bocca di Adamo. L'albero del peccato è però collocato all'estrema sinistra dell'illustrazione: attorno a esso si attorciglia il serpente che avvinghia con la coda le gambe della donna. Il valore negativo che connota Eva è evidenziato dalla già citata glossa duecentesca che accompagna l'immagine, che identifica il serpente come una donna: «(...) cascharu en peccatu et culpa per temptatione diabolica, facta ad modum de serpe el corpu et lu visu ad modum de una femmena, lu quale peccatu et culpa ene deletu et stricatu per la morte delu filliolui de dyo»[343]. La proposta iconografica del rotolo gemello conservato a Londra[344] risulta del tutto sovrapponibile. Solo nell'*exultet* proveniente da Fondi[345] (1136 ca.) l'iconografia, pur suggerendo la tentazione di Eva, verso la quale è diretto il muso del serpente, non tradisce spiccate connotazioni ideologiche. Nell'*exultet* 3 di Troia[346] (seconda metà sec. XII) non solo è demonizzato il ruolo di Eva (attraverso la lunga lingua del serpente che giunge alla bocca della donna) ma si segnala anche il significato che ha la Passione di Cristo nella redenzione dal Peccato originale: la chioma dell'albero del peccato termina dove inizia la croce su cui è posto il Cristo, nel registro superiore **(fig. 98)**.

L'identificazione del peccato originale con quello carnale, suggerita dalle numerose illustrazioni in cui il serpente quasi avvinghia la donna, era stata proposta già da sant'Agostino: è infatti la concupiscenza a trasmettere il peccato originale ed esso, sin dalla nascita di Caino e Abele, è legato all'uomo a causa dell'atto sessuale. Questa concezione sarebbe stata recuperata e ancor più diffusa, proprio tra XI e XII secolo,

[341] Pisa, Museo dell'opera del Duomo, *Exultet* 2.
[342] Cfr. Speciale, *Città del Vaticano* cit., p. 237.
[343] Occorre segnalare che in questo caso l'uso del volgare risulta di grandissimo interesse in quanto segnala un uso piuttosto ampio del rotolo. Occorrerebbe un'analisi delle glosse da un punto di vista linguistico, al fine di valutare i luoghi e i tempi della diffusione di questo manoscritto.
[344] London, BL, *Add.* 30337.
[345] Paris, BnF, *Nouv Acq. Lat.* 710.
[346] Troia, Archivio Capitolare, *Exultet* 3.

tramite gli scritti di Bernardo di Chiaravalle, l'opera di predicatori, confessori e autori di trattati morali[347]. Ma sull'associazione che la Riforma gregoriana opererà tra Eva e il Peccato, si potrà riflettere meglio solo analizzando le soluzioni figurative dell'arte monumentale e i *tituli picti* a commento.

Il Duecento

Il pontificato di Innocenzo III (1198-1216) segna il passaggio tra due grandi stagioni culturali di cui la Bibbia è protagonista indiscussa. Nel corso del secolo XIII, pur persistendo una certa continuità con la tradizione figurativa romanica, si transita da una produzione biblica di tipo "gregoriano"[348] a una nuova proposta codicologica e iconografica, grazie ai contatti con la cultura gotica internazionale. In particolare si diffondono, in area italiana (se pure il fenomeno sia di portata europea): la bibbia glossata, composta da più volumi di grande formato[349] e la bibbia "tascabile", costituita da un unico volume di piccole dimensioni[350].

Il sistema di produzione del libro, inoltre, muta notevolmente a causa dell'ampliamento del bacino di utenza, della rinnovata alfabetizzazione laica e della fondazione dei grandi *studia* universitari. Si avverte quindi, per questa e per altre tipologie testuali, l'esigenza di un processo più uniforme di confezione del codice:

[347] Cfr. J. Leclercq, *La donna e le donne in San Bernardo*, Milano 1985, pp. 23 *ss*.

[348] Alcune caratteristiche di questa tipologia libraria sarebbero sopravvissute per alcuni decenni. In area toscana, infatti, la produzione di bibbie atlantiche si protrae per tutta la prima metà del Duecento; inoltre, manoscritti come il sacramentario anagnino (Città del Vaticano, BAV, *Arch. Cap. S. Pietro* F 13), segnalano quanta cultura figurativa romanica, nel secondo quarto del XIII secolo, ancora impregnasse le pagine miniate.

[349] Questa tipologia compare a Parigi intorno al 1200 e viene diffusa soprattutto dagli *ateliers* della capitale francese. R. Branner, *Manuscript Painting in Paris During the Reign of Saint Louis*, Berkley 1977, pp. 16, 28.

[350] Sulla diffusione della bibbia tascabile si segnala C. Ruzzier, *The Miniaturisation of Bible Manuscripts in the Thirteenth Century: a Comparative Study*, in *Form and Function* cit., pp. 105-125; S. Magrini, P*roduction and Use of Latin Bible Manuscripts in Italy during the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, «Manuscripta», 51/2 (2007), pp. 209-257; G. Lobrichon, *Pour l'étude de la tradition et du texte de la Vulgate latine en Italie (XIIIe siècle)*, in *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale (Firenze, Certosa del galluzzo, 8-9 novembre 1996), cur. L. Leonardi, Firenze 1998, pp. 22-33 (rist. in G. Lobrichon, *La Bible au moyen âge*, Paris 2003, pp. 173-180; C. Ruzzier, *Des* Armaria *aux besaces. La mutation de la Bible au XIIIe siècle*, in *Les usages sociaux de la Bible, Xie-XV siècles*, «Cahiers électroniques d'histoire textuelle du LAMOP», 3 (2010), pp. 74-111; P. Supino Martini, *Il libro nuovo*, in *Il gotico europeo in Italia*, cur. V. Pace – M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 351-359.

caratterizzato dall'uso di richiami e rubriche, dalla divisione in paragrafi, da un'impaginazione a doppia colonna, da una rigatura visibile segnata a piombo o a inchiostro[351]. Tra XII e XIII secolo la bibbia si trasforma in uno strumento di studio e di predicazione, svincolandosi dal rapporto esclusivo con monasteri e cattedrali (luoghi in cui gli *scriptoria* continuano a sopravvivere).

Il libro delle Sacre Scritture inizia così a essere confezionato nelle officine laiche, per essere destinato anche al mercato librario[352], affinché circolasse tra un pubblico di lettori specializzati (come gli studenti universitari)[353]. La nuova vulgata nasce nel 1220, su commissione dell'Università di Parigi, e viene diffusa in Italia come nel resto d'Europa dagli ordini mendicanti[354]. Essa non costituisce un'edizione vera e propria delle Sacre Scritture[355], se pure sia possibile enucleare alcune caratteristiche comuni alla maggior parte degli esemplari: risultano espunti i sommari e i canoni eusebiani, è introdotta la divisione standardizzata dei *capitula*[356] (se pur non

[351] A. Petrucci, *Medioevo da leggere*, Torino 1991, p. 22.

[352] A. Petrucci, *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana*, cur. A. Asor Rosa, II. *Produzione e consumo*, Torino 1983, pp. 499-524.

[353] Il nuovo sistema di produzione si diffonde sin dai primi decenni del Duecento, da città universitarie come Bologna e Parigi, e si basa sulla circolazione di *peciae*: fascicoli sciolti affittati agli studenti, che avrebbero permesso una diffusione più ampia delle copie ufficiali dei libri di studio (gli *exemplaria*) Sul libro universitario si veda: *La production du libre universitaire au moyen age.* Exemplar *et* pecia. Actes du symposium tenu au Collegio San Bonaventura de Grottaferrata en mai 1983, cur. L. J. Bataillon – B. G. Guyot – R. H. Rouse, Paris 1988; G. Battelli, *Il libro universitario*, in *Civiltà Comunale: Libro, Scrittura, Documento*. Atti del Convegno (Genova, 8-11 novembre 1988), Genova 1989, pp. 279-313.

[354] Cfr. A. Ghisalberti, *L'esegesi della scuola domenicana del secolo XIII*, in *La Bibbia nell'Alto Medioevo* cit., pp. 291-304; G. L. Potestà, *I frati minori e lo studio della Bibbia. Da Francesco d'Assisi a Nicolò di Lyra*, in *La Bibbia nell'Alto Medioevo* cit., pp. 269-290; K. W. Humpreys, *The Book Provisions of the Medieval Friars 1215-1400*, Amsterdam 1964, pp. 1945, 47-66, 68-76, 78-82. Sono tradizionalmente ritenuti "ordini mendicanti": i carmelitani, i domenicani, gli eremiti di sant'Agostino, i francescani e i servi di Maria. La definizione non è canonica e designa, piuttosto, un genere di vita conventuale, caratterizzato dalla pratica della predicazione itinerante, dall'esercizio della penitenza e dal voto di povertà. Numerose divergenze dottrinali opponevano domenicani e francescani, i due principali ordini mendicanti, e si rivelarono più aspre, nei dibattiti, proprio a Parigi. Nel Duecento i Minori, pur ispirandosi al modello domenicano, non erano dotati di una legislazione scolastica sistematica né di una omogenea rete di *studia*. Cfr. L. Fenelli, *L'ordine dei frati predicatori*, «Reti medievali. Rivista», 14 (2013) e D. L. Douie, *The Conflict between the Seculars and the Mendicants at the University of Paris in the Thirteenth Century*, London 1954.

[355] Non risulta infatti un vera e propria revisione critica del testo biblico, piuttosto è stata elaborata una nuova organizzazione delle Scritture.

[356] Tale sistematizzazione è stata attribuita all'inglese Stephen Langton, probabilmente allievo di Pietro Cantore, *magister* di teologia a Parigi tra 1180 e 1206 e arcivescovo di Canterbury. Cfr. V. A. d'Esneval, *Le prefectionnement d'un instrument de travail au début du XIIIe siècle: les trois glossaires bibliques d'Étienne Langton*, in *Culture et travail intellectuel dans l'Occident médiéval*, in *Colloques d'humanisme médiéval*, cur. G. Hasenohr – J. Longère, Paris 1981, pp. 163-175.

universalmente accettata) ed elaborata una scrittura *textualis* dalle forme serrate (anche se variabile a livello locale, in Italia ad esempio i copisti adottano *rotundae* calligrafiche o *textuales* formalizzate[357]). Inoltre è aggiunta la sequenza fissa dei libri biblici: essa sarebbe stata introdotta da prologhi e divisa in capitoli corredati da un glossario di nomi ebraici (collocati dopo l'Apocalisse)[358]. Dagli anni Sessanta del Duecento, poi, questa tipologia libraria si sarebbe costituita secondo un modello univoco, designato come *exemplar parisiensis*[359]. Una certa standardizzazione della *Bible de Paris* avrebbe coinvolto anche i repertori figurativi delle bibbie, corredate da un numero esiguo di iniziali decorate e istoriate, per le quali sono individuabili poche varianti iconografiche[360]. Le iniziali istoriate si collocano, per lo più, in corrispondenza degli *incipit* dei libri biblici (ma non sempre in tutti): *Genesi*, *Salmi*, *Proverbi*, *Isaia*, *Matteo* risultano presenze costanti nel repertorio.

Tra XIII e XIV secolo, lo studio esegetico della bibbia era previsto nelle *universitates studiorum* di teologia e negli *studia generalia* degli Ordini mendicanti[361], lì dove si era rinnovato l'interesse per lo studio delle Sacre Scritture: per questo motivo era nata l'esigenza di una bibbia in un solo volume, di piccolo formato, corredata da dispositivi paratestuali che agevolassero la lettura e l'apposizione di glosse. Umberto di Romans (1200 ca. - 1277), quinto generale dell'Ordine domenicano, aveva concepito una vera e propria «filosofia del libro» domenicano, insieme a una strutturazione legislativa che regolasse l'Ordine[362]. Gli studi teologici furono particolarmente fervidi,

[357] P. Supino Martini, *Linee metodologiche per lo studio dei manoscritti in* litterae textuales *prodotti in Italia nei secoli XIII-XIV*, «Scrittura e civiltà», 17 (1993), pp. 43-101: 55-60.

[358] S. Magrini, *La Bibbia all'università (secoli XII-XIV): la "Bible de Paris" e la sua influenza sulla produzione scritturale coeva*, in *Forme e modelli della tradizione manoscritta della bibbia*, cur. P. Cherubini, Città del Vaticano 2005, pp. 407-421.

[359] Magrini, *La bibbia all'Università* cit., pp. 410 *ss.* L'origine del testo della *Bible parisienne* va rintracciata nelle bibbie glossate di secolo XII. Su la *Bible de Paris* si veda L. Light, *French Bibles c. 1200-30: a New Look at the Origin of the Paris Bible*, in *The Early Medieval Bible. Its Production, Decoration and Use*, cur. R. Gameson, Cambridge 1994, pp. 155-176.

[360] R. Branner, *Manuscript Painting in Paris* cit., p. 17.

[361] Sul tema si veda *Studio e* studia*: le scuole degli Ordini mendicanti tra XIII e XIV secolo*. Atti del XXIX Convegno internazionale (Assisi, 11-13 ottobre 2001), Spoleto 2002; L. Pellegrini, *L'incontro di due invenzioni medievali: Università e Ordini mendicanti*, Napoli 2005; W. K. Humphreys, *The Book Provision of Medieval Friars (1215-1400)*, Amsterdam 1964; P. Marangon, *Gli* studia *degli Ordini mendicanti*, Padova 1985 e *Libri, biblioteche e letture dei frati Mendicanti*. Atti del XXXII Convegno internazionale (Assisi 7-9 ottobre 2004), Spoleto 2005.

[362] Cfr. G. Barone, *La legislazione sugli* studia *dei Predicatori e dei Minori*, in *Le scuole degli Ordini Mendicanti (secc. XIII-XIV)*. Atti del XVII Convegno storico internazionale del Centro di studi sulla spiritualità medievale (Todi, 11-14 ottobre 1976), Todi 1978, pp. 201-247; L. Pellegrini, *I*

nel Duecento, a causa dell'insorgere di numerose eresie, che si intendevano contrastare anche attraverso una rinnovata esegesi biblica, e l'*Ordo Fratrum Praedicatorum* fu particolarmente attivo nella repressione antiereticale[363]: il suo ruolo si rivelò decisivo nella lotta agli albigesi, contro i quali, negli stessi anni, Innocenzo III aveva indetto una crociata (1209-1229). Domenico di Guzman, fondatore dell'Ordine, aveva istituzionalizzato, con queste finalità, una scuola che formasse alla predicazione, un vero e proprio «tirocinio intellettuale» per i confratelli: per questo motivo gli *studia generalia* furono affiancati dagli *studia conventualia* e dagli *studia solemnia*. La lotta alle eresie, così, si legava intrinsecamente all'insegnamento universitario e alla predicazione attraverso la bibbia[364].

Anche l'ordine francescano interpretò in Italia, e non solo, un ruolo di primo piano nell'opera di diffusione della nuova bibbia[365] e nella persecuzione degli eretici: tra i Minori, Antonio da Padova, *malleus haereticorum*, è definito da papa Gregorio IX

Predicatori e i loro manoscritti, in *La predicazione dei Frati dalla metà del '200 alla fine del '300.* Atti del XXII Convegno internazionale (Assisi, 13-15 ottobre 1994), Spoleto 1995, pp. 113-139.

[363] I predicatori scelsero di contrastare gli eretici anche attraverso uno stile di vita simile alla loro: l'*exemplum* della vita povera, l'attenzione al vangelo, la predicazione, la penitenza e i provvedimenti coattivi. Cfr. G. Merlo, *Eretici ed eresie medievali*, Bologna 1989 e *Medioevo ereticale*, cur. O. Capitani, Bologna 1983.

[364] Cfr. A. Vauchez, *Ordini mendicanti e società italiana: XIII-XV secolo*, Torino 1990. G. Merlo, *Eretici del medioevo. Temi e paradossi di storia e storiografia*, Brescia 2011. Sulle commesse artistiche domenicane si rimanda a J. Cannon, *Dominican Patronage of the Arts in Central Italy. The Provincia Romana (c. 1220 – c. 1320)*, London 1980.

[365] Sul libro "francescano" i contributi più significativi: N. Giovè, *Il codice francescano: l'invenzione di un'identità*, in *Libri, biblioteche e letture dei frati mendicanti (secoli XIII-XIV)*. Atti del XXXII Convegno internazionale (Assisi, 79 ottobre 2004), Spoleto 2005, pp. 375-418; N. Giovè, *Circolazione libraria e cultura francescana nella Padova del Due e Trecento*, in *Predicazione e Società nel Medioevo: riflessione etica, valori e modelli di comportamento*. Atti del XII Medieval Sermon Studies Symposium (Padova, 14-18 luglio 2000), cur. L. Gaffuri – R. Quinto, Padova 2002, pp. 131-141; P. Maranesi, *Nescientes Litteras. L'ammonizione della Regola Francescana e la questione degli studi nell'Ordine (secc. XIII-XVI)*, Roma 2000; A. Bartoli Langeli, *I libri dei frati. La cultura scritta dell'Ordine dei Minori*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, cur. M. P. Alberzoni – A. Bartoli Langeli – G. Casagrande, Torino 1997, pp. 283-305; *I protagonisti del libro: gli ordini mendicanti*, in *Calligrafia di Dio. La miniatura celebra la Parola* (Abbazia di Praglia, 17 aprile – 17 luglio 1999), Catalogo della mostra a cura di G. Mariani Canova – P. Ferraro Vettore, Modena 1999, pp. 51-57; G. Severino Polica, *Libro, lettura, "lezione" negli Studia degli ordini mendicanti (sec. XIII)*, in *Le scuole degli ordini mendicanti (secoli XIII-XIV)*. Atti del XVII Convegno internazionale di studi (Todi, 11-14 ottobre 1976), Todi 1978, p. 375-413; si veda anche N. Giovè – S. Zamponi, *Manoscritti in volgare nei conventi dei frati Minori: testi, tipologie librarie, scritture (secoli XIII-XIV)*, in *Francescanesimo in volgare (secoli XIII-XIV)*. Atti del XXIV Convegno internazionale (Assisi, 17-19 ottobre 1996), Spoleto 1997, pp. 303-306; tra i cataloghi speciali: C. Cenci, *Manoscritti francescani della Biblioteca Nazionale di Napoli*, I-II, Grottaferrata 1971; C. Cenci, *Bibliotheca manuscripta ad Sacrum Conventum Assisiensem*, I-II, Assisi 1981; *Codici e manoscritti della Biblioteca Antoniana*, cur. G. Abate – G. Luisetto, I-II, Vicenza 1975; M. Bigaroni, *Catalogo dei manoscritti della Biblioteca storico-francescana di Chiesa nuova di Assisi*, «Atti dell'Accademia Properziana del Subasio di Assisi», 1 (1978), pp. 9-43

«arca del Vecchio e forma del Nuovo Testamento» per la profonda conoscenza delle Sacre Scritture[366].

Risulta complesso definire un'identità vera e propria del "codice francescano"[367] e valutare se esso possa esser stato diffuso da un eventuale officina scrittoria assisiate[368]. Alcuni manoscritti sono identificabili genericamente come francescani per contenuto e apparato codicologico, per scelte decorative e illustrative[369], se pure nel complesso risultino accomunati da pochi elementi. Tra le varie tipologie librarie il numero maggiore di manoscritti "francescani" è costituito da bibbie[370]. Cesare Cenci aveva ipotizzato la presenza di uno *scriptorium* ad Assisi sulla base di dati paleografici, individuando una *littera assisiensis* (*rotunda* di modulo ampio)[371]: questi elementi non risultano sufficienti, però, a dimostrare l'esistenza dello *scriptorium*, sia a causa dell'assenza di testimonianze esplicite riguardo la presenza di un'officina libraria conventuale, sia per la dispersione di molti codici[372]; per questo motivo alcuni ritengono più probabile la collaborazione tra *fratres scriptores* e copisti esterni associati[373]. Appare ragionevole, tuttavia, ipotizzare che all'origine della Biblioteca del Sacro Convento di Assisi[374], la maggiore biblioteca conventuale italiana nel Duecento, potesse collocarsi

[366] Cfr. *S. Antonio Dottore della Chiesa.* Atti delle settimane antoniane, Città del Vaticano 1947.

[367] L'esistenza di un'arte "francescana" è stata esclusa da G. Atanassiu, *Alle origini dell'arte francescana*, in *Francesco. In Italia, nel mondo,* Milano 1990, p. 96.

[368] Cfr. E. Sesti, *L'arte francescana nella pittura italiana dei secoli XIII e XIV,* in *Francesco, il francescanesimo e la cultura della nuova Europa*. Atti del Convegno internazionale (Roma, dicembre 1982), cur. I. Baldelli – A. M. Romanini, Roma 1986, pp. 197-208.

[369] Sesti, *La biblioteca del Sacro Convento* cit.

[370] Cfr. Alessandri, *Inventario dell'antica Biblioteca* cit., p. 49.

[371] Cenci, *Bibliotheca Manuscripta,* I, cit., pp. 23-24. Ma si veda anche E. Sesti, *La biblioteca del Sacro Convento di Assisi: ipotesi per uno "scriptorium"*, in *La biblioteca del Sacro Convento di Assisi*, II, cur. M. Assirelli – E. Sesti, Perugia 1988, pp. 63-70. La proposta di un centro miniatorio è stata proposta già da L. Alessandri, *Inventario dell'antica Biblioteca del Sacro Convento di S. Francesco in Assisi, compilato nel 1381*, Assisi 1906, pp. XXVI-XXVII e G. Abate, *Manoscritti e biblioteche francescane nel medio evo*, in *Il libro e le biblioteche.* Atti del primo Congresso Bibliologico Francescano Internazionale (20-27 febbraio 1949), I, Roma 1950, pp. 77-126.

[372] La consistenza del fondo di manoscritti del Sacro Convento di Assisi è segnalata in parte dall'inventario del 1381, compilato da frate Giovanni da Iolo.

[373] Giovè, *Il codice francescano* cit.

[374] La biblioteca del Sacro Convento avrebbe goduto, in una fase iniziale, della donazione di codici di varia provenienza, da parte di benefattori quali Luigi IX re di Francia. A lui ad esempio si assegna la donazione della Bibbia glossata parigina in diciassette volumi (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 15 e Città del Vaticano, BAV, *Ross*. 299, 300, 613, 616). Questi codici di provenienza internazionale, giunti ad Assisi intorno al 1255, avrebbero influenzato notevolmente le scelte stilistiche e iconografiche della miniatura assisana tardoduecentesca e trecentesca. Cfr. Ciardi Dupré *et alii*, *I libri miniati di età romanica e gotica* cit; M. G. Ciardi Dupré, M. Assirelli, E. Sesti, *I libri miniati del XIII e del XIV secolo* cit.

uno *scriptorium* in cui erano attivi frati minori di provenienza e formazione eterogenea[375], già a partire dall'approvazione della Regola francescana nel 1223. Oltre a una tipologia comune di scrittura, i manoscritti assisiati sono caratterizzati, infatti, da una peculiare decorazione a penna e a pennello che spesso arricchisce il testo con tralci vegetali e foglie palmate, da illustrazioni fortemente espressive che prediligono toni freddi[376]. Le bibbie francescane, così come i codici liturgici, avrebbero rielaborato i modelli codicologici contemporanei, non proponendo significative innovazioni strutturali e assecondando due differenti tipologie librarie[377]: da una parte codici d'apparato di grandi dimensioni, talvolta riccamente illustrati; dall'altra breviari di formato tascabile, destinati alla meditazione dei frati, bibbie e libri di studio dalle dimensioni ridotte.

L'apparato figurativo dei manoscritti francescani va analizzato sempre in rapporto al testo, rispetto al quale le immagini assumono una funzione complementare e didascalica[378]. I primi codici, infatti, accolgono un corredo decorativo molto semplice e raramente completo di un programma iconografico. La bibbia I 70 della Biblioteca Augusta di Perugia, databile al 1250, ad esempio, è decorata solo con elementi vegetali e animali[379].

Tra le bibbie illustrate della prima metà del Duecento si segnala quella

[375] Sesti, *La biblioteca del Sacro Convento* cit., p. 63.

[376] Emanuela Sesti ritiene che la decorazione dei manoscritti miniati ad Assisi doveva dipendere dal movimento degli Spirituali dell'Ordine, sia per riferimenti testuali precisi ma anche per la tipologia di decorazione semplice. Sesti, *I manoscritti miniati* cit., p. 64.

[377] Giovè, *Il codice francescano* cit., pp. 393 *ss.*

[378] F. Toniolo, *L'iconografia francescana, nei codici miniati della Biblioteca Antoniana*, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 24-26 maggio 2001), cur. L. Baggio – M. Benetazzo, Padova 2003, pp. 59-75; S. Maddalo, *Immagini del libro, immagini nel libro*, in *Libro, scrittura, documento della civiltà monastica e conventuale nel basso medioevo (secoli XIII-XV)*, Atti del convegno di studio (Fermo, 17-19 settembre 1997), cur. G. Avarucci – R. M. Borracini – G. Borri, Spoleto 1999, pp. 165-182; G. Mariani Canova, *La miniatura degli ordini mendicanti nell'arco adriatico all'inizio del Trecento*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di S. Nicola a Tolentino*. Atti del Convegno (Tolentino, 1-4 settembre 1992), Roma 1994, pp. 165-183; M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *La miniatura e l'Ordine francescano*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e archivi. Codici e biblioteche. Miniature*. Catalogo delle mostre di Perugia, Todi e Foligno, Milano 1982, pp. 295-297; M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *La miniatura francescana dalle origini alla morte di san Bonaventura*, in *Francesco d'Assisi* cit., pp. 323-332.

[379] Se pur declinati secondo uno spirito grottesco, estraneo alla spiritualità francescana e più propriamente benedettino, in opposizione all'ideale cistercense della *deformis formositas* di Cluny contro cui si batteva san Bernardo. Ciardi Duprè, *La miniatura francescana* cit., p. 323.

assisiate[380] dedicata a frate Giovanni da Parma, un seguace di Gioacchino da Fiore, ministro generale dell'Ordine francescano prima di san Bonaventura, a capo degli Spirituali. Il codice, databile tra il 1230 (canonizzazione di san Francesco) e 1257 (fine del ministero di Giovanni da Parma), è il più antico manoscritto conservato nella biblioteca[381] e testimonia una cultura figurativa romanica di matrice cistercense, ricca di influenze oltremontane, che suggerisce la presenza di un modello di ispirazione francese, in particolare della produzione di Citeaux[382]. Il codice era destinato alla lettura nel refettorio[383] e costituisce il primo tomo di una bibbia in due volumi (di cui il secondo è andato perduto). Il corredo iconografico è molto semplice, privo di oro, e costituito da iniziali istoriate: a f. 1r san Girolamo, assiso e benedicente, tiene un libro all'interno della *F* di *Frater Ambrosi*, a cui segue a f. 5v l'iniziale *I* di *In principio* all'*incipit* del Genesi, contenente, su tre registri, (dall'alto verso il basso) Cristo, Adamo e san Francesco. Il corredo iconografico continua nell'*incipit* del Levitico con la raffigurazione di Dio (con le sembianze di Cristo), nell'*incipit* dei Numeri, con il mezzo busto di Dio che reca in mano un libro semiaperto, nell'*incipit* del libro di Ruth, a f. 134 v, con la figura di Ruth. Poi a f. 157r segue il *Suicidio di Saul* e *David,* all'*incipit* del libro dei Re (f. 172v). A. f. 211r, nel I Libro dei Paralipomeni, è raffigurato *Adamo che parla ai suoi discendenti* mentre all'*incipit* del II libro Salomone è assiso in trono. Segue il *Discorso di Giobbe* malato, a letto, che discute con un amico mentre dall'alto un angelo gli affida il messaggio di Dio a f. 292r.

L'iconografia del codice appare influenzata dall'ideologia gioachimita, forse dallo stesso Giovanni da Parma: tale ispirazione risulta evidente nell'*ordinatio* della *I* di *In Principio* (f. 5v), dove è illustrato, per la prima volta, il rapporto che intercorre tra Adamo e Cristo e il ruolo di Francesco, mediatore tra Dio e l'uomo. Per questo motivo le ultime parole vergate sulla pagina sono «faciamus hominem ad imaginem et similitudinem meam»[384]. Per la prima volta, in una bibbia, la figura di Francesco è

[380] Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, ms. 17.

[381] Nell'inventario della biblioteca segreta del Sacro Convento del 1381 è segnato come ms. n°1. Alessandri, *Inventario dell'antica Biblioteca* cit., p. 49.

[382] Sesti, *La biblioteca del Sacro Convento* cit., pp. 82-89: 87. La studiosa propone un confronto con una bibbia del primo quarto del XII secolo, la cosiddetta *Bible de Saint Bénigne* (Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 2).

[383] L'uso del codice è documentato in un inventario del 1381. Cfr. Sesti, *La biblioteca del Sacro Convento* cit., p. 87.

[384] Ciardi Duprè, *La miniatura francescana* cit., pp. 331-337; C. Frugoni, *Francesco e*

inserita nell'*incipit* del Genesi, secondo una consuetudine che diventerà propria dell'ambiente degli Spirituali[385].

A mio avviso la configurazione gioachimita del programma figurativo è rintracciabile anche nella selezione degli episodi biblici proposti, come in quello relativo ad *Adamo che parla ai suoi discendenti*: questa immagine (che ancora una volta porta l'attenzione sulla figura del progenitore), inconsueta nei repertori iconografici della bibbia, potrebbe essere correlata al rapporto tipologico che proprio Gioacchino da Fiore aveva inteso istituire tra i vari personaggi dell'Antico Testamento, ma anche tra Cristo e Adamo, secondo un'interpretazione spirituale per la quale il Vecchio Testamento è rivelazione del Nuovo[386], se pure questo tipo di correlazione godesse già di una tradizione radicata.

Nell'Europa meridionale si diffondono, dalla fine del secolo XII codici di formato ridotto contenenti esclusivamente il testo del Nuovo Testamento (non accogliendo, però, tutte le novità introdotte in ambito universitario nel XIII secolo)[387]. Questa tipologia libraria non avrebbe goduto di grande fortuna fino al secolo XII e solo nel Duecento avrebbe assunto un significato rilevante nelle dispute tra frati mendicanti (in particolare francescani) e clero secolare, riguardo al problema della *paupertas* e del rapporto tra *regnum* e *sacerdotium*[388]: se nell'Antico Testamento Mosè definiva un *regnum sacerdotale* (*Es* 18,6), un sacerdozio fondato e costituito sulla regalità, nel Nuovo esso era definito *regale sacerdotium* (1 *Pt* 2,9), in virtù di una regalità della legge di Dio fondata sul sacerdozio[389].

Un altro ambiente in cui circola il Nuovo Testamento sono quelle confraternite di laici di ispirazione neotestamentaria che, sin dal secolo XII, avevano rivendicato un'interpretazione diretta delle Sacre Scritture, non mediata dal ministero

l'invenzione delle stimmate, Torino 1993, pp. 109-113.

[385] *Ibid.*

[386] Sul tema dell'*intelligentia spiritualis* che guida alle tre età delle vicende dell'umanità che riguardano l'Antico e il Nuovo Testamento si rimanda a R. Manselli, *L'attesa dell'età nuova e il gioachimismo*, in *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo*. Atti del III Convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale (Todi, 16-19 ottobre 1960), pp. 115-170; M. Reeves, *The Influence of prophecy in the Later Middle Age. A Study in Johachimism*, Oxford 1969.

[387] C. Ruzzier, *La produzione di manoscritti neotestamentari in Italia nel XIII secolo: analisi codicologica*, «Segno e testo», 6 (2008), pp. 249-294.

[388] Cfr. B. Smalley *I vangeli nelle scuole medievali (secoli XII-XIII)*, Padova 2001.

[389] *Ibid.*

pastorale, dato che la Chiesa non consentiva ai laici di possedere libri devozionali[390]. Il fenomeno di diffusione del Nuovo Testamento come libro autonomo si manifesta soprattutto in Italia settentrionale e l'apice della sua fortuna precede di pochi anni la diffusione delle bibbie portatili[391].

A causa della rarità di codici neotestamentari in Italia centro-meridionale, appare interessante riflettere proprio sulla proposta figurativa di un Nuovo Testamento ricondotto a Roma sulla base del calendario **(fig. 99)**. Il manoscritto, oggi conservato al Getty Villa di Malibu[392], faceva parte della collezione Ludwig a Colonia ed è stato ritenuto per molti anni siciliano[393]. Giacomo Baroffio[394] per la prima volta ha incluso il codice nell'*Iter liturgicum Italicum*, in virtù del calendario, suggerendo la destinazione romana e datandolo alla prima metà del XIII secolo. Questa proposta è stata accettata da Valentino Pace, che ne ha confermato la pertinenza romana e la cronologia, senza sottoporlo però uno studio analitico[395]. Il miniatore coinvolto nella decorazione dovette essersi formato in area veneta, come dimostra il confronto con un codice della Biblioteca Universitaria di Padova[396], segnalato da François Avril[397].

L'illustrazione principale (f. 191v), a piena pagina, risulta bipartita: nel margine superiore è raffigurata una *Crocifissione*, in quella inferiore un'*Anastasis*. La cornice è scandita da sei medaglioni che recano ai quattro angoli le immagini degli evangelisti mentre, alla metà dei lati verticali, alcuni protagonisti del Vecchio Testamento (nel lato sinistro si riconoscono Adamo e forse Salomone). Nel medaglione a sinistra i personaggi raffigurati sostengono un filatterio con «ATTOLITE PRINCIPES

---

[390] Ruzzier, *La produzione di manoscritti* cit., p. 252; sul tema si veda A. Vauchez, *La Bible dans le confréries et les mouvements de dévotion*, in *Le Moyen Âge et la Bible*, Paris 1984, cur. P. Riché – G. Lobrichon, pp. 581-595; L. Eleen, *New Testament Manuscripts and Their Lay Owners in Verona in the Thirteenth Century*, «Scriptorium», 41 (1987), pp. 221-236: in particolare si vedano pp. 230-231; L. Light, *The New Thirteenth-Century Bible and the Challenge of Heresy*, «Viator», 18 (1987), pp. 275-288: 278.

[391] Ruzzier, *La produzione di manoscritti* cit., p. 259.

[392] Malibu, Getty Museum, Ludwig ms. I 5.

[393] A. von Euw, J. Plotzek, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, I., Köln 1979, pp. 63-71.

[394] G. Baroffio, *Iter liturgicum italicum*, Padova 1999.

[395] V. Pace, *Per la storia della miniatura duecentesca a Roma*, in *Arte a Roma* cit., pp. 201-217: 201-202.

[396]Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 1428.

[397]Cfr. *Splendore nella Regola. Codici miniati da monasteri e conventi nella Biblioteca Universitaria di Padova.* Catalogo della mostra (Padova, oratorio di San Rocco, 1-30 aprile 2011), cur. F. Toniolo – P. Gnan, Padova 2011, p. 21

VESTRAS» (*Ps.* 23,7); in quello a sinistra «PORTAS ERTAS CONFRIGET AVERNI»[398].

L'*ordinatio* della pagina risulta peculiare rispetto alla tipologia libraria del Nuovo Testamento (il corredo figurativo è solitamente costituito dalle illustrazioni della Crocifissione e dei quattro evangelisti[399]). La scelta iconografica in questo caso appare, invece, molto più vicina a quella dei sacramentari.

Nella Crocifissione, l'evangelista Giovanni è raffigurato con i segni dei chiodi sul dorso dei piedi. Se si tiene conto che il calendario del codice celebra le festività di san Francesco, sant'Antonio da Padova e di san Bonaventura, che conducono la destinazione del manoscritto in ambito mendicante e specificamente francescano, mi sembra significativo che, proprio nei Fioretti di san Francesco, venga istituito un parallelo tra Francesco *novus evangelista* e Giovanni, nella narrazione di una visione di frate Pietro: «un dì stando Pietro in orazione e pensando divotissimamente la Passione di Cristo, o come la Madre di Cristo beatissima e Giovanni dilettissimo discepolo e santo Francesco erano dipinti appiè della croce, per dolore mentale crocifissi con Cristo, gli venne il desiderio di sapere quale di que' tre avea avuto maggior dolore della passione di Cristo, o la Madre la quale l'aveva generato, o il discepolo il quale gli ave a dormito sopra il petto o santo Francesco il quale era con Cristo crocifisso[400]». Il fatto che Giovanni rechi i fori dei chiodi solo sui piedi e non sulle mani appare coerente con la questione relativa alla diffusione popolare dell'immagine delle stigmate: nella prima metà del Duecento, quando ancora non esiste un riconoscimento ufficiale di questo fenomeno, spesso non è rappresentata la ferita sul costato e si tende a dipingere le stigmate solo sulle mani[401]. In questo caso dunque l'iconografia biblica della *Crocifissione* sarebbe stata interpolata dall'ordine francescano per introdurre surrettiziamente il fenomeno delle stigmate (ancora non riconosciuto ufficialmente dalla Chiesa di Roma) in una figura che evoca Francesco (e si ricordi che Giovanni era il

[398] Da intendere probabilmente come profezia della discesa di Cristo nelle Tenebre, per liberare le anime, in relazione alla vicina illustrazione dell'*Anastasis.*

[399] Città del Vaticano, BAV, *Ott. lat.* 683.

[400] *Fioretti*, Capitolo XLIV. *Come a frate Pietro da Monticello apparve la Madre di Cristo e santo Giovanni Evangelista e santo Francesco; e dissongli quale di loro portò più dolore della passione di Cristo*. Ho consultato l'edizione *I fioretti di san Francesco*, con introduzione di C. Segre, cur. L. Morini, Milano 1979, p. 140.

[401] C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, Torino 1993, pp. 67 *ss.*

nome di battesimo del santo assisiate). Un ulteriore collegamento che assegna queste illustrazioni all'ispirazione francescana è segnalato dall'immagine dell'*Anastasis*, che costituisce un *unicum* iconografico: all'ordinaria raffigurazione di Cristo che scende nel Limbo per salvare i progenitori si affianca, con eguali dimensioni, l'immagine maestosa dell'arcangelo Michele (il cui culto è profondamente legato alla figura di Francesco d'Assisi[402]) che, con piglio deciso, calpesta la testa sanguinante di Satana incatenato e ne impugna le corna.

Tornando a esaminare l'iconografia delle bibbie degli ordini mendicanti, una bibbia da bisaccia «expleta in bibliotecha Viterbii», databile al 1236 o al 1250[403], è oggi conservata nel fondo ottoboniano latino della Biblioteca Vaticana[404]. Il manoscritto presenta un corredo figurativo ridotto a due iniziali istoriate (come si rileva ordinariamente nelle bibbie tascabili): *F* di *Frater Ambrosius,* all'*incipit* dell'epistola di Girolamo (f. 7r), con la figura del padre della Chiesa che scrive nel suo *scriptorium* e la *I* di *In principio*, all'*incipit* del Genesi (f. 10r), al cui interno sono collocati sette clipei, disposti in verticale, che recano all'interno la raffigurazione dei sette giorni della Creazione **(fig. 100)**.

Un altro esemplare tascabile è la bibbia detta "di San Tommaso"[405], prodotta probabilmente a Viterbo alla metà del Duecento, il cui programma iconografico è limitato a due iniziali: la *F* di *Frater Ambrosius* (f. 1r) all'*incipit* del prologo di Girolamo e la *I* di *In principio* (f. 3v) all'*incipit* del Genesi. La prima iniziale è istoriata, *more solito*, con san Girolamo mentre la seconda accoglie, in cinque clipei polilobati, la raffigurazione di cinque dei sette giorni della creazione: Dio padre crea prima la luce e le tenebre, poi il sole e la luna, poi divide la terra dalle acque e infine crea la flora e la fauna.

---

[402] Sul tema si veda E. Ponzi, Sancte Michaele Archangele defende nos in proelio. *Francesco d'Assisi e san Michele Arcangelo*, in *Studi in onore di Massimo Miglio*, I, *Percezioni, scambi, pratiche*, cur. A. De Vincentiis, Roma 2012, pp. 321-329.

[403] A f. 470r è collocato un *colophon*: «Anno milleno bis centum terduodeno quo quibus denum iungas et tollito senum/ haec fuit expleta viterbii bibliotheca dextra iohannis que scibat pluribus annis/ que geruit duris Cortona recondita muris/ Quam nullius terror vert, nec polluit error/ penna gadium siste quia liber explicit iste». Si cfr. M. Palma, *Modifiche di alcuni aspetti materiali nella produzione libraria nei secoli XII-XIII*, «Scrittura e società», 12 (1983), pp. 119-134: 124, 130.

[404] Città del Vaticano, BAV, *Ott. lat.* 532.

[405] Viterbo, Biblioteca degli Ardenti, ms. II A. VI. Sul codice, il contributo più significativo: S. Maddalo, *Un piccolo libro da mano e le sue miniature*, «Biblioteca e Società», 13 (2002), pp. 19-20.

Mi sembra possibile che la cultura figurativa di quest'ultimo codice viterbese sia vicina a quella della bibbia di Capestrano[406], databile al secondo terzo del XIII secolo[407], il cui apparato figurativo è stato, il più delle volte, ricondotto a modelli felsinei[408]. Il corredo iconografico abruzzese si limita all'iniziale istoriata *I* di *In Principio*, all'*incipit* del Genesi (f.5v), che si diparte da un vaso sorretto da un telamone, ai cui piedi è intrecciata la figura caleidoscopica di un dragone[409]. Il modello figurativo del personaggio che sostiene il vaso **(fig. 101)** sembra affine a quello dei telamoni dipinti nell'aula Gotica presso i Santi Quattro Coronati a Roma[410] dall'*équipe* del Terzo Maestro di Anagni, la cui temperie figurativa è a sua volta vicina a quella delle bibbie manfrediane (i cui modelli meridionali dovevano esser ben noti al miniatore capestranese). La vicinanza del codice a modelli felsinei è riconducibile proprio al problema delle interferenze tra cultura figurativa di area bolognese e quella dei miniatori gravitanti attorno all'*équipe* del Maestro della Bibbia di Corradino (testimonianza di un fenomeno che probabilmente ha interessato in maniera estensiva, dalla metà del Duecento, una parte di quella generazione di miniatori), problema non ancora sufficientemente districato dalla critica rispetto al quale il ruolo di Roma meriterebbe di essere ulteriormente approfondito. Il manoscritto è infatti, a mio avviso, molto vicino alla bibbia della Bibliothéque National de Paris ms. *lat.* 217 **(fig. 102)** e potrebbe essere incluso proprio in quell'ambito di produzione. Come nella bibbia viterbese, nel codice di Capestrano gli episodi del Genesi sono collocati in clipei quadrilobati, nel numero di sette (raffigurati, in questo caso, con maggiore dovizia di particolari): *Separazione della luce dalle tenebre*, *Separazione delle acque inferiori da quelle superiori*, *Creazione della flora*, *Separazione del giorno dalla notte, Creazione degli animali*, *Creazione di Adamo ed Eva*, *Benedizione e consacrazione del settimo giorno.*

La bibbia illustrata ha notevole fortuna in area campana, e più precisamente

[406] Capestrano, Biblioteca del Convento di S. Giovanni, XLIII.

[407] Il contributo più recente è P. Di Simone, *Scheda 12*, in *Illuminare l'Abruzzo. Codici miniati tra Medioevo e Rinascimento*. Catalogo della mostra (Chieti, 10 maggio – 13 agosto 2013), cur. G. Curzi *et alii*, Pescara 2012, pp. 180-181.

[408] *Mostra storica nazionale della miniatura*, cur. G. Muzzioli, Firenze 1954, p. 12.

[409] L'apparato decorativo fitofloreale, così come l'animale caleidoscopico, mi sembrano affini a quelli che corredano la bibbia viterbese. La resa fisionomica delle figure, invece, è accostabile al linguaggio dei miniatori dell'*atelier* della bibbia di Corradino (la cui provenienza è assai dibattuta).

[410] Cfr. Di Simone, *Scheda 12* cit.

a Napoli, dove, tra il secondo e il terzo quarto del secolo XIII, la cultura figurativa libraria è fortemente debitrice alla temperie artistica oltremontana: il gruppo di bibbie dell'*atelier* del Maestro della Bibbia di Manfredi[411] viene in parte confezionato per la corte, in parte per lo *studium* domenicano[412].

Negli anni in cui si sarebbe formato il maestro della bibbia di Manfredi, infatti, durante il regno di Federico II, erano certamente diffusi, in Italia centromeridionale, quei manoscritti importati dall'area franco-inglese elaborati secondo il cosiddetto *Channel Style*, interpreti delle più aggiornate tendenze gotiche d'oltralpe[413]. Questi codici avrebbero costituito il modello su cui realizzare il repertorio formale delle bibbie napoletane[414]. Il fatto che Manfredi, nel 1245, avesse soggiornato a lungo a Parigi, segnala uno dei molteplici canali attraverso cui i manoscritti dei più raffinati *ateliers* parigini sarebbero giunti in Italia.

La bibbia di Manfredi[415] (1250-1258) appartiene alla medesima cultura

[411] Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat*. 36.

[412] Secondo la Toubert questo gruppo di manoscritti si deve alla collaborazione di *ateliers "*subappaltati" a un *atelier* principale che sarebbe intervenuto nelle parti principali del manoscritto (H. Toubert, *Trois nouvelles du maître de la Bible de Manfred et de son atelier*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», 89 (1977), pp. 777-810: 807) e che, nel caso di nostro interesse, ritengo possa aver stabilito l'*ordinatio* preliminare del codice, a seconda della destinazione, lasciando poi la selezione dei singoli modelli iconografici alla cultura figurativa di ciascun miniatore attivo nella decorazione.

[413] Tra gli elementi caratterizzanti più frequenti: dragoni che mordono le code, racemi che si affrontano creando due spirali simmetriche, foglie di vite...; da un punto di vista stilistico i personaggi si distaccano nettamente dal fondo e i drappeggi si configurano secondo il periodo di passaggio dal sistema a pieghe multiple e morbide del *Muldenfaltenstil* a quello più classico del *Large Fold Style*.

[414] Il numero di schemi figurativi di repertorio risulta ridotto. Le bibbie del gruppo di Manfredi, infatti, propongono il medesimo impianto iconografico. Toubert, *Trois nouvelles* cit., pp. 793 *ss*.

[415] I contributi più significativi riguardo le bibbie del maestro della Bibbia di Manfredi: *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale*. *Manuscrits d'origine italienne*, II, *XIIIe siècle*, cur. F. Avril – M. T. Gousset, Paris 1984, pp. 154-156; H. Toubert, *Le Maître de la Bible de Manfred et son atelier*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*. Atti della III Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma (Roma, 15-20 maggio 1978), cur. A. M. Romanini, II, Galatina 1980, pp. 59-76; F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli. 1266-1414*, Roma 1969, pp. 48-49, 64, 77 nota 338; A. Daneu-Lattanzi, *Ancora sulla scuola miniaturistica dell'Italia meridionale sveva*, «Bibliofilia», 66 (1964), pp. 105-118; Toubert, *Trois nouvelles* cit.; V. Pace, *Antico e Nuovo Testamento Latino ("Bibbia di Manfredi")*, in *I Vangeli dei Popoli. La parola e l'immagine del Cristo nelle culture e nella storia*. Catalogo della mostra (Roma, 2000), cur. F. D'Aiuto – G. Morello – A. M. Piazzoni, Roma 2000, pp. 295-299; V. Pace, *Pittura e miniatura sveva da Federico II a Corradino: storia e mito*, in *Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti*. Catalogo della mostra (Roma 1996), cur. C. D. Fonseca, Roma 1996, pp. 103-110; H. Toubert, *La miniatura "federiciana" dalla corte alla città*, in *Federico II. Immagine e potere.* Catalogo della mostra (Bari 1995), cur. M. S. Calò Mariani – R. Cassano, Venezia 1995, pp. 155-162; F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-141) e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma 1969. Pionieristico studio sulla miniatura federiciana e manfrediana è quello di A. Graf zu Erbach-Fürstenau, *Die Manfredbibel*, Leipzig 1910.

figurativa delle bibbie della British Library di Londra, *Add.* ms. 31830 e della Bibbia della Bibliothèque National de France, ms. *lat.* 40. Il manoscritto è databile tra 1250 e 1258, in virtù del *colophon* in cui il figlio di Federico II è designato quale *princeps*[416]. È probabile, però, che la bibbia non sia stata commissionata direttamente dal sovrano[417] ma da Federico Lancia, zio di Manfredi (che a sua volta avrebbe donato il libro al nipote). Il corredo figurativo delle bibbie manfrediane risulta ben canonizzato e iconograficamente sovrapponibile tra i vari esemplari dello stesso *atelier*. Nella bibbia napoletana della Bibliothèque Nationale de France (ms. *lat.* 40), risalente al terzo quarto del XIII secolo, sono presenti ben 78 iniziali istoriate: oltre alle canoniche *F* di *Frater Ambrosius* (san Girolamo davanti al leggio) a f. 1r e *I* di *In principio* con i sette medaglioni e le *storie della Creazione* a f. 3v (comuni al repertorio delle bibbie da bisaccia), questo codice ne aggiunge almeno una per l'*incipit* di ogni libro biblico[418].

[416] Erbach Fürstenau, *Die Manfredibible* cit. L'iscrizione è vergata al termine del testo dell'Apocalisse: «Princeps Manfride regali stirpe create / Accipe quod scripsit Iohensis scriptor et ipsum / digneris solita lectificare manu».

[417] Così suggerisce l'immagine di dedica a Manfredi in cui egli è assiso su uno scranno mentre riceve il manoscritto da un uomo seduto a gambe incrociate su un tappeto (Federico II? Corrado IV?). Nel margine inferiore è un'altra figura inginocchiata identificabile con l'amanuense *Johensis*. L'esame degli stemmi araldici ha permesso ad Alessandra Rullo di approfondire la provenienza della commessa del codice. Cfr. A. Rullo, *Alcune novità sulla Bibbia di Manfredi della Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Vat.* lat. *36)*, «Arte medievale», 2 (2007), pp. 133-140.

[418] Seguono: f. 18v, *Ex* (Faraone intronato; davanti a lui il popolo d'Israele); f. 68v, *Ios* (Dio ordina a Josué di porre dodici macigni sul letto del Giordano dopo il passaggio del popolo di Israele); f.77v, *Idc* (Dio parla al popolo di Israele); f. 87 *Rt* (Elimelech, Noemi e i loro figli Mahalion e Chélion / la città di Betlemme / Booz / Noemi e le sue due belle figlie Orpha e Ruth); f.102v, *II Sm* (la giovane Amalacite davanti a Davide); f.113r, *III Rg* (Abisag condotto da Davide); f.125r, *IV Rg* (Ochozia malato, Elia seduto sulla montagna risponde ai messaggeri d'Ocozia); f.136v, *I Par* (Davide a Hebron parla al popolo di Israele); f.146v, *II Par* (Salomone siede in mezzo alla sua corte); f. 159v, *I Esr* (Ciro promulga il suo editto / sull'altare ricostruito un prete sacrifica una mucca); f.163, *II Esr* (Hanani va a trovare suo fratello Nehemia); f. 168r, *III Esr* (per la celebrazione della Pasqua, un ariete è bruciato sull'altare dei sacrifici); f.177r, *Tb* (Tobia in preghiera); f.180v, *Apud Hebreos* (San Girolamo scrivente), *Idt* (il re Arfaxat regna sui Medi / la città di Ecbatane che ha fatto costruire), 185v; Est (Esther ai piedi di Assuero / Mardocheo sul suo cavallo / Aman impiccato); f. 190r, *Iob* (Giobbe siede tra i suoi figli); f. 199r, *Eusebius Ieronimus* (San Girolamo scrivente); f.199v, *Ps I* (Davide suona l'arpa / Davide orante); f. 202v, *Ps XXVI* (unzione di Davide); f.204v, *Ps XXXVIII* (Davide mostra la sua bocca, un personaggio viene dopo di lui); f. 207r, *Ps LII* (lo stolto); *Ps LXVIII* (Dio salva Davide dalle acque): f. 211v, Ps LXXX (musicanti); f. 214r; Ps XCVII (cantori al leggio), 217; Ps CIX (il Padre e i Figli), 217v; Ps CXIV (salmista in preghiera); f. 218r, *Ps CXVIII*; *Ps CXXVI* (Dio veglia sulla casa); *Ps CXXXI* (salmista in preghiera); f. 222r *Prv* (Salomone intronato); f. 230r, *Ecl* (Salmone insegna alla gente); f. 232v, *Ct* (lo sposo dona il frutto alla sposa); f. 237r, *Sir* (Sirach incorona Salomone); f. 252r, *Is* (Isaia pronuncia un oracolo su Gerusalemme); f. 269r, *Ier* (Dio tocca la bocca di Geremia); f. 288v, *Lam* (Geremia piange davanti a Gerusalemme); f. 290r, *Bar* (Baruch legge le parole del suo libro all'orecchio di Jechonias, re di Giudea, e al popolo che si lamenta); f. 292v, *Ezechiel* (Dio parla a Ezechiele e gli fa mangiare/consumare il libro); f. 293r, *Ez* (Ezechiele davanti la Mano di Dio); f. 311r, *Dn* (Daniele nella fossa dei leoni); f. 318r, *Os* (Dio parla a Osea); f. 320v, *Ioel* (Dio parla a Gioele); f. 321v, *Am* (Amos ascolta l'ispirazione divina /Gerusalemme); f. 328r, *Agg* (Dio parla ad Abdia / Gerusalemme); f. 324r, *Ion* (Il mostro marino

La bibbia della British Library, corredata dal medesimo programma figurativo, è un manoscritto di destinazione domenicana, probabilmente legato a uno *studium*. A questo gruppo di bibbie di lusso (a cui va aggiunta la bibbia della Biblioteca Nazionale di Torino[419]), se ne associano altre che, se pur accomunate da un'analoga cultura figurativa, furono invece approntate a fini di studio (come conferma il loro formato da bisaccia), recando talune differenze dal punto di vista figurativo: nelle bibbie della Bibliothèque Nationale de France ms. *lat*. 10428 e ms. *lat*. 217 e nella bibbia della Bibliothèque Municipale di Bourges, ms. 5, infatti, il programma iconografico è ridotto all'essenziale e numerose iniziali risultano semplicemente ornate. Il ms. *lat.* 10428 della Bibliothèque National de France[420] accoglie dodici iniziali istoriate: a f. 1r nella *F* di *Frater Ambrosius* è raffigurato san Girolamo che scrive assiso dinanzi al suo scrittoio. A f. 3v, invece, è la *I* di *In principio* nella cui asta della lettera si dispongono quattro episodi relativi al Genesi e ai giorni della Creazione, non compendiando interamente i sei giorni previsti canonicamente, come nel manoscritto *Vat. Lat.* 40. Il resto del programma iconografico coincide con il modello del codice vaticano. Il ms. 5 della Bibliothéque municipale di Bourges è anch'esso una bibbia da bisaccia, ancora una volta dipendente dal *Vat. lat*. 40, rispetto al quale riduce notevolmente il repertorio iconografico. A differenza che negli altri esemplari, però, taluni modelli figurativi mutuano un'iconografia più vicina agli *exempla* romani che non al repertorio oltremontano: si noti l'episodio della *Creazione di Eva* (che nel ms. *lat.* 10428 è

azzanna Giona); f. 324v, *Mi* (Michea pronuncia il suo oracolo davanti al popolo); f. 326r, *Na* (Nahum pronuncia il suo oracolo contro Ninive); f. 327r, *Agg* (Dio parla a Aggée e Aggée si dirige verso il popolo d'Israele); f. 329r, *Za* (Visione delle quattro corna / visione dell'uomo alla corda); f. 332r, *Mal* (Dio parla a Malachia); f. 332v, *I Mcc* (Alessandro malato, sa che sta per morire, convoca i suoi parenti); f. 344r, *II Mcc* (Giuda Maccabeo esorta i suoi); f.352r, *Mt* (san Matteo scrivente), *Mt* (Albero di Iesse); f. 360v, *Mc* (san Marco scrivente /il leone suo simbolo); f. 377v, *Io* (san Giovanni ascolta l'aquila, suo simbolo); f. 386v, *Rm* (san Paolo ascolta l'ispirazione divina); f. 390v, *Rm I Cor* (san Paolo prega); f. 398r, *Gal* (san Paolo prega); f. 399v, *Eph* (san Paolo riceve l'ispirazione divina); f. 401r, *Phil* (san Paolo e Timoteo vanno dai Filippesi); f. 403r, *I Th* (san Paolo, Silvano e Timoteo rendono grazia a Dio nel discorso ai Tessalonicesi); f. 404r, *II Th* (san Paolo assiste Silvano o Timoteo affidare un filatterio a un messaggero); f. 404v, *I Th* (san Paolo dona un filatterio a Timoteo); f. 405v, *II Tim* (san Paolo parla a Timoteo); f. 406v, *Tit* (san Paolo medita); f. 407r, *Phlm* (san Paolo e Filemone); f. 407v, *Hb* (san Paolo prega); f. 410v, *Act* (Pentecoste); f. 422v, *Iac* (san Giacomo); 423v, *I Pt* (san Pietro scrive); f. 425r, *II Pt* (Dio parla a san Pietro); f. 425v, *I Io* (san Giovanni prega); f. 426v, *II Io* (san Giovanni scrive), f. 427r (san Giovanni scrive); *III Io* (san Giovanni parla a Gaius); *Iud* (san Giuda); f.427v, *Apc* (Dio parla a san Giovanni).

[419] Torino, Biblioteca Nazionale, ms. E IV 14. S. Pettenati, *Un'altra bibbia di Manfredi*, «Prospettiva», 4 (1976), pp. 7-16.

[420] Si veda Toubert, *Trois nouvelles Bible* cit.; Toubert, *Le Maître de la Bible* cit.; *Manuscrits enluminés* cit., p. 153.

assente), qui modulato secondo la tradizione romanica italica. Infine, il manoscritto *lat.* 217 della Bibliothèque National de France[421] **(fig. 102)** riduce ancor più drasticamente il programma iconografico: alle 76 iniziali decorate se ne aggiunge una sola istoriata: la *I* di *In principio* all'*incipit* del Genesi (f. 3v), che stavolta reintroduce tutti gli episodi della Creazione, disposti su sette medaglioni quadrilobati all'interno dell'asta della lettera.

Passando ad analizzare la proposta figurativa dei sacramentari, un vero e proprio "prodotto di transizione" tra la cultura figurativa romanica e quella di pieno Duecento è costituito da un sacramentario anagnino conservato nel fondo dell'Archivio del Capitolo di San Pietro in Vaticano[422]. Il legame delle due illustrazioni anagnine con la tradizione figurativa delle bibbie atlantiche è segnalato dalla tipologia di cornici a *patterns* geometrici, frequenti in manoscritti dei secoli XI e XII, soprattutto negli esemplari dell'*Early Geometrical Style* (si vedano la bibbia del Pantheon o quella della Laurenziana). La confezione del codice è caratterizzata da due interventi cronologicamente distanti: il calendario, incoerente con il resto dei fascicoli, è stato introdotto solo nel 1253 e lo assegna all'ufficio di una chiesa benedettina ad Anagni[423]; l'esemplare è stato però confezionato probabilmente nella prima metà del Duecento: la datazione è segnalata dalla cultura grafica, ancorata al secolo XII ma aggiornata alla temperie gotica e gallicizzante dell'Italia centro-meridionale che ne segnala l'elaborazione in uno *scriptorium* a sud di Roma[424].

Due illustrazioni a piena pagina corredano il codice: a f. 12 r una *Natività* e a f. 12v *san Matteo evangelista*. Nell'illustrazione della *Natività* **(fig. 103)** il nucleo centrale della composizione è costituito dalla grotta al cui interno è la culla con il Bambino, il bue e l'asino. Nel margine superiore è raffigurato l'*Annuncio ai pastori* (un angelo sostiene un cartiglio a risparmio su cui è riportato l'inno *GLORIA IN EXCELSIS DEO* in

[421] Sul manoscritto: Toubert, *Trois nouvelles Bible* cit.; Toubert, *Le Maître de la Bible* cit.; *Manuscrits enluminés* cit., p. 156.

[422] Città del Vaticano, BAV, *Arch. Cap. S. Pietro*, F 13.

[423] A. Ebner, *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Iter italicum*, Freiburg 1896 (rist. Graz 1957), pp. 186-187; E. Garrison, *Two Illustrations by the Anagni Translations Master, in Studies in the History of Medieval Italian Painting*, II, London 1993, pp. 147-150. Più recentemente F. R. Moretti, *Dalla pagina miniata alla parete decorata: un* exemplum n*ell'oratorio di San Tommaso Becket ad Anagni*, in *Medioevo: le officine* cit., pp. 440-447.

[424] Garrison, *Two illustrations* cit.

scrittura capitale rubricata). Maria è disposta nel margine sinistro della miniatura e asseconda un'iconografia di ascendenza cappadoce[425]: la donna è distesa su un lato del giaciglio e sostiene con una mano la propria testa, secondo un'iconografia assorbita e diffusa nella tradizione iconografica latina nei secoli XII e XIII.

L'immagine di Matteo **(fig. 104)** esempla un modello iconografico ben noto nella tradizione figurativa degli evangelisti: egli è assiso su un seggio dall'alto schienale, intento a redigere il suo vangelo. La sua figura è incorniciata da una quinta architettonica tipica della cultura figurativa centroitaliana tra i secoli XI e XII. Risulta di un certo interesse, al fine di comprendere le intenzioni dell'*ordinator*, rilevare la configurazione del libro che l'evangelista sta vergando: il volume è dipinto in oro e reca un *incipit* in scrittura distintiva dai caratteri rubricati. Questi elementi sembrano amplificare il valore conferito al libro e alla Scrittura che contiene, in particolare al vangelo di Matteo cui l'*incipit* fa riferimento: *LIBER GENERATIONIS*.

Adalbert Ebner aveva segnalato l'assenza di programmaticità all'interno del corredo iconografico[426] poiché al posto di Matteo doveva esser rappresentato Giovanni, essendo il codice un sacramentario, ritenendo che l'*ordinator* avesse adottato un modello iconografico a disposizione nella bottega. Data la qualità del codice però, sembra più probabile che l'inserimento dell'evangelista derivi da una scelta consapevole da parte del *concepteur*, probabilmente dettata dalla volontà del committente o dalla destinazione a un titolo specifico.

Se da una parte è opportuno segnalare che anche l'immagine della *Natività* non si riscontri frequentemente nei repertori iconografici dei sacramentari e che il racconto di Matteo costituisca la fonte che evidenzia le vicende "umane" della storia del Cristo, dall'altra è significativo che l'evangelista sia identificabile solo attraverso l'*incipit* che egli stesso verga nel suo libro, mentre sono assenti simboli o elementi iconografici che ne permettano una riconoscibilità immediata: proprio questa osservazione induce a escludere l'ipotesi che la presenza del santo nel corredo iconografico possa essere assegnata all'uso generico di un modello a disposizione. La figura proposta è un'immagine generica di evangelista e, se la si fosse voluta declinare in Giovanni,

[425] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, Xve et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1916, p. 101.

[426] Ebner, *Quellen und Forschungen* cit., pp. 186-187.

sarebbe bastato sostituire l'*incipit* evangelico con un altro *titulus* identificativo. L'importanza conferita alla raffigurazione di Matteo, inoltre, è segnalata dal valore assegnato al libro in cui è vergato l'*incipit,* le cui pagine sono interamente campite d'oro ed espongono caratteri rubricati. Tale peculiarità iconografica potrebbe segnalare la destinazione del codice, come suggerirebbe l'indicazione in un registro del collettore generale delle decime del 1300 che documenta, ad Anagni, una chiesa dedicata a San Matteo[427], già distrutta nel 1581, a cui era annesso un monastero maschile, nel colle omonimo *extra moenia* nel lato est della città[428]. Esso potrebbe costituire l'originaria destinazione del libro, che sarebbe giunto in cattedrale in una fase successiva. Il legame tra questa chiesa monasteriale e la cattedrale (dove probabilmente il codice giunse nel 1253) è poi segnalata all'inizio del Settecento, quando ancora esisteva un beneficio perpetuo nella Cappella del Ss. Sacramento del duomo di Anagni, del quale era titolare un canonico «detto di S. Matteo, ivi spostato dall'antica chiesa rurale di S. Matteo ormai diruita[429]».

La produzione di *exultet* miniati, nella prima metà del Duecento, sembra diminuire considerevolmente. Si conservano, infatti, solo l'*exultet* veliterno[430] e il rotolo di Salerno[431]. Del primo preconio (risalente con probabilità al sec. XIII *in.*), mutilo, risulta complesso individuare un luogo di produzione[432] e si conserva solo una parte del

[427] Città del Vaticano, ASV, *Reg. Aven*. 48, ff. 390-391. Cfr. *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Latium*, ed. G. Battelli, Città del Vaticano 1946 (Studi e testi, 128), p. 49. Nella *solutio ultima secundi anni* è testimoniato, «in nomine domini amen anno M° CCC°», che «item recepimus per manus fratris Guilielmi de Silce pro ecclesia Sancti Mathei de Anagnia I flor. auri».

[428] Il monastero era collocato nell'attuale quadrivio anagnino detto "La Croce". Cfr. Raspa, *Le chiese di Anagni nel 1581*, in *Scritti in onore di Filippo Carafa*, Anagni 1986 (Biblioteca di Latium, 2), pp. 355-378, p. 376; R. Ambrosi De Magistris, Storia di Anagni, II, Anagni 1889, p. 103; V. Coronelli, *Biblioteca universale sacro-profana antica e moderna*, III, Venezia 1703, col. 420; in *Monasticon Italiae. I, Roma e Lazio*, cur. F. Caraffa, Cesena 1981, pp. 120-123, la chiesa è collocata presso la porta San Francesco.

[429] G. Raspa, *Le chiese di Anagni all'inizio del Settecento*, «Latium», 3 (1986), pp. 213-239: 218-219.

[430] Velletri, Archivio Diocesano, *Exultet*. Si vedano: E. Ponzi, *L'*Exultet *di Velletri: un percorso iconografico*, in *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, cur. G. Mariani Canova – A. Perriccioli Saggese, Padova 2014, pp. 127-139; V. Pace, *Velletri, Archivio Diocesano, Exultet*, in Exultet. *Rotoli liturgici* cit., pp. 265-267; L. Speciale, *In margine al corpus cassinese degli* Exultet*: rotoli certi e rotoli attribuiti*, in *L'età dell'abate Desiderio* cit., pp. 345-437; Speciale, *Montecassino e la Riforma* cit.

[431] Salerno, Museo Diocesano, *Exultet*. Si vedano, A. D'Aniello, *Salerno, Museo Diocesano,* Exultet, in Exultet. *Rotoli liturgici* cit., pp. 393-396; G. Cavallo – A. D'Aniello, *L'*exultet *di Salerno*, Roma 1993, pp. 31-65.

[432] Pace, *Velletri, Archivio Diocesano* cit., p. 266.

corredo iconografico (a commento del testo della *Vetus Itala*): *Maiestas Domini*, *Crocifissione*[433], *Discesa agli Inferi*[434] e *Mater Ecclesia*[435].

L'*exultet* di Salerno (che per le dimensioni eccezionali è annoverato come il manoscritto più imponente tra i rotoli liturgici pervenuti) illustra invece il testo della vulgata, ed è assegnabile alla metà del Duecento. Il programma figurativo salernitano è assai ricco, composto da diciotto illustrazioni[436]: *Consegna del rotolo*, *Agnello di Dio con i simboli degli evangelisti*, *Angelica turba coelorum*, *Regis victoria*, *Accensione del cero*, *Tellus*[437], *Maiestas Domini*, *Populus*, *Mater Ecclesia*[438], *Fratres Carissimi*, *Crocifissione*[439], *Passaggio del Mar Rosso*, *Anastasis*, *Elogio delle api*, *Vergine in trono col Bambino*, *Consacrazione del cero*, *Autorità spirituali*, *Autorità temporali*.

In generale è possibile rilevare la sostanziale omogeneità dei cicli iconografici duecenteschi, soprattutto per quanto riguarda gli esemplari di bibbie, i cui corredi figurativi risultano interpolati a seconda della destinazione: che sia un codice liturgico d'apparato o di studio. Le immagini non sono proposte, il più delle volte, da miniature autonome, ma all'interno di iniziali istoriate, in corrispondenza degli *incipit* dei libri di riferimento. Costante, anche negli esemplari miniati più sintetici, è la

[433] L'iconografia del Cristo è *Patiens*, a differenza della consueta rappresentazione in altri rotoli (fatta eccezione per quello di Fondi e quello, per lo più coevo, di Salerno).

[434] L'illustrazione è collocata in anticipo rispetto alla strofa di riferimento. L'iconografia ricalca il consueto modulo iconografico occidentale, fatta eccezione per il gesto di Cristo che, contemporaneamente, trafigge il demone e dà la mano ad Adamo.

[435] L'immagine succede, in maniera inusuale, a quella della *Discesa agli Inferi*, probabilmente in associazione alla strofa che segue: «Unde nox ipsa, sidereo pro ecclesiarum ornatu, cereorum splendore tamquam dies illuminata collucet...», essendo l'*Ecclesia* personificata da una donna coronata con le braccia aperte, assisa su una chiesa e affiancata da candelabri accesi. H. Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968.

[436] Il rotolo risulta privo del testo, ma probabilmente non fu così in origine. Alcune sezioni dovettero esser state soppresse in seguito, a causa del cattivo stato di conservazione. A D'Aniello, *Salerno, Museo Diocesano* cit., p. 395.

[437] In questo caso la *Tellus* recupera l'iconografia della donna dal capo incoronato di fiammelle, che allatta in toro e un cervo (assecondando la primitiva iconografia del rotolo beneventano Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 9820). Nel margine superiore dell'illustrazione, dalla lunetta dell'Empireo fuoriesce la mano di Dio benedicente. In alto a destra è la piccola figura rannicchiata di *Caligo*.

[438] In questo caso è rappresentata dal pontefice, che apre le braccia a guisa di orante, assiso sul tetto di una chiesa dalle porte spalancate, fiancheggiato da dieci candelabri. Il numero dei candelabri ha permesso ad A. Carucci, *L'exultet salernitano*, Salerno 1990, p. 94, di individuare il rapporto con le dieci fiaccole che, secondo la tradizione ebraica, avrebbero accompagnato la sposa a casa dello sposo per la celebrazione delle nozze. L'immagine dunque indicherebbe la Chiesa quale sposa di Cristo.

[439] Una notazione peculiare della Crocifissione, in cui il Cristo è *patiens* come nel rotolo di Velletri, è la figura della Maddalena, che abbraccia i piedi della croce.

presenza delle storie della Creazione e la figura di san Girolamo all'*incipit* dell'epistola dedicatoria (che costituisce un retaggio dalla tradizione figurativa carolingia e ottoniana, se pure non arricchita, come in quell'ambito, da un più ampio ciclo narrativo[440]).

Il fenomeno di diffusione delle bibbie tascabili va esaminato da una parte in rapporto all'uso per la predicazione degli ordini mendicanti, dall'altra in relazione allo studio nelle università; il suo formato infatti lo rende un utile strumento di divulgazione delle Sacre Scritture a fronte del dilagare di numerose eresie che, diffuse già dal secolo XI, avrebbero aumentato esponenzialmente il numero di adepti al principio del Duecento.

Ne è prova il fatto che molte bibbie e soprattutto libri del Nuovo Testamento, infatti, presentano accanto al testo della bibbia alcune compilazioni antieretiche come la *Summa contra hereticos et manicheos de articulis et sacramentis ecclesie* o la *Brevis Summula* (preghiera contro l'eresia) o ancora il *Contra diversos hereticos*[441]. La maggior parte di questi testi si configura sul modello del *De Genesi contra Manichaeos* di sant'Agostino[442]. Numerosi movimenti eretici, in Europa ma anche in Italia (soprattutto in area settentrionale e centrale), come quello dei patarini e degli albigesi, erano stati tacciati di manicheismo[443]. Mi sembra significativo che, per quanto i programmi figurativi delle bibbie tascabili si configurino sinteticamente, essi si concentrino esclusivamente sulle storie del Genesi, descrivendo altresì in maniera dettagliata ogni singolo giorno della Creazione[444].

I testi di riferimento dell'eresia catara si basavano sul mito cosmogonico: secondo gli albigesi, infatti, la Creazione dell'universo non è un atto divino ma un'opera

[440] Il recupero sintetico dell'immagine, nei manoscritti atlantici, si rintraccia solo nella bibbia del Pantheon.

[441] Sulla questione di veda Light, *The New Thirteenth-Century Bible* cit., pp. 275-288.

[442] Per l'edizione di questi testi si vedano W. Wakefield, A. P. Evans, *Heresies of the High Middle Ages: Selected Sources Translated and Annotated*, «Sources and Studies», 81 (1969), pp. 296-300; W. Wakefield, *Notes on Some Antiheretical Writings of the Thirteenth Century*, «Franciscan Studies», 27 (1967), pp. 299-321. Ma già C. Douais, *La Somme des autorités à l'usage des prédicateurs méridionaux au XIIIe siècle*, Paris 1896.

[443] Cfr. R. Manselli, *Per la storia dell'eresia nel XII secolo*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 67 (1955), pp. 189-234; G. Merlo, *I movimenti religiosi, le chiese ereticali e gli ordini mendicanti*, in *La storia. I grandi problemi dal Medioevo all'età contemporanea*, cur. N. Tranfaglia – M. Firpo, Torino 1988, pp. 391-423.

[444] Agostino d'Ippona, nel *De Genesi contra Manichaeos*, segnalava che occorre confutare i manichei con argomenti chiari e linguaggio comune «defendendi libri Veteri Testamenti a manichaeorum censuris imperitorum fidei insidiantibus». PL 34, *De Genesi contra Manichaeos libri duo,* I.2.

diabolica. Così recita uno dei testi catari di riferimento, *La cena eretica*[445], nella versione di Carcassonne: «E discendendo nel firmamento, Satana non poté trovarvi riposo né per sé né per coloro che erano con lui. Allora supplicò il Padre dicendo: "Abbi pazienza con me e io ti renderò tutto". E il Padre ebbe misericordia di lui e diede tregua a lui e a coloro che erano con lui, con il permesso di fare ciò che volevano per sette giorni». Già la precisazione dei sette giorni richiama i sette giorni della Creazione raffigurati nei medaglioni delle iniziali istoriate *I* di *In principio* che segnalano con dovizia di particolari, nonostante le dimensioni ridottissime dei codici, il processo attraverso il quale Dio ha creato il mondo. Secondo i catari invece Satana «si insediò nel firmamento e impartì ordini all'angelo che presiedeva all'aria e a quello che presiedeva alle acque, ed essi sollevarono nell'aria i due terzi delle acque e della terza parte fecero il mare. E fu compiuta la divisione delle acque, ma secondo l'ordine del Padre. Poi comandò all'angelo che presiedeva alle acque di tenersi sui due pesci: sollevarono la terra e apparve il suolo asciutto. E prese la corona dell'angelo che presiedeva alle acque: con metà di essa fece la luce della luna e con l'altra metà la luce delle stelle. Con le pietre fece tutte le milizie delle stelle, e di ciò fece gli angeli, suoi servitori, secondo il modello dell'immagine dell'Altissimo (…) E comandò alla terra di produrre i pesci e gli uccelli di Dio. Poi rifletté e fece l'uomo perché fosse suo schiavo o schiavo di se stesso. E comandò all'angelo del terzo cielo di entrare in un corpo di fango, ne prese una parte e fece un altro corpo in forma di donna[446]». Proprio la descrizione della creazione catara dell'uomo, prima di Adamo e poi di Eva, estrapolati dal fango e non plasmati da Dio, sembra confutata in maniera circostanziata dalle immagini. Nelle bibbie duecentesche la *Creazione di Eva* si configura in maniera peculiare: la donna viene estratta fisicamente dalle mani Dio dalla costola dell'uomo e non ne riceve lo Spirito Santo a distanza. In questo modo l'*ordinatio* figurativa evidenzia ancor più la natura della sua nascita.

Occorre rilevare che le bibbie duecentesche, pur recuperando l'iconografia cosmogonica delle bibbie romaniche si differenziano dal modello figurativo più antico: le bibbie gregoriane infatti sono più sintetiche dal punto di vista iconografico,

[445] Cfr. l'edizione della redazione di Carcassonne contenuta in *La cena segreta. Trattati e rituali catari*, cur. F. Zambon, Milano 1997, pp. 107 ss.

[446] *Redazione di Carcassonne*, in *La cena segreta* cit. Cfr Edina Bozçky, *Le livre secret des cathares*, pp. 41-87.

nonostante le dimensioni permettessero una descrizione più dettagliata dei giorni della Creazione del Genesi. Inoltre, le bibbie atlantiche associano costantemente, senza eccezione, l'immagine del *Peccato originale* in coda alle storie della Creazione. Nelle bibbie duecentesche questa immagine scompare. Ed è stato segnalato come l'iconografia del Peccato, nei cicli romanici, fosse particolarmente significativa: sia nelle illustrazioni di bibbie atlantiche sia negli *exultet,* tra XI e XII secolo, era evidenziato il ruolo di Eva come causa del Peccato e si connetteva a lei l'immagine del serpente quale chiara allusione al peccato carnale. Mi sembra allora possibile che le bibbie mendicanti del Duecento scelgano di eliminare questa connotazione iconografica (che scompare anche negli *exultet*[447]) in quanto essa avrebbe potuto indurre il pubblico dei lettori ad accostarsi alle teorie eretiche. Ne *La cena segreta* si narra che il Demonio avrebbe comandato all'angelo del secondo cielo di entrare nel corpo della progenitrice ma che «gli angeli piansero molto quando videro attorno a sé una forma mortale e si accorsero di essere diventati dissimili. E comandò loro di compiere l'atto carnale nei corpi di fango; ma essi non erano capaci di commettere peccato. (…) Il diavolo (…) piantò una canna nel mezzo del paradiso; poi, con il suo sputo, fece il serpente e gli comandò di prendere dimora nella canna». E i catari identificano proprio quella coda del serpente tentatore, che tanto era evidenziata nelle immagini bibliche di XI e XII secolo tra le gambe di Eva, con la concupiscenza del Demonio creatore che «entrò nel serpente malvagio e sedusse l'angelo che era in forma di donna: sparse su di lei la concupiscenza dei peccati e sfogò la sua concupiscenza con Eva mediante la coda del serpente. Per questo gli uomini sono chiamati figli del diavolo e figli del serpente: infatti sfogano la concupiscenza del diavolo, loro padre, fino alla consumazione di questo secolo». Per questo motivo si rese opportuno evitare, nelle immagini della bibbia degli evangelizzatori, riferimenti che potessero avvicinare l'interpretazione delle Sacre Scritture ai principi del catarismo. È probabile, inoltre, che nell'elaborazione dei nuovi modelli iconografici abbia influito, in parte, anche l'ideologia francescana dell'«usare misericordia» nei confronti dei peccatori[448].

[447] Se nel rotolo veliterno l'assenza dell'immagine della *Felix culpa* può essere causata dal fatto che il rotolo è pervenuto mutilo ma nel ricco corredo iconografico dell'*exultet* salernitano il tema non compare.

[448] In numerosi scritti dell'Assisiate emerge il valore fondante della Misericordia per la vita cristiana. Prima della sua morte Francesco scriveva: «Il Signore così diede a me, fratello Francesco, di

Alle eresie che mettono in discussione il magistero della Chiesa di Roma, i pontefici rispondono, come è noto, con una campagna inquisitoriale: la nascita dell'inquisizione si associa proprio a Innocenzo III che, nel IV Concilio lateranense (1214), aveva fortemente contrastato l'insorgere di eresie[449]. Ed è significativo che Gregorio IX, tra 1231 e 1233, affidò l'ufficio inquisitorio agli ordini mendicanti francescani e domenicani[450] che si adoperarono per contrastare il proselitismo eretico soprattutto attraverso iniziative pastorali tra le schiere di quei laici più inclini all'eterodossia religiosa. Il *Cantico di frate sole* di Francesco d'Assisi, in cui si ribadisce che il mondo è stato creato da Dio e non da un demiurgo malvagio, come risulta anche dalle testimonianze dei primi biografi del santo, costituisce un rovesciamento delle concezioni catare[451]. Per confutare eresie come quella catara dunque, la Chiesa non avrebbe proposto il testo biblico rivisto solo alla luce delle nuove ideologie e attraverso le numerose compilazioni antieretiche (come il *De Universo creaturarum* di Guglielmo di Alvernia), ma si sarebbe avvalsa anche di un repertorio figurativo che, per quanto sintetico, avrebbe contribuito a promuovere l'ortodossia religiosa[452].

---

iniziare a fare penitenza, poiché essendo nei peccati, troppo mi sembrava amaro vedere i lebbrosi. E lo stesso Signore mi condusse in mezzo a loro e feci misericordia con loro E allontanandomi da loro, ciò che mi sembrava amaro mi si trasformò in dolcezza d'animo e di corpo. E poi un poco ristetti e uscii dal secolo». Tommaso da Celano, *Vita del beato Francesco* (*Vita prima*), 17. Sempre Francesco scriveva che «non vi sia alcun fratello al mondo, che abbia peccato, quanto è possibile peccare, che, dopo aver visto i tuoi occhi, mai se ne vada senza la tua misericordia, qualora abbia chiesto misericordia» e «se non chiedesse misericordia, tu chiedi a lui, se vuole misericordia. E se mille volte peccasse davanti ai tuoi occhi, amalo più di me per questo: affinché tu lo tragga al Signore; ed abbi sempre misericordia per tali fratelli». Fonti francescane, *Lettera a un ministro*, 9-11. Si veda anche G. Merlo, *Testamento*, in *Francesco D'Assisi Scritti. Testo latino e traduzione italiana*, cur. A. Cabassi, Padova 2002, in particolare p. 42.

[449] Già papa Lucio III e Federico Barbarossa nel Concilio di Verona (1184) avevano creato un'istituzione *ad abolendam diversarum haeresum pravitatem*.

[450] Sul tema si veda: G. Merlo, *Predicatori e inquisitori. Per l'avvio di una riflessione*, in Praedicatores inquisitores. *The Dominicans and the Medieval Inquisition*. Acts of the 1st International Seminar on the Dominicans and the Inquisition (Rome, 23-25 february 2002), Roma 2004, pp. 18-22; Merlo, *Il senso delle opere dei frati Predicatori in quanto* inquisitores hereticae pravitatis, in *Le scritture e le opere degli inquisitori,* Verona 2002, pp. 9-30; Merlo, *Le origini dell'Inquisizione medievale*, in *L'Inquisizione*. Atti del simposio internazionale (Città del Vaticano, 29-31 ottobre 1998), cur. A. Borromeo, Città del Vaticano 2003, pp. 25-39; Merlo, *"Militare per Cristo" contro gli eretici*, in *Contro gli eretici*, cur. Merlo, Bologna 1996, pp. 11-19; L. Paolini, *Papato, Inquisizione, frati,* in *Il papato duecentesco e gli ordini mendicanti*. Atti del XXV Convegno internazionale (Assisi, 13-14 febbraio 1998), Spoleto 1998, pp. 179-204.

[451] N. Pasero, *Laudes creaturarum*, Parma 1992; R. Manselli, *San Francesco e l'eresia*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», 5 (1984), pp. 51-70.

[452] Per un'introduzione "metodologica" allo studio delle immagini antieretiche, si rinvia a A. C. Quintavalle, *Le immagini contro le eresie: i tempi delle figure nel Medioevo d'Occidente*, in *Medioevo: immagini e ideologie*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 23-27 settembre 2002), cur.

Quintavalle, Milano 2005, pp.17-72; Quintavalle, *Le immagini contro l'eresia*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo», 112 (2010), pp. 137-238; Quintavalle, *L'antico, l'arredo, le sepolture nelle chiese fra XI e XII secolo in Occidente. L'imitazione dei sarcofagi romani e il racconto gregoriano per immagini; dalla metà del XII secolo la rivoluzione dell'iconografia suggerisce il confronto con i catari*, in *Medioevo. Il tempo degli antichi.* Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), cur. Quintavalle, Milano 2006, pp. 327-350. Si veda poi A. Trivellone, *L'hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval, de l'époque carolingienne à l'Inquistion*, Nice 2009.



Figura 63.
München, Bayerische Staatsbibliothek,
Clm 13001, f. 83r. *Giuditta*





Figure 64 e 65. München, Bayerische Staatsbibliothek,
Clm 13001, ff. 24v e 25r. Davide; Salomone.



Figura 66. Città del Vaticano, BAV, *Pal. lat.* 3 f. 5r. *Creazione della Luce e delle tenebre*, *Creazione di Adamo e di Eva*



Figura 67. Città del Vaticano, *Pal. lat.* 5, f. 48v.

Maiestas Domini

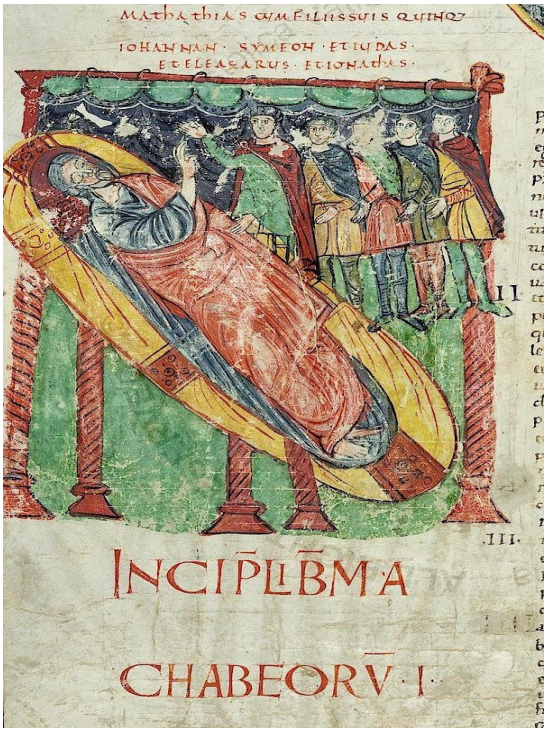


Figura 68. Città del Vaticano, BAV, *Pal. lat.* 4, f. 129v. *Mattatia maccabeo e figli*



Figura 69. Città del Vaticano, BAV, *Pal. lat. 4, f. 141r. Giuda maccabeo*



Figura 70. Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 587, f. 63r. *Mosè e Giosuè*



Figura 71. Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 587, f. 194r. *Davide e i quattro musici*

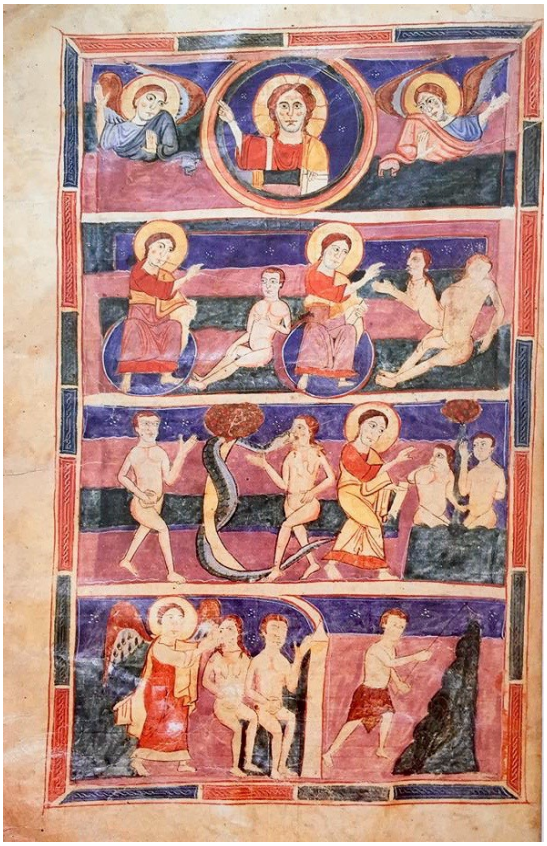




Figure 72 e 73. Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 10405, ff. 4v e 251r.



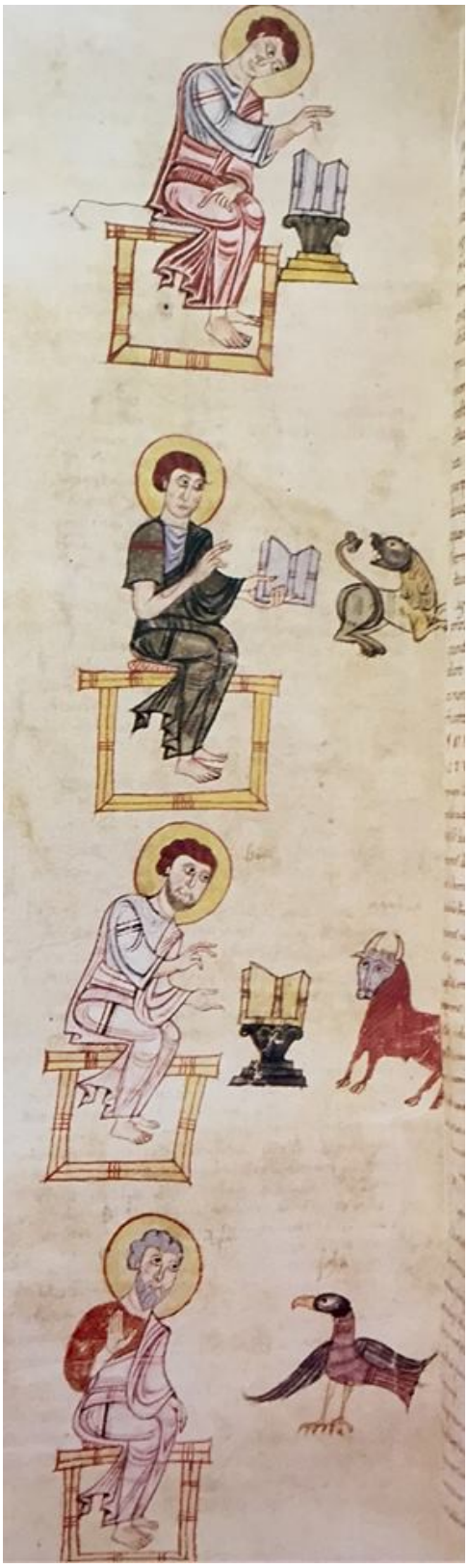


Figure 74 e 75. Genova, Biblioteca Civica Berio, Sezione di conservazione e raccolta locale, m.r. Cf 3.7.ff. 4v e 300v. *Storie del Genesi*; *Quattro evangelisti*

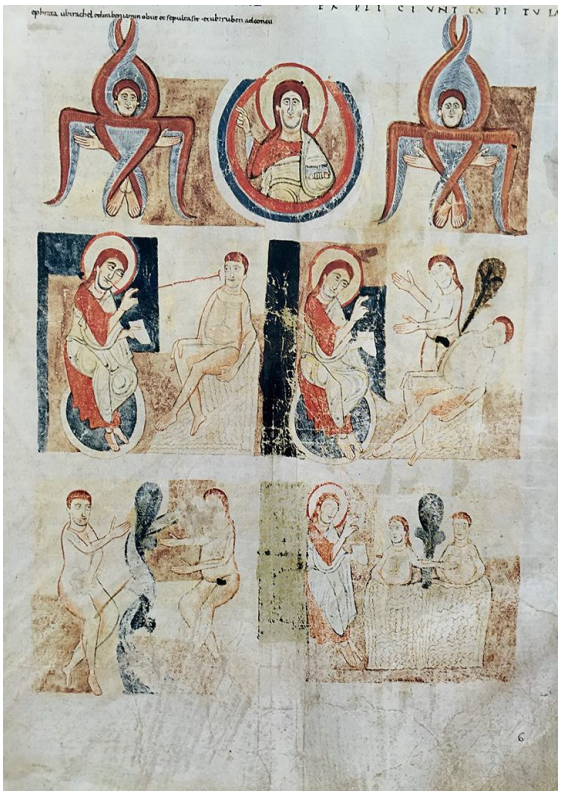



Figure 76 e 77. Cividale del Friuli Museo archeologico nazionale, Biblioteca capitolare, I, f. 6r; II, f. 112v. *Storie del Genesi*; *Missio apostolorum*




Figure 78 e 79. Perugia, Biblioteca Augusta, ms. L 59, ff. 1v-4r. *Storie del Genesi*

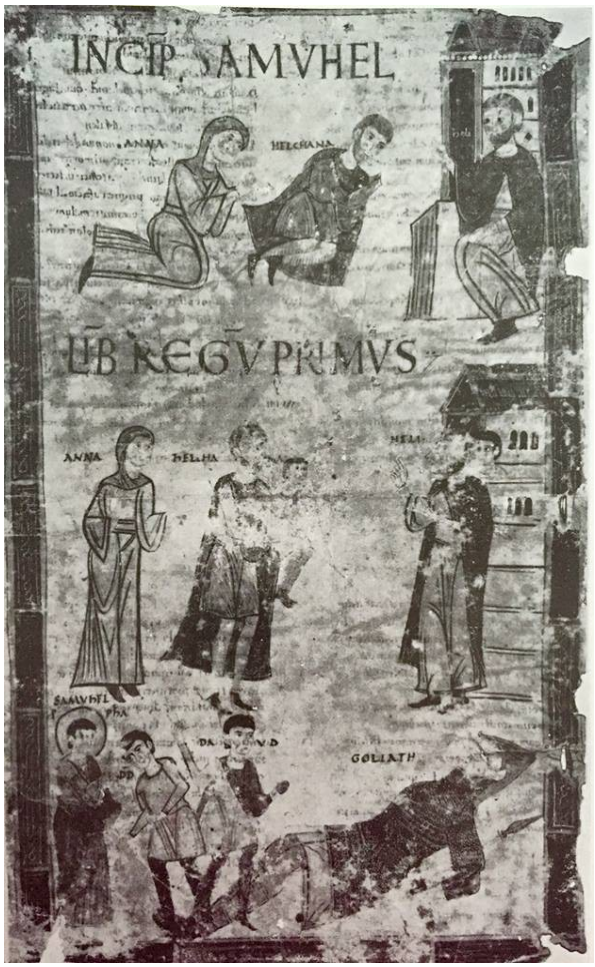


Figura 80.
Washington, National Gallery of Art,
foglio con *Storie di Anna ed Elkana*



Figura 81. Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 421, f. 4r. *Storie del Genesi*



Figura 82. Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 12958, f. 4v. Storie del *Genesi*.



Figura 83.
Città del Vaticano, BAV,
Vat. Lat. 12958, f. 108v.
Ascensione di Elia



Figura 84. Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 12958, f. 257r, *Giobbe vessato dalle piaghe circondato da amici*



Figura 85. Parma, Biblioteca Palatina, ms. 389, f.1r. *Storie del Genesi*



Figura 86.
Roma, Biblioteca Angelica,
Angel. 1273 (T I 10), f. 5v.
Storie del Genesi

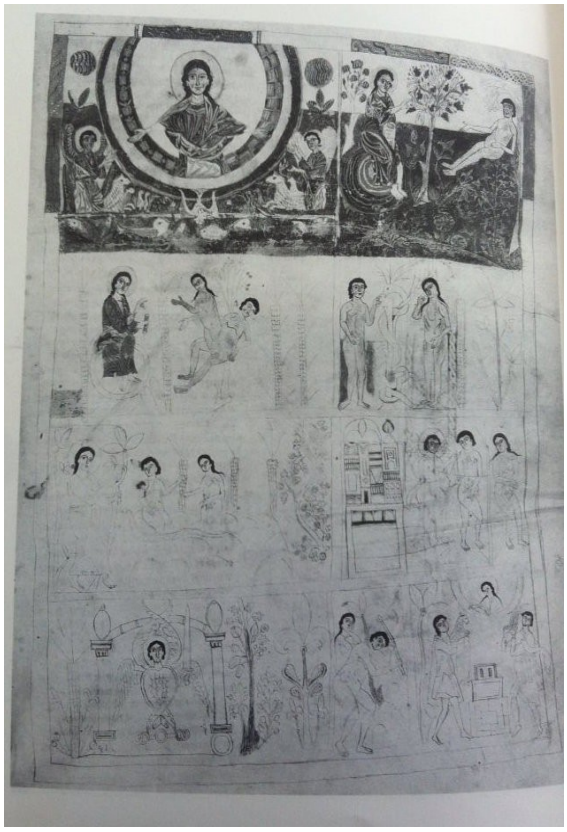


Figura 87.
Città del Vaticano, BAV,
Barb. lat. 587, f. 5r.
Foglio aggiunto alla bibbia
di Santa Cecilia
con scene del *Genesi*

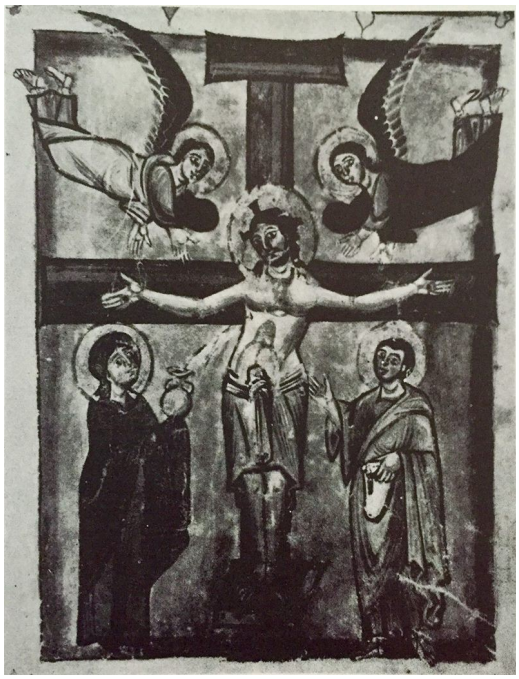



Figure 88 e 89. New York, Pierpont Morgan Library, cod. 379, f. 6v. *Crocifissione*; Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. E 24, f. 133r, *Crocifissione*.



Figura 90. Pisa, Museo dell'opera del duomo, *Exultet* 2.

Creazione di Adamo e *Peccato Originale*




Figure 91 e 92. Troia, Biblioteca Capitolare. *Exultet* 2.
Castigo di Giuda; *Autorità temporali*.



Figura 93. Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat*. 592, Exultet. *Felix Culpa*



Figura 94.
Roma, Biblioteca
Casanatense,
Cas. 724 (B. I 13) 3,
Exultet.
Tellus





Figure 95 e 96. Gaeta, Museo Diocesano, *Exultet* 2.
Passaggio del Mar Rosso; *Discesa agli Inferi*



Figura 97. Troia, Archivio Capitolare, *Exultet* 3. *Fuga delle Tenebre*



Figura 98. Troia, Archivio capitolare, *Exultet* 3. *Crocifissione* e *Peccato Originale*



Figura 99. Malibu, Getty Villa, ms. Ludwig I 5, f. 191v

Figure 100-101-102. Città del Vaticano, BAV, *Ott. Lat.* 532, f. 10r; Capestrano, Biblioteca del Convento di S. Giovanni, XLIII, f. 5v; Paris, BnF, ms. *lat.* 217, f. 3r



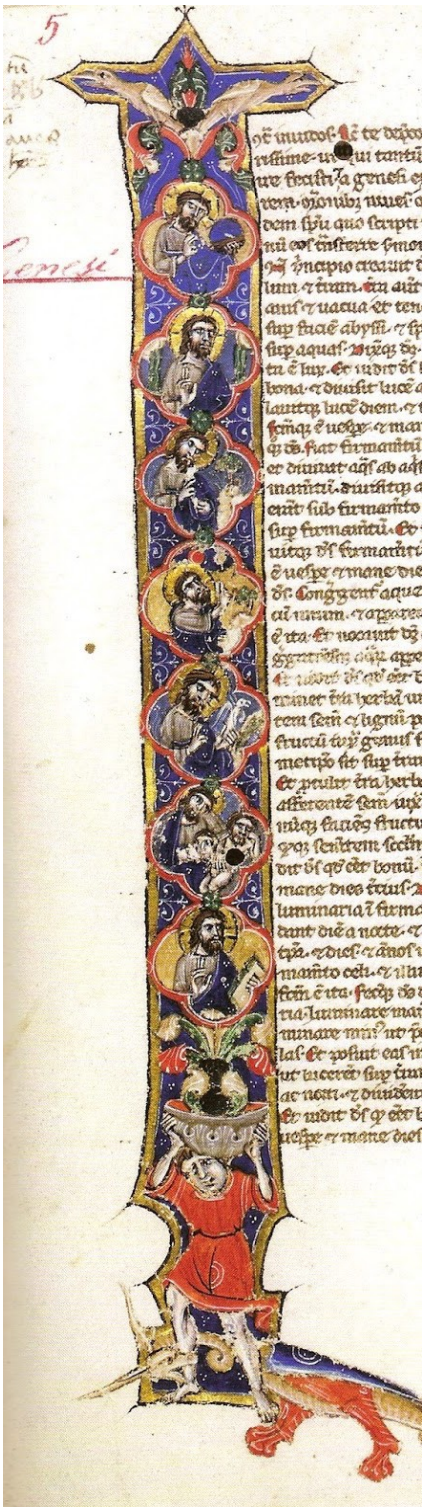








Figure 103-104. Città del Vaticano, BAV, *Arch. Cap. S. Pietro* F 13, ff. 12r-12v.

Natività e *san Matteo*

CAPITOLO 3

Dalla parete dipinta alla pagina illustrata: il ruolo dell'*ordinator* nell'arte monumentale e nel libro miniato

Questioni storiografiche e ragioni di una scelta metodologica

Le questioni che interessano il rapporto tra pittura monumentale e libro miniato costituiscono, da quasi un secolo, un tema che la storiografia ha segnalato come fondante per la comprensione dei ruoli e delle specificità operative all'interno delle *équipes* di artisti attive durante il Medioevo. Nonostante la necessità di uno studio approfondito sulle dinamiche di interazione tra i due ambiti, l'attenzione della critica si è rivolta quasi esclusivamente all'analisi di esperienze prototrecentesche, in modo particolare alle opere della bottega romana di Pietro Cavallini, in relazione al gruppo di manoscritti del cardinal Iacopo Stefaneschi[1]. Raramente sono stati individuati episodi precedenti questo, in cui le affinità tra cultura figurativa libraria e dell'arte monumentale fossero tanto stringenti da ipotizzare l'esistenza di *équipes* di artisti che esercitassero

[1] Sul tema si rinvia ad A. Tomei, *Libri miniati tra Roma, Napoli e Avignone*, in *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte. 1300-1377*, cur. Tomei, Torino 1996, pp. 177-200 che ha assegnato il corredo figurativo del manoscritto Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 4933 alla bottega del Cavallini; Tomei, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000, pp. 148-157, in particolare a p. 153 ha proposto la paternità dell'artista per la Bibbia A 72 della Biblioteca Civica e Ursino Recupero di Catania, in particolare per la decorazione delle epistole di San Paolo ai Romani. Cavallini avrebbe avuto un ruolo di coordinatore dell'*équipe* di miniatori, composta da altre tre maestranze. Si vedano anche Tomei, *Pietro Cavallini*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI,* cur. M. Bollati, Milano 2004, pp. 147-150; E. Condello, *Libri e committenza nella Roma del primo giubileo: i codici Stefaneschi e dintorni*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo giubileo.* Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia 2000), cur. M. Righetti Tosti-Croce, Venezia 2000, pp. 103-110; Condello, *I codici Stefaneschi: uno* scriptorium *cardinalizio del Trecento tra Rome e Avignone?*, «Archivio della società romana di storia patria», 110 (1987), pp. 22-62; G. Ragionieri, *Un cardinale testimone del primo giubileo. Iacopo Stefaneschi e il* De Centesimo, in *La Storia dei Giubilei*, I. 1300-1423, Prato 1997, pp. 216-223; da ultimo C. Paniccia, *Iacopo Stefaneschi e Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere: immagini scritte, scritture in immagine nel ciclo musivo con le Storie della Vergine*, in *Memoria e materia dell'opera d'arte: proposte e riflessioni*, cur. E. Anzellotti – C. Rapone – L. Salvatelli, Roma 2014, pp. 45-56 e B. Alai, *Un frammento inedito del Kupferstichkabinett di Berlino ed una proposta per Pietro Cavallini miniatore*, «Rivista di storia della miniatura», 18 (2014), pp. 39-47.

entrambe le tecniche. Quando ne è stata segnalata la possibilità[2], ad esempio nel caso del Terzo Maestro di Anagni[3], a metà Duecento, o del Maestro delle Traslazioni[4], al valico tra XII e XIII secolo, non ci si è interrogati a fondo sulle questioni relative la compresenza di maestranze differentemente specializzate nell'organizzazione della bottega.

Sul rapporto che, tra XI e XII secolo, intercorre tra bibbie atlantiche miniate e pittura monumentale, Pietro Toesca, per primo, scevro di quei pregiudizi idealistici crociani sulle "arti pratiche", aveva segnalato la questione ponendo le basi metodologiche per uno studio integrato tra la storia della miniatura e della pittura parietale (se pure le sue riflessioni rivelino una concezione della miniatura quale tecnica "minore"): «le arti minori, da altri dette *industriali* attribuendo invero troppa importanza al lavoro manuale ch'esse richiedono, si connettono variamente con la pittura e la scultura, delle quali esse rispecchiarono quasi sempre le vicende stilistiche: anzi per molte epoche le loro opere sono i soli documenti pervenuti a noi che diano di intravedere quali siano state le sorti delle maggiori (…). Si connettono alla pittura la miniatura, i mosaici dei pavimenti, i graffiti, gli smalti, i vetri dipinti, le stoffe, ecc...[5]». Lo stesso Toesca si era pronunciato sul rapporto tra bibbie atlantiche miniate (coniandone l'epiteto) e cultura figurativa romana monumentale, come quella testimoniata negli affreschi di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia presso Nepi[6], localizzando la confezione delle bibbie in Italia centrale, in virtù di alcune caratteristiche formali comuni ai modi dell'*atelier* attivo nella basilica inferiore di San Clemente a Roma: tra queste, la presenza di quel caratteristico «pallio bicolore»

[2] Cfr. C. Bertelli, *Miniatura e pittura dal monaco al professionista*, in *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, cur. G. C. Alessio, Milano 1987, pp. 579-644: 579.

[3] H. Toubert, *Trois nouvelles bibles du Maître de la Bible de Manfred et de son atelier*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», 89 (1977), pp. 777-810; F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414*, Roma 1969, p. 24; A. Draghi, *Gli affreschi dell'aula gotica del monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, Milano 2006, p. 84; A. Tomei, *Gli affreschi: una lettura*, in *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, cur. G. Giammaria, Roma 2001, pp. 39-45.

[4] E. Garrison, *Two Illustrations by the Anagni Translations Master*, in *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, II, London 1993, pp. 147-150; F. R. Moretti, *Dalla pagina miniata alla parete decorata: un* exemplum *nell'oratorio di San Tommaso Becket ad Anagni*, in *Medioevo: le officine* cit., pp. 440-447.

[5] P. Toesca, *Storia dell'arte italian*a, I. *Il Medioevo*, Torino 1914, pp. 4 ss.

[6] P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino 1912 (rist. Torino 1966).

indossato da alcune figure stanti[7]. Se Gehrard Ladner, in uno studio del 1931, aveva poi riflettuto sulla funzione guida della pittura "alla San Clemente" rispetto ai corredi figurativi di manoscritti atlantici quali la bibbia di Santa Cecilia, in virtù dell'assetto compositivo delle immagini[8], si deve soprattutto alla monumentale indagine di Edward Garrison l'individuazione di rapporti significativi tra singoli manoscritti e alcuni cicli pittorici in Italia centrale, tra i secoli XI e XII[9].

Tra gli storici dell'arte è diffuso un certo scetticismo sulla possibilità che un artista, nell'Alto Medioevo e nel Medioevo centrale, potesse dipingere sia su pergamena sia su parete in quanto si ritiene che, in virtù della specificità tecnica della miniatura, sia quasi impossibile che le due pratiche potessero essere esercitate in maniera interscambiabile[10].

Solo a partire dal Trecento si ha testimonianza dell'attività di *équipes* impegnate sia nella pittura sia nella miniatura, come quella di Pietro Cavallini o più tardi di Simone Martini. In questi casi occorrerebbe comprendere, però, fino a che punto la responsabilità tecnica delle opere, e non solo la loro supervisione, potesse essere affidata direttamente agli artisti e quanto invece le commesse assegnategli fossero delegate ad alcune maestranze attive nelle loro botteghe[11], qualificate nell'una o nell'altra tecnica, ma che dovevano almeno essersi formate, a rigor di logica, almeno presso una "scuola" comune.

---

[7] P. Toesca, *Miniature romane dei secoli XI e XII. Bibbie miniate*, «Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'arte», 1 (1929), pp. 69-96. Ad eccezione di A. Boeckler, *Abendländischer Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Berlin – Leizpig 1930, che continuò a sostenere l'origine lombarda delle bibbie atlantiche, il resto della critica aderì alla proposta di Toesca. Una consistente riflessione a sostegno dell'origine romana fu quella di H. Fichtenau, *Neues zum Problem der italienischen 'Riesenbibeln'*, «Mitteilungen de Instituts für österreichische Geschichtsforschung», 58 (1950), pp. 50-67.

[8] G. Ladner, *Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert*, «Jahrhbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 5 (1931), pp. 28-160: 72.

[9] Garrison, *Studies in the History* cit., I-IV.

[10] Si veda ad esempio V. Pace, *Un percorso storiografico: dalla filologia alla ideologia*, in *Bibbie atlantiche* cit., pp. 61-71. Uno dei rari casi in cui la critica ha individuato l'attività di un pittore attivo sia nell'arte monumentale sia in libri miniati sono gli affreschi della collegiata di Santa Maria de Sijena, in Spagna (la maggior parte dei quali è andata distrutta durante la guerra civile del 1936), assegnati a un maestro che aveva operato nella Bibbia di Winchester, al principio del XIII secolo. Alcuni frammenti superstiti delle pitture sono oggi conservati a Barcellona presso il Museo Nacional de Arte de Cataluña. Sulla questione si veda O. Pächt, *A Cycle of English Frescoes in Spain*, «The Burlington Magazine», 103 (1961), pp. 166-175; W. Oakeshott, *Sigena: Romanesque Paintings in Spain and the Artists of the Winchester Bible*, in *Kunsthistorische Studien Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag*, Salzburg 1972, pp. 90-98.

[11] Sulla questione si veda Tomei, *Libri miniati tra Roma* cit., p. 180.

Mi sembra degno di nota, poi, il fatto che la specializzazione delle maestranze di una stessa *équipe,* nelle due tecniche, sia testimoniata solo quando gli artisti, identificati da un nome e un attributo, iniziano a ottenere un riconoscimento autoriale e l'apposizione della firma ne segnala uno *status*[12] rinnovato, che non ne confina più l'attività a una pratica artigianale (come era stato durante l'Alto Medioevo) ma assegna il loro esercizio al novero delle arti liberali, prelevandolo dalle *artes mechanicae*[13].

E allora è lecito interrogarsi se, al volgere del Duecento, è a causa del manifestarsi di questo riconoscimento autoriale (segnalato da fonti o da cifre stilistiche che permettono di individuare una particolare personalità) che si può riflettere, con dati alla mano, su una poliedricità tecnica sviluppatasi proprio in quegli anni (e comunque nel corso di quel secolo), intesa almeno come supervisione unica di *équipes* composte da gruppi di maestranze specializzate in tecniche dissimili[14], o se tale fenomeno abbia interessato anche i secoli precedenti, per i quali risulta però più complesso individuare le esperienze, a causa di un'attività di cantiere meno "tipizzata" e una generale carenza di fonti.

Nella riflessione sul rapporto pittura-miniatura, non ritengo sia opportuno interrogarsi, in prima istanza, sull'eventuale presenza di *pictores-illuminatores* ma segnalare alcune questioni preliminari a questa, come l'eventualità di *ordinatores* comuni alle due tecniche. Occorrerebbe riflettere, inoltre, circa la possibilità di una formazione comune tra miniatori e frescanti, poi specializzatisi in tecniche dissimili. Solo dopo aver valutato queste possibilità si può riflettere sull'eventualità che, in alcuni casi ben individuabili, talvolta, l'esercizio delle due professioni possa esser stato complementare. Nell'intraprendere l'indagine sulle dinamiche operative intercorse

[12] Sul tema segnalo M. M. Donato, *Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri*, in *Medioevo. Il tempo degli antichi*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 522-546 e le riflessioni della stessa Maria Monica Donato all'interno del progetto *Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo*, patrocinato dalla Scuola Normale Superiore di Pisa, in particolare il volume *Forme e significati della "firma" d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*, cur. M. M. Donato, «Opera · Nomina · Historiae. Giornale di cultura artistica», 1 (2009).

[13] Sul tema si rimanda ad A. Martindale, *The Rise of the Artist. The changing status of the Craftsman*, in *The Flowering of the Middle Age*, cur. J. Evans, London 1966 (rist. London 1972), pp. 281-314.

[14] Il fenomeno si manifesterebbe per una sempre maggiore sfumatura gerarchica tra le varie arti durante l'età bassomedievale.

all'interno delle *équipes* di artisti, durante il Medioevo centrale, non è sufficiente rilevare le frequenti tangenze che la miniatura, in particolare quella di area umbro-romana, manifesta con l'arte monumentale, poiché tali affinità possono derivare da una coerente condivisione di un medesimo gusto formale maturato negli stessi anni; nei casi in cui, invece, il rapporto tra i due ambiti è più stretto ed evidente occorrerà rintracciare alcuni stilemi "di bottega", analizzare l'esecuzione dei *tituli picti*, mettendoli a confronto con l'apparato epigrafico dei codici miniati, e la composizione delle immagini, valutare l'organizzazione del programma figurativo, la selezione dei modelli e la capacità di gestire lo spazio riservato, nell'uno o nell'altro ambito, alla pittura o all'illustrazione, per poi interrogarsi sui motivi per cui le analogie individuate siano significative.

Iconografia e ideologia tra bibbie miniate e bibbie affrescate. Note sul sistema illustrativo delle Sacre Scritture

Il dibattito che interessa l'"arte della Riforma" ha goduto di numerose riflessioni metodologiche da parte degli storici dell'arte, che non sempre hanno valutato quanto i presupposti ideologici nell'elaborazione dei programmi iconografici, decorativi ed epigrafici fossero legati agli ideali della *renovatio Ecclesiae* e quanto, invece, alcuni fenomeni artistici vadano interpretati senza soluzione di continuità con la tradizione romana e centroitaliana di recupero dell'antico[15].

[15] Sul tema si veda V. Pace, *La Riforma e i suoi programmi figurativi: il caso romano, fra realtà storica e mito storiografico*, in *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, cur. S. Romano – J. E. Julliard, Roma 2007, pp. 49-59. Tra gli studi "ideologicamente" più orientati sull'esistenza di una vera e propria arte riformata segnalo: W. Weisbach, *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*, Einsiedeln-Zürich 1945; Toubert, *Un'arte orientata* cit.; E. Kitzinger, *The Gregorian Reform and the visual arts: a problem of method*, «Transactions of the Royal Historical Society», 22 (1972), pp. 87-102; più recentemente W. Tronzo, O*n the Role of Antiquity in Medieval Art: Frames and Framing Devices*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'Alto Medioevo* (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XLVI), Spoleto 1999, pp. 1085-1111. Più prudente sulle interpretazioni ecclesiologiche delle immagini è Pace, *La Riforma e i suoi programmi* cit.; Pace, *«Nihil innovetur nisi quod traditur est»: sulla scultura del Medioevo a Roma*, in *Studien zur Gesschichte der Europäische Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, cur. H. Beck – K. Hengevoss – Dürkop, Frankfurt a. Mein 1994, I, pp. 587-603 (per l'impostazione metodologica si veda anche Pace, *La "felix culpa" di Richard Krautheimer: Roma, S. Prassede e la "rinascenza carolingia"*, in *Ecclesiae urbis*, Atti del Convegno internazionale (Roma 2000), cur. F. Guidobaldi – A. Guiglia Guidobaldi, Città del Vaticano 2002, pp. 65-72). Una generale riconsiderazione sul "metodo di lettura dell'arte della Riforma" è stata proposta da F. Gandolfo, *La pittura romana tra XI e XII secolo e l'Antico*, in *Roma. Centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al sacco di Roma. 1417-1527*, Milano 1988, pp.

Con il termine “Riforma gregoriana” o “età gregoriana”, secondo l'accezione precisata da Ovidio Capitani[16], si riconoscono gli interventi riformatori[17] di Gregorio VII (1073-1085) e non anche le istanze di altri pontefici nel secolo XI; al contrario, la storiografia francese[18] ha considerato “età gregoriana” il periodo di Riforma della Chiesa quale lungo processo ideologico che si sarebbe protratto anche nei decenni successivi.

Si preferisce qui adottare il termine “Riforma” in maniera più generica rispetto ai contesti oggetto della mia indagine[19], intendendola come riforma ecclesiologica non limitata al pontificato di Gregorio VII, fenomeno coerente per proposte della Chiesa quanto eterogeneo e ricco di sfumature[20]. Si potrebbe riflettere su una Riforma proposta, nei testi e nelle immagini fino a tutto il Duecento, in maniera ancor più vigorosa durante pontificati di papi quali Innocenzo III (1198-1216), Gregorio IX (1227-1291), Alessandro IV (1254-1261), solo per citarne alcuni, e che avrebbe individuato il testimone ultimo nella figura eccezionale di Bonifacio VIII (1295-1303)[21].

Ed è significativo che proprio la realtà dello *scriptorium*, quale luogo di elaborazione del libro della bibbia, in età gregoriana costituisca l'alveo in cui si addensano i fermenti più vivaci della Riforma, la fucina che promuove e diffonde a largo raggio l'ideologia della Chiesa e che accoglie non solo l'opera degli amanuensi ma anche le disposizioni dei committenti, dei *concepteurs* e degli *ordinatores* che

21-32 e da I. Herklotz, *Zur Ikonographie der Papstsiegel im 11. und 12. Jahrhundert*, in *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, cur. H. R. Meier, C. Jäggi, P. Büttner, Berlin 195, pp. 116-130; ma già C. Bertelli, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana. Parte II. Dal Medioevo al Novecento. I. Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 3-163: 117-124.

[16] O. Capitani, *Esiste un'età gregoriana?: considerazioni sulle tendenze di una storiografia medievistica*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», 1 (1965), pp. 454-481; Capitani, *La Riforma gregoriana*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 7-19.

[17] Interventi sostenuti dall'ordine cluniacense e dalle comunità eremitiche ma anche dei canonici regolari e di alcuni raggruppamenti laici cittadini, al centro e al nord della penisola italica.

[18] A. Fliche, *La riforma gregoriana e la riconquista cristiana (1057-1123),* cur. A. Vasina, Torino 1972.

[19] Sulla questione si veda: W. Goetz, *Riforma ecclesiastica – Riforma gregoriana*, in *La riforma gregoriana e l'Europa*. Atti del convegno internazionale (Salerno, 20-25 maggio 1985), «Studi gregoriani», 13 (1989), pp. 167-178 e G. Fornasari, *Del nuovo su Gregorio VII?*, in *La riforma gregoriana* cit., pp. 315-353; C. Violante, *La riforma ecclesiastica del secolo XI come progressiva sintesi di contrastanti idee e strutture*, «Critica storica / Bollettino A.S.E.», 26 (1989), pp. 156-166.

[20] Non secondo l'accezione di Fliche, *La riforma gregoriana* cit.

[21] Ho maturato questa convinzione grazie alle numerose occasioni di confronto e di riflessione sul ruolo delle immagini tra XI e XIII secolo con Silvia Maddalo.

organizzano il rapporto tra testo e immagine[22]. Il ruolo di ognuna di queste figure, per quanto detenga la facoltà di manipolare, in parte, un dettato figurativo canonizzato, è intrinsecamente connesso alle strategie elaborate dal pontefice e dall'*entourage* curiale, che affidano allo *scriptorium* la produzione degli strumenti di diffusione dell'ideologia della Chiesa di Roma, *in primis* la Bibbia.

Prima di riflettere sulle affinità formali tra pagine miniate e pareti dipinte, mi sembra opportuno meditare sulle caratteristiche ordinative dei cicli biblici e su come la bibbia, repertorio comune tra parete e pagina, riedita testualmente proprio in quegli anni, sia stata rielaborata iconograficamente da maestranze che, pur esercitando tecniche dissimili, devono aver seguito le disposizioni di un *dictator* generale che, in principio, avrebbe indicato loro i modelli della rinnovata proposta figurativa.

L'analisi della genesi dei corredi figurativi della Riforma, proposta nei capitoli precedenti, conduce al quesito su quale fosse il modello con cui si intendeva rinnovare l'iconografia biblica, parallelamente all'edizione testuale. Pur essendo sintetico, nella maggior parte dei casi, il programma figurativo della bibbia, nella tradizione manoscritta, è accomunato iconograficamente ai prototipi monumentali e rifiuta, con rare eccezioni, la ricca tradizione illustrata carolingia, nonostante essa rappresentasse il modello librario più prossimo, *in auge* ormai da più di due secoli: se gli elementi recuperati dai libri carolingi e poi ottoniani riguardano piuttosto l'apparato decorativo[23], è possibile che, nella costituzione di un repertorio di immagini per la nuova vulgata, si attinse all'arte monumentale al fine di proporre un'interpretazione univoca del libro normativo della Chiesa?

Questa revisione dovette esser stata elaborata dall'*entourage* papale e, per quanto i singoli *ordinatores* possano averne interpolato la tradizione, in linea di massima ne dovettero rispettare lo schema: non a caso la tradizione iconografica si "canonizza" su pergamena e su parete negli stessi anni, traducendo in immagine quelle

[22] Sul tema si veda A. C. Quintavalle, *I disegni e le officine della Riforma*, in *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*. Catalogo della mostra (Mantova, 15 giugno – 10 novembre 1991), cur. Quintavalle, Milano 1991, pp. 251-340: 251.

[23] Sulla tradizione decorativa si rimanda a L. Ayres, *The Bible of Henry IV and an Italian Romanesque Pandect in Florence*, in *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250. Festschrift für Florentine Mütherich zum 70. Geburstag*, cur. K. Brierbrauer – P. K. Klein – W. Sauerländer, München 1985, pp. 157-166: 161-162; L. Speciale, *Dalla lettera all'immagine: la decorazione delle Bibbie atlantiche*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 65-71.

stesse ideologie che, man mano, venivano elaborate dalla retorica curiale e pontificia.

La pittura monumentale, che si fa modello, si costituisce, a sua volta, senza soluzione di continuità con la tradizione figurativa paleocristiana. Cicli monumentali e miniature derivano così da un'*ordinatio* romana comune per supervisione e sembrano manifestare, parallelamente, un'iniziale incertezza nell'elaborazione iconografica nella seconda metà dell'XI secolo (così come avviene per la selezione delle fonti per l'edizione testuale[24]). Nella *recensio* figurativa diffusa dai primi fermenti della Riforma, infatti, le bibbie atlantiche non testimoniano un'omogeneità ordinativa né iconografica, soprattutto per quanto riguarda l'illustrazione del libro del Genesi. Parallelamente, nella pittura monumentale, se si rintracciano rari contesti ascrivibili alla seconda metà dell'XI secolo[25], e di dissimile configurazione ordinativa, a questi fanno seguito quelle che, nel primo capitolo, ho segnalato come ulteriori due "edizioni" bibliche: una ascrivibile alla prima metà del XII secolo (che è la tradizione delle pitture *ante scrinium* in Laterano e dell'Immacolata di Ceri), un'altra al volgere di quello stesso secolo (come San Giovanni a Porta Latina). La tradizione biblica dunque si sarebbe normalizzata, per lo più, al principio del XII secolo, per poi definire più sistematicamente la propria elaborazione e giungere a un modello per lo più uniforme solo dalla metà del XII secolo. Tali edizioni hanno riguardato probabilmente anche i florilegi testuali che ispiravano le immagini dell'arte monumentale, che sembrano uniformarsi in maniera più decisa nell'ultimo quarto del secolo XII[26].

Occorre poi rilevare come l'*ordinatio* biblica monumentale subisca una radicale trasformazione, nel primo quarto del XIII secolo, quando la produzione di bibbie atlantiche è sostituita da quella di bibbie universitarie. Rari sono i contesti monumentali in cui in cui si realizzano nuovi cicli biblici, ancor più secondo la consolidata tradizione romanica. Essa sarà recuperata solo alla fine del Duecento (ad esempio nel cantiere di Santa Maria in Vescovio presso Torri in Sabina), mentre quando

[24] Sulla questione dell'edizione testuale della bibbia riformata si veda G. Lobrichon, *Riforma ecclesiastica e testo della Bibbia, in Le bibbie atlantiche* cit., pp. 15-26.

[25] Se pure in origine dovettero esserne stati elaborati molti di più.

[26] Sulla presenza di repertori di *tituli* ho riflettuto già nel primo capitolo ma è bene qui segnalare come, ad esempio, le immagini della *Creazione dell'Universo,* nell'ultimo quarto del secolo XII, siano accompagnate da una didascalia analoga (San Giovanni a Porta Latina a Roma; San Pietro in Valle a Ferentillo; San Nicola a Castro dei Volsci), differenziandosi dalla precedente "edizione", testimoniata ad esempio a Ceri.

è evocata come modello per antonomasia[27], nei cicli di pieno XIII secolo (come l'oratorio di San Pellegrino a Bominaco), risulta interpolata con una certa libertà da parte dell'*ordinator*. Non è altresì possibile rilevare se l'avvento del nuovo libro della bibbia, che prevedeva un diverso ordinamento dei libri rispetto alla successione adottata negli atlantici[28], possa aver influenzato l'*ordinatio* monumentale, ad esempio attraverso rinnovati repertori di modelli: le immagini che accomunano pittura monumentale e illustrazione miniata, infatti, sono di norma quelle dell'Ottateuco, che si succedono secondo un'analoga organizzazione in entrambe le tipologie librarie. Occorre tener conto però del differente statuto dell'immagine, che differenzia in maniera significativa le illustrazioni della bibbia universitaria da quelle dei codici atlantici: questi ultimi infatti, proprio in virtù delle dimensioni e della loro concezione *in funzione dell'esposizione pubblica e della lettura comune*[29], costituivano delle vere e proprie pitture su pergamena rispetto alle quali, l'approccio ermeneutico è più vicino a quello dell'arte monumentale.

Nell'elaborazione di un corredo iconografico alcuni episodi biblici sembrano godere di una particolare attenzione e sono illustrati con particolare enfasi, sia nei manoscritti d'apparato sia nelle pareti basilicali: essi sono ispirati a fonti testuali ben precise, spesso apocrife, che aggiornano la tradizione figurativa biblica, tra XI e XII secolo, in maniera peculiare.

Ho già segnalato come nell'illustrazione delle bibbie atlantiche, ma anche negli *exultet*, la responsabilità del Peccato Originale sia attribuita ad Eva, associata alla figura di *Caligo* e della *Luna*, secondo l'identificazione proposta nella bibbia vaticana *Pal. lat.* 3 (f. 5r) **(figura 66)**, e quanto l'ideologia della Riforma abbia connesso le immagini del Sole e della Luna, della Luce e delle Tenebre al Papato e all'Impero. L'associazione tra Eva e il Peccato e Adamo e il Sole è individuabile in alcuni scritti apocrifi diffusi nel Medioevo centrale, come il Vangelo di Bartolomeo, in particolare a

[27] In rapporto ai programmi delle grandi basiliche apostoliche romane.

[28] L'ordine dei libri nelle bibbie atlantiche, tranne rare eccezioni, è: Ottateuco, Re, Profeti, Salterio, Libri sapienziali, Paralipomeni, Giobbe, Tobia, Giuditta, Ester, Esdra, Maccabei, Nuovo Testamento. Nella bibbia universitaria invece si succedono: Ottateuco, Re Paralipomeni, Esdra 1-4, Tobia, Giuditta, Ester, Libri sapienziali, Profeti, Maccabei e Nuovo Testamento. Cfr. H. Quentin, *Mémoire sur l'établissement du texte de la Vulgate*, Rome – Paris 1922 (*Collectanea biblica latina* 6). Sulla questione si veda M. Maniaci, *La struttura delle bibbie atlantiche*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 47-60: 54.

[29] Maniaci, *La struttura delle bibbie* cit., p. 48.

un dialogo in cui la Vergine si rivolge a san Pietro dicendo: «Guarda il sole: ad immagine di Adamo supera gli altri astri. Guarda la luna ripiena di fango a causa della trasgressione di Eva. Il Signore, infatti, pose Adamo ad Oriente ed Eva ad occidente e ordinò, il Signore, che i due astri risplendessero sulle due persone[30]» e poi «secondo la legge del genere umano tu sei stato formato prima, dopo fu formata Eva. Guarda il sole il cui splendore è come quello di Adamo, guarda la luna nebulosa a causa della trasgressione di Eva. Mise Adamo verso Oriente e ordinò a quei due di risplendere: il sole verso Oriente con raggi fiammeggianti, la luna verso occidente con un aspetto latteo. Eva ha trasgredito i precetti di Dio, per questo la luna è nebulosa e la sua luce non risplende[31]».

Il ciclo dell'Immacolata di Ceri, probabilmente ispirato da testi di Pier Damiani[32], suggerisce un particolare rapporto tra Eva e il peccato. Nel pannello della *Creazione della Luce e delle Tenebre* **(fig. 21)**, la *Nox* è raffigurata come una donna nuda, dalla lunga chioma, che sostiene una face spenta rivolta verso il basso e rifugge dal Creatore, al quale rivolge le spalle. Nella parte superiore dell'affresco le corrisponde la Luna. Eva, negli episodi successivi, è raffigurata con le stesse sembianze di *Nox*, come a identificarsi con essa: ha la stessa *silouhette* e una lunga chioma scura, fermata dietro le orecchie, che ricade lungo la schiena.

Nel pannello con il *Peccato Originale,* il *titulus* commenta l'episodio biblico, lì dove il muso del serpente giunge all'orecchio della donna e la coda tocca i suoi piedi, con una chiara allusione al peccato sessuale **(fig. 25)**: PESSIMA QUID TANGIS MORS E(ST) QUOD PORRIGIT ANGUIS. La didascalia identifica Eva con il Peccato e con lo stesso serpente, la donna è *pessima* perché ciò che tocca è morte in quanto le viene porto dal serpente. E non mi sembra casuale che una delle prime voci, se non la prima in assoluto, a riproporre l'ideologia di Agostino d'Ippona fu proprio Pier Damiani, secondo il quale le donne dei nicolaiti erano *gladius animarum*, *materia peccandi, occasio pereundi*[33], in quanto discendenti di Eva. Agostino fu il primo a

[30] *Vangelo di Bartolomeo*, 4,1.
[31] *Vangelo di Bartolomeo*, 12-14.
[32] Zchomelisde, *Santa Maria Immacolata* cit.
[33] «O lepores clericorum, pulpamenta diaboli, proiectio paradisi, virus mentium, gladius animarum, aconita bibentium, toxica convaivarum, materia peccandi, occasio pereundi. Vos, inquam, alloquor ginecea hostis antiqui, upupae, ululae, noctuae, lupae, sanguisugae (…) scorta, prostibula, savia, volutabra porcorum pinguium, cubilia spirituum immundorum, nimphae, sirenae, lamiae, dianae». Pier

identificare il peccato originale con quello carnale e il suo pensiero sarà diffuso, tra i secoli XI e XII, da san Bernardo e dagli autori di trattati morali. Ed è significativo che il pannello parallelo nel registro inferiore rappresenti la moglie di Putifarre, abbigliata da prostituta, distesa languidamente su un talamo mentre tenta di sedurre Giuseppe. La responsabilità del peccato, nelle immagini, sembra ricadere completamente sulla progenitrice[34]. Così anche nelle illustrazioni del *Peccato Originale*, in manoscritti d'apparato come bibbie atlantiche ed *exultet*[35], il serpente nella quasi totalità dei casi insinua la coda tra le gambe di Eva, talvolta raggiungendo l'organo genitale della donna. La sua lingua tocca l'orecchio o le si introduce in bocca.

Appare significativo, in alcuni contesti, la rappresentazione dell'albero del peccato non come un albero di mele ma di fichi (e infatti i progenitori, quando vengono rimproverati dal Signore, si coprono con una foglia di fico): come è possibile rilevare, nella prima metà del XII secolo, nelle pitture del cosiddetto portico di Zaccaria nel palazzo lateranense (nell'immagine della *Creazione di Adamo*), poi gli affreschi di San Giovanni a Porta Latina (1190 ca.) ma anche nelle miniature dell'*exultet* di Troia 3 (seconda metà sec. XII) **(fig. 98)**. Questo particolare iconografico, pur rintracciando un precedente figurativo nelle bibbie turonensi[36], ha come fonte di riferimento l'apocrifo dell'*Apocalisse di Mosè*, che contiene una *Vita di Adamo ed Eva* (*Vita*, 20, 4-5)[37] che, come evidenziato nell'analisi iconografica dei cicli monumentali, dovette godere di una certa diffusione durante il XII secolo. La fonte narra l'incontro tra la prima donna e il serpente. Eva racconta in prima persona: «curvato il ramo fino a terra, presi del frutto e ne mangiai. E in quello stesso istante mi si aprirono gli occhi e mi accorsi che ero nuda della giustizia di cui ero rivestita (…), il serpente nel frattempo era sceso dall'albero e si era dileguato. Quanto a me, cercavo nella mia parte (di Paradiso) delle foglie con cui

Damiani, *Epistola 112*, Al vescovo Cuniberto di Torino. *Die Briefe* cit., III, p. 278.

[34] Se questo concetto appare frequentemente illustrato nei secoli XI-XII, ancora nel Duecento avrà grande fortuna. Nella fontana perugina di Nicola Pisano (1278) infatti, due immagini del Genesi, collocate tra le Arti liberali e gli Eroi biblici e romani, sono accompagnate dai *tituli*: EVA DECEPIT ADAM; EVA FECIT ME PECCATORE.

[35] Come si riscontra ad esempio nella Bibbia di Todi (Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 10405), nella bibbia di Genova (Genova, Biblioteca civica Berio, cod. R. B. 2554.2), nell'Exultet Barb. Lat. 592.

[36] Kessler, *The Illustrated Bibles* cit., pp. 29-30.

[37] *Apocalisse di Mosé*, ed. C. Tischendorf (*Apocalypses Apocryphae*), Lipsia 1866 (rist. Hildesheim, 1966).

coprirmi la pudenda, ma non ne trovai sugli alberi del paradiso, dato che non appena ne avevo mangiato, tutti gli alberi che erano dalla mia parte avevano perso le foglie, ad eccezione di uno solo, il fico. Presene delle foglie, me ne feci delle coperture, e si trattava degli stessi alberi dei quali avevo mangiato!». Quando il Signore, nella stessa fonte, si rivolge ad Eva, le dice: «Giacché hai trasgredito il mio comandamento per dar retta al serpente, partorirai con dolore (…). Confessando dirai: "Signore, Signore, salvami e non mi darò più al peccato della carne[38]».

L'albero di fico ha un significato già ricondotto da Isidoro di Siviglia[39] alla fecondità, che nel latino classico era usato secondo un'accezione sessuale e il suo frutto, nel latino tardo popolare, ha il significato di "organo genitale femminile"[40]. Nella *vulgata* infatti il frutto proibito è designato quale *pomum*, quindi come frutto in senso generico (ma che può significare anche mela): da questo equivoco e dalla tradizione delle fonti apocrife si sono generate divergenze iconografiche. La scelta di raffigurare il fico, in luogo della mela, mi sembra allora fondante in rapporto al significato che si intendeva proporre dell'immagine biblica.

L'immagine delle Tenebre/Luna, che prima si erano identificate con Eva, dalla seconda metà del XII secolo, iniziano a esser sostituite ideologicamente dalla contrapposizione tra Chiesa e Sinagoga. Nell'*exultet* 3 di Troia (seconda metà sec. XII) infatti, nell'immagine della *Crocifissione*, a commento del passo «O mira circa nos tuae pietatis dignatio! O inaestimabilis dilectio caritatis: ut servum redimeres, filium tradidisti», alla destra e alla sinistra del Cristo in croce, *triumphans*, si dispongono: un angelo che incoraggia la personificazione della Chiesa a raccogliere il sangue del costato di Cristo all'interno di un vaso e un angelo che caccia con una lancia l'allegoria della Sinagoga **(fig. 98)**. In particolare quest'ultima personificazione evoca sia la figura di *Caligo* che rifugge il Creatore, sia quella di Eva cacciata dal Paradiso Terrestre: Chiesa e Sinagoga sono infatti disposte ai lati della croce, che rappresenta, secondo una tradizione tipologica, proprio l'albero del Peccato Originale. Questa immagine, che avrà

[38] *Vita*, 25, 1-4.

[39] Isidori Hispalensis Episcopi, *Etymologiarum sive Originum Libri*, I-XX, Oxford 1911: II, 17.7.17,

[40] Sul significato iconografico del fico si rimanda a L. Pestilli, *"Ficus latine a fecunditate vocatur": on a Unique Iconographic Detail in Cavallini's Annunciation in Santa Maria in Trastevere*, «Source: Notes in the History of Art», 20/3 (2001), pp. 5-14.

particolare fortuna nella produzione miniata duecentesca (la cui iconografia avrebbe collocato Chiesa e Synagoga ai lati dell'Agnello mistico), costituirebbe una sorta di incunabulo figurativo italomeridionale (ancor più denso di significato se associato al passo che commenta): dalla metà del XII secolo fino all'intero Duecento, infatti, sarebbe aumentata in maniera esponenziale la politica antiebraica, in modo particolare durante il pontificato di Innocenzo III[41].

Sempre nel tentativo di elaborare un rapporto tipologico tra l'albero dei progenitori e croce di Cristo, nell'*exultet* 3 di Troia (seconda metà sec. XII) la chioma dell'albero del Peccato originale termina dove inizia, nel registro superiore, la croce sulla quale è posto il Salvatore, a segnalare il valore di redenzione dal Peccato di cui è portatore il sacrificio di Gesù. Lo stesso concetto è reiterato nel ciclo di San Giovanni a Porta Latina (1190 ca.) dove la *Crocifissione* (il pannello è oggi perduto ma testimoniato dal Wilpert) riportava la didascalia *IMMORTALEM DECUS PER LIGNUM PER DEDIT HOC LIGNUM*, in riferimento al legno dell'albero della Conoscenza che, come avviene nell'*ordinatio* dell'*exultet*, era collocato nel registro superiore, in diretta corrispondenza della *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre*.

Sia nella pittura monumentale sia nelle bibbie atlantiche miniate (in questo caso per una filiazione iconografica dalle bibbie carolinge), nella *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre* è l'angelo a mandar via i progenitori e non il Creatore, a differenza di quanto tramanda il testo biblico (*Gn* 3, 24)[42]. Ancora una volta la fonte di riferimento sembrerebbe essere la *Vita di Adamo ed Eva* nell'Apocalisse di Mosè, in cui Adamo comunica al figlio Seth che l'arcangelo Michele lo aveva preso per mano e cacciato dal Paradiso[43]: così avviene in tutti i testimoni iconografici, come ad esempio negli affreschi di Ferentillo, di Castro dei Volsci e di San Giovanni a Porta Latina, e, per altri versi, nelle bibbie di Santa Cecilia, del Pantheon, di Parma, dell'Angelica (2).

Un'immagine particolarmente pregna di significato, che si diffonde in area

[41] Sul tema si rimanda a Blumenkranz, *Il cappello a punta* cit., pp. 130-136; S. Maddalo, *Narrare la storia in un'officina medievale,* in *Medioevo, le officine*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), pp. 329-338; E. Bassan, *Il cappello a punta: una lettura anti-giudaica del ciclo cristologico del candelabro di San Paolo fuori le mura*, in *Forma e storia*. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo, cur. W. Angelelli – F. Pomarici, Roma 2011, pp. 291-301.

[42] Bernabò, *La cacciata dal Paradiso* cit.

[43] *Vita*, 38, 3-4.

latina proprio nel XII secolo, in associazione ai programmi biblici, sia in pittura sia in miniatura, è poi quella di san Giorgio[44], che compare per la prima volta nella penisola italiana nell'*exultet* 2 di Troia (prima metà sec. XII) e nel ciclo dell'Immacolata di Ceri (sec. XII in.), in quest'ultimo caso anche in rapporto all'immagine della lotta tra san Silvestro e il drago. La rilevanza conferita alla rappresentazione del santo è emblematica nella lotta contro l'eresia, in particolare quella catara (oltre che in riferimento alla riconquista dei Luoghi santi[45]), che il cavaliere avrebbe annientato al fine di salvare la principessa (la Chiesa)[46]. L'associazione del santo ai cicli biblici rafforza la rinnovata valenza normativa del libro delle Sacre Scritture, con l'intento di legittimare l'autorità della Chiesa di Roma, definendo, in un clima di sempre più ampia diffusione di correnti eretiche, cosa fosse ortodosso e cosa meno e quale fosse il ruolo della Chiesa nella lotta alla dissidenza.

L'esigenza di una peculiare attenzione ad alcuni temi, nel dettato iconografico dipinto e miniato, segnala l'esistenza di una progettualità coerente nella selezione delle immagini, nell'uno e nell'altro ambito. Occorre interrogarsi, però, non solo sull'effettiva elaborazione comune, in una fase fondativa, dei programmi biblici ma anche su quanto le reciproche mutuazioni figurative possano esser derivate da un confronto diretto tra maestranze. È possibile che questi elementi convivano. La caratterizzazione ideologica del corredo iconografico però, a meno che questa non fosse ormai divenuta una costante (come ritengo sia possibile per l'iconografia di Eva), è dettata dal *concepteur,* la cui persona non doveva coincidere necessariamente con quella dell'*ordinator* (con il quale però, inevitabilmente, sarebbe dovuto entrare in contatto per tradurre in immagine le prescrizioni)[47].

[44] Sul tema si veda S. Maddalo, *I santi Giorgio e Silvestro e l'ideologia politica nel ciclo pittorico dell'Immacolata di Ceri*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, cur. R: Alcoy Pedròs – D. Allois, Paris 2012, pp. 678-685. San Giorgio probabilmente è, tra i "santi cavalieri" (quali Martino, Santiago Matamoros...), quello che ha avuto maggiore fortuna nell'età della Riforma. Cfr. A. Barbero, *La cavalleria medievale*, Roma 2003.

[45] *Ibid.*

[46] Sul tema si veda A. C. Quintavalle, *Le immagini contro l'eresia*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo», 112 (2010), pp. 137-237: 167-168.

[47] Non risulta peraltro necessaria la presenza di entrambe le figure all'interno dell'officina medievale. Se l'*ordinator* organizza programma figurativo dell'opera, da un punto di vista tecnico, il *concepteur* è la figura che ispira le scelte iconografiche con una precisa finalità comunicativa. Non tutti concordano sulla differenza tra le due figure. Sul problema si veda S. Maddalo, *Narrare la storia in una officina medievale*, in *Medioevo: le officine*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 22-27

Per questo motivo occorre riflettere, a mio avviso, non tanto sui *pictores parietari* o sui miniatori come maestranze autonome, quanto sugli *ordinatores* che avrebbero ricevuto in origine i modelli dalla Chiesa di Roma (modelli che, talora, potevano essere interpolati) e li avrebbero poi trasmessi alle *équipes*. Se questa dinamica operativa fosse realmente intercorsa, quelle affinità formali tra parete e pagina, non riducibili a mero fenomeno "di gusto" legato a dati topici e cronologici, potrebbero essere ricondotte a più cause: a un *ordinator* in grado di dirigere un cantiere d'arte monumentale e nel contempo di organizzare il programma figurativo di un manoscritto miniato; a un'influenza diretta tra maestranze entrate in contatto; all'adozione di libri di modelli usati scambievolmente dalle une o dalle altre maestranze[48]; a una radice formativa comune tra *équipes* di miniatori e di pittori; all'esperienza di artisti capaci di esercitare entrambe le tecniche.

I *tituli picti*: *scriptores* frescanti o frescanti *scriptores*?

«(...) vituperaret artificem velut ordinationis et compositionis ignarum eo, quod varietatem lapillorum perturbatam putaret, a quo illa emblemata in unius pulchritudinis faciem congruentia simul cerni conlustrarique non possent[49]»: nel *De Ordine*, per la prima volta, Agostino d'Ippona adotta il termine *ordinatio* riferendosi all'organizzazione di un programma iconografico musivo. Con il termine *compositio,* invece, designa la fase immediatamente successiva a questa, quando il *pictor parietarius*, in questo caso il *musivarius*, avrebbe completato la messa in opera del mosaico. Le due operazioni sono distinte: la prima presuppone un'elaborazione mentale, l'altra l'atto pratico del *componere*.

Le stesse dinamiche che caratterizzavano l'elaborazione iconografica nell'arte monumentale, dovettero riguardare la pratica tecnico-esecutiva delle scritture

settembre 2009), Milano 2010, pp. 329-338, in particolare pp. 334-335; X. Barral i Altet, *Architetti e scultori, scultori e pittori, architetti e pittori? Osservazioni sulla collaborazione artistica nelle officine medievali*, in *Medioevo: le officine* cit., pp. 69-86; Quintavalle, *Medioevo: i modelli, un problema storico*, in *Medioevo: i modelli* cit., pp. 11-52.

[48] Sul problema dei repertori iconografici tornerò più avanti.

[49] Aurelius Augustinus *De Ordine*, Opera XXIX, pars II, 2, ed. W. M. Green, Turnhout 1970 (Corpus Christianorum, Series Latina), p. 90.

dipinte, rispetto alle quali le indagini degli epigrafisti attestano un analogo procedimento. Sull'intonaco venivano così tracciate, in via preliminare, le linee guida dello specchio scrittorio e le lettere, mentre in un secondo momento si sarebbe proceduto a completare l'opera in pittura o in mosaico[50]. Sia nel mondo antico[51] sia nel Medioevo[52], in particolare per gli apparati musivi, i *tituli picti* costituiscono nuclei autonomi rispetto al restante tessuto iconografico, probabilmente perché il cosiddetto *scrittore di pennello*[53] era una figura specializzata e distinta dal *pictor parietarius*[54]. Così sembra suggerire, ad esempio, un caso di ripensamento (non in fase di *ordinatio* ma di *compositio*) dell'epigrafe musiva dell'abside di Santa Maria Maggiore a Roma, realizzata nella bottega del Torriti, al volgere del Duecento[55]. Chi si era occupato, in origine, della messa in opera del programma iconografico aveva destinato ai *tituli* uno spazio troppo esiguo per accogliere un'epigrafe che, durante la fase di *compositio*, sarebbe stata modificata, godendo di un'estensione maggiore e di una disposizione dissimile rispetto a quella preventivata[56].

La figura specializzata dello *scriptor titulorum* sembra così costituire un ponte tra il cantiere d'arte monumentale e l'officina libraria, per questo è interessante porre l'attenzione sulle sue competenze e riflettere sul suo effettivo ruolo all'interno

[50] Sull'*ordinatio* epigrafica nel cantiere musivo rimando allo studio di M. R. Menna, *Scribi, pittori e mosaicisti nel cantiere medievale*, in *Medioevo: le officine*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 224-234. Sul cantiere e le specificità operative si rimanda agli atti del convegno di Rennes *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Colloque International (Université di Rennes II – Haute Bretagne, 2-6 maggio 1983), cur. X. Barral i Altet, Paris 1986; E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo 1960; P. A. Underwood, *The Karyie Djami*, 2. *The Mosaics*, London, 1966; O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, London-Chicago 1984; M. Andaloro, *I mosaici del Sancta Sanctorum*, in *Il Sancta Sanctorum*, Milano 1995, pp. 129-191.

[51] Nelle iscrizioni lapidarie romane, frequentemente, l'*ordinator* coincideva con lo *sculptor*, nel ruolo di *scriptor titulorum*, avendo maggiore dimestichezza con la scrittura. Analogamente il pittore calligrafo che dipingeva su parete si differenziava dal pittore di figure, come è testimoniato per Aemilius Celer di Pompei. Cfr. I. Di Stefano Manzella, *Mestiere di epigrafista* grammatum scriptor*: guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo*, Roma 1987; A. Varone, G. Stefani, *Titulorum Pictorum Pompeianorum qui in CIL IV vol. IV collecti sunt Imagines*, Roma 2009, pp. 429-431.

[52] Sulla sovrapposizione del ruolo dell'amanuense e dell'*ordinator* di epigrafi si veda O. Banti, *Amanuensi*-ordinatores *e modi ed "eleganze" librarie in epigrafi dei secoli XIII e XIV*, in *Tra libri e carte. Studi in onore di Luciana Mosiici*, cur. T. De Robertis – G: Savino, Firenze 1998, pp. 35-47.

[53] Così è stato definito il pittore calligrafo mutuando l'espressione dalla terminologia libraria. S. Maddalo, *A proposito di un calendario dipinto a Roma, nel Duecento, e di una committenza cardinalizia*, in *Immagine e ideologia*. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle, cur. A. Calzona – R. Campari – M. Mussini, Milano 2007, p. 310 nota 28.

[54] Menna, *Scribi, pittori e mosaicisti* cit.

[55] *Ibid.*

[56] *Ibid.*

dell'*équipe*. Egli doveva saper scrivere e dipingere allo stesso tempo, esser stato educato in uno *scriptorium* ma aver esperito anche alcune competenze da pittore.

Oltre al caso più tardo di Santa Maria Maggiore[57], ho rintracciato un episodio di ripensamento epigrafico, ancora una volta in fase di *compositio* e non di *ordinatio*, in un altro contesto monumentale, già al principio del secolo XII. Nel ciclo dell'Immacolata di Ceri, il pannello con *Mosè e Aronne davanti al faraone* e il *Miracolo dei serpenti*, presenta una didascalia sovrascritta, che ho tentato di ricostruire in due redazioni **(fig. 105)**: ANGUIS EDAX PERIT IN C(.....); VIRGA FIT ANGUI(S) EDAX PER(.....); durante l'esecuzione dell'ultima versione dovette esser stata aggiunta la parte finale del *titulus* che precedeva questo (nel pannello relativo agli episodi di *Mosè e il roveto ardente* e del *Miracolo del serpente*), il quale risulta vergato corsivamente e senza troppa precisione: ET HOMO QUE(M) SACRA FIGURAT IMAGO.

È interessante che il ripensamento epigrafico non consista in un vero e proprio palinsesto: il primo strato di scrittura non è eraso ma la biacca delle lettere da correggere è stata ridipinta con ocra rossa in modo da essere uniformata al fondo. Questa scelta esecutiva, assai frettolosa, è tanto evidente e grossolana da avermi permesso di leggere la scrittura originaria. Se pure in questo caso la revisione testuale si manifesti durante la fase esecutiva, come nel più tardo caso romano, a differenza di Santa Maria Maggiore essa è imputabile allo stesso pittore calligrafo e non a una nuova disposizione dell'*ordinator*. Mi sembra possibile proporre che ci sia stato un errore da parte dello *scriptor titulorum* nel copiare i *tituli* dal repertorio di riferimento, elaborato dal *dictator* generale del programma che doveva aver fornito agli *scriptores* un florilegio di didascalie[58]. Dalla costruzione della frase, infatti, sembra logico che l'ultima versione sia quella corretta perché nel *titulus* precedente c'è un errore di copia: la frase, invece di iniziare con VIRGA FIT ANGUIS EDAX, comincia direttamente con

[57] Già individuato da Maria Raffaella Menna, *ibid.*

[58] L'apparato epigrafico di Ceri peraltro non è omogeneo nell'esecuzione. Esso avrebbe avuto bisogno di maggior respiro nel primo registro: mentre nei pannelli del livello superiore la scrittura abita comodamente la striscia di intonaco, nei due registri inferiori lo spazio a disposizione diventa troppo esiguo rispetto alla lunghezza dei *tituli*. Per questo motivo il modulo delle lettere diminuisce e la scrittura diventa sempre più serrata: nel registro superiore invece, dove la capitale è più ariosa, e fin troppo ordinata nello spazio, alcune notule abbreviative fuoriescono dallo specchio scrittorio, andando a sovrapporsi alla cornice del pannello di riferimento. Nonostante la raffinatezza e l'alta qualità dell'*équipe* a cui era stata affidata la commessa, il programma epigrafico deve aver costituito un problema nell'*ordinatio* del ciclo.

ANGUIS EDAX... (ed è presumibile che continuasse con PER... come suggerisce la prima redazione).

Il fatto che la didascalia errata non sia stata neanche scialbata permette di riflettere sulla velocità con cui si dovette risarcire il refuso. Se la fase di esecuzione dei *tituli*, che risultano realizzati a secco, doveva avvenire alla fine dell'elaborazione del programma figurativo, a compimento dell'opera, il pittore calligrafo, arrivato a Ceri probabilmente da Roma per la commessa, non avrebbe avuto altro tempo a disposizione per stendere sopra un nuovo strato di intonaco e attendere che si asciugasse (probabilmente si era accorto troppo tardi dell'errore testuale), preferendo risarcire a secco le lettere bianche, in modo da uniformarle al fondo; è altresì possibile che egli non disponesse più della malta per un nuovo arriccio per campire quello spazio e vergare il nuovo *titulus* su una superficie pulita, per questo motivo avrebbe preferito risarcire in maniera grossolana le lettere con l'ocra rossa, per poi riscrivere sopra. È allora molto probabile che lo scrittore di pennello neanche in questo caso, al principio del secolo XII, coincidesse con il frescante.

Il corredo epigrafico, in rapporto al ciclo iconografico, costituisce un programma complementare di immagini, questa volta evocate attraverso la scrittura: esso commenta o esplicita il significato della scelta figurativa cui si riferisce[59]. L'apparato di *tituli* è un elemento di grande rilevanza nell'elaborazione del programma figurativo: a San Pietro in Valle a Ferentillo esso si distingue per estensione delle singole didascalie, se pure lo spazio riservato alla scrittura, nei pannelli, sia esiguo. Per questo motivo lo *scriptor titulorum* ha adottato molte abbreviazioni e collocato alcune parole fuori dalla linea di scrittura, nel margine superiore del pannello. Le numerose parole aggiunte non sono state inserite per un errore di trascrizione, essendo assai frequenti, ma sono state previste in fase di *ordinatio*, al fine di proporre un determinato corredo epigrafico.

Se pure, al volgere del secolo XIII, il caso dei *tituli* cavalliniani a Santa Maria in Trastevere sia ritenuto, secondo un'opinione unanime, la prima vera e propria proposta di scrittura monumentale che si svincola dall'autonomia formale della

[59] Sul tema si veda J. Gardner, *Inscriptions and Imagination in Late-Mediaeval Italy*, in *Epigraphie et iconographie*. Actes du Colloques (Poitiers, 5-8 ottobre), cur. R. Favreau, Poitiers 1990, pp. 99-125.

tradizione epigrafica, riproponendo la scrittura e la *mise-en-page* di un manoscritto miniato[60], alcuni esempi d'impaginazione di *tituli picti*, a righe alternate nei colori di fondo, accompagnati da motivi riempilinea e accorgimenti propri dell'ambito librario, antecedono questo caso. Procedendo a ritroso infatti un'attenzione simile è individuabile nel perduto affresco della Crocifissione ai Santi Quattro Coronati (1248 ca.)[61] e ancor prima, ad esempio, nell'eremo di Santa Maria del Pertuso a Morino (*post* 1181) in cui i *tituli* che accompagnano il registro inferiore delle pitture sono realizzati a biacca su due righe, l'una dal fondo rosso, l'altra blu (l'alternanza in questo caso è stata suggerita dal problema di segnalare che, nella linea più alta, la didascalia doveva identificare i santi del registro superiore, mentre in quella più bassa le parole avrebbe commentato il registro inferiore, in cui compare la parola "NOTARIUS" **(fig. 55)**. Le didascalie sono precedute o susseguite da tralci vegetali riempilinea, elemento che inizia a diffondersi nei *tituli* proprio dalla seconda metà del secolo XII, come è possibile osservare a San Pietro in Valle a Ferentillo. L'uso alternato delle linee colorate ricorda gli *incipit* in scrittura distintiva dei manoscritti[62]: questo elemento conferma ulteriormente quanto il modello librario fosse abbastanza comune nel repertorio degli *scriptores titulorum* già nel secolo XII, come ribadisce l'uso dei tralci riempilinea all'inizio o alla fine di alcune linee di scrittura.

Non ho citato intenzionalmente il caso di San Clemente a Roma (1116 ca.), che Stefano Riccioni ha ben connesso alla cultura grafica e libraria cassinese[63], in quanto costituisce un fenomeno diversamente caratterizzato che pure, ancora una volta, segnala il legame con il palinsesto semantico del manoscritto.

I secoli XII e XIII costituiscono poi un contesto interessante per i *tituli picti*,

---

[60] A. Petrucci, *La scrittura tra ideologia e rappresentazione*, in *Storia dell'arte italiana*. IX, *Grafica e immagine*, 1. *Scrittura e miniatura, disegno*, cur. F. Zeri, Torino 1980, p. 15; Tomei, *Pietro Cavallini* cit.; da ultimo Paniccia, *Iacopo Stefaneschi* cit.

[61] Il pannello è testimoniato dall'acquerello dell'Eclissi, oggi conservato nell'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (ms. 3311). L'immagine è accompagnata, nel margine inferiore, da un *titulus* vergato a righe alternate con colori a contrasto. Sulla Crocifissione dei Santi Quattro si veda K. Queijo, *Il perduto affresco con la Crocifissione della basilica*, in *Il Duecento e la cultura gotica* cit., pp. 210-212.

[62] Questo fenomeno si manifesta anche nella pittura su tavola, come è possibile rilevare nella celebre tavola del *Giudizio Universale* di San Gregorio Nazianzeno oggi conservata in Pinacoteca vaticana.

[63] S. Riccioni, *Il mosaico di S. Clemente a Roma. "Exemplum" della Chiesa riformata*, Spoleto 2006.

sia perché la scrittura esposta ripropone una tradizione antica, sia perché si presta una maggiore attenzione verso l'oggetto che accoglie la scrittura: che sia esso un libro o una parete o, caso peculiare, una pergamena dipinta su parete. Ed è proprio su quest'ultimo aspetto, a oggi meno indagato, che vorrei porre l'attenzione, richiamando le parole di Armando Petrucci: quando la tradizione di un testo sacro è stata «affidata ad uno strumento scrittura-libro capace di esprimere i valori ideologici del testo oltre che *in maniera analitico-discorsiva*, cioè verbale, anche in *maniera sintetico-figurale*», essa ha condotto all'elaborazione di alcuni tipi particolari di scrittura e di libro «in cui gli elementi monumentali ed ornamentali acquistano particolare importanza e spiccato rilievo estetico[64]».

Dal principio del Duecento infatti, mi sembra possibile rilevare una particolare attenzione degli *ordinatores* alla rappresentazione delle pergamene dipinte. Il foglio affrescato non è più semplicemente un supporto figurativo che accoglie i *tituli* ma è caratterizzato anche da un punto di vista codicologico, come avviene nella bolla di Innocenzo III, dipinta nella basilica inferiore del Sacro Speco a Subiaco, o nei numerosi calendari monumentali presenti a Roma, come quello perduto presso Santa Maria de Aventino, quello del monastero delle Tre Fontane o del monastero dei Santi Quattro Coronati[65] **(fig. 106)**, ancora quello nell'oratorio di San Pellegrino presso Bominaco, per i cui contesti è possibile definire una sorta di *gigantismo*[66] dell'*ordinatio* codicologica parietale. Il repertorio iconografico ed epigrafico del Terzo maestro di Anagni è caratterizzato da una particolare tipologia di cartiglio, il più delle volte impugnato da figure stanti e srotolato dall'*umbilicus*, in cui la rigatura è ben visibile, delineata con un colore giallo ocra, e le lettere sono vergate a inchiostri alternati nei colori del blu e del

[64] A. Petrucci, *Scrittura e libro nell'Italia altomedievale*, II, *La concezione cristiana del libro fra VI e VII secolo*, «Studi medievali», 14 (1973), pp. 964 ss. (ristampa in *Libri e lettori nel Medioevo*, cur. G. Cavallo, Roma-Bari 1992, p. 8); A. Petrucci, *Scrivere e leggere nell'Italia medievale*, Milano 2007, pp. 125-126.

[65] Sul calendario dipinto a Roma si rimanda a: S. Maddalo, *Rappresentare il tempo a Roma nel Duecento: i calendari dipinti tra tradizione laica e riproposta cristiana*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 583-597; Maddalo, A *proposito di un calendario dipinto a Roma, nel Duecento, e di una committenza cardinalizia*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, cur. R. Campari – M. Mussini – A. Calzona, Milano 2007, pp. 302-313.

[66] Mutuo il termine da Marilena Maniaci, che ha elaborato il concetto di *gigantismo* in relazione ai manoscritti atlantici. Cfr. M. Maniaci, *La struttura delle bibbie atlantiche*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 47-60.

rosso **(fig. 107)**. Questa attenzione alle caratteristiche codicologiche dei cartigli affrescati svincola la scrittura dall'epigrafia classica e attribuisce alla pergamena una notevole dignità espositiva, mutuando dal manoscritto, divenuto *exemplum* ideale, quegli stessi fenomeni che interessavano contemporaneamente la produzione libraria duecentesca: quando il procedimento di fattura del codice diviene più standardizzato, si usano frequentemente richiami e rubriche e, soprattutto, la rigatura è ben visibile, segnata a piombo o a inchiostro, proprio come nei cartigli affrescati[67]. In questo caso è l'arte monumentale a mutuare il modello dal libro.

Le pergamene dipinte, così, sembrano celebrare quasi un'*ostensio* del libro, nella totalità delle sue componenti codicologiche, imponendosi non solo attraverso il testo ma soprattutto quale pura forma visiva, inaugurando una nuova tradizione "iconografica" dei *tituli picti*, ben distinta da quella romanica. Questo elemento, che emerge con particolare enfasi nell'arco del Duecento, è interessante per la presente indagine in quanto segnala che l'*ordinator* del programma grafico e figurativo del cantiere monumentale doveva aver maturato una certa dimestichezza con l'*ordinatio* libraria, ancor più se aggiornata ai fenomeni che in quegli anni stavano modificando l'apparato codicologico del codice. In questo caso il referente non è un semplice libro di modelli ma un vero e proprio manoscritto che deve essere tradotto su parete o ancora, un libro che si conosce tanto bene da poterne tradurre lo schema ideale su intonaco. Nel caso dei Santi Quattro Coronati, in particolare, sono esposti su parete i fogli del calendario di un breviario o di un messale manoscritto[68].

Un'analisi approfondita, che occorrerebbe intraprendere per indagare il ruolo degli *scriptores titulorum* all'interno del cantiere, riguarda il confronto tra scritture realizzate con tecniche dissimili: non solo in pittura e miniatura ma anche in scultura. Nel momento in cui in un determinato contesto[69] una peculiare tipologia scrittoria trapassa i confini tecnici di più manufatti[70] e risulta evidente una coerenza progettuale

[67] Sul tema si veda A. Petrucci, *Medioevo da leggere*, Torino 1991, p. 22; G. Cavallo, *Iniziali, scritture distintive, fregi. Morfologie e funzioni*, in *Libri e documenti d'Italia: dai Longobardi alla rinascita delle città.* Atti del Convegno nazionale dell'Associazione Italiana Paleografi e Diplomatisti (Cividale del Friuli, 5-7 ottobre 1994), cur. C. Scalon, Udine 1996, pp. 15-33.

[68] Maddalo, *A proposito di un calendario dipinto* cit.

[69] Che si tratti di opere di destinazione analoga o di produzione circoscritta nello stesso ambito.

[70] Non manifestandosi secondo queste modalità semplicemente per una questione di

tra più opere (come nel caso del portale di San Clemente a Causaria e il *Chronicon Casauriense*[71]) è opportuno interrogarsi sull'eventualità di un *ordinator* della scrittura capace confrontarsi con *media* dissimili, non limitati a pittura e miniatura.

È possibile che, nel cantiere pittorico di questo periodo, esistesse una figura che, provenendo da uno *scriptorium*, si dedicasse esclusivamente all'*ordinatio* delle lettere, e alla quale sarebbe subentrato un maestro specializzato nella tecnica della pittura o della scultura? Oppure lo lo scrittore di pennello/incisore di epigrafi dell'arte monumentale erano in grado di curare entrambi gli aspetti (di *ordinatio* e *dispositio*)[72]? Non mi sembra possibile escludere che possano essersi verificate entrambe le esperienze.

Nella disamina dei *tituli picti* che accompagnano i cicli monumentali, ho potuto rilevare che non tutti gli scrittori di pennello operino con una certa saldezza d'impianto nella esecuzione delle lettere. Nella maggior parte casi i *tituli* sono vergati tanto regolarmente da far supporre l'ausilio di strumenti che possano aver definito con più precisione le lettere (squadre o sagome circolari). Agli episodi più frequenti che adottano una scrittura capitale, impaginata con grande accuratezza e precisione, si affiancano altri esempi di scrittura che sono invece più incerti e irregolari nel tracciato sulla parete, con probabilità riconducibili a un'insicurezza grafica dello *scriptor* o a un'elaborazione "a mano libera", che pure ha tenuto conto di un'*ordinatio* preliminare: così si riscontra, ad esempio, nel grande libro tenuto in mano dal *Pantocrator* nella nicchia della catacomba di Sant'Ermete a Roma (terzo quarto dell'XI secolo), in cui la scrittura ha un andamento rettilineo ma irregolare.

L'indagine grafica sugli scrittori di pennello, se pure emblematica, mi sembra possa offrire un sostegno nelle ricerche solo in quei contesti in cui i *tituli* presentano qualche peculiarità grafica (come nel caso dell'oratorio di Thomas Becket ad Anagni, su cui tornerò più avanti), elemento non frequente dato che la scrittura diffusa

modello-copia. Cfr. E. Pagella, *Vedere, copiare, interpretare: artisti e circolazione di modelli nell'ambito ecclesiastico*, in *Arti e storia del medioevo*, I. *Tempi, spazi, istituzioni*, cur. E. Castelnuovo – G. Sergi, pp. 473-511.

[71] Di questo problema si è occupato G. Curzi, *Figure di pergamena, di pietra e di bronzo: la decorazione del* Chronicon casauriense *e il portale maggiore dell'abbaziale di S. Clemente*, in *Illuminare l'Abruzzo. Codici miniati tra Medioevo e Rinascimento*. Catalogo della mostra (Chieti, 10 maggio - 31 agosto 2013), cur. G. Curzi – F. Manzari – F. Tentarelli – A. Tomei, Pescara 2012, pp. 26-37.

[72] Come peraltro doveva essere consueto nell'antichità.

nei cicli dell'Italia centro-meridionale è una capitale tendenzialmente priva di particolarismi grafici. Risulta di un certo interesse, però, come segnala Stefano Riccioni[73], che i *tituli picti* dell'Immacolata di Ceri, di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia, di San Pietro a Tuscania e di Magliano Romano siano caratterizzati dall'uso di una scrittura capitale classica tendente alla forma quadrata, arricchita da estremità forcellate e da sottili filetti nelle aste delle lettere, secondo un procedimento grafico proprio della capitale quadrata normalizzata nelle pagine d'*incipit* delle prime bibbie atlantiche. Oltre a questa caratteristica si rintracciano: la *R* incurvata obliquamente e dalla coda prolungata, la *G* con il riccio all'interno e la *E* sempre quadrangolare. Inoltre, nel ciclo celimontano, a Ceri e a Nepi la *Q* è tracciata con una coda raddoppiata (a sinistra e a destra), come avviene in alcuni manoscritti beneventani, ad esempio nelle iniziali ornate degli *exultet* cassinesi del secolo XI[74]. Tali peculiarità grafiche mi sembrano inoltre ravvisabili nelle pitture *ante scrinium* nell'antico palazzo lateranense, ad esempio nel cartiglio sostenuto da Geremia[75] **(fig. 108)**. Se da una parte questi elementi segnalano la presenza di *scriptores* influenzati dalla cultura grafica meridionale[76], probabilmente perché lì si erano formati, dall'altra contribuiscono a definire un'ispirazione libraria dell'*ordinatio* testuale nell'arte monumentale.

Per quanto riguarda la tradizione riformata dei *tituli* se, come nella disamina effettuata per i cicli dell'arte monumentale, risulta evidente la presenza di repertori di florilegi, mi sembra possibile individuare un caso di sovrapposizione iconografica e testuale nell'uso del *Carmen Pascale* di Sedulio sia nelle pitture di san Giovanni a Porta

---

[73] S. Riccioni, Litterae et figurae. *Pour un art rhétorique dans la Rome de la Réforme grégorienne*, in *Roma e la Riforma gregoriana* cit., pp. 141-163: 148.

[74] *Ibid.*, p. 149.

[75] Il cartiglio, in scrittura capitale, reca un'iscrizione esegetica (*Gr* 9,19): EGO QUASI AGNUS / MANSUETUS.

[76] Sulla questione dell'asse "Roma-Montecassino" la bibliografia è estesa, cito qui gli studi principali: H. Toubert, *«Rome et le Mont-Cassin»: Nouvelles remaeques sur le fresques de l'église inférieure de Saint-Clement de Rome*, «Dumbarton Oaks Papers», 30 (1976), pp. 3-33; B. Brenk, *Die Benediktszenen in S. Crisogono und Montecassino*, «Arte medievale», 2 (1984), pp. 57-72; E. Kitzinger, *The First Mosaic Decoration of Salerno Cathedra*l, «Jahrhbuch der Österreichischen Byzantinistik», 21 (1972), pp. 87-103; E. Kitzinger, *The Gregorian Reform and the Visual Art: a Problem of Method*, «Transactions of the Royal Historical Society», 22 (1972), pp. 149-162; C. Bertelli, *Montecassino, Bisanzio, Roma*, in *L'età dell'abate Desiderio*. II. *La decorazione libraria*. Atti della tavola rotonda (Montecassino, 4-8 ottobre 1987), cur. G. Cavallo, Montecassino 1989, pp. 13-23; G. Orofino, *Pittura e miniatura nell'Italia centro-meridionale al tempo della Riforma gregoriana*, in *Les fonts de la pintura romanica*, cur. M. Guardia, Barcelona 2008, pp. 161-176; Speciale, *Montecassino e la Riforma gregoriana* cit., pp. 111-118.

Latina (1190 ca.) sia nell'evangeliario della Vallicelliana[77], probabilmente prodotto a Farfa ma miniato da maestranze romane nel primo quarto del secolo XII. Se pure le due testimonianze rechino quasi un secolo di distanza cronologica, la presenza simultanea nei due ambiti risulta interessante poiché gli stessi versi sono stati selezionati per accompagnare, in entrambi, modelli iconografici analoghi: i ritratti degli evangelisti a lavoro, seduti all'interno di un'edicola, architravata o archivoltata, di sapore classico[78]. I versi del *carmen*, a Porta Latina, sono contenuti nei *tituli* degli evangelisti Marco e Matteo, collocati nel margine superiore delle immagini di riferimento: così come nell'evangeliario farfense tale tipologia iconografica asseconda la tradizione degli evangeliari della scuola di corte di Carlo il Calvo[79]. L'interrogativo che si impone nella ripresa di uno stesso modello nel libro e nella basilica, in questo caso, suggerisce due ipotesi: la possibilità che, da un punto di vista testuale e figurativo, alcuni prototipi carolingi venissero recuperati non solo dalla tradizione illustrata (come già per altri versi segnalato per le bibbie atlantiche) ma anche dalla pittura monumentale (ed è noto quanto il richiamo alle opere di età carolingia fosse una prerogativa della Riforma); in alternativa che l'*ordinator,* che elaborò il programma iconografico di San Giovanni a Porta Latina, si fosse ispirato all'*ordinatio* libraria (ma in questo caso deve aver fatto ricorso ai repertori figurativi librari, fornitigli dal *concepteur* o che egli stesso possedeva). Come già segnalato, l'identità di programma iconografico tra parete e pagina non è necessariamente sintomo del lavoro di una stessa *équipe* ma riconduce al problema dei libri di modelli che possono esser stati usati in maniera interscambiabile nelle due tecniche. Questo è ad esempio il caso delle pitture, oggi fortemente deteriorate, della basilica di Santa Maria in Cosmedin a Roma (1123 ca.), alle quali deve aver lavorato un'*équipe* romana[80]: esse costituiscono un *hapax* tra i programmi biblici

[77] Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. E 16. Speciale, *Tra Roma e Farfa* cit., p. 253.

[78] Sulla tradizione figurativa del ritratto degli evangelisti si veda J. Williams, s.v. *Evangelisten*, in *Lexicon des Mittelalters*, IV, Münich 1989, coll. 135-137; W. Melczer, s.v. *Evangelisti*, in *EAM*, VI, Roma 1995, pp. 47-53.

[79] F. Crivello, *Tracce di un Evangeliario della scuola di corte di Carlo il Calvo a Roma*, «Studi medievali», 44 (2003), pp. 795-809. Matteo evangelista è accompagnato dal *titulus* MATHEUS OMINEM (G)ENERLAITER I(M)PLET; Marco evangelista è commentato dalla didascalia (MAR)CUS UT ALTA FREMIT VOX PER DE| |SERTA LEONIS. Le figure di Luca e Giovanni invece sono accompagnate dai versi del Codex Aureus di Sant'Emmerano.

[80] Come rivelano i confronti con quel gusto decorativo antiquario rintracciabile anche negli affreschi di San Nicola in Carcere o nei frammenti del sottotetto di San Clemente. Cfr. J. Croisier, *La decorazione pittorica di Santa Maria in Cosmedin*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 250-257.

romani in quanto vi si affrontano un ciclo di Ezechiele e uno di Daniele (tema rarissimo nella pittura monumentale[81]), secondo una consuetudine propria delle bibbie atlantiche catalane[82], come quella di Ripoll[83] o di Roda[84], che trova una motivazione storica nei legami che papa Callisto II (1119-1124), al quale si deve la consacrazione della basilica, ebbe con la Spagna. Non ultimo occorre ricordare che Oliba, abate di Ripoll (luogo a cui erano destinate le bibbie atlantiche catalane menzionate) si era recato a Roma nel 1011 e ancora nel 1016-17, quando ricevette dal papa importanti concessioni per la sua comunità[85]. Nel caso di Santa Maria in Cosmedin, l'*équipe* romana ha elaborato un corredo iconografico diffuso in Catalogna, tra le cui fonti figurative (come per le vicende di Nabuchodonosor) si rintraccia l'antica tradizione dei *Beatus*[86]. L'*ordinatio* del ciclo, in questo caso, dovette sì tener conto del modello diffuso in area iberica ma l'episodio non coinvolge la cultura originaria dell'*équipe*, alla quale sono stati forniti dall'*ordinator* alcuni modelli selezionati dal ricco corredo iconografico delle bibbie catalane.

[81] Probabilmente da ricondurre a un richiamo alla fedeltà alla legge divina. Callisto II, il 23 settembre 1122 aveva sottoscritto con Enrico V il concordato di Worms, stabilendo che l'investitura episcopale fosse riservata al pontefice mentre l'imperatore avrebbe avuto la facoltà di assegnare ai vescovi il potere temporale.

[82] Derbes, *Crusading ideology* cit., pp. 463-470. Sull'iconografia delle bibbie di Ripoll si veda A. Contessa, *The Ripoll and the Roda Bibles. A Comparative Study of the Illustrations of the Two Manuscripts and an Iconographical Study of the Book of Genesis*, PhD Dissertation, The Hebrew University of Jerusalem, a.a. 2001-2002; *Manuscrits enluminés de la Pénisule Ibérique*, cur. F. Avril *et alii*, Paris 1983, pp. 31-43; A. Contessa, *Migrazioni di motivi iconografici in epoca romanica tra Catalogna, Italia e Britannia*, in *Les fonts de la pintura romanica*, cur. M. Guardia – C. Mancho, Barcelona 2008, pp. 177-194, A. Contessa, *L'iconographie des cycles de Daniel et Ezéchiel dans les Bibles de Ripoll*, «Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa», 40 (2009), pp. 165-176.

[83] Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 5729.

[84] Paris, BnF, ms. *lat.* 6.

[85] Cfr. E. Junyent I Subirà, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, cur. A. M. Mundò, Barcelona 1992, pp. 57-62 e 70-71, documenti 44 e 48. Sui rapporti tra arte catalana e penisola italica, nei secoli XI e XII rimando a M. Castiñeiras, *Il "Maestro di Pedret" e la pittura lombarda: mito o realtà?*, «Arte lombarda», 2 (2009), pp. 48-66.

[86] Le scene selezionate dal Libro di Daniele sono quelle che si concentrano sui racconti del secondo e del terzo capitolo, che evidenziano i prodigi del profeta illuminato da Dio, oltre agli episodi relativi al re Nabuchodonosor: questi temi ben si connettono agli eventi che, in quegli anni, vedevano affrontare Callisto II e Enrico V nella lotta alle investiture, ancor più in considerazione che la basilica era collocata tra i possedimenti dei filopapali Pierleoni e dei filoimperiali Frangipane a ridosso del concordato di Worms (1122). Sul rapporto tra Riforma gregoriana e la basilica di Santa Maria in Cosmedin si rimanda a M. Stroll, *Symbols as power the Papacy following the investiture contest*, Leiden 1991; S. Riccioni, *Epigrafia, spazio liturgico e Riforma gregoriana, un paradigma: il programma di esposizione grafica di S. Maria in Cosmedin a Roma*, «Hortus Artium Medievalium», 6 (2000), pp. 143-156. Più recentemente M. Stroll, *Calixtus II (1119-1124): a Pope Born To Rule*, Leiden 2004.

Alcuni casi significativi

Numerosi sono i casi, in Italia centro-meridionale, in cui è possibile riscontrare analogie formali, più o meno strette, tra manoscritto miniato e pittura monumentale. Risulta complesso, però, definire quanto questo fenomeno derivi dalla formazione degli artisti all'interno dello stesso alveo culturale o da un'effettiva interscambiabilità dei ruoli di pittore e miniatore. Nella disamina delle convergenze tra taluni contesti monumentali e l'arte del libro occorre associare alle analisi stilistiche anche quelle compositive, iconografiche, epigrafiche[87], di tecnica esecutiva: solo attraverso la valutazione di questi molteplici elementi è possibile riflettere sulle problematiche d'interazione tra i due ambiti.

Alcuni contesti monumentali, in particolare, alimentano considerevolmente le riflessioni sul rapporto, nelle officine medievali, tra pittura e miniatura, come l'opera di quelle maestranze attive a Roma e nelle aree limitrofe tra la seconda metà del secolo XI e la prima metà del XII. A tal proposito, già il Garrison aveva segnalato alcune strette tangenze tra la bibbia di Santa Cecilia (databile entro il 1097) e gli affreschi di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia[88]. È possibile che IOH(ANNES ET) STEFANUS FRATRES PICTO(RES) ROMANI e NICOLAUS NEPUS (sic!) IOHANNIS[89] siano

[87] Lo studio dei *tituli picti* è utile in pochi casi, poiché il tipo di scrittura adottata nell'arte monumentale tra XI e XII, è una capitale che raramente presenta tratti grafici peculiari che possano ricondurre a un determinato contesto culturale.

[88] Garrison, *Studies in the History* cit., III, pp. 16-23. Una stretta vicinanza nei modi, poi, è stata opportunamente individuata tra alcune figure della bibbia trasteverina e i lacerti della prima fase pittorica di San Giovanni a Porta Latina (terzo quarto del sec. XI) da S. Romano, *Roma XI secolo. Da Leone IX a Ranieri di Bieda*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 15-35:23-24, che ha relazionato gli affreschi alla cultura figurativa delle pitture di Sant'Urbano alla Caffarella e della chiesa abbaziale di Farfa. Un rapporto, non solo stilistico ma anche coloristico, lega poi le miniature più plastiche della bibbia di Santa Cecilia all'affresco staccato con l'*Ultima Cena* proveniente dal refettorio di San Paolo fuori le mura (Cfr. Ayres, *Città del Vaticano, BAV, Vat. Barb. Lat. 587* cit., p. 131), oggi nella sala di servizio della pinacoteca della basilica ostiense (terzo quarto del secolo XI). Le pitture sono oggi lacunose e in stato conservativo pessimo ma le fotografie acquerellate pubblicate da Josef Wilpert costituiscono un valido ausilio alla lettura formale.

[89] Questo *titulus* è collocato alla sinistra dei piedi del Redentore del catino absidale nella basilica di Sant'Anstasio a Castel Sant'Elia. La firma dei tre pittori a Nepi è stata legata prima da Redig de Campos e poi dal Peri ai NICOLAUS e IOHANNES firmatari della tavola del *Giudizio Universale* di San Gregorio Nazianzeno. Cfr. D. Redig De Campos, *Sopra una tavola sconosciuta del secolo undecimo rappresentante il Giudizio Universale*, «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», 11 (1935), pp. 139-156; V. Peri, *La tavola vaticana del Giudizio Universale. Note sulla data e sul tema apocalittico,* «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», 39 (1966-

stati attivi anche presso officine librarie?

Se pure lo fossero stati non mi sembra che la basilica nepesina possa costituire il termine di confronto più prossimo. L'arco temporale che vede avvicendarsi l'opera romana dell'oratorio di San Gabriele sull'Appia[90], di San Clemente a Roma, poi di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia, di San Pietro a Tuscania, della pieve di Vallerano, dell'oratorio romano di Santa Pudenziana e infine dell'Immacolata di Ceri costituisce un problema fondante per la comprensione della pittura romana tra XI e XII secolo, spesso ambigua sia da un punto di vista cronologico sia per composizione delle *équipes* di artisti. In questi contesti si avvicendano diverse tendenze stilistiche che, talvolta, si fondono all'interno di uno stesso cantiere: per questo motivo, l'inquadramento di tale temperie figurativa costituisce un problema non ancora del tutto districato dalla storiografia.

Alcuni puntuali riferimenti alla cultura figurativa della bibbia di Santa Cecilia (1097 ca.) si colgono solo in parte nelle pitture di Castel Sant'Elia e soprattutto in quelle della basilica di San Pietro a Tuscania **(fig. 109)**, dove la composizione delle *équipes* che vi operarono costituisce il nodo centrale per la comprensione dell'arte centroitaliana al valico tra XI e XII secolo. La datazione delle pitture tuscanesi è assai discussa a causa di una certa differenza formale tra le maestranze attive nelle *storie dei santi Pietro e Paolo* del presbiterio e quelle nell'*Ascensione* dell'abside. L'annosa questione che interessa San Pietro concerne la possibilità che le pitture absidali[91] e quelle presbiteriali costituiscano l'opera di due cantieri avvicendatisi in due tempi nella decorazione della basilica[92] o se la loro esecuzione sia stata contemporanea e

1967), pp. 161-186. La proposta di un'identificazione tra questi maestri risulta però azzardata, soprattutto se si tiene conto che la presenza di opere firmate, a quest'altezza cronologica, iniziasse a esser frequente e che quei nomi godevano di una certa diffusione.

[90] Francesco Gandolfo segnala, opportunamente, come le pitture dell'oratorio, i cui donatori potrebbero essere gli stessi Beno e Maria di Rapiza di San Clemente (in questo caso però raffigurati senza prole), possano costituire un episodio figurativo precedente a quello di San Clemente a Roma, proponendo un esempio della tradizione romana di metà XI secolo, più geometrica e grafica rispetto all'episodio celimontano, che «sembra proporsi più come un episodio stravagante di sovrapposizione» di maniere romane. Cfr. Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* cit., pp. 256-257.

[91] Gli affreschi dell'abside si legano alla temperie delle maestranze che si occuparono di affrescare l'abside della Pieve di Vallerano ma anche degli apostoli nell'abside di Santa Maria in Forcassi presso Vetralla. Cfr. P. Rossi, *L'affresco absidale della Pieve di Vallerano*, «Storia dell'arte», 14 (1982), pp. 31-34.

[92] Come ritiene S. Waldvogel, *The Ascension at 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, cur. T.

riconducibile intorno al 1093[93].

Mi sembra plausibile, se pur problematica[94], la datazione delle pitture agli stessi anni, così come suggerito da Francesco Gandolfo[95]: ritengo che le figure dipinte nei clipei della parte inferiore del catino absidale, per quanto in pessime condizioni conservative, siano ascrivibili all'una o all'altra tendenza figurativa e non costituiscano un nucleo autonomo. Le due *équipes* avrebbero lavorato simultaneamente alla messa in opera dell'intero apparato iconografico, talvolta affiancandosi nell'elaborazione di alcune parti. Se si confronta il volto del santo del secondo clipeo a partire dalla destra del catino, in cui sono ben leggibili le linee del volto, i suoi tratti somatici risultano accostabili a quelli del personaggio alla sinistra di Pietro nel pannello con la *Presentazione di Pietro e Paolo* **(figg. 110-111)**; le caratteristiche formali del santo nel terzo clipeo dell'abside a partire da sinistra, invece, sono molto più vicine alla sensibilità visuale delle maestranze che dipinsero l'*Ascensione* **(figg. 112-113)**. Gli artisti attivi nell'abside risultano profondamente influenzati dalla cultura figurativa cassinese mentre coloro che operarono nel presbiterio manifestano una più forte radice romana[96].

Mi sembra inoltre significativo rilevare come la dicotomia formale individuabile nelle pitture di Tuscania sia simile a quella riverberata nelle pagine della bibbia di Santa Cecilia. Larry Ayres ha individuato due tendenze figurative all'interno del manoscritto che, talvolta, si intersecano in una stessa immagine[97]: una definita

E. A. Dale, London 2004, pp. 203-229. La studiosa ritiene che le storie del presbiterio si sovrappongano allo strato d'intonaco dell'arco trionfale, che invece risulta solidale con quello della conca dell'abside. Le pitture del presbiterio, per questo motivo, sarebbero successive a quelle absidali. La questione relativa al palinsesto, a mio avviso, dovrebbe essere posta in rapporto allo strato pittorico precedente nel presbiterio. La sovrapposizione tra i due strati, lì dove le due tendenze pittoriche si incontrano, potrebbe esser derivato dal fatto che gli affreschi del presbiterio siano stati realizzati al di sopra di un una *facies* pittorica più antica, a differenza delle pitture dell'abside.

[93] Una datazione tra il 1093 e il 1110 è sposata da C. Bertelli, *La pittura medievale a Roma e nel Lazio*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, p. 236; Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* cit.., pp. 256-261: 256-257; Matthiae, *Pittura romana* cit., pp. 29-34.; C. A. Isermayer, *Die mittelalterlichen Malereien der Kirche S. Pietro in Tuscania*, «Kunstgeschictliches Jahrhbuch der Bibliotheca Hertziana», 2 (1938), pp. 290-310; Parlato – Romano, *Roma e il Lazio* cit., pp. 179-194. La datazione all'*Anno ab incarnatione Domini millesimo nonagesimo III* è segnalata dall'iscrizione sul ciborio, che celebra l'ampliamento della diocesi di Tuscania e l'annessione di Blera e Civitavecchia. Le pitture sono state invece assegnate al secondo quarto del XII secolo da Garrison, *Studies in the History* cit., II, pp. 24-25, 36-38, 195-198; O. Demus, *Byzantine Art in the West,* New York 1970, pp. 108-110.

[94] Problematica per la datazione di altri contesti laziali solitamente ritenuti più tardi, come gli affreschi dell'Immacolata di Ceri.

[95] Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* cit., pp. 256-257.

[96] Isermayer, *Der mittelalterlichen* cit., pp. 290-310.

[97] Come nella miniatura con la morte di Mosè e l'iniziale di Giosuè. Città del Vaticano,

statuesque linear style, pienamente classicheggiante e più plastica nei modellati **(fig. 71)**; un'altra caratterizzata da una tendenza naturalistica più bizantineggiante, connotata da quel "manierismo sgraffito" la cui resa dei panneggi lumeggiati è stata definita, in maniera calzante, *cloisonné*[98] **(fig. 115)**.

Se questo secondo gruppo di miniatori, attivo nella bibbia di Santa Cecilia, manifesta un'educazione visuale comune a quella dei pittori tuscanesi delle figure dai panneggi "sgraffiti"[99] (che nel San Pietro sono individuabili nelle tuniche degli apostoli del catino absidale), ancora maggiori sono le tangenze tra questa parte delle pitture e i santi dipinti in un evangeliario prodotto sempre nello *scriptorium* di Santa Cecilia, a una data poco precedente rispetto al manoscritto atlantico, oggi conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze[100].

Un primo puntuale confronto può essere istituito, a mio avviso, tra il volto del san Matteo del manoscritto laurenziano (f. 6v) e il santo dipinto nel già citato terzo clipeo da sinistra nell'abside **(figg. 116-117)**: la costruzione del volto è corrispondente,

BAV, *Barb. lat.* 587, f. 66r.

[98] Cfr. Ayres, *Città del Vaticano, BAV, Vat. Barb. Lat. 587* cit., p. 129.

[99] Cfr. Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* cit., pp. 256-257. Edward Garrison ha individuato, all'interno della bibbia di Santa Cecilia, cinque maestri che manifestano modalità tecnico-formali simili ma differenti. Il Primo, più legato al linearismo bizantino, si sarebbe occupato delle illustrazioni dell'Esodo e del Levitico; il secondo avrebbe dipinto le illustrazioni del I Re, di Ezechiele, Daniele e Haggai, e si distingue per le facce più oblunghe e i colori e le ombre avvicinano le immagini più al Redentore di Castel Sant'Elia, così come i tipi facciali. A un altro maestro, che lo studioso ritiene più vicino alle figure dei vegliardi di Nepi, spetterebbero i libri di Osea, Gioele, Jonah e dell'Apocalisse. Con probabilità ancora altri due maestri si occuparono dell'apparato decorativo del codice, in un gruppo coerente per cultura visuale quanto differenziato. Garrison, *Studies in the History* cit., III, pp. 21-23. Un elemento che invita a riflettere, nell'esecuzione della bibbia di Santa Cecilia, è la distinzione tra il miniatore che si occupa della decorazione delle iniziali e quello invece dipinge le figure. Il secondo opera in una fase successiva al primo: così testimoniano alcune iniziali in cui la figura del profeta nel libro di riferimento si sovrappone all'iniziale, come Mosè sull'iniziale dell'Esodo a f. 20v.

[100] Firenze, BML, *Plut.* 17.27. Cfr. Garrison, *Studies in the History* cit., II, p. 25 che accosta, corsivamente, i panneggi con pieghe a goccia e a V dei panneggi dell'evangeliario alle pitture di Tuscania e dell'oratorio di Santa Pudenziana a Roma. L'evangeliario è databile tra 1110 e 1120 (Garrison, *Studies in the History* cit., III, p. 17), l'apparato iconografico consisteva originarimanete nella rappresentazione, per ogni libro di riferimento, della figura di un evangelista accompagnato dal rispettivo simbolo del tetramorfo (ff. 6v-49r-77r). Dell'*incipit* del libro di Giovanni rimane unicamente una iniziale figurata caleidoscopica (l'aquila, simbolo dell'evangelista, si trasforma in pesce). Risulta infatti perduto il foglio in cui doveva essere dipinto Giovanni. Alla cultura figurativa di questo codice è stata ricondotta anche quello dell'evangeliario Chiaramonti di Cesena (Cesena, Biblioteca Malatestiana, Piana 3,210) molto vicina alle pitture di San Clemente a Roma. Il contributo più recente è quello di G. E. Unfer Verre, *Problemi di miniatura romana nell'età della Riforma: l'Evangelario Piana 3.210 di Cesena*, in *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, cur. G. Mariani Canova – A. Perriccioli Saggese, Padova 2014, pp. 93-103.

ad esempio, per quanto riguarda i tratti somatici[101]. Analoga è la dimensione plastica del viso, costruita tramite il colore, e una certa cura caratterizza in maniera raffinata l'incarnato dei due santi[102]. Quelle lumeggiature a biacca presenti nella miniatura sono probabilmente scomparse nelle pitture (costituendo la parte più vulnerabile da un punto di vista conservativo[103]) ma risultano ancora evidenti nei volti affrescati dallo stesso maestro nella cripta della basilica; il contorno dei volti, nelle miniature come negli affreschi, è delineato all'altezza della mascella e della fronte da un colore grigio scuro, delicatamente sfumato verso il rosa della carne, che conferisce alle teste una certa "fisicità". Questa caratteristica è individuabile anche nei santi all'interno dei clipei che circondano l'estradosso dell'arco nell'absidiola nella cripta della basilica.

I toni della tavolozza pittorica degli affreschi **(fig. 118)** e dell'evangeliario **(fig. 119)**, in generale, risultano corrispondenti, come anche nelle "figure sgraffite"[104] della bibbia di Santa Cecilia: sia nei manoscritti sia nelle pitture, si prediligono pochi colori, delicati e sfumati, con la tendenza ad accostarne alcuni, come il rosso e il rosa o il celeste e il bianco; le figure sono costruite più attraverso il colore che con la linea. Le tipologie facciali, composte ed eleganti, risultano analoghe, così come i *patterns* bizantineggianti dei panneggi ma anche le loro cosiddette *V-folds*, già notate dal Garrison[105].

L'altra tendenza stilistica della bibbia di Santa Cecilia, più genuinamente romana e plastica, è invece ravvisabile nella mano che si occupa della miniatura di *Davide e i quattro musici* a f. 194r **(fig. 71)**, la cui cultura figurativa è molto più vicina alle storie del presbiterio di Tuscania: le scene si dispongono su un fondo color ocra rossa e blu scuro, così come nel *Samuele in trono* a f. 84r della bibbia e nell'*Incontro tra Pietro e Paolo* ancora a Tuscania. A differenza delle maestranze dell'abside e dell'altra

[101] Il naso è morbido, una piega verticale si interpone tra naso e labbro superiore, la bocca è carnosa e le labbra "arricciate", la capigliatura bruno-rossiccia, leggermente stempiata, si raccoglie dietro le orecchie.

[102] In entrambi i casi, infatti, su una base rosa chiaro sono dipinte delicatamente le gote rosate.

[103] In quanto applicata a secco.

[104] Ayres, *Città del Vaticano, BAV, Vat. Barb. lat. 587* cit., p. 129.

[105] Che aveva citato tale affinità per proporre una datazione pressappoco coeva tra la bibbia di Santa Cecilia e l'evangeliario della Laurenziana, ritenuti leggermente precedenti alle pitture, ma non si era interessato alla possibilità che si trattasse delle stesse maestranze. Garrison, *Studies in the History* cit., III, pp. 17-18.

tendenza formale presente nella bibbia, le figure sono costruite in maniera più linearistica e definite da un contorno più netto[106]. I panneggi hanno un modellato meno ricco di lumeggiature e il colore si fa più denso[107].

È significativo che questa sovrapposizione dicotomica di maniere si riverberi anche in una dissimile composizione: le miniature più genuinamente romane, rapportabili alle storie del presbiterio, sono per lo più tabellate mentre le figure più bizantineggianti tendono a esser lasciate libere sulla pergamena bianca. Nel caso delle prime l'*ordinatio* è peculiare, sia perché scandita su bande colorate (nei colori del lapislazzulo e dell'ocra rossa) sia perché accompagnata da didascalie collocate all'interno del pannello. Nella miniatura di *Davide e i quattro musici* i *tituli* sono rialzati a biacca e collocati accanto a ciascun personaggio, per identificarlo **(fig. 71)**; gli stessi *tituli* sono stati poi ripetuti all'esterno della cornice, probabilmente alla fine dell'opera, quasi a evidenziare qualcosa che nell'interno colorato non sarebbe stato sufficientemente evidenziato e che riflette, forse, una soluzione mutuata dall'arte monumentale (dove, nella maggior parte dei casi, i *tituli* identificativi non sono indicati all'esterno del pannello ma accanto alla figura di riferimento). Ancora, nella miniatura con la *Morte di Mosé* (f. 66r) **(fig. 70)**, all'interno della cornice della tabellatura è riportato un *titulus* in scrittura capitale, proprio come è consueto nei cicli dell'arte monumentale e, se pure le didascalie siano accolte nel margine superiore, sembra riscontrarsi un'impostazione grafica analoga ai *tituli* delle storie di san Pietro nel presbiterio tuscanese.

Oltre alle affinità di tipo stilistico, già rilevate, rispetto alle quali occorre però sottolineare una caratterizzazione maggiormente bizantineggiante delle pitture[108], e all'*ordinatio* dei *tituli*, risultano analoghi anche alcuni particolari iconografici: il trono a lira su cui siede Matteo, a f. 6v del Pluteo, è caratterizzato da uno schienale con volute

[106] Che nelle pitture è di colore nero.

[107] L'altra tendenza formale invece restituisce lumeggiature *cloisonné*, adottando un colore quasi acquerellato.

[108] Se all'interno nella bibbia trasteverina va riconosciuta la cultura figurativa di Tuscania nel suo apparato stilistico dicotomico, occorre segnalare che le figure dipinte nelle absidiole laterali segnalano la presenza di altre maestranze, ancor più inclini al bizantinismo e contraddistinte da un uso più marcato del nero nei contorni. La stessa tendenza è riferibile a quegli artisti che lavorarono nella calotta dell'abside, la cui cultura figurativa risulta ancor più influenzata dalla visualità "ottoniana" e farfense. Questa parte degli affreschi è oggi ridotta in frammenti, a seguito terremoto del 1971, e conservata nell'adiacente palazzo vescovile, nel cantiere di restauro diretto dal dott. Werner Schmidt: si tratta del monumentale Cristo dell'*Ascensione* e di altri angeli.

terminanti con un riccio vegetale **(fig. 119)**, di tipologia analoga al trono collocato al centro della parte inferiore dell'abside tuscanese, su cui probabilmente doveva sedere la Madonna Regina, come suggerisce l'iconografia[109]. È poi possibile confrontare il cartiglio srotolato dall'unico angelo oggi superstite nel catino absidale (in particolare la parte avvolta nell'*umbilicus*) con il rotolo tenuto in mano da Esdra a f. 264r della bibbia e ancora le figure con i "piedi piatti", elemento tipico di questa generazione di pittori laziali (si confrontino ad esempio quelli di san Pietro nell'absidiola della cripta con quelli di Esdra a f. 264r). Risultano analoghi, inoltre, i simboli del tetramorfo che nell'arco absidale di Tuscania si dispongono intorno al clipeo del Cristo **(figg. 120-121)** e quelli che accompagnano gli evangelisti nel manoscritto della Laurenziana (ff. 6v, 49r, 77r) **(figg. 119)**[110] . Ancora, corrispondente è la costruzione del seggio su cui siede il san Matteo a f. 6v e la Vergine Theotokos in trono nell'absidiola della cripta[111].

Questa parte di pitture da relazionare alla temperie dell'abside, dal sapore cassinese, reca alla mente l'eleganza bizantina dell'angelo dipinto a Santa Maria dell'Acqua a Cassino (seconda metà del secolo XI) **(fig. 122)** e lo stesso orizzonte figurativo è evocato dalle immagini miniate in quei manoscritti dello *scriptorium* trasteverino, relazionabili all'emblematica figura del *Johannes presbyter* citato nelle note, probabilmente il successore di Desiderio al titolo di Santa Cecilia.

L'evangeliario e la bibbia testimoniano un intreccio di rapporti tra l'iconografia di ambito romano e quella cassinese e bizantina[112] (così come avviene per il tema absidale di Tuscania che ha un corrispettivo nell'abside di Santa Maria di

[109] Si confrontino ad esempio le pitture del San Silvestro tiburtino.

[110] Ad esempio il leone (privo quasi del tutto del muso), le cui ali hanno quelle piume ben definite e modellate elegantemente, che tiene tra gli artigli la stessa tipologia di libro, caratterizzato da uno spessore notevole, chiuso ai lati da bindelle con fermagli, e da una coperta decorata con gemme secondo lo stesso schema geometrico (intorno a una pietra circolare centrale, circondata da altre pietre, si dispongono quattro gemme rettangolari ai lati).

[111] In entrambi i seggi è individuabile lo schienale a lira, con terminazioni a racemi vegetali a tre o quattro foglie, il cuscino cilindrico, la struttura d'oro gemmata che asseconda il medesimo schema geometrico nella decorazione e, ancora, il prezioso suppedaneo che rivela la medesima incoerenza nella costruzione spaziale. La sagoma degli angeli che accostano la Vergine, in particolare quello a destra (il cui volto è quasi illeggibile), poi, ricorda fortemente l'angelo del *san Matteo*: si noti in particolare la costruzione del lembo della manica, che asseconda lo stesso ritmo nell'arricciatura. Le pitture all'interno dell'absidiola così come i profeti ai lati dell'estradosso dell'arco sembrano esser stati eseguiti successivamente rispetto ai clipei con i santi, forse costituendo un palinsesto (che appare però coerente con la cultura figurativa delle maestranze attive nella stessa basilica, dunque eseguito a una data non troppo lontana dal resto delle pitture).

[112] Bertelli, *Miniatura e pittura* cit., p. 621.

Trocchio a Cervaro, proprio alla fine del secolo XI). Il legame dei manoscritti con la cultura meridionale, oltre che iconografico, è anche di tipo stilistico[113] e grafico, come si segnalerà più avanti. Occorrerebbe tornare a riflettere, dunque, sull'annosa questione che riguarda la formazione di queste maestranze e, in modo particolare, sull'identità dell'*ordinator*. Sulla questione dell'«asse Roma-Montecassino», negli ultimi quarant'anni, si sono confrontati molti studiosi, con particolare attenzione alle pitture della basilica inferiore di San Clemente (e, a una data più antica, di San Crisogono a Trastevere[114]). Sul tema, le riflessioni di Héléne Toubert risultano ancora attuali[115].

La studiosa ha rilevato come nella basilica inferiore di San Clemente, lì dove furono attive una parte delle maestranze tuscanesi, siano adottate soluzioni iconografiche e ordinative tipiche del libro miniato e, più specificamente, del libro miniato meridionale[116]. I *tituli* celimontani, ordinati secondo moduli cruciformi[117], trovano confronti in alcuni manoscritti eseguiti a Montecassino, come il codice della Regola ms. 175. La Toubert ha inoltre legato formalmente gli affreschi clementini alla scena di dedica dell'Omiliario ms. 99 di Montecassino (1072) e a un disegno, in un foglio aggiunto, in un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli (VIII C4): le tangenze tra le due culture, in questo caso, sono state ricondotte alla formazione dei pittori, parzialmente segnata dal contatto con manoscritti e monumenti cassinesi, probabilmente in virtù di un accesso diretto o indiretto degli artisti ai prodotti dello *scriptorium* benedettino.

L'*ordinatio* grafica clementina, disposta secondo moduli cruciformi è ancora una volta rintracciabile negli affreschi della teofania di Castel Sant'Elia[118], altro contesto

[113] Isermayer, *Die mittelalterlichen* cit.

[114] Brenk, *Die Benediktszenen in S. Crisogono* cit. ha proposto la commessa del cardinale Federico di Lorena, abate di Montecassino poi divenuto papa Stefano IX, e segnalato i rapporti iconografici (in particolare con il Lezionario BAV, Vat. Lat. 1202) e stilistici delle pitture con l'ambiente cassinese. Opinione diversa è quella di E. Mazzocchi, *Una parete di molti misteri: alcune precisazioni sugli affreschi della Basilica inferiore di San Crisogono a Roma*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e filosofia», 6 (2001), pp. 39-60.

[115] Toubert, *«Rome et le Mont-Cassin»* cit. ma già Ladner, *Die italienische Malerei* cit.

[116] Come nel caso della *Messa di San Clemente*, relazionata a una miniatura del codice di Uta e con alcuni rotoli di *exultet*, o della *Traslazione di S. Clemente*, raffigurata precisamente come la *Traslazione delle reliquie di Niceforo* nel Menologio di Mosca; la studiosa ha poi segnalato anche le affinità con alcuni motivi decorativi.

[117] Toubert, *«Rome et le Mont-Cassin»* cit., pp. 25-26.

[118] L. Miglio, *Castel Sant'Elia*, in *Inscriptiones Medi Aevii Italiae (saec. VI-XII). Lazio – Viterbo*. 1, cur. L. Cimarra *et alii*, Spoleto 2000, pp. 1-36: 31.

in cui operarono una parte di quelle maestranze romane: a Nepi l'organizzazione spaziale e la disposizione del racconto in fasce marginali decorate restituirebbero suggestioni ornamentali degli *exultet*[119] (così come ritengo sia possibile proporre anche per Ceri). La fascia orizzontale composta da cerchi, nei quali si inscrive un romboide, mi sembra poi particolarmente vicina al motivo decorativo presente nel rotolo della Casanatense (Benevento/Montecassino secolo XII *in.*) **(fig. 94)**[120] o nel più tardo *exultet* di Salerno (metà secolo XIII)[121]. Nell'arte monumentale, tra X e XI secolo, questa decorazione si rintraccia negli affreschi di Santa Maria de Lama a Salerno (secolo X ca.). Il motivo a rosette inscritte in tondi, in una delle fasce verticali nepesine (rintracciabile anche in una partitura **(fig. 10)** delle pitture di San Benedetto in Piscinula a Roma), ricorda poi la decorazione dell'iniziale *E* (di *Exultet*) nel rotolo di Manchester (Italia meridionale, secolo X-XI)[122]. Nel corredo grafico di Castel Sant'Elia, inoltre, l'uso abbondante di sottili trattini ornamentali, coronati da piccoli apici, reca alla mente le scritture distintive di alcuni rotoli liturgici, come quelle del ms *Additional* 30337 della British Library di Londra (1058-1087), manoscritto in cui si rintraccia anche la consuetudine di vergare versetti su nastri[123].

Elias Lowe ha individuato nelle scritture dipinte di Castel Sant'Elia e di Ceri un'abbreviazione a virgola alta per la *S*, caratteristica degli *scriptoria* dell'Italia meridionale e in particolare di Montecassino[124]. Mi sembra significativo segnalare che anche nelle pitture di Tuscania (per le quali non è ancora occorsa un'approfondita analisi paleografica), in particolare in quelle della cripta, le scritture dipinte manifestano una certa vicinanza alla tipologia grafica adottata nei cantieri del Patrimonio di San Pietro in Tuscia sopracitati.

Ancora una volta, anche per il cantiere di Tuscania, l'identità dell'*ordinator*, le ragioni delle scelte adottate e la composizione delle *équipes* costituiscono interrogativi centrali all'interno del tentativo di comprendere le ragioni del legame tra queste pitture e le officine scrittorie. Ritengo sia limitativo parlare, in questi casi, solo di

[119] Toubert, *«Rome et le Mont-Cassin»* cit.

[120] Roma, Biblioteca Casanatense, *Cas.* 724 (B I 13) 3, *Exultet*.

[121] Salerno, Museo Diocesano, *Exultet.*

[122] Manchester, John Rylands University Library, 2, *Exultet*.

[123] Miglio, *Castel Sant'Elia* cit., p. 31.

[124] E. A. Lowe, *The Beneventan Script. A History of the South Italian Minuscule*, II edizione, cur. V. Brown, I, Text, Roma 1980, p. 216.

trasmissione di modelli librari e in particolare meridionali, in quanto la molteplicità delle influenze esercitate nelle pitture (iconografiche, grafiche, ordinative e soprattutto stilistiche) interessano la provenienza stessa delle maestranze, ormai perfettamente integrate a quelle più puramente romane, probabilmente in virtù di una vera e propria *Kunstpolitik* dell'Urbe tra i secoli XI e XII. L'Evangeliario Chiaramonti[125] costituisce l'ennesima testimonianza di questa temperie culturale **(fig. 124)**. La cultura figurativa degli artisti attivi a Tuscania, così come a San Clemente, profondamente influenzata dall'ultima fase della stagione desideriana[126], risulta coerente con l'opera di quei miniatori attivi per lo *scriptorium* trasteverino, proprio dove, negli anni poco precedenti all'elaborazione di quei manoscritti (da relazionare alla figura di *Johannes presbyter*), era stato cardinale titolare Desiderio, abate di Montecassino (dal 1059 al 1086). Le affinità individuate possono essere, allora, relazionate ad artisti formatisi, nell'uno e nell'altro ambito, proprio in quel contesto?

Un tema su cui riflettere e che pone non pochi problemi, in rapporto alle commesse per le quali lavorarono queste maestranze, sia nell'arte monumentale sia nel libro miniato, è la destinazione delle opere. Il tema iconografico dell'abside tuscanese non trova confronti nelle absidi coeve in area romana ma solo nelle basiliche di area cassinese[127] e nel transetto della basilica di Farfa. L'*Ascensione* di Tuscania risulta peculiare da un punto di vista iconografico: il Cristo[128] non è in movimento, reca in mano un globo terracqueo[129], è privo della mandorla e circondato da ben otto angeli[130].

---

[125] Cesena, Biblioteca Piana, cod. 3.210, f. 1v.

[126] Speciale, *Montecassino e la Riforma* cit., p. 155.

[127] Sul tema si veda Waldvogel, *The Ascension in San Pietro at Tuscania* cit. Altri esempi iconografici simili sono, alla fine del secolo XI: Sant'Angelo in Formis presso Capua, Santa Maria di Monte Trocchio, a sud di Cassino, la Grotta delle Fornelle a Calvi Vecchia e Sant'Angelo in Lauro, presso Sessa Aurunca. Dal 1100 in poi l'iconografia è diffusa nelle absidi di Santa Maria Maggiore a Ninfa (frammenti oggi in parte conservati presso il castello Caetani a Sermoneta), di Sant'Angelo in Asprano presso Caprile.

[128] Il libro che teneva in mano Cristo accoglieva la frase EGO SUM LUX MUNDI VITA VERITAS (l'informazione si ricava dall'acquerello di Rimbeaux presso il Kunstmuseum di Düsseldorf, inv. RV 265, dato che già prima del terremoto non era visibile il libro a causa di una lacuna).

[129] Probabilmente per una *contaminatio* iconografica con il Giudizio finale, come avviene nella tavola del Giudizio della Pinacoteca Vaticana.

[130] Quattro angeli sono disposti attorno alla mandorla e quattro nel registro inferiore. Ancora peculiari sono i *tituli* che corredano l'abside: due angeli a mezzo busto recano in mano un rotolo con un passo degli Atti degli Apostoli (*At* 1,11), VIRI GALILAEI QUID STATIS ASPICIENTES IN CAELUM e HIC IESUS QUI ADSUMPTUS EST A VOBIS CAELUM. Altri due angeli hanno rotoli in cui è scritto GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA e PAX HOMINIBUS BONAE VOLUNTATIS. Il Gloria era stato associato al tema della Missione degli Apostoli nell'Aula leonina del palazzo

L'iconografia dell'Ascensione nasce sul modello dell'apoteosi imperiale[131] e segnala il ruolo della missione di Cristo sulla terra e sulla delegazione di quel potere agli apostoli e ai suoi successori. Nel registro inferiore, tra gli apostoli concitati, non è dato particolare risalto a Pietro, come avviene invece nelle iconografie contemporanee "della Riforma"[132]. A Tuscania Cefa è *primus inter pares*, la Chiesa Romana è così affidata a tutti gli apostoli e non solo a Pietro[133].

Circa il soggetto iconografico, di derivazione cassinese, è opportuno segnalare come esso fosse stato introdotto, alcuni anni prima, nel transetto della basilica di Farfa: non è casuale che Tuscania intrattenne stretti legami con l'abbazia imperiale proprio negli anni dell'elaborazione degli affreschi[134]. Il cenobio sabino infatti contava dell'appoggio di Riccardo *episcopus Tuscaniensis* (1086-1096), filoimperiale, poi vescovo delle diocesi riunite di Tuscania, *Centumcellae* e Blera[135], citato nell'iscrizione del ciborio di San Pietro (1093). L'episcopato tuscanese era noto per il sostegno alla causa dell'antipapa Clemente III[136] ed è significativo che la presenza di Wiberto sia

lateranense da Leone III, alla fine dell'VIII secolo. Ancora i *tituli* dell'abside di San Clemente a Roma (1220 ca.) sono ispirati dal testo del Gloria. *Ibid.*, p. 223. Sulla *Missione degli Apostoli* nel palazzo lateranense si veda C. Davis-Weyer, *Eine politische Apologie des Imperium Romanum und die Mosaiken der Aula Leonina*, in Munuscula Discipulorum. *Festschrift für Hans Kauffmann*, Berlin 1968, pp. 71-83.

[131] V. M. Schmidt, s.v. *Ascensione*, in EAM, II, Roma 1991, pp. 572-577.

[132] Dove gli angeli srotolavano in direzione di Pietro il cartiglio della *traditio legis*. Questa peculiarità iconografica avrebbe assecondato uno dei principi dei *Dictatus Papae*, «Quod romana ecclesia a solo Domino sit fundata».

[133] Waldvogel, *The Ascension in San Pietro at Tuscania* cit., p. 229.

[134] Guido, il successore di Riccardo, continuava il legame con i monaci di Farfa tantochè in un documento databile tra 1111 e 1112 aveva convinto la comunità monastica a cedergli la proprietà della chiesa di San Pietro a Tarquinia, per assegnarla, a sua volta, ai religiosi di Farfa. *Il Regesto di Farfa*, V, doc. 1216, pp. 26 ss. Il documento è edito in *Documenti per la storia ecclesiastia e civile di Roma*, «Studi e Documenti di Storia e Diritto», VII (1886), pp. 101-122, 195-212, 317-336. La cessione della chiesa fu dettata, con probabilità, dal dover compensare il sostegno dei monaci di Farfa su una vicenda giudiziaria che vedeva il vescovo di Tuscania opposto a quello di Sutri. Cfr. E. Susi, *I santuari martiriali nell'agiografia altomedievale dell'Etruria meridionale, il caso di Santa Ferma a Civitavecchia*, in *Lo spazio del santuario: un osservatorio per la storia di Roma e del Lazio*, cur. S. Boesch Gajano – F. Scorza Barcellona, Roma 2008, pp. 161-198: 181.

[135] Cfr. G. Giontella, *Cronotassi dei vescovi della diocesi di Tuscania*, «Rivista Storica del Lazio», 6 (1997), pp. 2-40 ed E. Petrucci, *Pievi e parrocchie del Lazio nel Basso Medioevo. Note e osservazioni*, in *Pievi e parrocchie in Italia nel Basso Medioevo (secc. XIII-XIV)*. Atti del VI Convegno di Storia della Chiesa in Italia (Firenze, 21-25 settembre 1981), Roma 1984, II, pp. 893-1017, in particolare pp. 894-896, nota 5.

[136] Con probabilità l'episcopato di Riccardo e quello del suo successore Guido (che fu ordinato *ante* 1118) furono intervallati dal breve episcopato di un anonimo di Tuscania, che secondo una relazione del vescovo di Civitacastellana, consacrato da papa Pasquale II (1099-1118), avrebbe vietato la celebrazione delle liturgie ai presbiteri che erano stati ordinati da Clemente III. Questo evento scatenò la reazione dell'aristocrazia e del clero locale (che evidentemente continuava ad essere filoimperiale) che avrebbe cacciato via il pastore di Tuscania. Cospicuo era poi il patrimonio farfense a Tuscania, come

documentata a Tuscania nel 1095, così come testimoniano in una serie di documenti raccolti nel *Liber Memorie omnium privilegiorum et instrumentorum et actorum communis Viterbii* (1283)[137]. L'elezione dell'antipapa Clemente III nel 1080 aveva provocato simpatie ancor più spiccatamente filoimperiali a Viterbo e nel Patrimonio di San Pietro[138]. Proprio gli anni che precedettero l'elaborazione delle pitture tuscanesi e dei libri trasteverini furono complessi da un punto di vista politico: Vittore III, che era stato cardinale titolare a Santa Cecilia in Trastevere, da poco nominato pontefice (nel 1087), dovette ritirarsi prima a Montecassino e poi a Benevento a causa dell'intronizzazione di Wiberto[139]. Durante il pontificato dell'antipapa Clemente III si diffusero così modelli di pubblicistica favorevole alla sua concezione del papato, ad esempio attraverso i «falsi ravennati», documenti falsificati dalla cancelleria, in cui veniva legittimata l'investitura imperiale.

Dopo aver conquistato il trono di Pietro, è probabile che Clemente III si fosse insediato proprio nel palazzo cardinalizio di San Clemente: è stato recentemente proposto come il ciclo celimontano, a cui lavorarono alcune di quelle maestranze attive a Tuscania, fosse stato ispirato dall'*entourage* dell'antipapa (e per questo poi destinato alla *damnatio memoriae*)[140]. È possibile che il palazzo vescovile tuscanese, adiacente alla basilica di San Pietro, in questi anni ancora avamposto del clero scismatico dopo la caduta di Clemente III, possa aver ospitato la nuova sede clementina, anche in virtù del

testimonia la lunga contesa tra i farfensi e il monastero romano di *Mica Aurea* i Trastevere sul possesso di parte del patrimonio tuscanese. Cfr. P. Fedele, *Carte del monastero dei SS. Cosma e Damiano in Mica Aurea*, «Archivio della Società Romana di storia patria», 21 (1898), pp. 459-534; 22 (1899), pp. 25-107 e 383-447.

[137] Una formula di apertura dei documenti recita: «In nomine Domine. Anno quatuordeci pontificatus domino Clemente, summo pontefice et universali tertio papa, in sacratissima sede beati Petri apostoli, in mense octubris, indictione tertia, feliciter». Per l'edizione si rimanda a *Liber memoriae omnium privilegiorum et instrumentorum et actorum communis Viterbii (1283)*, cur. C. Carbonetti Venditelli, Roma 1990 (Miscellanea della Società romana di storia patria, 34), doc. 300, p. 102.

[138] P. Cammarosano, *Storia dell'Italia medievale. Dal VI all'XI secolo*, Bari 2008, p. 359, nota 26.

[139] Roma era caduta in mano a Enrico IV nel marzo 1084, così Wiberto di Ravenna venne intronizzato nel Palazzo Lateranense. Vittore III fu indotto poi a tornare a Roma da Matilde di Canossa e riuscì a insediarsi nell'isola tiberina ma poco dopo dovette tornare a Benevento, da dove avrebbe scomunicato Clemente III. L'antipapa sarebbe stato espulso da Roma solo nel 1091, con l'avvento di Urbano II.

[140] L. Yawn, *Clement's New Clothes. The Detruction of Old S. Clemente in Romme, the Eleventh-Century Frescoes, and the Cult of (Anti)Pope Clement III*, «Reti Medievali Rivista», 13 (2012); già V. Pace, *La Riforma e i suoi programmi figurativi: il caso romano, fra realtà storica e mito storiografico*, in *Roma e la Riforma greogriana* cit., pp. 62-66, aveva adombrato la possibilità che la basilica inferiore di San Clemente fosse stata interrata per *damnatio memoriae*.

corredo iconografico della basilica[141]? La struttura fortificata e turrita del peculiare complesso tuscanese sembrano restituire l'immagine di un vero e proprio avamposto filoimperiale.

Se la commessa delle pitture "wibertiane" di Tuscania è da relazionarsi alla produzione miniata dello *scriptorium* monastico di Santa Cecilia, uno dei centri più orientati "gregorianamente", è possibile che quelle stesse maestranze, non solo si fossero dedicate all'arte monumentale, ma ancor più a un programma non ortodosso?

Molti di questi artisti erano già stati impegnati negli affreschi di San Clemente proprio per una commessa filoclementina e, in quel caso, è assai probabile che potessero essere state reclutate *équipes* che, fino a poco tempo prima, avevano lavorato al servizio della curia pontificia. È altresì possibile che alcuni di quei maestri sarebbero stati coinvolti, ancora una volta, a Tuscania: è significativo che tale intervento possa esser avvenuto proprio a ridosso della cacciata di Wiberto dal trono di Pietro, in seguito all'avvento di Urbano II. In quegli stessi anni, al volgere del secolo XI, nello *scriptorium* trasteverino venivano elaborati i prodotti più raffinati della miniatura romana[142].

[141] Il culto di san Clemente (riferito a Clemente III) si è sviluppato nella zona della Tuscia romana (l'antipapa era stato infatti sepolto a Civita Castellana), dove è stato venerato come santo taumaturgo. U. Longo, *A Saint of Damned Memory. Clement III, (Anti)Pope*, «Reti Medievali Rivista», 13 (2012).

[142] Rispetto al tipo di cultura figurativa elaborata nello scriptorium trasteverino, occorre riflettere su un evangeliario del principio del XII secolo (cfr. V. Federici, *L'evangeliario miniato della Vallicelliana*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 17 (1904), pp. 3-6) proveniente dallo *scriptorium* farfense (Supino Martini, *Roma e l'area grafica* cit., pp. 270-271), spesso relazionato con il manoscritto Firenze, BML, *Plut.* 17.27. L'evangeliario della Vallicelliana si trovava nell'abbazia di Farfa già nel 1326-27, così come rivela una nota nel più tardo foglio di guardia: «Christo patri et domino, domino fratri Boniohanni ep. Vegl. Et administratori Farfensis monasterii...». Buongiovanni, vescovo di Veglia, era stato infatti abate di Farfa tra 1326 e 1327) ma venne decorato da maestranze romane. Garrison considera il manoscritto di area romana e ne accosta il corredo miniato alle pitture di San Nicola in Carcere a Roma. Garrison, *Studies in the History* cit., I, p. 24. Jonathan Alexander, invece, mette in relazione il manoscritto all'evangeliario di Firenze, BML, *Plut.* 17.27 e lo pone in rapporto al ms. *Additional* 6156 della British Library. Cfr. J. Alexander, *Studies in Italian manuscript illumination*, London 2002, pp. 1-21. Il codice si accorda, in linea generale, alla temperie figurativa nella quale furono educati alcuni dei miniatori della bibbia di Santa Cecilia e dell'evangeliario della Laurenziana, con i quali è accomunato da un analogo riferimento a un modello subantico (Speciale, *Tra Roma e Farfa* cit., pp. 450-451). L'evangeliario vallicelliano è corredato da quattro miniature con i ritratti degli evangelisti a lavoro, che ricordano proprio opere romane agli albori del XII secolo. Con la radice di quella cultura visuale dell'arte romana individuabile in San Clemente l'evangeliario della Vallicelliana ha in comune l'apparato decorativo: a f. 96r, i tendaggi dietro l'evangelista Luca esibiscono le medesime candelabre vegetali, tipiche della pittura monumentale tra i secoli XI e XII, che incorniciano ad esempio le storie celimontane di Sant'Alessio. Ancora nello stesso manoscritto, le architetture dipinte dietro gli evangelisti, composte da tre parti, di cui quella centrale archivoltata e le laterali timpanate, trovano confronto con le architetture dipinte di San Clemente (oltre che di Tuscania e di Santa Maria in Cosmedin), anche in virtù

Agli ultimi decenni del XII secolo[143] va ascritta una rara testimonianza d'area abruzzese, un affresco[144] proveniente da una cappella del castello di Ocre e oggi conservato nel Museo d'arte sacra della Marsica di Celano, prelevato dal Museo Nazionale dell'Aquila a seguito del terremoto del 2009 **(fig. 125)**. Il tema iconografico rappresentato è una Vergine regina con il Bambino affiancata da due santi. Il frammento pittorico, se pur modesto e decontestualizzato, presenta un apparato decorativo di notevole interesse. Accanto alla tabellatura del pannello infatti, nel lato sinistro del frammento, oltre il san Nicola, si scorge un partito decorativo costituito da una colonna decorata da palmette che si incastrano geometricamente a gruppi triangolari, sovrapponibile alla tipologia di alcuni *patterns* nelle cornici delle illustrazioni di manoscritti di area umbro-romana, in particolare negli atlantici (ad esempio nella bibbia vaticana *Pal. lat.* 3, f. 5r **(fig. 66)**, nella bibbia dell'Archivio dell'abbazia di Montecassino, Casin. 5151M o ancora nella bibbia della Biblioteca Angelica ms. 1273 f.2r). Anche il colore adoperato, quel blu notte arricchito di lumeggiature a biacca, è lo stesso adottato nei manoscritti. Queste pitture ricordano fortemente, per fisionomie, costruzione della figura e cultura grafica, alcuni affreschi (in stato frammentario) con il *Martirio di Thomas Becket*[145], staccati dalla chiesa di Santa Maria del Reggimento, nel territorio tra Monte San Giovanni Campano e Veroli, oggi conservati nel Museo archeologico di Casamari (sec. XII *ex.*), la cui cultura figurativa, a sua volta, mi sembra assai vicina agli esordi del Primo Maestro di Anagni. Se l'elemento decorativo dell'affresco abruzzese segnala la mutuazione puntuale di *patterns* rintracciabili esclusivamente nella cultura figurativa libraria, soprattutto nelle bibbie atlantiche, dal

di alcuni dettagli decorativi, come le modanature impreziosite da ovoli all'antica o le roselline inscritte in un tondo verso le quali convergono due tralci vegetali ondulati (si veda l'architettura dietro san Giovanni a f. 149v del manoscritto vallicelliano). Le fisionomie degli evangelisti sembrano accordarsi, inoltre, ai tipi facciali dei profeti di San Nicola in Carcere (cfr. Alexander, *Studies in Italian manuscript* cit., pp.1-21). In questo caso, però, le affinità rilevate risultano generiche e derivano dall'educazione ricevuta nello stesso ambito culturale e fors'anche dal riferimento a modelli comuni.

[143] Sulla datazione si veda F. Bologna, *Le arti nel monastero e nel territorio di Sant'Angelo d'Ocre*, in *S. Angelo d'Ocre*, cur. C. Savastano, Castelli 2009, pp. 184-188; Pace, *Aggiornamento*, cit., p. 512; Romano, *La pittura medievale* cit., p. 265.

[144] L'affresco, staccato, misura cm 180x210. Cfr. S. Paone, A. Tomei, *La pittura medievale nell'Abruzzo aquilano*, Cinisello Balsamo 2010, pp. 15-16.

[145] In questo caso la scelta del soggetto iconografico potrebbe segnalare un legame con l'ambiente romano, se pure il culto di Thomas Becket godesse di una certa diffusione nel Lazio meridionale.

secolo XI al XII, questo fenomeno si ripropone, pochi anni dopo, secondo le stesse modalità, proprio nel primo cantiere anagnino. Tra le opere monumentali in cui si riscontrano maggiori tangenze con la cultura figurativa libraria, infatti, vanno annoverate le pitture dell'oratorio di Thomas Becket (sec. XII *ex.* - XIII *in.*), nella cattedrale di Anagni **(figg. 56-58)**, e quelle, poco successive, realizzate sempre dall'*équipe* del Maestro delle Traslazioni nella cripta del duomo (1227-1231) **(figg. 59-60)**, che già Edward Garrison aveva messo in relazione con le pagine miniate del Sacramentario anagnino[146].

Nei capitoli precedenti ho riflettuto su questi contesti in maniera autonoma, ponendo le pitture dell'oratorio in rapporto alla tradizione figurativa biblica centroitaliana di secolo XII, ancora *in auge* al principio del Duecento, quando quelle stesse maestranze erano impegnate nella decorazione del San Silvestro a Tivoli[147].

La confezione del codice è databile alla prima metà del Duecento, in virtù dell'analisi paleografica[148]: esso si pone in stretta relazione alla cultura figurativa delle bibbie atlantiche di cui ripropone l'apparato decorativo (ad esempio le cornici delle pagine illustrate). Il sacramentario condivide con le pitture dell'oratorio, oltre allo stile, anche una parte del corredo iconografico[149] e, come intendo proporre, quello grafico. L'illustrazione della *Natività* **(fig. 103)**, in particolare, rivela analogie non solo stilistiche ma anche iconografiche con la *Natività* affrescata nell'oratorio **(fig. 126)**, se pure quest'ultima sia pervenuta in condizioni conservative pessime, con una grande lacuna al centro del pannello. I *tituli picti*, che nell'illustrazione sono vergati nel cartiglio sostenuto da un angelo, con caratteri rubricati su fondo a risparmio (GLORIA IN EXCELSIS DEO[150]), ripetono l'*incipit* evangelico nelle pitture anagnine, dove la frase continuava con ET IN TERRA PAX HOMINIS BONAE VOLUNTATIS **(fig. 127)**. Ancora, nel *san Matteo* miniato **(fig. 104)**, il libro che l'evangelista ha in mano segnala, sempre in caratteri rubricati, l'*incipit* del suo vangelo (LIBER GENERATIONIS).

[146] Città del Vaticano, BAV, *Arch. Cap. S. Pietro* F 13.

[147] Si veda Lanz, *Die römanischen Wandmalereien* cit.; Matthiae, *Pittura romana* cit., pp. 87-93.

[148] La scrittura è ancorata fortemente alla produzione grafica di secolo XII ma risulta aggiornata alla cultura gotica e gallicizzante dell'Italia centromeridionale che permette di collocare la confezione del manoscritto in uno *scriptorium* a sud di Roma. Garrison, *Two Illustrations* cit., p. 148.

[149] Così ha dimostrato Moretti, *Dalla pagina miniata* cit., p. 440.

[150] *Lc* 2,14; *Ps. Mt.* 13,2. Cfr. *La Sacra Bibbia*, traduzione della Conferenza Episcopale Italiana, Torino 1993; *Vangeli apocrifi*, cur. M. Craveri, Torino 1969.

Confrontando la tipologia grafica dei *tituli* dell'oratorio con quelli del sacramentario e ancora con quelli che interessano quella parte della cripta[151] affrescata poco più tardi, occorre rilevare un'analoga cultura grafica: la *G*, la *R*, la *A* con la barra trasversale ad angolo acuto, la *S*, la *E* che nelle pitture anagnine si rintraccia alternativamente in forma capitale e gotica.

Poiché le analogie grafiche, peraltro vicine culturalmente alla tipologia adottata nella basilica inferiore di San Clemente a Roma e presso l'Immacolata di Ceri[152], non appaiono sufficienti a identificare lo scrittore di pennello delle pareti e del manoscritto nella stessa persona, poiché questi elementi potrebbero essere ricondotti più genericamente alla comune educazione che i due artefici possono aver ricevuto all'interno di uno stesso *milieu* culturale, occorrerà considerare i due ambiti di impiego delle scritture d'apparato non tanto per valutare un'identità tra i due *scriptores* quanto, piuttosto, al fine di individuare un comune inquadramento cronologico e topografico, in virtù delle caratteristiche paleografiche che li accomunano[153]. Questa affinità grafica permette, infatti, di riferire la formazione del miniatore nello stesso alveo culturale del frescante e di non considerare l'ipotesi di un *independent shadow man*[154] che avrebbe emulato il Primo Maestro nel corredo iconografico di un manoscritto più tardo.

Alcuni elementi decorativi rintracciabili nel sacramentario, poi, sono accostabili ad alcuni brani pittorici della cripta di San Magno, opera del Maestro delle Traslazioni ma risalente a una data poco più tarda (*ante* 1231): si vedano ad esempio le geometrie vegetali che riempiono colonne, capitelli e interstizi della cripta, riproponendo gli schemi geometrici di alcune iniziali decorate in rosso e blu, su fondo riservato a risparmio. Ancora, i *patterns* fitomorfi nella cornice dell'illustrazione del san Matteo, analoghi a quelli presenti in molte bibbie atlantiche, si rintracciano nella decorazione a foglie di acanto dipinte su alcuni capitelli **(fig. 128)**.

Sempre nella cripta è individuabile un'altra analogia con il sacramentario:

[151] Sulle epigrafi della cripta di Anagni si rinvia ad A. Mazzon, *I testi epigrafici*, in *Un universo di simboli* cit., pp. 105-111. Sui versi leonini vergati nella cripta si rimanda a Cappelletti, *Gli affreschi della cripta* cit., p. 133.

[152] Cappelletti, *Gli affreschi della cripta* cit., p. 133.

[153] Su alcune linee metodologiche si veda T. Gramigni, *Le iscrizioni della croce di Sarzana e le scritture d'apparato toscane del XII secolo*, in *Scrittura epigrafica e scrittura libraria: fra Oriente e Occidente*, cur. M. Maniaci – P. Orsini, Cassino 2015, pp. 133-174.

[154] Così definito dal Garrison, *Two Illustrations* cit., p. 150, che già ne dichiarava improbabile la presenza.

quella croce latina dalle aste forcellate, sul *maphorion* della Vergine della *Natività,* si rintraccia sul manto che ricopre il capo della Vergine in uno dei catini della cripta di San Magno, lì dove l'ornamento era inserito in forma di lamina di stagno (ne rimane la sagoma), una volta probabilmente dorata, nell'affresco con la *Madonna col Bambino tra le sante Aurelia e Neomisia.*

Da un punto di vista esecutivo, inoltre, i pigmenti, nel libro e nelle pareti anagnine, sono stesi secondo le stesse modalità, costruendo la plasticità delle figure tramite pennellate di biacca, calligraficamente sovrapposte ai panneggi e agli incarnati, che presentano una tavolozza pittorica limitata a pochi toni scuri.

Occorre poi considerare che la maggior parte dei modelli iconografici selezionati dall'*équipe* del Primo Maestro per la cripta, ad esempio per il ciclo scientifico e per una parte di quello apocalittico, non hanno termini di confronto nell'arte monumentale ma solo nell'illustrazione libraria. Tale peculiarità iconografica, che costituisce un *unicum* nell'arte monumentale[155], deve aver previsto l'adozione di *model books*[156] forse a uso esclusivo delle officine scrittorie.

Ho già segnalato come il sacramentario abbia una destinazione anagnina (per cui ho proposto la confezione per il monastero di San Matteo e poi la riedizione per la cattedrale) che segnala una destinazione analoga a quella delle commesse monumentali e che corrobora l'ipotesi per cui l'illustratore possa esser stato un membro della stessa *équipe* dei frescanti, probabilmente specializzato nell'illustrazione e

[155] Sui modelli librari, in modo particolare con testi di medicina, si rimanda a Bagnoli, *The Medieval Frescoes* cit., pp. 54, 75-82, 91. La studiosa ha confrontato il pannello anagnino con Ippocrate e Galeno con il ritratto di Ippocrate in un manoscritto di provenienza meridionale databile al XIII secolo (Firenze, BML, *Plut.* 73.16, f. 17v) che richiama a sua volta l'iconografia dei ritratti tardoantichi dei dottori (come anche il Platone in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 93, f. 119r). Il diagramma astrologico anagnino poi la sizigia è raffigurata come nei *Commentari* di Adebaldo di Utrecht (Paris, BnF, ms. *lat.* 77381, f. 51v) ma anche come in Città del Vaticano, BAV, *Reg. lat.* 123, f. 129r. I quattro medaglioni con le età dell'uomo che circondano un disco centrale rappellano illustrazioni dell'anno come quelle miniate nel secolo XI nel sacramentario di Fulda (Göttingen, Universitat Bibliothek, ms. *Theol.* 231, f. 250r). Un altro confronto, ancora, è istituibile con il *Liber de Scivias* (Heidelberg, Universitätsbibliothek, *Sal.* X, 16). La raffigurazione dei quattro venti presente nella volta con lo Zodiaco si rintraccia poi in manoscritti di contenuto medico (Dijon, Bibliothèque municipale, ms. 448, f. 80r; Firenze, BML, *Plut*. 17. 3, f. 1r) in cui sono rappresentate alcune figure che attorniano il diagramma del microcosmo. Anche i diagrammi raffigurati nel pilastro e nelle volte I e II si rintracciano, con frequenza, nella cultura figurativa libraria, ad esempio nelle *Consolationes* di Boezio.

[156] Risulta più probabile riferirsi a repertori di modelli che non a manoscritti miniati quale *exemplum* iconografico. Risulta assai raro il contrario. Sul tema si veda E. Kitzinger, *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*, in *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, cur. K. Weitzmann, Princeton 1975, pp. 99-143.

reclutato insieme agli altri pittori in quegli stessi anni. Il manoscritto potrebbe esser stato confezionato proprio in uno *scriptorium* anagnino, forse nello stesso monastero di San Matteo, dato che lo stile grafico del manoscritto colloca la formazione dello scriba in un'officina a sud di Roma[157]. Agli *scriptores* quindi, potrebbero essersi affiancate, eccezionalmente, proprio quelle maestranze attive nella cripta.

Mi sembra inoltre possibile identificare, all'interno dell'*équipe* del Primo maestro di Anagni, almeno due personalità attive nel cantiere anagnino, se pure risulti difficoltoso distinguerle a causa del cattivo stato di conservazione delle pitture dell'oratorio di Thomas Becket. Un primo maestro dovette operare nelle storie bibliche e nel *Giudizio finale* **(fig. 58)** (e poi nella cripta nella volta con le *Età dell'uomo*), l'altro nel resto della cripta **(fig. 60)** e, forse, in molte di quelle porzioni delle pitture dell'oratorio oggi andate perdute. Quest'ultimo artefice è la personalità a cui va associata l'elaborazione del sacramentario. L'artista attivo nelle storie bibliche, invece, sembra meno aggiornato e più ancorato alla cultura figurativa centroitaliana di secolo XII (la sua opera costituisce, purtroppo, quella parte di pitture maggiormente degradata). Delle sue figure rimangono per lo più sagome: i corpi che dipinge si rivelano anatomicamente goffi e sproporzionati, il *dump-fold style* dei panneggi è più grafico (quasi fosse una rielaborazione esageratamente vernacolare dell'esempio bizantino, talvolta imitata senza troppa perizia), i volti sono ovali e sotto la palpebra inferiore si definisce la linea di un'occhiaia. Mi sembra invece che l'artista più vicino alla cultura figurativa del sacramentario sia più abile nella costruzione dei corpi e che caratterizzi diversamente i volti, più tondeggianti e carnosi: il maestro "miniaturista", infatti, predilige grandi sclere oculari, dalla palpebra superiore tagliata elegantemente con una coda esterna rivolta verso l'alto (che ricorda gli sguardi del Terzo Maestro, come se quell'*équipe* ne avesse costituito, in parte, l'aggiornamento generazionale), l'incarnato è più chiaro e le espressioni tendono a essere più serene e sorridenti, il mento è evidenziato da una mezza luna rovesciata.

Riguardo la scena venatoria collocata tra i vela dell'oratorio **(fig. 129)**, nel registro inferiore, di cui si possono analizzare alcune figure francesizzanti di canidi, a mio avviso ascrivibili a una cultura figurativa differente da quella del Maestro delle

[157]Garrison, *Two Illustrations* cit.

Traslazioni e forse assegnabile a maestranze che collaborarono con l'*équipe*, ma di formazione dissimile, essa sembra assai vicina al gusto decorativo dei registri della cancelleria papale di età innocenziana **(fig. 130)**, come il *Reg. Vat.* 4[158]. In questo caso, però, non si deve assegnarne necessariamente l'iconografia a un repertorio di modelli, quanto, perlomeno in parte, alla circolazione di maestranze e di opere che ne avrebbero diffuso il gusto figurativo.

Un'altra *équipe* di particolare interesse per la presente indagine, che opera tra il secondo e il terzo quarto del Duecento, è quella del cosiddetto Terzo Maestro di Anagni, nelle cui opere, come è stato più volte ribadito, il legame con la tradizione figurativa dell'Italia meridionale, in particolare libraria, appare stretto[159]. Per questo motivo è importante comprendere se l'influenza della miniatura sull'arte monumentale derivi da una rielaborazione di modelli meridionali librari o se un artefice formatosi nel Meridione e legato a un'officina scrittoria possa aver fatto parte di questo gruppo di artisti, con un ruolo tanto decisivo da influenzare anche l'*ordinatio*. I contesti più significativi che si legano all'attività di queste maestranze sono il ciclo della cripta della cattedrale di Anagni[160] e le pitture eseguite a Roma presso il complesso dei Santi Quattro Coronati (nell'aula gotica, nella sala del calendario e nella controfacciata della basilica)[161].

L'impaginazione della volta VI della cripta anagnina **(fig. 131)** è caratterizzata da una certa continuità narrativa dinamica ad andamento circolare che vede gli episodi succedersi serratamente, assecondando un'*ordinatio* caratteristica dei programmi iconografici miniati[162], ed evidenzia un più circoscritto rimando alla cultura visuale sveva (evocata anche da alcune figure, accostabili ai corpi nudi dei bagnanti del

[158] Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano (d'ora in poi ASV), *Reg. Vat.* 4. Il registro è databile *ante* 1202. Sulla questione di veda Moretti, *Dalla pagina miniata* cit., p. 444 nota 10; cfr. V. Pace, *Cultura dell'Europa medievale nella Roma di Innocenzo III: le illustrazioni marginali del Registro Vaticano 4*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschicte», 22 (1985), pp. 45-61. Si vedano oggi i contributi di Marta Pavon, Natalia Falaschi ed Eva Ponzi nel volume *Il libro miniato a Roma nel Duecento*, a cura di S. Maddalo, con la collaborazione di E. Ponzi (Nuovi studi storici), in c.d.s.

[159] Si veda da ultimo S. Maddalo, *Il talento biligue del Nicolaus*, in *Il libro miniato* cit.

[160] Per la bibliografia si rimanda alla nota 490, pp. 131-132.

[161] Sulle pitture si veda Draghi, *Gli affreschi dell'aula gotica* cit.; K. Queijo, *I resti della decorazione affrescata sulla controfacciata della basilica*, in *Il Duecento e la cultura gotica* cit., pp. 212-215.

[162] Tomei, *Gli affreschi: una lettura* cit., p. 44.

De Balneis Puteolanis[163]). Tra i prodotti di cultura figurativa meridionale e più specificamente libraria, rispetto ai quali mi sembra possibile rintracciare un'alloglossia figurativa comune alle opere del Terzo Maestro di Anagni[164] (oltre al *Liber Astrologiae* di Fendulus[165] e ad alcuni manoscritti dell'*atelier* della bibbia di Manfredi[166], il cui confronto è stato già proposto negli studi relativi alle pitture dell'aula gotica), vanno ascritti alcuni esiti figurativi dello *scriptorium* cavense come quelli dell'Omiliario di Salerno[167]. L'apparato decorativo di questo manoscritto manifesta quelle soluzioni formali e iconografiche caratterizzanti le pitture del Terzo Maestro: se si confronta l'iniziale figurata *S* a f. 13v con la volta VI della cripta anagnina raffigurante la battaglia di Masphat (in particolare il volto degli uomini nudi dell'iniziale e il profilo di uno dei prigionieri raffigurati nei pressi di un monte nel dipinto) **(fig. 132)** si rintraccia la medesima caratterizzazione del profilo e la stessa definizione anatomica dei corpi **(fig. 133)**[168]. Da un punto di vista formale, nelle iniziali del codice salernitano come nelle pitture del Terzo Maestro, appare analogo il gusto di affrontare animali alati, simili a pavoni, di gusto normanno.

Anche le analisi chimiche sulle pitture anagnine sembrano confermare l'interferenza tra pittura monumentale e miniatura: è significativo che alcuni pigmenti adoperati dal Terzo Maestro, come il cinabro, adatti maggiormente alla decorazione miniata, siano stati applicati sull'intonaco in modo da rendere il colore compatibile al

[163] Roma, Biblioteca Angelica, 1474. *Ibid*. Si veda anche Bologna, *I pittori alla corte angioina* cit., p. 24.

[164] Sul legame tra Terzo Maestro di Anagni e cultura figurativa meridionale, ritengo sia opportuno considerare le pitture dell'abside di Santa Maria della Pomice presso Ravello, che mi sembrano assegnabili a un artista vicino al Terzo Maestro, se non si tratta proprio di una componente della sua *équipe*. Le pitture ravellesi sono state associate da Lucinia Speciale a quelle dell'abbazia di Santa Maria de Ferraria, presso Vairano Patenora (Caserta) e a quelle del chiostro del Paradiso del duomo di Amalfi. Cfr. L. Speciale, *Salvate quell'affresco!*, «Medioevo. Un passato da riscoprire», 3 (1999), p. 8.

[165] Paris, BnF, *lat.* 7330.

[166] Si veda A. Draghi, *Gli affreschi dell'aula gotica* cit., p. 84. H. Toubert, *Autour de la bible de Conradin: trois nouveaux manuscrits enluminés*, «Melanges de l'École franaçaise de Rome. Moyen Âge-Temps Modernes», 91 (1979), pp. 729-784.

[167] Salerno, Museo diocesano, Omiliario. Sul manoscritto si rinvia allo studio di A. Chirivì, *La miniatura a Salerno dal periodo tardo-normanno all'età primo-angioina: l'Omiliario e l'Ordinario della Cattedrale*, «Kronos», 14 (2001), pp. 5-26; V. Brown, *A Homilary in Beneventan Script at Salerno*, «La Specola: ossia curioso osservatorio e officina della Società Salernitana di Bibliologia e Bibliofilia», 1 (1991), pp. 1-47.

[168] Nei tratti somatici, poi, risulta peculiare la caratterizzazione dei nasi, connotati dalla medesima arricciatura e la cui gobba è ben delineata da alcune lumeggiature a biacca; anche la foggia delle capigliature risulta analoga.

processo di carbonatazione[169].

Oltre l'area centro-italiana ritengo opportuno tornare sulla questione, più volte richiamata dalla critica per il rapporto pittura-miniatura rispetto agli episodi romani, che interessa gli affreschi scoperti tra 1977 e 1984 nella chiesa di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese[170], in provincia di Mantova. L'elaborazione delle pitture, ricondotta alla presenza di modelli miniatori polironiani o a eventuali modelli romani, o ancora a maestranze romane chiamate a lavorare in quel luogo, esige alcune puntualizzazioni[171] proprio in ragione delle differenze con la realtà sino a questo punto analizzata in area centroitaliana e meridionale. Se la chiesa benedettina conserva sulla navata centrale alcuni profeti stanti, che richiamano le analoghe figure dipinte nelle bibbie atlantiche tra XI e XII secolo, non è a mio avviso possibile segnalare una derivazione diretta di quel modello monumentale dal libro miniato. L'analogia con i coevi programmi figurativi romani è segnalata solo dalle caratteristiche formali dei profeti ma il programma iconografico della chiesa si differenzia notevolmente da i cicli centroitaliani. I pochi frammenti individuati, infatti, oltre alle figure stanti dei profeti, si riferiscono a episodi veterotestamentari e sono collocati su un arco trionfale: *Creazione di Adamo* e *Creazione di Eva*, *Cacciata dal Paradiso terrestre* e, con probabilità, il *Lavoro dei progenitori*; ancora *Elia sul carro di fuoco* ed *Enoch portato in cielo da due angeli*. Altri episodi dell'Antico testamento, come l'*Incontro di Balaam e l'angelo* e *san Girolamo e il leone* sono ordinati sui pennacchi degli archi, al di sotto della fascia con i profeti mentre in controfacciata si estendeva, in origine, il *Giudizio Universale*.

Già l'*ordinatio* segnala una collocazione del tutto dissimile da quella tipologica delle basiliche apostoliche romane, in particolare rispetto a San Paolo fuori le mura che è stato segnalato come possibile referente[172]. Il particolare del Giudizio in controfacciata, sul cui tema ho a lungo riflettuto precedentemente, non è presente nella basilica ostiense ma in altri contesti, inoltre il ciclo biblico segnala una composizione

[169] A. Bianchi, *Resoconto del restauro*, in *Un universo di simboli* cit., pp. 27-37: 31.

[170] Sulla chiesa si rimanda alla monografia di F. Negri, Oculis, mente, corde*: leggere gli affreschi romanici di San Tommaso ad Acquanegra*, Rezzato 2002.

[171] Sul rapporto tra gli affreschi e la miniatura umbro-romana si rimanda a C. Segre Montel – F. Zuliani, *La pittura nell'Abbazia di Nonantola. Un refettorio affrescato di età romanica*, Modena 1991, pp. 111-132.

[172] Pace, *Dalla filologia all'ideologia* cit.

del tutto dissimile da quella romana. Oltre alla differente disposizione delle scene sono inseriti episodi inediti rispetto ai corredi iconografici dell'Urbe: *Elia sul carro di fuoco*, *Enoch portato in cielo da due angeli*, *san Girolamo e il leone*. Non è possibile dunque segnalare la presenza di modelli romani (neanche derivanti dalla tradizione figurativa libraria), semmai occorre valutare una certa vicinanza ai "modi" romani.

La suggestione che lega le figure dei profeti sul Chiese alle miniature romaniche delle bibbie giganti, a mio avviso, deriva dalla circolazione di libri di repertori figurativi, non necessariamente "romani", che avrebbero diffuso un comune modello di profeta sia per i manoscritti sia per la pittura monumentale. Un fenomeno analogo, se pur meno noto, è quello che interessa gli affreschi staccati con profeti dalla navata centrale di Sant'Antonino a Piacenza, databili all' ultimo terzo del secolo XI[173].

Altri contesti monumentali, oltre a quelli già segnalati che recano tangenze più strette con il libro miniato, permettono di riflettere sul rapporto intercorso tra pittura e miniatura, se pure le connessioni siano più sfumate e i dati più complessi da analizzare, a causa della lacunosità degli affreschi, del cattivo stato di conservazione e della carenza di fonti. In particolare, l'area dell'Italia meridionale si presenta particolarmente povera di edifici ecclesiali che conservano la *facies* pittorica romanica.

Per l'estrema frammentarietà del contesto pittorico, difficilmente leggibile a causa dello stato di conservazione, è impossibile compiere una completa analisi di verifica per l'oratorio di San Nicola a Galluccio (sec. XI *ex.*) **(figg. 6 e 134)**, in provincia di Caserta, se pure i frammenti pervenuti, di notevole interesse, appaiano molto vicini

[173] A. C. Quintavalle, *Scheda 13d. Frammento di greca e di figura sotto arcata*, in *Wiligelmo e Matilde* cit., pp. 361-364. Le stesse problematiche riguardano, poi, le miniature del Salterio del Polirone (Mantova, Biblioteca teresiana, ms. 340) (sec. XI*ex*. - XII*in*.) che hanno un'impaginazione e un'*ordinatio* tipicamente umbro-romana, evidente ad esempio nella tipologia di cornici che tabellano le illustrazioni, ma la cui elaborazione non mi sembra assegnabile all'attività di miniatori romani attivi nel Settentrione, quanto alla presenza di manoscritti o libri di modelli che, circolanti nelle officine miniatorie di area veronese, avrebbero influenzato lo sviluppo di quella cultura figurativa. Sul salterio si veda G. Lusetti, *Scheda 134*, in *Romanico mediopadano. Strada, città,* ecclesia, cur. A. C. Quintavalle, Parma 1983, p. 251-254; G. Zanichelli, *La meditazione sul Salterio a Polirone: i testi e le immagini*, in *Il monachesimo del secolo XI nell'Italia nordoccidentale.* Atti dell'VIII Convegno di studi storici sull'Italia benedettina (San Benigno Canavese (Torino), 28 settembre – 1 ottobre 2006), cur. A. Lucioni, Cesena 2010, pp. 403-416; A. Conti, *Miniature romaniche per il duomo di Modena*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena.* Catalogo della mostra (Modena 1984), Modena 1984, pp. 521-542: 533, che lo data all'ultimo terzo dell'XI secolo.

alla cultura figurativa dell'*exultet* oggi conservato a Manchester[174], proveniente dall'Italia meridionale e databile al secolo XI **(figg. 135-136)**. Si notino, in particolare, alcuni stilemi che caratterizzano le figure, che segnalano un gusto formale erede della tradizione longobarda: l'annotazione sintetica dei tratti somatici contraddistinta da piccoli pomelli rossi; occhi grandi e sgranati le cui pupille sono dipinte nella parte superiore della sclera oculare; volti talvolta segnati da una ruga di espressione sulla fronte e connotati da un mento appuntito; capelli corti che sembrano raccogliersi graficamente in una treccia che gira intorno al capo (si confrontino i soldati della *Crocifissione* nell'*exultet* e la figura superstite del pannello con *Il sangue di Abele* a Galluccio).

In generale, se pure non manchino episodi di un certo interesse per la cultura figurativa meridionale che segnalano forti legami con la tradizione visuale miniata, tra XI e XII secolo, risulta difficile se non impossibile compiere un'approfondita analisi comparativa, a causa dell'estrema frammentarietà e del cattivo stato conservativo degli affreschi. È questo il caso anche delle pitture staccate dalla chiesa del Crocifisso (seconda metà del sec. XI)[175], presso San Pietro a Monastero a Cassino, oggi conservate nel Museo dell'Abbazia di Montecassino: l'affresco raffigura una *Maiestas Domini* (leggibile con una certa difficoltà) il cui volto sembra richiamare, in maniera significativa, le miniature dell'*exultet* Barberini (1087 ca.), rotolo prodotto a Montecassino (di cui è possibile analizzare l'apparato decorativo spogliandolo di quel "restauro integrativo" tardoduecentesco che ha reso i toni più densi e compatti e non acquerellati come prevedeva la *facies* desideriana)[176]. Se si confronta il volto del Cristo dipinto **(fig. 137)** con quello della *Mater Ecclesia* miniata **(fig. 138)**, i tratti fisionomici risultano analoghi: entrambe le figure sono dipinte con toni terrosi ma delicati, dall'ocra rossa all'ocra gialla, il volto è connotato da ampie sopracciglia ad arco che convergono in un setto nasale stretto, le cui narici sono raffigurate come due sintetici pomelli. La morbida chioma è di colore castano-rossiccio.

Altrettanto complesso è definire lo stretto rapporto che intercorre tra il

[174] Manchester, John Rylands University Library, 2, *Exultet.*

[175] Sulla chiesa si veda il contributo di E. Pistilli, *Le chiese di Cassino. Origini e vicende*, Cassino 2007, pp. 153-174.

[176] Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 592, *Exultet*. Cfr. Speciale, *Montecassino e la Riforma* cit., p. 93.

frammento con angelo proveniente dalla chiesa di Santa Maria Egiziaca o dell'Acqua **(fig. 122)**, oggi conservato nel Museo dell'Abbazia di Montecassino e testimone più prossimo «alla vena originale dei manoscritti desideriani», quali l'*exultet* londinese[177] e alcuni brani figurativi del Lezionario vaticano[178], come già evidenziato da Lucinia Speciale; così anche per le lacunose testimonianze della prima fase pittorica di Santa Maria del Monacato a Castrocielo e l'*exultet Vat. lat.* 3784[179].

Per quanto riguarda le pertinenze formali tra questi *exultet* e quegli episodi dell'arte monumentale analizzati non è certo possibile segnalare un rapporto diretto tra le due tecniche (difficile da definire anche a causa della quasi totale illeggibilità delle pitture pervenute): i rotoli liturgici, infatti, costituiscono una tipologia libraria strettamente connessa alla produzione degli *scriptoria* monastici, *in primis* quello cassinese, e risultano coerenti alla temperie dell'arte monumentale per una comune condivisione di quel pittoricismo ellenistico di ascendenza bizantina che aveva interessato la produzione artistica di area cassinese durante l'abbaziato desideriano e post-desideriano.

All'interno di un Nuovo Testamento del primo quarto del XII secolo, oggi conservato nel fondo del Capitolo di San Pietro della Biblioteca Apostolica Vaticana[180], proveniente dalla chiesa di S. Maria de Virgariis[181], titolo situato in «eadem platea ante sanctum Petrum[182]» a Roma (fino all'allargamento di piazza San Pietro da parte di Pio IV, che ne sancì la demolizione) si conservano due interessanti figure di santi stanti, san Giacomo (f. 65v) e san Giuda (f. 85v) **(figg. 139-140)**. Le due figure risultano di particolare interesse in quanto mi sembrano molto vicine agli affreschi di San Nicola in Carcere (1128 ca.), di cui rimangono alcuni medaglioni oggi conservati presso la Pinacoteca Vaticana[183] **(fig. 141)** e che sono stati opportunamente ricondotti alla

[177] London, BL, *Add.* 30337, *Exultet.*

[178] Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 1202.

[179] Come suggerito da Speciale, *Montecassino e la Riforma* cit., pp. 104-106, nota 160.

[180] Città del Vaticano, BAV, *Arch. Cap. S. Pietro* D.146.

[181] Il manoscritto è citato da Garrison, *Studies in the History* cit., III, p. 103 che lo ha ricondotto alla chiesa di Santa Maria de Virgariis in base a una nota in romanesca del principio del secolo XII nell'ultimo foglio del manoscritto: «Phro sci Stefani accomodatum quemdam librum q. incipit (…) prho petro de sce m de virgaraii accomodatum (…) incipit (…) in dedicationem ecclesiarum».

[182] Pietro Mallio, *Descriptio Basilicae Vaticanae* cit., p. 50. Cfr. Franciscus Cancellierus, *De Secretariis basilicae Vaticanae veteris ac novae libri II*, II, Roma 1786, pp. 736-738.

[183] Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, inv. 489-493, 495-508, 510-515. Gli affreschi si datano al 1128 ca. in quanto sono stati collegati alla nuova consacrazione della basilica in quell'anno da

temperie figurativa di una parte del cantiere di San Clemente a Roma. In entrambi i casi le figure sono costruite attraverso la linea, nera e spessa, i santi miniati e i profeti dipinti sono connotati da un'inclinazione accentuata della testa verso un lato, hanno le pupille nere rivolte verso la parte superiore della sclera oculare e le linee delle palpebre non unite nell'angolo interno dell'occhio, le barbe terminano alla punta con tre ricci sintetici e nervosi. Da un punto di vista tecnico, inoltre, le miniature sono realizzate a penna e colorate con pigmenti stesi quasi ad acquerello, elemento più evidente nella vesti blu del san Giacomo.

Sempre in area romana, un contesto di un certo interesse è quello degli affreschi della grotta degli angeli a Magliano Romano (sec. XII *in.*), oggi conservate nei depositi del Museo di Palazzo Venezia a Roma **(fig. 35)**. Le pitture segnalano alcune tangenze di carattere generale con la Bibbia Palatina[184], uno dei più antichi esemplari di bibbia atlantica illustrata (seconda metà sec. XI): la figura rupestre di san Nicola, ad esempio, è connotata da una particolarissima forma della testa "a cuore", così come si rileva nel san Paolo a f. 22v della Bibbia Palatina. Maggiori attinenze formali sono, però, quelle che legano le pitture maglianesi, in particolare della figura del san Sebastiano **(figg. 142-143)**, con i tipi fisionomici della bibbia del Pantheon (in cui però furono attive più maestranze, una delle quali connessa alla mia proposta): si confronti ad esempio la figura di Giobbe, in particolare il volto, nell'illustrazione a f. 257r, con le storie di Giobbe **(fig. 84)**. Nelle parete e nella pagina i volti appaiono molto simili in virtù degli occhi minuti e distanziati da un setto nasale che si unisce con le linee sopraccigliari. Le chiome dei capelli sono scandite in grandi e morbide ciocche, segnate da un tratto sintetico. Ancora analogo tra le pitture e le miniature è il gusto per gli arredi ricchi di oro e gemme: si veda la preziosa mangiatoia della *Natività* a Magliano e la struttura del letto di Daniele nelle *storie di Daniele* nella bibbia (f. 167v). L'apparato epigrafico degli affreschi esibisce quella scrittura capitale quadrata normalizzata caratteristica delle pagine d'*incipit* delle bibbie atlantiche[185]. Risulta a mio avviso

parte di Corrado di Suburra durante il pontificato di Onorio II. Cfr. Toubert, *Un'arte orientata* cit., pp. 187-197; A. Iacobini, *Gli affreschi della cripta di S. Nicola in Carcere*, in *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano* (Roma, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989 – 18 febbraio 1990), pp. 197-204.

[184] Città del Vaticano, BAV, *Pal. lat.* 3-4-5.

[185] Cfr. Riccioni, Litterae et figurae cit., p. 148.

interessante rilevare, inoltre, che l'impaginazione delle illustrazioni e delle pitture si sviluppi su un fondo costruito in maniera analoga (che diventa una costante nella miniatura e nella pittura di questi secoli), in cui si sovrappongono concentricamente riquadri rettangolari di colori diversi: ocra gialla, verde e blu; altre volte il fondo delle immagini è definito da alcune bande con questi stessi colori alternati a contrasto. I confronti, in questo caso, risultano istituibili in linea generale nella costruzione dell'immagine e non sono così stringenti da far ipotizzare la presenza di artisti di una stessa *équipe* ma rivelano una comune condivisione dello stessa cultura visuale.

La bibbia palatina appare legata, culturalmente, alle pitture dell'oratorio di San Gabriele sull'Appia (metà-terzo quarto del secolo XI), se pure queste riversino in condizioni conservative precarie. Gli affreschi costituiscono un raro esempio di pittura romana della metà del secolo XI e i tipi fisionomici delle figure possono essere accostati a quelli miniati nel manoscritto palatino. Così suggerisce il confronto tra il Cristo in clipeo affrescato **(fig. 144)** e i volti di Mosé e Aronne all'*incipit* del Levitico (f. 43v) **(fig. 145)**, connotati da grandi sclere oculari dal taglio a mandorla, dalle sopracciglia folte e arcuate e dai pomelli rossi delle gote nettamente definiti sull'incarnato (fatta eccezione per l'arcangelo nella lunetta che è opera di un'altra maestranza attiva in quell'*équipe*, dal *ductus* più elegante). In questo caso è evidente una radice comune di cultura visuale, non sovrapponibile però tal punto da profilare una stretta connessione tra i due ambiti. La bibbia sembra esser connessa alla pittura monumentale coeva anche in virtù di alcune caratteristiche fisiche dei personaggi raffigurati: il profeta che introduce il libro dell'Ecclesiaste a f. 86v[186], al quale è riservato un intero foglio, ha piedi giganti e sproporzionati rispetto al resto del corpo **(fig. 163)**, come quelli che caratterizzano Cristo nelle absidi di numerose basiliche romane, tra la seconda metà dell'XI e il primo quarto del XII secolo. Ancora la bibbia palatina manifesta un forte legame con la cultura figurativa di un brandello di pittura, depredato più di cinquant'anni fa ma di cui rimangono testimonianze fotografiche, con il volto di Cristo proveniente dalla grotta di San Selmo a Civita Castellana[187] **(fig. 146)** e con le pitture

[186] Città del Vaticano, BAV, *Pal. lat.* 4.

[187] Gli affreschi della grotta sono segnalati da Piazza, *Pittura rupestre medievale* cit., pp. 47-53. Il volto è connotato da grandi pomelli rossi, narici ampie e un particolare taglio degli occhi, in cui la palpebra inferiore tende a esser più lineare e spessa mentre quella superiore arcuata e più sottile. La fronte è bassa e le sopracciglia, ben delineate, accompagnano l'occhio fino alla congiuntura con il naso.

absidali della grotta di Santa Cristina a Bolsena (1084 ca.) **(fig. 147)**[188], che probabilmente costituiscono il referente monumentale più prossimo da un punto di vista formale, caratterizzate come sono da una costruzione della figura bidimensionale e definita da pennellate sintetiche e spesse, da volti (si veda ad esempio quello del Cristo nell'abside) con sintetici pomelli rossi, labbra carnose e quel segno a lunetta sotto il labbro inferiore; i capelli e la barba sono scanditi da poche e larghe pennellate. Ancora analoga è la resa plastica dei panneggi, già legati al cosiddetto *dump fold style* e connotati da quel gusto spiccato per un *fauvismo ante litteram* nei colori.

L'analisi del rapporto tra parete dipinta e manoscritto miniato risulta più interessante nel caso di alcune bibbie atlantiche genericamente definite umbro-romane, poiché l'arte monumentale permette di ancorarle geograficamente o all'Umbria o ad area romana, segnalando (almeno per l'apparato illustrativo) due differenti contesti geografici di confezione di questi codici. La presenza di una produzione di bibbie atlantiche in Umbria meridionale è stata già suggerita in virtù del fatto che nella bibbia della Biblioteca Comunale di San Daniele del Friuli (manoscritto aniconico) una nota di possesso, *ante* 1078, cita la basilica di San Ponziano a Spoleto[189].

Tra le bibbie da assegnare ad area umbra una particolare attenzione merita quella di Genova[190] (databile al secolo XI*ex.*-XII*in.*) che presenta, a mio avviso, quelle anatomie sintetiche, particolarmente caratterizzate nei corpi nudi dei progenitori **(fig. 74)**, dai volumi gonfi e geometrici, dagli occhi sgranati e le pupille vivaci, ascrivibili proprio alla cultura visuale dell'Umbria meridionale. Un'analoga costruzione dei corpi, dalle forme quasi metafisiche, mi sembra rilevabile, infatti, entro il principio del XII secolo, nelle pitture di San Paolo inter Vineas a Spoleto (se pure risulti complesso intraprendere un'analisi formale a causa del pessimo stato conservativo), in particolare

[188] La datazione delle pitture rupestri si data a questa data riconoscendo in Matilde di Canossa la promozione dei rinnovamento della grotta di Santa Cristina, quando vi furono traslate le reliquie. Cfr. Piazza, *Pittura rupestre medievale* cit., pp. 16-24. Si veda anche Piazza, *Peintures rupestres dans le Latium à l'époque de la Réforme grégorienne. La "Grotta di S. Cristina" à Bolsena et autres lieux plus ou moins connus*, in *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo).* Atti del convegno (Université de Lausanne, 10/11 décembre 2004), cur. S. Romano – J. Enckell Julliard, Roma 2007, pp. 381-410: 381-388.

[189] Gandolfo, *La pittura in Umbria meridionale* cit., p.119. Il manoscritto cui si fa riferimento è San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, I-II. Cfr. C. Scalon, *San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana*, I-II, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 139-144, nota 8.

[190] Genova, Biblioteca Civica Berio, Sezione di conservazione e raccolta locale, m.r. Cf 3.7.

nell'immagine di *Adamo che dà il nome agli animali* e nella *Creazione di Adamo ed Eva*, ancora nella *Cacciata dal Paradiso terrestre* **(fig. 36)**. A una cultura figurativa comune ricondurrebbero poi i volti spoletini, caratterizzati dagli stesso occhi grandi con pupille sovramodulate, definite sinteticamente; la definizione anatomica dei nudi, in particolar modo dell'addome e del petto (si confronti l'*Adamo che dà il nome gli animali* a fresco e l'Adamo miniato nella scena della sua Creazione); le dita lunghe e sovradimensionate rispetto alla mano, come è evidente nel gesto di benedizione del Creatore. Ancora, sono analoghe le tipologie arboree raffigurate: gli alberi sono connotati da un fusto alto e da una chioma tonda, entro la quale sono graficamente segnate le foglie[191].

Un saldo legame, poi, è quello che si instaura tra la bibbia di Parma[192] e alcune pitture umbre: una connessione che risulta significativa in quanto la cultura figurativa proposta nella bibbia parmense (la cui destinazione originaria è nota essere il monastero di San Valentino in Piano presso Amelia) è umbra, non romana né umbro-romana, e la datazione dell'apparato decorativo dovrà essere posticipato dalla seconda metà del secolo XI[193] alla metà del XII, in virtù dei confronti con il manoscritto perugino (il ms. della Biblioteca Comunale Augusta L 59) e della proposta di un apparato iconografico ben canonizzato, come si può rilevare nella disamina iconografica su cui ho riflettuto nel capitolo precedente.

Se pure l'impaginazione generale del frontespizio (che si deve all'opera di un miniatore diverso da quello che ha illustrato il resto della bibbia) e taluni schemi risentano maggiormente dell'*humus* figurativo romano **(fig. 85)**, come si nota ad esempio nelle colonne strigilate con capitelli a foglie d'acanto che separano le scene del Genesi, che ricordano quelle delle pitture *ante scrinium* nell'antico palazzo lateranense, da un punto di vista stilistico le illustrazioni sono molto vicine a quelle della bibbia di Perugia[194], se pur caratterizzate da un *ductus* più morbido. E l'elaborazione della bibbia di Perugia è stata ricondotta, dai più recenti studi, proprio a uno *scriptorium* umbro e

[191] Una differenza iconografica è però segnalata dalla peculiarità del pittore spoletino di connotare il Creatore e Adamo con la barba, elemento assente nella bibbia.

[192] Parma, Biblioteca Palatina, ms. 389.

[193] Larry Ayres la data alla metà del secolo XI. Cfr. L. M. Ayres, *Parma, Biblioteca Palatina, 386 (Bibbia di San Valentino in Piano)*, in *Le bibbie atlantiche* cit., pp. 144-148.

[194] La vicinanza dei modi è stata già suggerita da Garrison, *Studies in the History* cit., I, p. 56.

precisamente perugino[195]: l'apparato decorativo del codice trova il confronto più vicino, nell'arte monumentale, nel frammento di testa della Vergine conservato presso il Museo della cripta di San Rufino ad Assisi **(figg. 148-149)**[196].

Se pure nella bibbia parmense si rintraccino diverse mani, è bene confrontare il volto di Ruth a f 73v **(fig. 150)** con quello molto simile al Cristo della Genesi perugina (in cui i tratti somatici risultano però definiti con una linea più spessa): si osservino in particolare il naso e il segno rossiccio a mezzaluna sulla fronte, gli occhi grandi caratterizzati da una marcata ombra grigia nelle palpebre inferiori.

Un interessante elemento che dalla tradizione della pittura monumentale sembra trasmigrare nel codice parmense è quella peculiare greca che decora la lunetta dell'Empireo che accoglie il Creatore, nel frontespizio del manoscritto **(fig. 85)**. Quelle croci inscritte tra I, come in un *puzzle*, evocano proprio le cornici adoperate nell'arte monumentale, non usuali nella decorazione libraria e diffuse soprattutto in area centroitaliana, elaborate e declinate in più modi, con forme geometriche triangolari scalate alternate a crocette, che si raccordano nelle bande decorative incastrandosi a guisa di ingranaggio, come è possibile osservare nella più tarda croce "cosiddetta di Alberto Sotio" conservata presso il duomo di Spoleto.

Le illustrazioni della bibbia di Parma, ma anche quelle del foglio di Washington[197], se pur coerenti con la cultura figurativa del San Paolo inter vineas[198] (a mio avviso nelle parti in comune con la mano della bibbia di Genova), sembrano più affini ad alcune pitture nella cripta di Sant'Ansano a Spoleto[199] (faccio particolare

[195] Bassetti, Yawn, *Perugia, Biblioteca comunale* cit., pp. 162-173; Gandolfo, *La pittura in Umbria meridionale* cit., p. 119. Francesco Gandolfo assegna la bibbia di Perugia a uno *scriptorium* umbro in particolare sulla scorta di un confronto con il disegno di una Madonna regina conservato in un commento biblico alla Biblioteca Capitolare di Perugia (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms. 3). Sul disegno si veda anche Garrison, *Studies in the History* cit., II, pp. 84-86 e A. Caleca, *Miniatura in Umbria, I – La biblioteca capitolare di Perugia*, Firenze 1969, pp. 35-53.

[196] Cfr. E. Lunghi, *Il Museo della Cattedrale di San Rufino ad Assisi*, Assisi 1987, p. 126. Gandolfo ha accostato la testa ai volti del Genesi della bibbia perugina, nei quali ritiene si manifesti «un'identità di procedimento compositivo tanto spinta da rendere non disdicevole l'ipotesi che si tratti dei frutti dell'intervento di una stessa bottega, a conferma di quell'intima relazione tra ornato librario e pittura monumentale». Gandolfo, *La pittura in Umbria meridionale* cit., p. 119.

[197] Sul rapporto che intercorre tra bibbia di Parma, bibbia di Genova e l'illustrazione del libro dei Re del foglio della National Gallery di Washington si rimanda a Garrison, *Studies in the History* cit., I, p. 156; *Ibid*., III, p. 100. Un elemento peculiare presente sia nella bibbia parmense sia in quella genovese, manoscritti che devono aver avuto in comune l'esperienza di un miniatore, mi sembra costituito da un curioso particolare iconografico: frequentemente la toga dei protagonisti ha una manica corta.

[198] Come segnalato da Gandolfo, *La pittura in Umbria meridionale* cit., p. 119.

[199] Le pitture spoletine della cripta di Sant'Ansano sono state invece relazionate dal Garrison

riferimento alle storie cristologiche), alla testa di Vergine conservata presso il Museo di San Rufino ad Assisi (*ante* 1134)[200] **(fig. 148)** e alle pitture della controfacciata di San Gregorio Maggiore sempre a Spoleto del 1146 ca. (di cui rimangono gli episodi della *Sepoltura di Cristo* e delle *Pie Donne al sepolcro*)[201].

Alla cultura figurativa dei pannelli con l'*Ultima cena* e del frammento dell'*Ingresso a Gerusalemme* della cripta di Sant'Ansano, Francesco Gandolfo ha associato la decorazione della seconda Bibbia della Biblioteca Angelica di Roma[202] **(fig. 86)**, manoscritto che a mio avviso va sì ascritto alla temperie figurativa umbra ma non tanto in rapporto alle storie cristologiche di Sant'Ansano quanto, in maniera più stringente, in connessione al frammento, probabilmente poco più tardo, una volta collocato nella lunetta di un portale della stessa chiesa, con la *Madonna con Bambino tra due angeli* **(fig. 151)** e con i clipei con santi nel registro inferiore dell'abside di San Gregorio Maggiore a Spoleto[203]. Alle *storie della Passione* spoletine[204], invece, mi sembra possibile associare la cultura visuale di una parte delle illustrazioni della bibbia di Parma.

L'ancoraggio che la bibbia di Parma individua negli affreschi di Sant'Ansano è evidente nelle caratteristiche fisionomiche delle figure che, nelle pitture, presentano contorni più netti e delineati da un tratto di un certo spessore. È possibile confrontare il David in trono a f. 93r **(fig. 152)** con il volto di san Marziale, alla destra della Vergine in trono nella cripta **(fig. 153)**: nella parte più bassa, la fronte è segnata da una semiluna rossiccia rivolta verso l'alto; gli occhi, dalle ampie sclere, hanno la palpebra inferiore di maggiori dimensioni e colorata di grigio. Pur essendo motivo diffuso, il manto della Madonna, accanto a Davide, è decorato con quel motivo

alla cultura figurativa del gruppo di manoscritti gravitanti attorno all'evangeliario della Vallicelliana. Cfr. Garrison, *Studies in the History* cit., III, p. 194.

[200] Vicina anche alla cultura figurativa della bibbia di Perugia proprio per quegli elementi che legano uno dei miniatori a una parte delle illustrazioni della bibbia di San Valentino del Piano.

[201] Cfr. L. Gentili *et alii*, *L'Umbria. Manuali per il territorio. Spoleto*, Roma 1978, p. 14. Gli affreschi son stati assegnati invece alla seconda metà del XII secolo da S. Avitabile, *Ciclo della controfacciata*, in *La basilica di San Gregorio Maggiore a Spoleto. Guida storico-artistica*, cur. S. Boesch-Gajano – L. Pani Ermini – B. Toscano, Cinisello Balsamo 2002, pp. 144-146.

[202] Roma, Biblioteca Angelica, *Angel.* 1273 (T I 10). Cfr. Garrison, *Studies in the History* cit., III, p. 128, p. 212. Gandolfo, *La pittura nell'Umbria meridionale* cit., p. 119.

[203] Sebbene queste pitture si mostrino oggi fortemente ritoccate nel colore.

[204] Gli affreschi della cripta sono stati realizzati da più mani in più fasi. Il ciclo agiografico di sant'Isacco sembra più tardo. Cfr. F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989, pp. 338-339.

ornamentale a tre puntini che compongono un triangolo, che impreziosisce anche le vesti della maggior parte delle figure della bibbia di Parma. È possibile poi confrontare il viso del Malachia miniato con il terzo apostolo barbato, sul lato destro dell'*Ultima cena* spoletina: i due volti, dall'espressione composta e attenta, hanno gli occhi grandi, dalle pupille color nocciola, su cui si innalza un'ampia arcata sopraccigliare costruita in maniera analoga: sotto una linea nera ne è aggiunta un'altra, più spessa, color ocra (che nel manoscritto è rossiccia come il resto delle rifiniture somatiche). Il naso, disposto a tre quarti, ha un setto stretto che termina con una narice laterale poco aggettante.

Le affinità formali tra la bibbia di Parma e gli affreschi della cripta non segnalano un rapporto tanto intimo da suggerire la presenza delle stesse maestranze ma costituiscono un luogo di confronto assai rilevante che permette di ancorare l'apparato figurativo del manoscritto alla tradizione pittorica dell'Umbria meridionale.

A una cultura visuale "di confine", sembrano invece rimandare alcune figure della bibbia di Todi (sec. XI *ex.*) **(figg. 72-73)**, connotate da una gestualità rigida e innaturale, dai volti con nasi dritti con una sola narice arricciata verso un lato, che ricordano la temperie di quelle pitture della *fenestella confessionis* di Santa Maria in Vescovio presso Torri in Sabina (sec. XI *ex.* - XII *in.*)[205] **(fig. 154)** che, se in parte sembrano preludere agli esiti pittorici di Castel Sant'Elia, come si riscontra nel Giovanni Battista[206], nel Giovanni evangelista si fanno depositarie di quella cultura figurativa delle pitture rupestri della grotta di San Michele sul Monte Tancia (metà sec. XI)[207], sempre in Sabina (mi riferisco in particolare alle due figure di santi vescovi dipinte in un lato del ciborio e al volto dell'angelo di san Luca)[208] **(figg. 155-156)**. Nelle pagine del Genesi della bibbia di Todi, inoltre, alcuni schemi iconografici tradiscono la presenza di

[205] Sugli affreschi si veda S. Waetzold, *Die Malereien am Hochaltar von S. Maria in Vescovio*, «Römischen Qualtalschrift für christliche Altertumskunde und für Kunstgeschichte», 52 (1957), pp. 1-12; Tomei, *La chiesa cattedrale della Sabina: Santa Maria in Vescovio*, in *La Sabina medievale* cit., pp. 60-75: 60-62. Mi riferisco solo alla parte di affreschi della *fenestella confessionis* oggi visibili all'interno della cripta e non a quelle che emergono nella parte alta della basilica, che risultano alterati da ridipinture di una mano posteriore.

[206] Si confronti il volto con quello dei Vegliardi dell'Apocalisse a Castel Sant'Elia. Il Battista, insieme all'Evangelista, converge, con in mano un cartiglio, verso il clipeo con l'Agnello mistico.

[207] Sulle pitture si veda Piazza, *Pittura rupestre medievale* cit., p. 59. M. Righetti Tosti-Croce, *Linee artistiche del Medioevo reatino*, in *La Sabina medievale*, cur. Righetti Tosti-Croce, Milano 1985, pp. 11-31: 16.

[208] Sulle quali non è possibile compiere un'analisi approfondita a causa delle pessime condizioni conservative ma che lasciano trapelare quello stesso orientamento.

modelli mutuati dall'arte monumentale: il Creatore non è collocato all'interno di un semicerchio ma in un clipeo (f.4v), assecondando uno schema generalmente preferito nei grandi cicli biblici (come avviene nell'Immacolata di Ceri o a San Giovanni a Porta Latina…) e il foglio con l'*Ascensione* (f. 251r) ricorda, nell'*ordinatio* a pannelli sovrapposti, le numerose pareti-santorale diffuse nelle basiliche[209].

Al principio del XIII secolo un caso interessante, quanto complesso da definire a causa della molteplicità degli apporti culturali nelle officine di età innocenziana, è l'opera di quei miniatori che si dedicarono alla decorazione del Sacramentario di Innocenzo III[210], che mi sembra molto vicina agli esiti figurativi dei frammenti dell'abside vaticana (1205-1209/ 1212)[211] e a una parte delle pitture dell'Arco di Carlo Magno alle Tre Fontane (anni Venti del XIII secolo)[212] **(fig. 160)**. Nel caso delle pitture dell'Arco di Carlo Magno, peraltro, il ciclo della *Leggenda di Ansedonia* suggerisce un modello iconografico librario[213].

Nel confronto tra pagina e mosaico, in particolare, tra il volto della Vergine nella *Crocifissione* miniata a f. 82r **(fig. 157)** e il volto dell'*Ecclesia* petrina **(fig. 158)**, le caratteristiche fisionomiche risultano analoghe (in particolare i volti ovali e delineati da

[209] Analoga configurazione figurativa si riscontra nella bibbia di Cividale del Friuli, Biblioteca capitolare, II, f 112v.

[210] Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 730. Sul codice si rimanda a V. Pace, *Per la storia della produzione libraria e della cultura figurativa nella Roma di Innocenzo III: il sacramentario ms. 730 della Biblioteca Nazionale di Madrid*, in *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, cur. V. Pace, Napoli 2000, pp. 219-237. Il calendario e il santorale ne segnalano l'uso romano presso la basilica di San Lorenzo fuori le mura oppure nella cappella papale lateranense. La cultura figurativa del manoscritto deve esser stata influenzata dalla temperie artistica renano-mosana, non solo per le caratteristiche formali ma anche per la selezione dei temi iconografici proposti. Il corredo figurativo si condensa in due miniature all'*incipit* del canone della Messa. A f. 81v è collocata una *Crocifissione*, delimitata ai margini da una cornice vegetale intervallata da clipei abitati che accolgono le figure degli evangelisti con il loro simbolo (ai quattro angoli) ed episodi veterotestamentari relazionati tipologicamente al tema iconografico centrale: *Sacrificio di Isacco*, *Offerta di Melchisedech*, *Arca di Noè*, *Visione del serpente di bronzo*, *Derisione di Noè*, *Trasporto dell'uva di Cana*. Il Cristo crocefisso è *triumphans*, secondo la tradizione romanica: sotto i bracci della croce sono la Vergine e Giovanni evangelista, sopra si dispongono due angeli e i corpi celesti del sole e della luna. A f. 82r, all'interno di una cornice che reca ai quattro lati i medaglioni con i simboli degli evangelisti, è collocato il *VD* di *Vere Dignum*, al cui centro è rappresentata la *Maiestas Domini*, su un fondo ricco di elementi fitomorfi.

[211] I musivari attivi nella realizzazione del mosaico furono, con probabilità, maestranze legate al cantiere monrealese. I frammenti dell'opera sopravvissuti sono: il busto di Innocenzo III, il volto dell'*Ecclesia*, una fenice. A. Iacobini, *Roma anno 1200: pittura e mosaico al tempo del* Patrimonium Sancti Petri, «Saggi e memorie di Storia dell'arte», 28 (2004), pp. 33-62.

[212] Sulle pitture si veda De Maffei, *Riflessi dell'epopea carolingia* cit.; Garrison, *Studies in the History* cit., III, p. 28; Gandolfo, *Aggiornamento scientifico* cit., p. 284; I. Quadri, *La leggenda di Ansedonia sull'arco di Carlomagno all'abbazia delle Tre Fontane*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 67-71.

[213] De Maffei, *Riflessi dell'epopea carolingia* cit.

una spessa linea nera, i nasi carnosi e le ombreggiature marcate). Il problema che concerne il rapporto tra i due ambiti riguarda l'eterogeneità, non ancora chiarita, delle componenti presenti all'interno del cantiere petrino e la suddivisione dei loro compiti, al fine di individuare la radice delle interferenze figurative manifesta nelle opere: occorrerebbe così interrogarsi sulla possibilità che i musivari, reclutati dalla Sicilia, siano stati diretti da un *ordinator* romano[214]. Allo stesso modo, per il manoscritto occorrerebbe discernere le molteplici influenze europee, il cui elemento maggiormente caratterizzante è quello renano-mosano[215], per riflettere su quanto di quel linguaggio, ascrivibile al cosiddetto "stile 1200[216]" debba esser stato assimilato dagli artisti dell'Urbe, per stabilire cosa sia di radice romana e cosa invece sia diventato romano in quanto metabolizzato. La connotazione romana della radice figurativa sulla quale dovettero formarsi le maestranze attive nel cantiere vaticano potrebbe esser colta, a mio avviso, in un frammento di pittura della grotta di San Michele a Ninfa (1183 ca.) **(fig. 159)**, in provincia di Latina, raffigurante una *Traditio legis*[217]. Il complesso di Ninfa era strettamente legato, dal secolo XII, alla famiglia romana di Cencio e Oddone Frangipane, anche grazie all'appoggio dei pontefici. Proprio nel territorio della Marittima poi Innocenzo III, nel 1201, aveva riaffermato la sua autorità, riacquistando in particolare i diritti su Ninfa (che passò sotto la diretta amministrazione pontificia), la cui posizione avrebbe costituito un punto strategico per il controllo della rete stradale[218].

A conclusione di questa eterogenea disamina, costellata di connessioni più o meno strette tra pittura monumentale e miniatura, molti sono gli interrogativi che si insinuano nell'organizzazione delle *équipes* di pittori e miniatori, in area centroitaliana,

[214] Alcune linee metodologiche sul problema sono esposte da V. Pace, *Mosaici e pittura romana del Medioevo: pregiudizi e omissioni*, in *Arte a Roma* cit., pp. 287-303.

[215] Pace, *Per la storia* cit.

[216] Sulla questione si veda *The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art.* Catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 12 febbraio – 10 maggio 1970), cur. K. Hofmann, New York 1970.

[217] Si confronti il volto di Paolo a Ninfa con quello di uno degli angeli della volta degli affreschi alle Tre Fontane. Sulle pitture di Ninfa si veda L. Milanesi, *Le pitture medioevali della grotta di San Michele Arcangelo sopra Ninfa (Latina) e la documentazione di Maria Barosso*, Tesi di Specializzazione (Scuola di specializzazione in *Tutela e valorizzazione dei beni storico-artistici*, Viterbo, Università della Tuscia, a.a. 2011/2012, relatore M. R. Menna – correlatore P. Pogliani).

[218] Cfr. M. T. Caciorgna, *Ninfa prima dei Caetani (secoli XII e XIII),* in *Ninfa: una città, un giardino*. Atti del Colloquio della Fondazione Camillo Caetani (Sermoneta, ottobre 1988), cur. L. Fiorani, 1990, pp. 39-63: p. 45 *ss.*

tra i secoli XI e XIII. Se pure ogni cantiere costituisca un caso a sé stante e molti *scriptoria* legati alle realtà monastiche furono meno influenzati dall'arte monumentale, non mi sembra possibile escludere la possibilità che un miniatore, in Italia centro-meridionale, possa aver partecipato ai grandi cantieri monumentali (o viceversa), così come testimoniano, con una certa evidenza di elementi, i casi della bibbia di Santa Cecilia, dell'evangeliario della Laurenziana e del Sacramentario anagnino, per un verso e, per altri versi, delle *équipes* romane del secolo XI, del Maestro delle traslazioni e del Terzo Maestro di Anagni, solo per citare gli esempi più significativi.

Se si riconosce una cultura figurativa comune, non solo di carattere stilistico (ma anche ordinativo, iconografico, epigrafico), che valica i confini delle tecniche artistiche, la sua definizione può essere ricondotta a due cause: alla presenza di maestranze formate a una stessa scuola con differenti specializzazioni, che giustificherebbe una tanto forte radice comune (presupponendo comunque la presenza di un capobottega capace di interessarsi a entrambi gli ambiti); forse anche al coinvolgimento di artisti dotati di una particolare versatilità tecnica e capaci di operare come pittori e miniatori.

Non è stato mai evidenziato come un elemento significativo per una riflessione su questo fenomeno sia rappresentato dalla costituzione, tra XI e XII secolo e ancor più nel Duecento, di officine librarie "laiche"[219] la cui attività, svincolata ma parallela a quella degli *scriptoria* monastici, delle cattedrali o delle cancellerie, poteva essere maggiormente influenzata dalla tradizione artistica monumentale, in virtù della formazione di miniatori non necessariamente maturati all'interno di scuole ecclesiastiche. Le fonti testimoniano ad esempio, a proposito del secolo XI, di artisti laici[220] caratterizzati da una maggiore mobilità rispetto ai monaci e spesso in grado di lavorare con materiali diversi, come il lombardo Nivardus che opera a Fleury[221]. Artisti

[219] J. J. G. Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Modena 2003 (traduzione italiana di *Medieval illuminators and their methods of work*, London 1992), p. 22. A Nivardus è stata assegnata la decorazione del Sacramentario ex-Dyson Perrins, oggi conservato al Getty Museum di Los Angeles (Ludwig, ms. v.1). Cfr. A. von Euw, J. H. Plotzek, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, I, Köln 1979, pp. 137-141.

[220] Numerosi esempi citati nelle fonti sono segnalati da Alexander, *I miniatori medievali* cit., pp. 22-44.

[221] *Ibid.* C. Nordenfalk, *A Travelling Milanese Artist in France at the Beginning of the XI Century*, in *Arte del Primo Millennio*. Atti del Convegno (Pavia, settembre 1950), cur. E. Arslan, Torino 1954, pp. 374-380.

dei quali è testimoniata una frequente collaborazione con le officine monastiche e che venivano ospitati nelle stesse comunità conventuali[222]. Risulta probabile che, nel Tardo Medioevo, la rinnovata organizzazione delle *équipes*, più frequentemente aperte e modificate[223], avesse favorito ulteriormente la diffusione di tale fenomeno nato, con probabilità, nei secoli precedenti.

Per quanto riguarda la questione delle bibbie atlantiche, essa è sì peculiare, nel rapporto tra pittura e miniatura[224], e deve essere valutata all'interno del fenomeno di *renovatio Ecclesiae* (dato che lo stretto rapporto tra parete e pergamena si rintraccia, in particolare, in Italia centro-meridionale, tra XI e XII secolo, in rapporto alle strategie figurative della Chiesa di Roma) ma profila un interrogativo sulla possibilità che tale convergenza storiografica possa aver conferito un'eco più forte a una dinamica intercorsa anche nei decenni precedenti la rinnovata produzione biblica: di certo il legame con la Riforma gregoriana ha suggerito alla critica un approfondimento del problema in virtù del significato di una condivisione iconografico-ideologica tra parete e libro ma, se non è possibile rilevare episodi d'interferenza figurativa precedenti la produzione di questa tipologia libraria, quel dialogo tra pittura e miniatura, in Italia centrale, si deve essere affermato proprio con l'introduzione delle bibbie atlantiche ed esser nato in rapporto a esigenze precise della committenza, legate con probabilità anche alle caratteristiche strutturali (non ultime le dimensioni del libro). Perché, allora, non si sarebbe scelto di affidare il compito di decorare questi libri, che più degli altri richiedevano un sostanzioso contributo economico, a miniatori "professionisti"?

Il problema potrebbe esser ricondotto a diverse eventualità, che si verificherebbero parallelamente: che Roma, nel secolo XI, non disponesse di un numero

[222] *Ibid.*, p. 23. C. Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis. An Echternach Gospel-Book of the Eleventh Century*, Stockholm 1971, pp. 115.

[223] Romano, *Il Duecento e la cultura gotica* cit., p. 32.

[224] Otto Pächt riflette su come nelle prime bibbie atlantiche, in particolare, non vi sia un rapporto tra le figure che introducono i singoli libri e il testo o le iniziali, ma che esse risultino sospese sullo sfondo vuoto e che, per essere ancorate alla pagina, sono affiancate o circondate da lettere maiuscole. Anche più tardi, quando nelle bibbie iniziano a esser introdotte narrazioni più ricche e complesse, non intercorre mai uno stretto rapporto tra immagine e scrittura, «l'immagine rimane un corpo estraneo isolato nel libro, senza prender parte all'organizzazione della pagina e senza adattare il proprio stile figurativo alle esigenze specifiche del contesto. In questi casi la scelta del formato in-folio viene incontro a un repertorio figurativo dalle dimensioni monumentali. Queste pitture miniate, tra le più grandi del genere, sono veri dipinti in miniatura, nel senso di riprodurre pitture murali in dimensioni ridotte». Pächt, *La miniatura medievale* cit., p. 130.

consistente di miniatori che si dedicassero, con perizia, alla miniatura della gloriosa nuova edizione della bibbia oppure che, date le dimensioni del supporto, si preferisse coinvolgere i pittori. Ritengo inoltre possibile che, se pure ci fossero stati miniatori in grado di decorare le bibbie atlantiche, la committenza scegliesse comunque di coinvolgere quei maestri impegnati, negli stessi anni, nell'illustrazione delle basiliche romaniche. L'apparato figurativo delle *Riesenbibeln*, infatti, si inscrive all'interno di un progetto librario coerente, già reso peculiare da un punto di vista paleografico e dimensionale, che avrebbe determinato, secondo queste modalità, l'unicità e l'univocità dell'emblema normativo della Chiesa di Roma.

Se si analizza la produzione romana miniata di secolo XI, rari sono i casi di manoscritti dotati di un programma figurativo[225], e quando si rintracciano testimoni illustrati di questo tipo, come il Lezionario[226] prodotto presso il monastero dei Santi Andrea e Gregorio al Celio, non si riscontrano rapporti iconografici né stilistici né di tecnica[227] con la produzione delle bibbie atlantiche. L'analisi autoptica del corredo figurativo delle bibbie, inoltre, permette di rilevare che, spesso, i miniatori coinvolti nella decorazione usassero una pittura a tempera (tantoché alcune pagine incipitarie ricordano più una tavola dipinta che non un foglio miniato). Anche nei codici più preziosi inoltre, come la bibbia di Santa Cecilia, è adottata sempre una decorazione a pennello che mai si esercita, ad esempio, nell'applicazione della foglia d'oro.

Un curioso elemento iconografico su cui occorre riflettere, in virtù della sua diffusione, è quel pannello rettangolare, solitamente di colore blu, talvolta irregolare, che incornicia le figure miniate, come un grande nimbo, delineato dietro il loro corpo (solitamente esteso fino a mezzo busto): questo peculiare elemento si rintraccia soprattutto all'interno delle bibbie atlantiche più antiche (ad esempio nella Palatina o in quella di Cividale del Friuli) e potrebbe costituire un indizio di impaginazione derivata dall’arte monumentale (dove si rintraccia fin dall'Alto Medioevo) ma che si diffonderà con una maggiore valenza metafisica proprio tra XI e XII secolo (come, ad esempio, nell'*Adamo che dà il nome agli animali* a San Paolo *inter vineas* a Spoleto). Questa

[225] Nella maggior parte dei casi la decorazione dei codici consiste nella decorazioni delle iniziali, in modo particolare a bianchi girari (si veda ad esempio la produzione dello *scriptorium* di Santa Cecilia).

[226] Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 1274.

[227] Il disegno è realizzato a penna e campito da colori ad acquerello.

incorniciatura, unico elemento che avrebbe permesso di ancorare alla pagina quelle figure sospese sulla pergamena, risulta talvolta tanto insistita da instillare il dubbio che ormai fosse divenuta una consuetudine: talvolta il rettangolo diventa irregolare e asseconda la gestualità delle figure **(figg. 161-162)**, come avviene nei casi della Bibbia palatina[228], in quella di Monaco[229] o in quella di Parma[230]; il fatto che, nella produzione miniata precedente, quel pannello sia assente suggerisce che tale consuetudine ordinativa possa esser stata mutuata dalla parete.

E allora, questa peculiarità iconografica segnala l'adozione di un modello monumentale da parte di miniatori, impegnati con qualche difficoltà a decorare una pagina, o definisce l'influenza di un modello dell'arte monumentale sulla miniatura dei primi codici atlantici? Un altro quesito sembra sotteso a questo: per quale motivo i miniatori delle bibbie atlantiche manifestano una tale difficoltà nell'elaborare il rapporto tra figura e foglio[231]?

Questo problema potrebbe derivare proprio dalle prime esperienze di *ordinatio* libraria da parte di pittori abituati a confrontarsi con l'arte monumentale. Ed è significativo che le bibbie atlantiche costituiscano un nucleo autonomo non solo come tipologia libraria ma anche per cultura figurativa. L'apparato iconografico delle bibbie giganti, infatti, tranne che per la raffinatissima decorazione della bibbia di Santa Cecilia, trova confronti stilistici nella produzione miniata di manoscritti atlantici o in alternativa nell'arte monumentale, non interferendo con la cultura figurativa di altre tipologie librarie. Questi elementi suggeriscono che quegli artisti attivi nelle *Riesenbibeln* possano esser stati educati alla pittura monumentale per poi prender dimestichezza con il libro miniato proprio nei primi esemplari degli atlantici: ed è in questi fogli che risulta evidente una certa difficoltà nel calibrare le figure alla pagina.

Al di là del caso particolare delle bibbie giganti, certamente non tutti i manoscritti miniati, anche quelli che condividono una certa cultura visuale con l'arte monumentale, possono essere ricondotti all'opera di maestranze attive in entrambi gli

[228] Città del Vaticano, BAV, *Pal. lat.* 3-4-5.
[229] München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13001.
[230] Parma, Biblioteca Palatina, ms. 386.
[231] Della "sospensione" delle figure sui fogli delle prime bibbie atlantiche scrive O. Pächt, *La miniatura medievale. Una introduzione*, Monaco 1984 (trad. italiana di F. Cuniberto – C. Pardatscher, Torino 1987), p. 130.

ambiti. Tra i numerosi interrogativi che si impongono, ad esempio, c'è la questione che riguarda l'uso dei libri di modelli da parte degli *ordinatores*, soprattutto nei casi in cui questi siano usati in maniera interscambiabile tra pittura e miniatura. Può il capobottega, rispetto alla dimestichezza con i repertori figurativi, occuparsi dell'*ordinatio* sia del libro sia della parete, lasciando il completamento dell'opera a maestranze specializzate? La figura dell'*ordinator* (che si occupa non solo del programma figurativo ma anche dell'esecuzione della parte più importante dell'opera) risulta centrale, soprattutto nei casi in cui nell'arte monumentale è adottato un corredo figurativo esemplato solo nei libri miniati (come rilevato nella cripta della cattedrale di Anagni). Organizzare il repertorio delle immagini non significa solo selezionare alcuni modelli da un codice[232] e applicarli su parete ma anche adottare un registro linguistico figurativo piuttosto che un altro, introdurre un ritmo narrativo proprio delle illustrazioni librarie o preferire lo statuto visuale dell'arte monumentale. Ed è questo il ruolo dell'*ordinator*.

A tal proposito mi sembra opportuno riflettere sulla possibilità che i miniatori del *Genesi* delle bibbie di Parma e del Pantheon, come suggerisce Larry Ayres, non si fossero occupati di altre illustrazioni, in quegli stessi manoscritti, ma che fossero specializzati nell'elaborazione dei frontespizi[233] (e il fatto che il tema per cui si adoperino siano le stesse storie del Genesi, che campivano anche le pareti della pittura

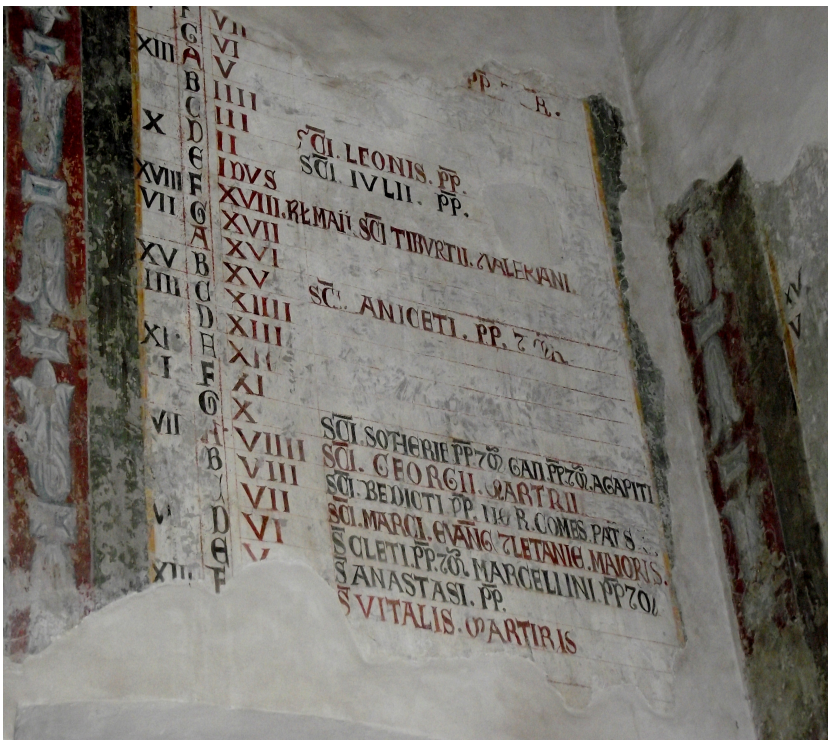
[232] Sulla questione dei repertori figurativi occorre ricordare la significativa distinzione operata dal Kitzinger tra libri di motivi e guide iconografiche, intendendo con i primi i libri in cui l'artista appuntava dettagli di immagini (un panneggio, un gesto, ecc...) da applicare in contesti dissimili, con i secondi i contenitori di modelli di cicli, che sinteticamente tradivano un'iconografia generica. Lo studioso definiva, oltre alle guide iconografiche, le cosiddette *pictorical guides,* repertori figurativi *ad hoc* per una specifica decorazione parietale. In Occidente la maggior parte dei libri di modelli è costituita da libri di motivi, poche sono le guide iconografiche pervenuteci. Cfr. E. Kitzinger, *Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western Art in the Twelfth-Century*, in *Byzantine Art: an European Art* (Lectures given on the Occasion of the Ninth Council of Europe Exhibition), cur. M. Chatzidakis, Athens 1966, pp. 123-147; Kitzinger, *Two Mosaic Ateliers in Palermo in the 1140s*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age.* 1. *Les hommes*, cur. X. Barral I Altet, Paris 1986, pp. 277-282. Già la scuola di Vienna aveva manifestato un'attenzione peculiare verso la questione dei repertori di modelli, si veda J. Von Schlosser, *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter*, «Jahrhbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 23 (1902), pp. 279-286. I libri di modelli sono stati catalogati da R. W. Scheller, *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem 1963 e Scheller, Exemplum*: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*, Amsterdam 1995. Sul rapporto tra oggetto e modello si veda anche H. Kessler, *On the State of Medieval Art History*, «The Art Bullettin», 71 (1987), pp. 166-187 e S. Settis, *'Come pintor che con esemplo pinga'*, in *Storia dell'arte italiana*, cur. G. Bollati – P. Fossati, III, Torino 1979, pp. 253-260.

[233] Ayres, *Parma, Biblioteca Palatina* cit., p. 148. Berg, *Studies in Tuscan Twelfth-Century Illumination* cit. ha dimostrato l'esistenza di officine specializzate per alcuni manoscritti toscani di XII secolo e la sistemazione staccabile del primo fascicolo dei codici.

monumentale, è significativo), essi non solo potrebbero essere stati attivi quali maestranze specializzate nell'elaborazione del primo libro della Bibbia ma sosterrebbero la funzione di raccordo quale elemento connettivo tra pittura e miniatura. A mio avviso la specializzazione artistica messa in opera nei frontespizi, che propone uno statuto dell'immagine diverso rispetto a quello delle numerose figure di profeti che accompagnano gli *incipit* dei libri, manifesta quel linguaggio narrativo tipico dell'arte monumentale (si veda ad esempio la pagina incipitaria della bibbia di Parma) e potrebbe segnalare il modo in cui l'*ordinator*, impegnato anche a operare sui ponteggi, possa essere intervenuto nel codice: egli organizza il programma figurativo del libro da un lato e della basilica dall'altro e si cimenta in prima persona nell'elaborazione delle parti più rilevanti (per significato, per complessità ed estensione della narrazione), lasciando il resto del lavoro all'officina libraria.



Figura 105. Ceri, basilica dell'Immacolata, *titulus* sotto il pannello di *Mosè e Aronne davanti al faraone* e il *Miracolo dei serpenti*



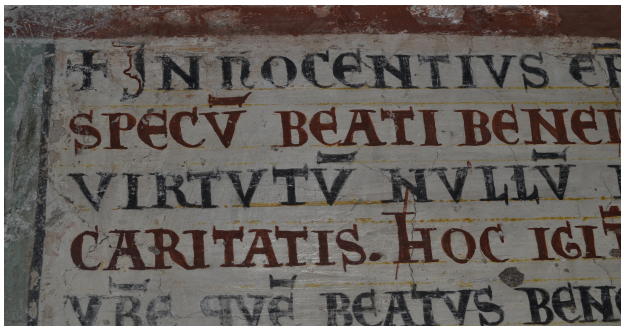


Figure 106-107. Roma, Santi Quattro Coronati, Sala del Calendario; Subiaco, basilica inferiore del Sacro Speco, *Bolla di Innocenzo III*



Figura 108. Roma, sotterranei del Sancta Sanctorum, *Geremia*



Figura 109. Tuscania, San Pietro, presbiterio




Figure 110-111. Tuscania, San Pietro, santo dell'emiciclo absidale - figura nel pannello presbiteriale con la *Presentazione di Pietro e Paolo*




Figure 112-113. Tuscania, San Pietro, santo dell'emiciclo absidale – figure dell'*Ascensione* absidale



Figura 115. Città del Vaticano, *Barb. lat.* 587, f. 272r, *Tobia*





Figure 116-117. Tuscania, San Pietro, santo dell'emiciclo absidale; Firenze, BML, *Plut*. 17.27, f. 6v, *san Matteo*





Figure 118-119. Tuscania, San Pietro, *Apostoli*; Firenze, BML, *Plut*. 17.27, f. 6v, *san Matteo*





Figure 120-121. Tuscania, San Pietro, tetramorfo sull'arco absidale



Figura 122. Cassino, Santa Maria dell'Acqua, Angelo



Figura 124. Cesena, Biblioteca Piana, cod. 3.210, f. 1v

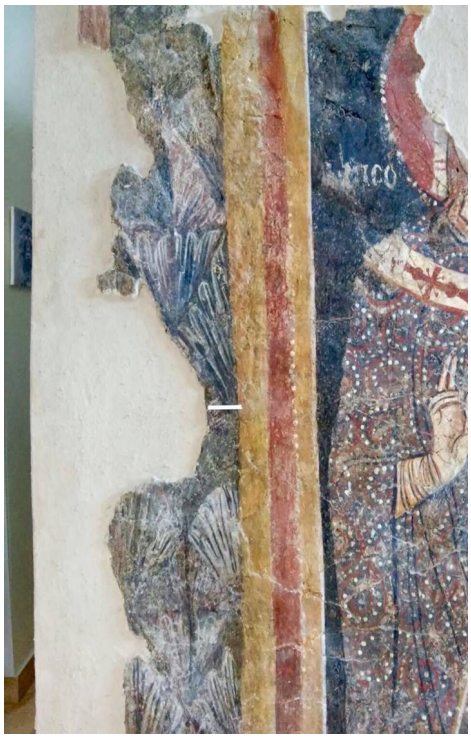


Figura 125. Celano, Museo d'Arte Sacra della Marsica,
affreschi staccati dal castello d'Ocre



Figura 126. Anagni, Oratorio di Thomas Becket, *Natività*



Figura 127. Anagni, Oratorio di Thomas Becket, cartiglio del Gloria nella *Natività*



Figura 128. Anagni, cripta di San Magno, partiti decorativi





Figure 129-130. Anagni, Oratorio di Thomas Becket, scena venatoria; Città del Vaticano, ASV, *Reg. Vat*. 4, f. 89



Figura 131. Anagni, cripta di San Magno, volta VI, *Battaglia di Masphat*





Figure 132-133. Anagni, cripta di San Magno, particolare della volta VI; Salerno, Museo Diocesano, Omiliario, f. 13v







Figura 134. Manchester, John Rylands University Library, 2, *Exultet*

Figure 135-136. Galluccio, San Nicola, particolari da *Il sangue di Abele* e l'*Arca di Noè*





Figure 137-138. Cassino, Affresco staccato da San Pietro a Monastero, *Maiestas Domini*; Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 592, *Exultet, Mater Ecclesia*.



Figure 139-140. Città del Vaticano, BAV, Arch. Cap. S. Pietro D.146, ff. 65v e 85v, *san Giacomo*; *san Giuda*



Figura 141. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, affresco staccato da San Nicola in Carcere



Figure 142-143. Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia. Pitture staccate dalla Grotta degli Angeli a Magliano Romano





Figure 144. Roma, Oratorio di San Gabriele sull'Appia, *Cristo*.

Figura 145. Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 3, f. 43v, *Mosé e Aronne*.





Figura 146. Civita Castellana, San Selmo (opera trafugata)

Figura 147. Bolsena, basilica di Santa Cristina, particolare del Cristo nell'abside



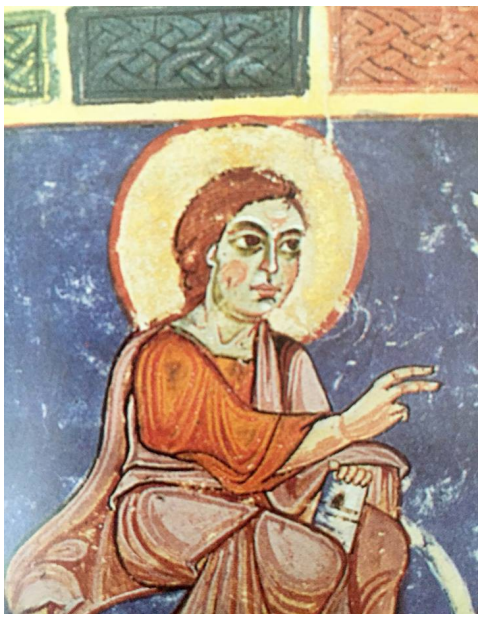


Figura 148. Assisi, cripta di San Rufino, *Vergine*.

Figura 149. Perugia, Biblioteca comunale Augusta, L 59, f. 2r.





Figura 150. Parma, Biblioteca Palatina, ms. 389, f. 73v, *Ruth*.

Figura 152. Parma, Biblioteca Palatina, ms. 389, f. 93r, *David*.





Figura 151. Spoleto, cripta di Sant'Ansano*, Vergine con Bambino e angeli*

Figura 153. Spoleto, cripta di Sant'Ansano, *Vergine Theotokos in trono e san Marziale*



Figura 154. Torri in Sabina, Santa Maria in Vescovio, *Confessio*.



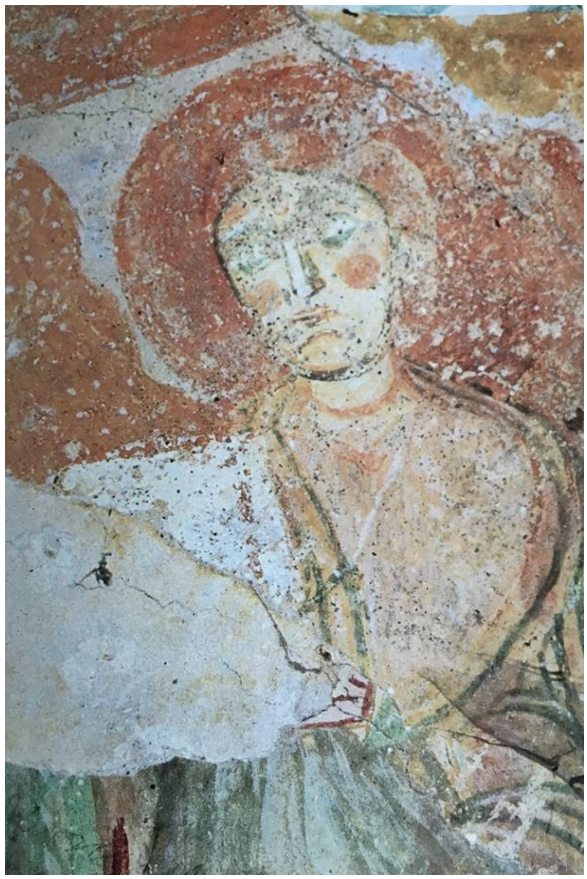


Figure 155-156. Poggio Catino, San Michele sul Monte Tancia, *santi vescovi*; *angelo simbolo di Luca evangelista*.





Figura 157. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 730

Figura 158. Città del Vaticano, Musei Vaticani, *Ecclesia* dell'abside vaticana

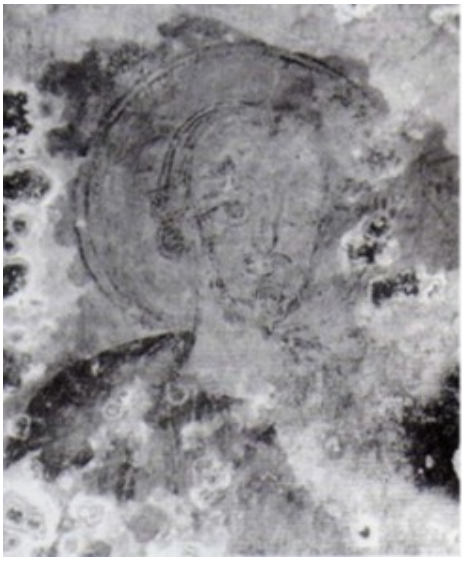




Figura 159. Ninfa, grotta di San Michele Arcangelo, particolare della *Traditio Legis*

Figura 160. Roma, Abbazia delle Tre Fontane, *Angelo*





Figura 161. Città del Vaticano, BAV, *Pal. lat.* 3, f. 88r

Figura 162. Parma, Biblioteca Palatina, ms. 389, f. 261r



Figura 163. Città del Vaticano, BAV, *Pal. lat.* 4, f. 86v

CONCLUSIONI

Et coelum recessit sicut liber involutus
(*Ap*. 6,14)

Il racconto dell'Apocalisse narra che alla fine dei tempi il cielo si riavvolgerà su se stesso, come un rotolo di pergamena. Attorno a un *umbilicus* si aggomitolerà la dimensione spaziale e temporale in cui l'uomo vive e, con questa, la storia dell'umanità intera. Nella controfacciata dell'oratorio di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati a Roma, un angelo, alla sinistra del Cristo giudice, sta riavvolgendo il *rotulo* del firmamento. Tra la pergamena svolta nel Genesi che, nell'arte monumentale, tramite una *scriptura per imaginem* e una *imago per scripturam,* aveva costituito l'*incipit* della narrazione biblica, e il firmamento riavvolto si raccolgono, dipinte, le vicende dell'Antico e del Nuovo Testamento.

Pareti dipinte e manoscritti miniati, pergamene affrescate che iconizzano la sacralità del libro normativo della Chiesa di Roma, costituiscono l'orizzonte figurativo, devozionale e politico, elaborato nel circuito del *Reichskirchensystem* ma anche in quei contesti che avevano affidato alle immagini la diffusione dello scisma (come nel caso di San Pietro a Tuscania). Ancora una volta, interprete è la bibbia visualizzata.

Nei numerosi contribuiti che la storiografia ha dedicato ai cicli figurativi medievali delle basiliche apostoliche romane è mancata un'attenzione particolare alla basilica del Salvatore, a causa dell'assenza di testimonianze iconografiche, se pure sia molto probabile che l'*ordinatio* lateranense debba aver influito in maniera significativa nell'elaborazione dei programmi. L'analisi condotta sui corredi iconografici a tema biblico dell'Italia centro-meridionale ha permesso di individuare numerose divergenze iconografiche, che costituiscono una costante ordinativa, rispetto ai cicli delle basiliche apostoliche, e in particolare alla basilica di San Pietro. Il problema che ne deriva pone in discussione il ruolo di modello oggi accreditato alle pitture vaticane (se pure queste, in

parte, possono aver costituito l'*exemplum* per taluni contesti) e segnala la possibilità che il paradigma iconografico biblico fosse costituito dal ciclo della basilica lateranense. Le fonti, documentarie ed epigrafiche, permettono di ricondurre il rinnovamento del *templum Urbis* al 1072, durante il pontificato di Alessandro II (1061-1073), negli stessi anni in cui il pontefice aveva promosso l'edizione delle prime bibbie atlantiche, diffuse, con buona probabilità, proprio dal Laterano. Questi dati profilano la possibilità che all'elaborazione della nuova bibbia figurata, sulle pareti e nelle pagine, promossa in contemporanea e negli stessi ambienti, si siano interessate le medesime personalità (gravitanti con probabilità attorno all'*entourage* papale) o che comunque queste si siano almeno confrontate: un'analoga attenzione al dettato figurativo avrebbe permesso, tra l'altro, la mutuazione reciproca di modelli iconografici tra cantieri dell'arte monumentale e officine librarie. Risulta inoltre di un certo interesse, nella riflessione sulla *renovatio* pontificia della basilica lateranense, che il rinnovamento della chiesa abbaziale di Montecassino, e soprattutto l'elaborazione del nuovo programma iconografico benedettino, sarebbe stato intrapreso contemporaneamente a quello romano e che all'ispirazione del complesso cassinese si fossero interessati personaggi di spicco della Curia papale, oltre allo stesso pontefice e all'abate Desiderio, quali Pier Damiani e Alfano da Salerno. Le fonti documentano che l'Avellanita, in particolare, coltivasse un particolare interesse per l'*ordinatio* dei programmi figurativi, sia monumentali sia librari. Numerosi elementi, di tipo iconografico, epigrafico, ideologico permettono di accostare la basilica cassinese a quella lateranense, tanto da poter proporre che, a Montecassino, il rinnovamento avesse avuto a modello non le basiliche apostoliche romane ma, più precisamente, il Laterano, con cui intendeva identificarsi. Questa convergenza di rinnovamenti iconografici avrebbe promosso, dagli anni Settanta del secolo XI, la diffusione di due tradizioni bibliche dalla radice figurativa comune: una puramente romana, l'altra cassinese (che ebbe maggiore influenza nel Meridione), caratterizzata da una più forte adesione al dettato del Genesi Cotton.

Risulta complesso individuare i promotori dell'edizione iconografica biblica ufficiale della Chiesa di Roma, che avrebbero ispirato la *Kunstpolitik* durante l'età della Riforma. Non è altresì possibile escludere che personalità come Pier Damiani abbiano interpretato un ruolo centrale nella rielaborazione dell'*ordinatio* iconografica romana, in

maniera diretta o indiretta (come dimostra il rapporto tra le fonti damianee e le immagini). La disamina di tutti i cicli iconografici pervenuti, in area centro-meridionale, raramente completi e per lo più frammentari, talvolta ricomponibili tramite l'ausilio delle fonti, testuali e iconografiche, ha permesso di ricostruire un panorama eterogeneo ma tendenzialmente coerente da un punto di vista figurativo, all'interno del quale è possibile distinguere vere e proprie "edizioni" che ho proposto aver caratterizzato, in tre fasi distinte, il sistema illustrativo. Per ogni contesto monumentale è stata intrapresa un'indagine monografica, come ad esempio per gli affreschi *ante scrinium* nell'antico palazzo lateranense che, se pur noti (e certo significativi nella presente ricerca, in quanto intrinsecamente legati al luogo della Riforma per eccellenza), non avevano ancora goduto di un'analisi approfondita.

Nel Duecento si interrompe l'elaborazione di nuovi cicli biblici e San Pietro in Vaticano man mano acquista quella centralità che nei secoli precedenti era appartenuta al complesso lateranense; contestualmente diminuisce, fino a scomparire, la produzione di bibbie atlantiche che aveva individuato proprio nel Laterano il primo e più grande centro di produzione e diffusione. Le commesse bibliche monumentali si concentrano fuori Roma, in luoghi quali Anagni, dove il pontefice e parte della Curia si erano trasferiti per alcuni periodi, e interessano soprattutto ambienti complementari alle basiliche: solo alla fine del XIII secolo sarebbe stata recuperata la tradizione romanica, in virtù di un *revival* artistico determinato, con probabilità, da una presenza più stabile dei pontefici nell'Urbe e che avrebbe costituito, ancora una volta, un richiamo alla Chiesa paleocristiana.

Nel volgere l'attenzione ai codici miniati, particolare attenzione è stata riservata ai manoscritti d'apparato, come bibbie atlantiche e rotoli di *exultet*, in anni che furono decisivi nella loro revisione testuale e iconografica. Per quanto riguarda le bibbie giganti la disamina effettuata ha permesso di verificare che la rinnovata tradizione figurativa non si fosse diffusa immediatamente ma sarebbe stata elaborata solo nella seconda metà del secolo XI (i primi codici, infatti, raramente recano un corredo illustrativo e sono corredati esclusivamente da iniziali decorate), così come, parallelamente a livello testuale, la nuova vulgata non si uniforma a un modello preciso, attingendo a fonti variabili. Da un punto di vista compositivo la bibbia carolingia ha

costituito partitamente un modello d'ispirazione, per lo più mediato dai codici ottoniani: da essa è stato recuperato, più genericamente, il modello del *codex grandior* cassiodoriano e l'*ordinatio* della pagina d'*incipit* su più registri. Le prime *ordinationes* miniate risultano divergenti tra loro sia per la selezione degli episodi biblici sia, quando questi sono riproposti, per gli schemi iconografici che mutuano numerose soluzioni figurative dall'arte monumentale.

L'analisi di alcuni manoscritti liturgici corredati da immagini bibliche, invece, come sacramentari, riflettono le posizioni della Chiesa nei dibattiti che coinvolgevano il suo magistero: tra questi la questione berengariana, rispetto alla quale si intese promuovere la fede nella transustanziazione anche attraverso l'iconografia e proprio all'interno di codici destinati all'ufficio eucaristico.

Dal 1058 Stefano IX avrebbe sostituito la *recensio* della *Vetus Itala* nei rotoli liturgici del Meridione con quella quella franco-romana. Tale evento storico non avrebbe modificato in maniera significativa la tradizione iconografica degli *exultet* ma avrebbe altresì evidenziato alcuni aspetti peculiari, che si legano, concettualmente e iconograficamente, a soluzioni figurative adottate nei manoscritti atlantici (ed è significativa non solo la reiterazione iconografica ma anche il fatto che essa si manifesti in manoscritti d'apparato). In alcuni casi, come ho proposto per il rotolo di Troia 2, le immagini bibliche avrebbero costituito un manifesto contro l'occupazione normanna, rivelando un monito da parte della committenza vescovile nei confronti delle autorità temporali (in quel caso identificate con Ruggero II e consorte). L'analisi iconografica condotta sui rotoli liturgici ha permesso un confronto con l'illustrazione delle bibbie atlantiche e di altre tipologie librarie legate alla Riforma: la riflessione che ne è scaturita ha individuato nei dibattiti del clero riformatore un'influenza sull'iconografia biblica, in modo particolare sui temi che riguardano la lotta alle investiture e la responsabilità della donna nel Peccato originale. Quest'ultimo caso in particolare, così come altre iconografie veterotestamentarie, trova ispirazione in fonti testuali apocrife, non contemplate nel testo della vulgata: tale elemento permette di segnalare che la rinnovata edizione della bibbia doveva sì sostenere l'ideologia papale ma allo stesso tempo non era strettamente dipendente dall'edizione vulgata. Il rapporto tra testo e immagine, in questo modo, si instaura soprattutto rispetto a *tituli* e a didascalie, le une e gli altri

ispirati a fonti molteplici e non univocamente alla Bibbia.

Nel Duecento la bibbia miniata torna a esser protagonista attraverso una rinnovata proposta testuale, codicologica e iconografica, ma con una destinazione dissimile: essa circola soprattutto negli *studia* ed è adottata nella predicazione degli ordini mendicanti. Il corredo iconografico, in particolare quello dettato dagli ordini francescano e domenicano, se pur sintetico e riservato nella maggior parte dei casi all'iniziale istoriata *I* di *In principio* all'*incipit* del Genesi, sembra affiancare il testo con la stessa finalità, funzionale alla predicazione, di compilazione antieretica, concentrandosi soprattutto sul tema cosmogonico, sul quale si basavano le teorie dei catari. Il valore delle immagini, in questo caso, è intrinsecamente connesso al testo di riferimento e alla funzione del manoscritto quale strumento di predicazione e di diffusione dell'ortodossia religiosa.

Ancora alcune peculiarità iconografiche che interpolano l'iconografia biblica hanno permesso di individuare la destinazione francescana di un codice, oggi conservato presso il Getty Villa Museum di Malibu, e le modalità attraverso cui l'Ordine avrebbe introdotto l'immagine di san Francesco con le stimmate: la raffigurazione di Giovanni Evangelista con i segni dei chiodi sui piedi, all'interno di una *Crocifissione*, evocherebbe proprio quel Francesco *novus evangelista* dei *Fioretti*, al quale la Chiesa non aveva ancora riconosciuto ufficialmente la veridicità delle sacre piaghe.

Nella costituzione di un repertorio figurativo miniato per la nuova vulgata della Riforma, con l'intento di proporre un'interpretazione univoca della bibbia, nel secolo XI, si rifiutò di perpetrare la ricca tradizione carolingia, che pure costituiva il repertorio figurativo più prossimo, diffuso da oltre due secoli, preferendo individuare alcuni modelli proprio nell'arte monumentale. È significativo, a tal proposito, che se pure la canonizzazione di un dettato figurativo, sulla parete e sulla pagina, si definisca negli stessi anni, essa si costituisca in maniera differente: mentre la bibbia miniata crea un nuovo programma iconografico mutuando alcune soluzioni dall’arte monumentale, l’arte monumentale si rinnova a sua volta recuperando la tradizione figurativa paleocristiana. Parallelamente, se l'*ordinatio* iconografica non propone in principio un'edizione ben canonizzata, sia nei manoscritti sia in pittura, una vera e propria tradizione inizia a definirsi a cavallo dei secoli XI e XII, per uniformarsi

sistematicamente in entrambi gli ambiti solo alla metà del secolo.

Il confronto con la pittura monumentale permette inoltre di assegnare alcuni esemplari atlantici all'area umbra, definendo un ulteriore centro di diffusione del libro, se pure questi codici rivelino una decisa radice figurativa romana, forse sintomo di artisti maturati a Roma, a contatto con quell'ambiente, e poi trasferitisi nell'Umbria meridionale.

Per quanto riguarda l'esame del rapporto intercorso tra cantieri d'arte monumentale e officine librarie, e in particolare circa l'organizzazione dell'una e dell'altra *équipe*, sono selezionati alcuni casi significativi che consentono un'analisi tecnico-esecutiva mirata, individuando anche altri contesti che, se pur connotati da una forte corrispondenza tra i due ambiti (la parete dipinta e la pagina miniata), non restituiscono elementi sufficienti per effettuare una verifica di tale rapporto. Particolare attenzione, nell'indagine, è stata dedicata all'individuazione, caso per caso, del ruolo dell'*ordinator* che, nel manoscritto come nella parete, avrebbe delineato il programma iconografico e organizzato il rapporto tra testo e immagine. Alcuni contesti monumentali e parallelamente taluni prodotti delle officine librarie, selezionati anche in virtù di una differente collocazione cronologica, sono risultati particolarmente significativi per la ricerca: ad esempio il cantiere di Tuscania, tra la fine del secolo XI e il principio del XII, la cripta di Anagni al volgere del Duecento, ancora la cripta di Anagni nel secondo quarto del Duecento. Non è possibile escludere, e il problema è complesso quando fondante, che le affinità rilevate tra parete e pagina possano essere ricondotte a più cause, talvolta coesistenti, che verranno qui brevemente elencate: in primo luogo alla presenza di *ordinatores* attivi in tecniche dissimili, ma anche all'influenza esercitata dal confronto tra maestranze e all'adozione comune di libri di modelli, a una radice formativa condivisa da miniatori e pittori o ancora ad artisti in grado di esercitare entrambe le tecniche. Un elemento che aiuta a ricostruire le dinamiche intercorse tra pergamene e intonaci è quello delle scritture dipinte, alle quali doveva dedicarsi la figura specializzata dello *scriptor titulorum*, il cui ruolo all'interno del cantiere è centrale e costituisce, forse, il perno connettivo tra i due ambiti. La sua persona non coincide con quella del frescante, come proposto ad esempio nel caso del corredo testuale dell'Immacolata di Ceri. L'indagine grafica sugli scrittori di pennello,

non sovrapponibile a quella proposta dai paleografi (certo fondamentale per definire l'ambito culturale degli *scriptores*) ma interpretata in una prospettiva storico-artistica, può essere d'aiuto nella ricerca solo nei rari casi in cui la scrittura capitale adottata rechi particolarismi grafici. Oltre alle modalità tecnico-esecutive delle scritture risulta interessante l'uso contestuale, sia nelle basiliche sia nei manoscritti, di alcuni florilegi testuali, come quelli ispirati al *Carmen* di Sedulio, e la mutuazione da parte dei frescanti di un'*ordinatio* grafica e figurativa caratteristica del codice.

Nella riflessione sulle questioni che riguardano pittura e miniatura tra XI e XII secolo è sembrato opportuno evidenziare alcuni aspetti che avrebbero potuto favorire una forte contaminazione tra i due ambiti. L'adozione di alcuni accorgimenti compositivi, infatti, suggerirebbe come gli artisti attivi nelle bibbie ravvisassero una certa difficoltà nello gestire lo spazio della pagina e avrebbero applicato soluzioni ordinative proprie dell'arte monumentale: non è un caso che la cultura figurativa dei manoscritti atlantici trovi un confronto esclusivo nei grandi cicli biblici e partitamente nel resto della produzione libraria coeva. Quando una decorazione monumentale presenta connessioni significative con quella libraria, da un punto di vista stilistico, ordinativo, iconografico ed epigrafico (nel caso anagnino anche di destinazione), la causa può esser ricondotta o alla presenza di artisti formati a una stessa scuola (che quindi condividono una radice culturale) ma poi specializzatisi differentemente o alle loro versatili capacità tecniche (per ciò che concerne in particolare la figura dell'*ordinator*). Proprio nel periodo in cui questo fenomeno inizia a manifestarsi si costituiscono le prime officine librarie laiche, maggiormente influenzate, rispetto a quelle monastiche, dall'arte monumentale. La scelta di coinvolgere pittori dell'arte monumentale è forse dovuta dalla volontà della committenza di distinguere, secondo una progettualità coerente, l'illustrazione delle bibbie atlantiche da quella di altre tipologie testuali, in conformità a quanto avvenuto da un lato con la scelta di adottare la scrittura carolina e rifiutare i particolarismi grafici, dall'altro con il rinnovamento del programma iconografico e il recupero del formato gigante del *codex*.

MANOSCRITTI CITATI

Assisi, Biblioteca del Sacro Convento,
ms. 17

Bamberg, Staatsbibliothek,
Misc. Bibl. I

Bari, Archivio del capitolo metropolitano,
Exultet 1

Bari, Archivio del capitolo metropolitano,
Exultet 2

Capestrano, Biblioteca del Convento di S. Giovanni,
ms. XLIII

Capua, Tesoro della cattedrale,
Exultet

Catania, Biblioteca Civica e Ursino Recupero,
Bibbia A 72

Cesena, Biblioteca Malatestiana,
Piana 3.210

Città del Vaticano, ASV,
Reg. Vat. 4

Città del Vaticano, BAV,
Arch. Cap. S. Pietro A 1

Città del Vaticano, BAV,
Arch. Cap. S. Pietro D 146

Città del Vaticano, BAV,
Arch. Cap. S. Pietro F 13

Città del Vaticano, BAV,
Barb. lat. 587

Città del Vaticano, BAV,
Barb. lat. 588

Città del Vaticano, BAV,
Barb. lat. 592

Città de Vaticano, BAV,
Ott. lat. 532

Città del Vaticano, BAV,
Pal. lat. 3-4-5

Città del Vaticano, BAV,
Vat. lat. 36

Città del Vaticano, BAV,
Vat. lat. 1202

Città del Vaticano, BAV,
Vat. lat. 1274

Città del Vaticano, BAV,
Vat. lat. 3784

Città del Vaticano, BAV,
Vat. lat. 4933

Città del Vaticano, BAV,
Vat. lat. 5729

Città del Vaticano, BAV,
Vat. lat. 9820

Città del Vaticano, BAV,
Vat. lat. 10405

Città del Vaticano, BAV,
Vat. lat. 12958

Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale,
Biblioteca capitolare, I-II

Firenze, BML,
Plut. 17.27

Firenze, Biblioteca Riccardiana,
ms. 221

Firenze, Biblioteca Riccardiana,
cod. 299

Gaeta, Museo Diocesano,

Exultet 1

Gaeta, Museo Diocesano,
Exultet 2

Gaeta, Museo Diocesano,
Exultet 3

Genova, Biblioteca Civica Berio,
Sezione di conservazione e raccolta locale, m.r. *Cf* 3.7

London, British Library,
Add. 30337

Madrid, Biblioteca Nacional,
ms. 730

Malibu, Getty Villa,
Ludwig I 5

Manchester, John Rylands University Library,
ms. 2

Montecassino, Archivio dell'Abbazia,
cod. 98

Montecassino, Archivio dell'Abbazia,
cod. 99

Montecassino, Archivio dell'Abbazia,
Casin. 515

Montecassino, Archivio dell'Abbazia,
Exultet 1

Montecassino, Archivio dell'Abbazia,
ms. 132

München, Bayerische Staatsbibliothek,
ms. *Clm* 13001

Napoli, Biblioteca Nazionale,
Exultet 1

Napoli, Biblioteca Nazionale,
Exultet 2

New York, Pierpont Morgan Library,
cod. 379

Paris, BnF,
Nuov. Acq. Lat. 710, *Exultet*

Paris, BnF,
ms. *lat.* 6

Paris, BnF,
Par. lat. 50

Paris, BnF,
ms. *lat.* 2508

Parma, Biblioteca Palatina,
ms. 389

Pisa, Museo dell'opera del duomo,
Exultet 2

Perugia, Biblioteca Comunale Augusta,
L 59

Roma, Biblioteca Angelica,
Angel. 1273 (T I 10)

Roma, Biblioteca Casanatense,
Cas. 724 (B I 13) 3, *Exultet*

Roma, Biblioteca Vallicelliana,
ms. E 16

Roma, Biblioteca Vallicelliana,
ms. E 24

Salerno, Museo Diocesano,
Exultet

Salerno, Museo Diocesano,
Omiliario

Torino, Biblioteca Nazionale,
ms. E IV 14

Troia, Archivio Capitolare,

Exultet 1

Troia, Archivio Capitolare,
Exultet 2

Troia, Archivio Capitolare,
Exultet 3

Velletri, Archivio Diocesano,
Exultet

Viterbo, Biblioteca degli Ardenti,
ms. II A VI

FONTI

Acta Sanctorum, Antwerpen-Bruxelles 1643-1794.

Città de Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 5407
Alfonso Ciacconio, disegni acquerellati dell'Oratorio di San Nicola a San Giovanni in Laterano

Ambrosius Mediolanensis, *Exameron*, Introduzione, traduzione, note e indici di G. Banterle, Milano-Roma 1979.

Windsor, Royal Library, 8981, 9205, 9206, 9213, 9214
Antonio Eclissi, disegni acquerellati dell'Oratorio di San Nicola a San Giovanni in Laterano

Apocalisse di Mosé, ed. C. Tischendorf (*Apocalypses Apocryphae*), Lipsia 1866 (rist. Hildesheim, 1966).

Aurelius Augustinus, *De Ordine*, Opera XXIX, pars II, 2, ed. W. M. Green, Turnhout 1970 (Corpus Christianorum, Series Latina).

Città del Vaticano, BAV, *Vat. lat.* 11905
Benedetto Mellini, *Dell'antichità di Roma* (Roma, *ante* 1667)

Carlo Vercellone, *Variae lectiones Vulgatae Latinae Bibliorum editionis*, I, Roma 1860.

Die Briefe des Petrus Damiani, ed. K. Reindel, II, München 1988 (Monumenta Germaniae Historica).

Berlin, Staatliche Museen Kunstbibliothek, inv. Handz. 4467

Francesco Borromini (bottega), copie degli affreschi di Gentile da Fabriano a San Giovanni in Laterano.

Giacomo Grimaldi, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano: codice Barberini latino 2733*, ed. R. Niggl, Città del Vaticano 1972.

Città del Vaticano, BAV, *Barb. lat.* 2733

Giacomo Grimaldi, *Instrumenta autentica translationum Sanctorum corporum et Sacrarum Reliquiarum E veteri in novum Templum Sancti Petri, cum multis memorijs, Epitaphijs, Inscriptionibus, Delineqtione partis Basilicae demolitae, Iconicis Historijs Sacrae Confessionis Ab eodem Summo Pontifice magnificentissime esornata, anno domini MDCXVIII*.

Giovanni Battista de Rossi, *Inscriptiones Christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, Roma 1857-1858.

Giovanni Mario Crescimbeni, *L'istoria della chiesa di S. Giovanni avanti Porta Latina, titolo cardinalizio*, Roma 1716.

Goffredo Malaterra, *De rebus gestis Rogerii et Roberti Guiscardi ducis fratris eius*, ed. E. Pontieri, in *Rerum Italicarum Scriptores*, II ed., V, 1 (1925-28).

Gregorius VII, *Das Register Gregors VII*, ed. von E. Caspar, MGH, *Epistolae selectae*, I-II, Berlin 1955.

Hildebertus Cenomannensis episcopus, *Carmina minora*, ed. A. Brian Scott, München-Leizpig 2001.

I fioretti di san Francesco, con introduzione di C. Segre, ed. L. Morini, Milano 1979.

Iohannis Diaconi Liber De Ecclesia Lateranensi, in *Museum Italicum seu collectio veterum scriptorum ex bibliothecis italicis eruta*, ed. I. Mabillon, II, Luteciae Parisiorum 1687-1689.

Isidorus Hispalensis Episcopus, *Etymologiarum sive Originum Libri*, I-XX, Oxford 1911.

La cena segreta. Trattati e rituali catari, cur. F. Zambon, Milano 1997.

La Sacra Bibbia, traduzione della Conferenza Episcopale Italiana, Torino 1993.

Le Liber Censum *de l'Eglise romaine*, publie avec un introdution et un commentaire par P. Fabre – L. Duchesne, I-III, Paris 1910-1952.

Le Liber Pontificalis. *Texte, introduction et commentaire*, II, cur. L. Duchesne, Paris 1892.

Leone Marsicano, *Cronaca di Montecassino*, con una introduzione di F. Aceto, ed. V. Lucherini, Milano 2001.

Leonis Marsicanis et Petri diaconi Chronica monasterii Casinensis 3.28, in *Monumenta Germaniae Historica*, *Scriptores*, VII, ed. W. Wattenbach, Hannoverae 1846 (rist. anast. Hannoverae 1963).

Liber memoriae omnium privilegiorum et instrumentorum et actorum

communis Viterbii (1283), ed. C. Carbonetti Venditelli, Roma 1990 (Miscellanea della Società romana di Storia Patria, 34).

Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completus, series Latina*, Paris 1844-1890, supplementi 1958-1974.

Oddo abbas Cluniacensis, *Occupatio*, ed. A. Swoboda, Lipsiae 1900.

Città del Vaticano, BAV, *Arch. lat.* 68

Onofrio Panvinio, *De sacrosanta basilica, baptisterio et patriarchio Lateranensi Libri quattuor*, Romae 1562.

Onofrio Panvinio, *De praecipuis Urbis Romae sanctioribusque basilicis, qua Septem Ecclesias vulgus vocat*, Romae 1570.

Petrus Mallius, *Historia Basilicae Antiquae Sancti Petri Apostoli in Vaticano*, in *Codice topografico della città di Roma*, ed. R. Valentini – G. Zucchetti, III, Roma 1946.

Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte, Roma XI.45.III. *Raccolta Lanciani*.

Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Latium, ed. G. Battelli, Città del Vaticano 1946 (Studi e testi, 128).

Windsor, Royal Library,

The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, 1630-1644 ca. (*Mosaici antichi*, I-II).

Vangeli apocrifi, ed. M. Craveri, Torino 1969.

Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, I-XIV, Roma 1869-1884.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

A. Acconci, *La cappella di San Michele a San Giovanni in Argentella (Palombara Sabina)*, in *Eukosmia: studi miscellanei per i 75° di Vincenzo Poggi S. J.*, cur. V. Ruggieri – L. Pieralli, Catanzaro 2003, pp. 61-82.

F. Aceto, *Leone Marsicano e la descrizione della basilica di Montecassino tra modelli letterari e istanze ideologico-politiche*, in *Arte d'Occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, cur. A. Cadei, Roma 1999, III, pp. 957-970.

N. Acocella, *La basilica cassinese di Desiderio in un carme di Alfano da Salerno*, «Napoli nobilissima», 3 (1963), pp. 14-31.

N. Acocella, *La decorazione pittorica di Montecassino dalle didascalie di Alfano I (secolo XI)*, Salerno 1966.

F. Abbate, *Storia dell'arte in Italia meridionale. Dai longobardi agli svevi*, vol. I, Napoli 1997.

S. Adacher, *La miniatura cassinese in alcuni codici conservati nell'Archivio dell'Abbazia*, «Monastica», 3 (1983), pp. 187-234.

A. M. Adorisio, *Codici latini calabresi. Produzione libraria in Val di Crati e in Sila tra XII e XIII secolo*, Roma 1986.

A. M. Adorisio, *Dinamiche librarie cistercensi, da Casamari alla Calabria: origine e dispersione della biblioteca manoscritta dell'abbazia di Casamari*, Casamari 1996.

B. Alai, *Un frammento inedito del Kupferstichkabinett di Berlino ed una proposta per Pietro Cavallini miniatore*, «Rivista di storia della miniatura», 18 (2014), pp. 39-47.

J. J. Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Modena 2003 (traduzione italiana di *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, London 1992).

J. J. Alexander, *Preliminary Marginal Drawings in Medieval Manuscripts, in Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Atti del convegno internazionale (Université de Rennes II – Haute Bretagne, 2-6 maggio 1983), cur. X. Barral I Altet, III, Parigi 1990, pp. 307-319.

J. J. Alexander, *Studies in Italian Manuscript Illumination*, London 2002, pp. 1-21.

M. A. Alexander, *Mosaics atelier at Tabarka*, «Dumbarton Oaks», 41 (1987), pp. 1-11.

Affreschi in Val Comino e nel Cassinate, cur. G. Orofino, Cassino 2000.

Alfa e Omega. Il giudizio universale tra Oriente e Occidente, cur. V. Pace, Castel Bolognese 2006.

L. M. Ayres, *A Fragment of a Romanesque Bible in Vienna (Österr. Nationalbibl., Cod. Ser. Nov. 4236) and its Salzburg affiliations*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 45 (1982), pp. 130- 144.

L. M. Ayres, *An Italianate episode in Romanesque Bible illumination*

*at Weintergarteen Abbe*y, «Gesta», 24 (1985), pp. 121-128.

L. M. Ayres, *The Bible of Henry IV and an Italian Romaneque pandect in Florence*, in *Studien zur mittelalterlichen Kunst, 800-1250. Festschrift für Florentine Mütherich zum 70. Geburstag*, cur. K. Bierbrauer, P. K. Klein, W. Sauerlander, München 1985, pp. 157-164.

L. M. Ayres, *An Italian Romanesque Manuscript of Hrabanus Maurus'* De Laudibus Sanctae Crucis *and the Gregorian Reform*, «Dumbarton Oaks», 41 (1987), pp. 13-27.

L. M. Ayres, *Gregorian Reform and artistic renewal in manuscrit illumination: the "Bibbia atlantica" as an international artistic denomination*, in *La Riforma gregoriana e l'Europa.* II. *Comunicazioni*, Atti del convegno internazionale (Salerno, 20-25 maggio 1985), Roma 1992, pp. 145-152.

L. M. Ayres, *The Italian Giant Bible: Aspects of their Touronian Ancestry and Early History*, in *The Early Medieval Bible. Its production, Decoration and Use*, cur. R. Gameson, Cambridge 1994, pp. 125-154.

L. M. Ayres, *Italian Romanesque Illumination. Salzburg and the North: Patterns of Receptions and Renewal*, in *Acts of the Centennial Congress of the Kunsthistorisches Institut in Florenz*, Firenze 2000, pp. 41-74.

L. M. Ayres, *Le Bibbie atlantiche. Dalla Riforma alla diffusione in Europa*, in *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, cur. M. Maniaci – G. Orofino, Milano 2000, pp. 27-37.

R. Amiet, *Inventaire des manuscrits liturgiques conservés dans les bibliothèques et les archives de Rome*, «Scriptorium», 39 (1985), pp. 109-118.

R. Amiet, *Catalogues des livres liturgiques manuscrits conservès dans les archives et le bibliothèques de la ville de Rome*, «Studi medievali», 27 (1986), pp. 924-997.

R. Amiet, *Sacramentaires et missels italiens des IXe-XIIIe siècles*, «Scriptorium», 51 (1997), pp.354-362.

M. Andaloro, *La decorazione pittorica medioevale di Grottaferrata e il suo perduto contesto*, in *Roma anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Univerisità di Roma "La Sapienza", cur. A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 253-287.

M. Andaloro, *Studi sull'arte medievale in Abruzzo*, (dispense dei corsi di storia dell'arte medievale e moderna dell'Università G. D'Annunzio di Pescara, a.a. 1987/1988 – 1988/1999), cur. J. Carlettini, Pescara 1989.

M. Andaloro, *Connessioni artistiche fra l'Umbria meridionale e Abruzzo nel Trecento*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, Atti del convegno di studi (Amelia, Teatro Sociale, 1-3 ottobre 1987), Terni 1990, pp. 305-346.

M. Andaloro, *Montecassino: memoria di una fabbrica perduta*, in *Cantieri medievali*, cur. R. Cassanelli, Milano 1995, pp. 51-69.

M. Andaloro, S. Romano, *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*, Roma 2000.

M. Andaloro, *Iacopo Torriti: il cantiere, l'artista, il percorso d'immagine*, in *L'artista medievale*. Atti del convegno internazionale di studi (Modena 17-19 novembre 1999), cur. M. M. Donato, Pisa 2008, pp. 145-156.

M. Andaloro, *Gli atlanti della memoria: la memoria delle immagini e le immagini della memoria*, in *Medioevo. Immagine e memoria*, Atti del convegno internazionale di studi, (Parma, 23-28 settembre 2008), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 564-577.

M. Andrieu, *Le Missel de la Chapelle Papale à la fin du XIII siècle*, in *Miscellanea Francesco Ehrle. Scritti di storia e paleografia. II. Per la storia di Roma e dei papi*, Roma 1924 (Studi e testi 38), pp. 348-376.

M. Andrieu, *La chapelle de saint Grégoire dans l'ancienne basilique vaticane*, «Rivista di archeologia cristiana», 13 (1936), pp. 61-99.

M. Andrieu, *L'autenticité du Missel de la Chapelle Papale*, «Scriptorium», 9 (1955), pp. 17-34.

G. Andrisani, *Ancora sugli «Exultet» della cattedrale di Gaeta*, in *Musica e musicisti nel Lazio*, cur. R. Lefevre – A. Morelli, Roma 1985, pp. 117-136.

W. Angelelli, *Affreschi medievali della perduta chiesa di San Basilio ai Pantani nel foro di Augusto*, «Bollettino d'arte», 83 (1999), pp. 9-32.

W. Angelelli, *I frammenti della decorazione della parete absidale di Santa Maria Nova*, in *Il Duecento* cit., pp. 110-112.

M. Angheben, *La représentations de Marie et de trois saintes en vierges sages dans les espaces liturgiques de Santa Coloma d'Andorre et de Saint-Eulalie d'Estaon*, in V*ers et à travers l'art roman. La transmission des modèles artistiques*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», 37 (2006), pp. 155-173.

D. Antonelli, *Abbazie, prepositure e priorati benedettini nella Diocesi di Sora nel Medioevo. Secc. VIII-XV*, Sora 1986.

B. M. Apollonj Ghetti, *La basilica del Salvatore poi di S. Giovanni al Laterano cattedrale di Roma*, cur. E. Russo, San Marino 2013.

Archivio storico della Curia diocesana di Sulmona. Inventario, cur. P. Orsini, Sulmona 2005.

A. Arnulf, *Versus ad Picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, Berlin 1997.

M. Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural decoration in Italian churches*, 431-1600, Chicago-London 1990.

M. Assirelli, E. Sesti, *La Biblioteca del Sacro Convento di Assisi. I libri miniati del XIII e del XIV secolo*, Assisi 1990.

G. Atanassiu, *Alle origini dell'arte francescana*, in *Francesco. In Italia, nel mondo*, cur. Atanassiu, Milano 1990, pp. 91-121.

M. G. Aurigemma, *Un dipinto murale già nella Cappella del Crocifisso di Cassino: aggiornamento bibliografico*, «Arte Documento», 10 (1996), pp. 23-28.

R. Aurini, *Dizionario bibliografico della gente d'Abruzzo*, I-IV, Roma 1952-1973.

F. Avagliano, *I codici liturgici dell'archivio di Montecassino*, «Benedectina», 17 (1970), pp. 300-325.

M. Avery, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton-London-The Hague 1936.

S. Avitabile, *Ciclo della controfacciata*, in *La basilica di San Gregorio Maggiore a Spoleto. Guida storico-artistica*, cur. S. Boesch-Gajano – L. Pani Ermini – B. Toscano, Cinisello Balsamo 2002, pp. 144-146.

F. Avril, *L'enluminure à l'époque gothique*. *1200-1420*, Paris 1995.

F. Avril, *Les arts de la couleur*, in *Le temps des croisades: le mond roman. 1060-1200*, Paris 1982.

M. Bagnoli, *The Medieval Frescoes in the Crypt of the Duomo of Anagni,* Ph.D. Dissertation, John Hopkins University, Baltimore 1999.

M. Bagnoli, *San Francesco in Assisi. Gli affreschi del transetto nord della Basilica Superiore*, in *Il Gotico europeo in Italia*, cur. V. Pace – M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 195-206.

G. Baroffio, *I codici liturgici: specchio della cultura italiana nel Medioevo. Punti fermi – Appunti di lettura – Spunti di ricerca*, in «*Ecclesia Orans*», 9 (1992), p. 257.

G. Baroffio, *Iter liturgicum italicum,* Padova 1999.

G. Baroffio, *Kalendaria italica. Inventario*, «Aevum», 77 (2003), pp. 449-72.

L. Barelli, *Il complesso monumentale dei Ss. Quattro a Roma*, Roma 2009.

G. Barone, *La legislazione sugli* studia *dei Predicatori e dei Minori*, in *Le scuole degli Ordini Mendicanti (secc. XIII-XIV)*. Atti del XVII Convegno storico internazionale del Centro di studi sulla spiritualità medievale (Todi, 11-14 ottobre 1976), Todi 1978, pp. 201-247.

G. Barone, *La Riforma gregoriana*, in *Storia dell'Italia religiosa*, I. *L'antichità e il Medioevo*, cur. A. Vauchez, Roma 1993, pp. 243-270.

X. Barral i Altet, *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, Milano 2006.

X. Barral i Altet, *Architetti e scultori, scultori e pittori, architetti e pittori? Osservazioni sulla collaborazione artistica nelle officine medievali*, in *Medioevo: le officine*, Atti del convegno internazionale (Parma, 22-27 settembre 2009), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 69-86.

X. Barral i Altet, *Émile Bertaux e il caso del Molise nel Medioevo: «un art local dans le pays de montagnes»*, in *Il Molise medievale. Archeologia e arte*, cur. C. Ebanista – E. Monciatti, Firenze 2010, pp. 165-173.

A. Bartoli Langeli, *I libri dei frati. La cultura scritta dell'Ordine dei Minori*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, cur.

M. P. Alberzoni – A. Bartoli Langeli – G. Casagrande, Torino 1997, pp. 283-305.

A. Bartoli Langeli, *Scritture e libri da Alcuino a Gutenberg*, in *Storia d'Europa*. III. *Il Medioevo. Secoli V-XV*, cur. G. Ortalli, Torino 1994, pp. 935-982.

A. Bartoli Langeli, *I protagonisti del libro: gli ordini mendicanti*, in *Calligrafia di Dio. La miniatura celebra la Parola.* Catalogo della mostra (Abbazia di Praglia, 17 aprile – 17 luglio 1999), cur. G. Mariani Canova – P. Ferraro Vettore, Modena 1999, pp. 51-57.

A. Bartoli Langeli, *Bibbie atlantiche e carolina 'riformata'. Una nota*, in *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, cur. M. Maniaci – G. Orofino, Milano 2000, pp. 45-46.

L. Bartolini Salimbeni, *Architettura francescana in Abruzzo dal XIII al XVIII secolo*, Chieti-Pescara 1993.

J. Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images: Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, functions*, Paris-Rome 1991.

J. Baschet, *Les justice de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et in Italie (XIIe-XVe siècle)*, Roma 1993.

E. Bassan, *Il cappello a punta: una lettura anti-giudaica del ciclo cristologico del candelabro di San Paolo fuori le mura*, in *Forma e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, cur. W. Angelelli – F. Pomarici, Roma 2011, pp. 291-301.

M. Bassetti, *Per la storia dei manoscritti atlantici: scritture ai*

margini dei "Moralia in Iob" di Todi, «Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria», 98 (2001), pp. 275-364.

M. Bassetti, *Le Bibbie imperiali di età carolingia e ottoniana*, in *Forme e modelli della tradizione manoscritta della Bibbia*, cur. P. Cherubini, Città del Vaticano 2005, pp. 175-265.

G. Battelli, *Il libro universitario*, in *Civiltà comunale: Libro, Scrittura, Documento.* Atti del Convegno (Genova, 8-11 novembre 1988), Genova 1989, pp. 279-313.

S. Beissel, *Vaticanische miniaturen*, Freiburg 1893.

P. Belli D'Elia, *I grandi cantieri laici ed ecclesiastici*, in Centri di produzione della cultura nel Mezzogiorno normanno-svevo, Atti delle dodicesime giornate normanno-sveve (Bari, 17-20 ottobre 1995), cur. G. Musca, Bari 1997, pp. 299-326.

H. Belting, *Die Basilica dei Ss. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, in *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäeologie*, 5, Wiesbaden 1962, pp. 70-76.

H. Belting, C. Belting-Ihm, *Das Kreuzbild im "Hodegos" des Anastasios Sinaites. Ein Beitrag zur Frage nach der ältsten Darstellung des toten Crucifixus*, in *Tortulae. Römische Quartalschrift 30 Supplementheft*, Rome 1966, pp. 30-39.

H. Belting, *Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalterliche Studien*, «Frühmittelalterliche Studien», 1 (1967), pp. 94-143.

H. Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968.

H. Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi*, Berlin 1977.

H. Belting, *Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrsaft im Mittelalter*, Darmstadt 2003.

Benedictins de Bouveret, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI siècle* (Spicilegii Friburgensis subsidia, 2-7), I-VI, Fribourg 1965-1982.

C. de Benedictis, E. Neri, *Miniature umbre del Duecento e influenze a Roma e nell'Italia Meridionale*, «Studi di storia dell'Arte», 1 (1990), pp. 9-33.

R. Benericetti, *L'eremo e la cattedra. Vita di san Pier Damiani*, Milano 2007.

K. Berg, *Notes on the Dates of Some Early Giant Bibles*, «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», 2 (1965), pp. 167-176.

K. Berg, *Studies in Tuscan XIIth Century Illumination,* Oslo-Bergen-Tromsö 1968.

S. Berger, *Histoire de la Vulgate pendant les premiers siècles du Moyen Âge*, Nancy 1893 (rist. New York 1958).

R. P. Bergman, *The Salerno Ivories: Ars Sacra from Medieval Amalfi*, Cambridge 1980.

R. P. Bergman, *The Frescoes of Santissima Annunciata in Minuto*

(Amalfi), in *Studies on Art and Archaeology in Honor of E. Kitzinger on his Seventy-Fifth Birthday*, cur. W. Tronzo – I. Lavin, «Dumbarton Oaks Papers», 41 (1987), pp. 71-83.

M. Bernabò, *La cacciata dal Paradiso e il lavoro dei progenitori in alcune miniature medievali*, in *La miniatura italiana in età romanica e gotica*. Atti del I Congresso di storia della miniatura italiana (Cortona, 26-28 maggio 1978), cur. G. Vailati Schoenburg Waldenburg, V, Firenze 1979, pp. 269-281.

M. Bernabò, *Gli ottateuchi bizantini e la ricerca delle origini dell'illustrazione biblica*, «Bizantinistica», 3 (2001), pp. 25-46.

M. Bernasconi, L. Dal Poz, *Codici miniati della Biblioteca Comunale di Trento*, Firenze 1985.

È. Bertaux, *Due tesori di pitture medioevali. S. Maria di Ronzano e S. Pellegrino a Bominaco*, «Rassegna abruzzese di Storia ed Arte», 3 (1899), pp. 107-129.

È. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, Paris 1903 (Aggiornamento dell'opera a cura di A. Prandi, Roma 1978).

C. Bertelli, *San Benedetto e le arti in Roma. Pittura*, in *Atti del VII Congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo* (Norcia, 29 settembre-5 ottobre 1980), I, Spoleto 1982, pp. 273-302.

C. Bertelli, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana, in Storia dell'arte italiana*, II. *Dal Medioevo al Novecento,* 1. *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 3-163.

C. Bertelli, *Miniatura e pittura dal monaco al professionista*, in *Dall'eremo al cenobio: la civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, cur. G. C. Alessio – G. Pugliese-Carratelli, Milano 1987.

C. Bertelli, *La pittura medievale a Roma e nel Lazio*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, pp. 206-242.

Bestiari medievali, cur. L. Morini, Torino 1996.

R. Beyers, *La réception médiévale du materiéle apocryphe concernant la naissance et la jeunesse de Marie: Le* Speculum historiale *de Vincent de Beauvais et la* Legenda Aurea *de Jacques de Voragine*, in *Marie dans les récits apocryphes chrétiens*, cur. J. Longère, I, Paris 2004, pp. 179-200.

A. Bianchi, *Affreschi duecenteschi nel San Pietro* in Vineis *in Anagni*, in *Roma anno 1300*. Atti della IV settimana di studi di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza (Roma, 19-24 maggio 1980), cur. A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 379-385.

Bibbie miniate della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, cur. L. Alidori *et alii*, Firenze 2003 (Biblioteche e archivi, 12).

Bibliografia di inventari e cataloghi a stampa dei manoscritti conservati nelle biblioteche italiane, III, Abruzzo, cur. Istituto Centrale per il Catalogo unico delle Biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, Roma 1989.

M. Bigaroni, *Catalogo dei manoscritti della Biblioteca storico-francescana di Chiesa nuova di Assisi*, «Atti dell'Accademia Properziana del Subasio di Assisi», 1 (1978), pp. 9-43.

A. M. Bilotta, *Immagine e memoria liturgica nei manoscritti miniati duecenteschi ad uso della cappella papale*, in *Medioevo. Immagine e memoria*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 415-422.

A. M. Bilotta, *I libri dei papi : la Curia, il Laterano e la produzione manoscritta ad uso del papato nel Medioevo (secoli VI-XIII)*, Città del Vaticano 2011.

F. Bisconti, *L'affresco del sant'Agostino*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité», 116 (2004), pp. 51-78.

H. Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, Roma 1986.

H. Bloch, *Origin and Fate of the Bronze Doors of Abbot Desiderius of Montecassino*, «Dumbarton Oaks Papers», 41 (1987), pp. 307-324.

B. Blumenkranz, *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, cur. C. Frugoni, Roma-Bari 2003.

A. Boeckler, *Abendländischer Miniaturen bis zum Ausgange der romanischen Zeit*, Berlin-Leizpig 1930.

F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma – Erfurt 1962, pp. 69-71.

F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte fridericiana*, Roma 1969.

F. Bologna, *Santa Maria ad Ronzanum*, in *La valle siciliana o de*

Mavone, I, cur. L. Franchi Dell'Orto, Roma 1983, pp. 147-234.

F. Bologna, *Le arti nel monastero e nel territorio di Sant'Angelo d'Ocre*, in *S. Angelo d'Ocre*, cur C. Savastano, Castelli 2009, pp. 184-188.

T. Bonanni, *Guida storica della città dell'Aquila e dei suoi contorni*, L'Aquila 1874.

Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300: il primo giubileo, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia 12 aprile – 16 luglio 2000), cur. M. Righetti Tosti Croce, Milano 2000.

G. Bordi, *I frammenti della decorazione affrescata di San Marcello al Corso*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 237-240.

L. Borrelli, *Il palazzo cardinalizio dei Santi Quattro coronati a Roma nel basso Medioevo*, in *Il Lazio tra antichità e Medioevo. Studi in memoria di Jean Coste*, cur. Z. Mari – M. T. Petrara – M. Sperandio, Roma 1998, pp. 111-124.

M. Boskovits, *Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, «Paragone», 30 (1979), pp. 3-41.

M. Boskovits, *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano 1994.

A. Braca, *Gli avori medievali del Museo Diocesano di Salerno*, Salerno 1994.

M. Braconi, *Dalle bibbie miniate all'arte monumentale. A proposito dei cicli della Genesi e dell'Esodo su un arazzo dipinto dell'Abegg-Stiftung*,

«Vetera Christianorum», 48 (2001), pp. 39-62.

G. Braga, G. Orofino, M. Palma, *I manoscritti di Guglielmo II, vescovo di Troia, alla biblioteca nazionale di Napoli: primi risultati di una ricerca*, in *Libro, scrittura, documento della civiltà monastica e conventuale nel basso medioevo (secoli XIII-XV)*, Atti del convegno dell'Associazione italiana dei paleografi e diplomatisti (Fermo, 17-19 settembre 1997), cur. G. Avarucci, Spoleto 1998, pp. 437-470.

V. Brancone, *Complementi iconografici per il calendario dipinto dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco*, «Arte medievale», 2 2004 (2005), pp. 75-108.

V. Brancone, *Il tesoro dei cardinali del Duecento. Inventari di libri e beni mobili*, Firenze 2009.

V. Brancone, *Le* domus *dei cardinali nella Roma del Duecento*, Roma 2010.

R. Branner, *Manuscript-Makers in Mid-Thirteenth Century Paris*, «Art Bulletin», 48 (1966), p. 65-67.

R. Branner, *Le rouleau de saint Eloi*, «L' information d'histoire de l'art», 12 (1967), pp. 25-73.

R. Branner, *The Saint-Quentin Rotulus*, «Scriptorium», 21 (1967), pp. 252-260.

R. Branner, *Manuscript Painting in Paris during the reign of saint Louis*, Berkley-London 1977.

B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christliche Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966 (Wiener Byzantinische Studien, III).

B. Brenk, *Die Benediktszenen in S. Crisogono und Montecassino*, «Arte medievale», 2 (1984), pp. 57-72.

B. Brenk, *Bischöfliche und monastische «Committenza» in Süditalien am Beispiel der Exultetrollen*, in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto Medioevo occidentale* (Spoleto, 4-10 aprile 1991), I, Spoleto 1992 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo), pp. 275-300.

B. Brenk, *Das Lektionar des Desiderius von Montecassino Cod. Vat. Lat. 1202. Ein Meisterwerk italienischer Muchmalerei des 11. Jahrhunderts*, Zürich 1992.

B. Brenk, *Exultetrolle* Vat. lat. *3784, in Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Liturgie und Andacht im Mittelalter*, cur. Erzbischöflichen Diözesanmuseum Köln, Stuttgart-Zürich 1992, pp. 163-163.

B. Brenk, *Il significato storico del lezionario di Desiderio* Vat. Lat. *1202*, in *L'età dell'abate Desiderio* cit., II, pp. 25-39.

P. Brieger, *Bible Illustration and Gregorian Reform*, in *Studies in Church History*, II, London-Edinburgh 1965, pp. 154-164.

V. Brown, *A Homilary in Beneventan Script at Salerno*, «La Specola: ossia curioso osservatorio e officina della Società salernitana di Bibliologia e Bibliofilia», 11 (1991), pp. 1-47.

V. Brown, *Il messale medievale e le "missae votivae": esempi di pratica monastica in area beneventana*, in *Il monaco, il libro, la biblioteca*, Atti del convegno (Cassino – Montecassino, 5-8 settembre 2000), cur. O. Pecere, Cassino 2003, pp. 119-153.

H. Buchtal, *Some Sicilian Miniatures in Thirteenth Century*, in *Miscellanea pro-Arte, Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60.*, Dusseldorf 1965, pp. 53-73.

M. Buonocore, *La biblioteca dei pontefici dall'età antica all'alto medioevo*, in *Le origini della Biblioteca Vaticana tra Umanesimo* e Rinascimento (1447-1534), I, cur. A. Manfredi, Città del Vaticano 2010, pp. 61-65.

M. Burresi, A. Caleca, *Pittura a Pisa da Giunta a Giotto*, in *Cimabue a Pisa, la pittura pisana da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, Museo nazionale di San Matteo lungarno Mediceo, 25 marzo – 25 giugno 2005), cur. M. Burresi – A Caleca, Pisa 2005, pp. 65-90.

A. Cadei, *S. Maria Immacolata di Ceri e i suoi affreschi medioevali*, «Storia dell'arte», 44/46 (1982), pp. 13-29.

M. Cagiano de Azevedo, *Il patrimonio figurativo della Bibbia all'inizio dell'Alto Medioevo*, in *La Bibbia nell'Alto Medioevo*, (Settimane di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 10), (Spoleto, 26 aprile-2 maggio 1962), Spoleto 1963, pp. 341-386.

W. Cahn, Die *Bibel in der Romanik,* Munich 1978.

W. Cahn, *La Bible romane. Chefs d'oeuvre de l'enluminure*, Fribourg

1982.

W. Cahn, *Romanesque Bible Illumination*, New York 1982.

A. Caleca, *Miniatura in Umbria*, I, *La biblioteca capitolare di Perugia*, Firenze 1969.

M. S. Calò Mariani, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984.

A. R. Calderoni Masetti, *Pittura su pergamena, pittura su muro, pittura su tavola: un caso pisano del XIII secolo*, in *Medioevo: Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, cur. A. Calzona – R. Campari – M. Mussini, Milano 2007, pp. 283-290.

J. Cannon, *Dominican Patronage of the Arts in Central Italy. The Provincia Romana (c. 1220 – c. 1320)*, London 1980.

Canto a colore. I corali di San Domenico di Perugia nella Biblioteca Comunale di Augusta (XIII-XIV sec.), catalogo della mostra (Perugia, Sala Lippi 11 marzo – 17 aprile 2006), cur. C. Parmeggiani, Perugia 2006.

G. M. Cantarella, *Per un nuovo questionario del secolo XI?*, «Reti Medievali», 11 (2010-2011), pp. 231-245.

G. M. Cantarella, *Il sole e la luna. La rivoluzione di Gregorio VII papa. 1073-1085*, Bari 2005.

Cantieri e maestranze nell'Italia medievale, Atti del Convegno di studio (Chieti-San Salvo, 16-18 maggio 2008), cur. M. C. Somma, Spoleto 2010.

O. Capitani, *Per la storia dei rapporti tra Gregorio VII e Berengario di Tours*, «Studi gregoriani», 6 (1961), pp. 99-145.

O. Capitani, *Esiste un'età gregoriana? Considerazioni sulle tendenze di una storiografia medievistica*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», 1 (1965), pp. 454-481.

O. Capitani, *Immunità vescovili ed ecclesiologia in età "pregregoriana" e "gregoriana". L'avvio della "restaurazione"*, Spoleto 1966.

O. Capitani, *Studi su Berengario di Tours*, Lecce 1966.

O. Capitani, *L'Impero e la Chiesa*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, I. *Il Medioevo latino*, 2. *La circolazione del testo*, cur. G. Cavallo – C. Leonardi – E. Menestò, Roma 1994, pp. 221-271.

O. Capitani, *La Riforma gregoriana*, in *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, cur. M. Maniaci – G. Orofino, Milano 2000, pp. 7-13.

L. Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, Roma 2002.

I. Carlettini, *Il rilievo delle pitture murali di S. Liberatore alla Maiella. Metodologia e criteri di rappresentazione*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», 56 (2001), pp. 47-82.

I. Carlettini, *Aspetti della pittura tra Due e Trecento in Abruzzo*, in *L'Abruzzo nel Medioevo*, cur. U. Russo – E. Tiboni, Pescara 2003, pp. 481-494.

E. Carli, *Affreschi benedettini del XIII secolo in Abruzzo*, «Le Arti» 1 (1938-1939), pp. 442-463.

A. Carotti, *Gli affreschi della Grotta delle Fornelle a Calvi Vecchia*, Roma 1974.

Carte che ridono: immagini di vita politica, sociale ed economica nei documenti miniati e decorati dell'Archivio di Stato di Perugia, secoli 13.-18, [Catalogo della Mostra tenuta a Perugia nel 1984-1985], Perugia 1987.

A. Carusi, *Notizie sui codici della biblioteca capitolare di Chieti e sulla collezione canonica teatina del cod. Vat. Reg. 1997*, «Bullettino della deputazione abruzzese di storia patria», ser. III, 4 (1913), pp. 10-22.

R. Casavecchia, *I codici Casin. 98 e 99: la tradizione omiletica a Montecassino all'epoca dell'abate Desiderio*, «Scrineum Rivista», 9 (2012), pp. 159-211.

G. Castiglioni, *Per un'iconologia del Messale: l'*Ad te levavi, in *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del III Congresso di Storia della miniatura (Cortona, 20-23 ottobre 1988), Firenze 1992, pp. 181-193.

M. Castiñeiras Gonzales, *From Chaos to Cosmos: the Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles*, «Arte medievale», I (2002), pp. 35-50.

M. Castiñeiras Gonzales, *Il "Maestro di Pedret" e la pittura lombarda: mito o realtà?*, «Arte lombarda», 2 (2009), pp. 48-66.

G. Cavallo, *La genesi dei rotoli liturgici beneventani alla luce del fenomeno storico-librario in Occidente ed Oriente*, in *Miscellanea in memoria di Giorgio Cencetti*, Torino 1973, pp. 213-229.

G. Cavallo, *Rotoli di* Exultet *dell'Italia meridionale*, Bari 1973.

G. Cavallo, *Manoscritti italo-greci e cultura benedettina (secoli X-XII)*, in *L'esperienza monastica benedettina e la Puglia.* Atti del Convegno di studio per il XV Centenario della nascita di san Benedetto (Bari – Lecce – Picciano, 6-10 ottobre 1980), cur. C. D. Fonseca, Galatina 1983, pp. 169-196.

G. Cavallo, *Dallo «scriptorium» senza biblioteca alla biblioteca senza «scriptorium»*, in *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, cur. G. C. Alessio – G. Pugliese Carratelli, Milano 1987, pp. 331-350.

G. Cavallo, *I rotoli liturgici dell'Italia meridionale tra rappresentazione e messaggio*, in *L'*exultet *di Salerno*, cur. G. Cavallo – D'Aniello, Roma 1993, pp. 31-62.

G. Cavallo, *Libri della quiete. Montecassino e l'area beneventana*, in *I luoghi della memoria scritta. Manoscritti, incunaboli, libri a stampa di Biblioteche statali italiane* (Ministero beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni librari e gli istituti culturali), cur. G. Cavallo, Roma 1994, pp. 11-16.

G. Cavallo, *Testo e immagine: una frontiera ambigua*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, XLI Settimana di Studio (Spoleto, 15-21 aprile 1993), cur. G. Cavallo, Spoleto 1994, pp. 31-62.

G. Cavallo, *Iniziali, scritture distintive, fregi. Morfologie e funzioni*, in Libri e documenti d'Italia: dai Longobardi alla rinascita delle città. Atti del Convegno nazionale dell'Associazione Italiana Paleografi e Diplomatisti (Cividale del Friuli, 5-7 ottobre 1994), cur. C. Scalon, Udine 1996, pp. 15-33.

G. Cavallo, *Qualche riflessione sul rapporto tra luoghi, sistemi e tecniche della produzione libraria tra antichità tarda e secoli di mezzo*, in *Come nasce un manoscritto miniato:* scriptoria*, modelli, tecniche e materiali*, cur. F. Flores d'Arcais – F. Crivello, Milano 2010, pp. 11-24.

M. Ceccanti, *Aspetti iconografici dell'infanzia di Gesù nella miniatura toscana dal XII al XV secolo*, «Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze», 19 (2005), pp. 229-256.

C. Cecchelli, M. Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1942.

C. Cenci, *Manoscritti francescani della Biblioteca Nazionale di Napoli*, I-II, Grottaferrata 1971.

C. Cenci, *Bibliotheca manuscripta ad Sacrum Conventum Assisiensem*, I-II, Assisi 1981.

Centri di produzione della cultura nel Mezzogiorno normanno-svevo, Atti delle dodicesime giornate normanno-sveve (Bari, 17-20 ottobre 1995), cur. G. Musca, Bari1997.

R. T. Chasson, *In principium creavit deus cealum et terram. C'era anche gemoetria esegetica nella genesi di alcune bibbie atlantiche?*,

«Rivista di Storia della miniatura», 8 (2003-2004), pp. 29-42.

A. Chiappini, *L'Abruzzo francescano nel XIII secolo*, in *Rassegna di storia e arte di Abruzzo e Molise*, Roma 1924, pp. 7-12.

A. Chiappini, *Profilo di codicografia abruzzese*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», 26 (1958), pp. 433-458.

A. Chiappini, *Codici liturgici di Sulmona e Tagliacozzo*, «Collectanea franciscana», 30 (1960), pp. 208-218.

A. Chirivì, *La miniatura a Salerno dal periodo tardo-normanno all'età primo-angioina: l'Omiliario e l'Ordinario della Cattedrale*, «Kronos», 14 (2001), pp. 5-26.

Y. Christe, *Il giudizio universale nell'arte del medioevo*, Milano 2001.

Y. Christe, *L'iconografia e il ruolo dell'esegesi, in L'arte medievale nel contesto 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, cur. P. Piva, Milano 2006, pp. 275-292.

M. G. Ciardi Duprè dal Poggetto, *Il maestro del codice di San Giorgio e il cardinale Jacopo Stefaneschi*, Firenze 1981.

M. G. Ciardi Duprè dal Poggetto, *Il primo papa francescano, Niccolò IV (1288-1293), e il suo influsso sulla miniatura umbra*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi. Codici e Biblioteche. Miniature*, catalogo della mostra (Assisi-Foligno-Narni-Perugia-Todi 1982), Perugia 1982, pp. 358-365.

M. G. Ciardi Duprè dal Poggetto, *I libri miniati di età romanica e*

gotica, Assisi 1988.

M. G. Ciardi Duprè dal Poggetto, *Cicli biblici nei codici miniati italiani dalle origini al Rinascimento*, in *Cicli e immagini bibliche nella miniatura*, Atti del VI congresso di Storia della miniatura, «Rivista di storia della miniatura», 6/7 (2001/2002), pp. 6-16.

M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, *Riflessioni sul tema "Cicli biblici nei codici miniati italiani dalle origini al Rinascimento"*, in *Cicli e immagini bibliche nella miniatura*, Atti del VI Congresso di storia della miniatura (Urbino, 3-6 ottobre 2002), cur. L. Alidori, Firenze 2003, pp. 6-9.

M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, *La miniatura francescana dalle origini alla morte di san Bonaventura*, in *Francesco d'Assisi* cit., pp. 323-332.

M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, *Le bibbie atlantiche in Toscana*, in *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, cur. M. Maniaci – G. Orofino, Milano 2010, pp. 7-13.

A. Cicogna, *Un'epigrafe* picta *dalla basilica orientale di San Lorenzo al Verano*, «Scienze dell'antichità», 17 (2011), pp. 509-539.

C. Cipolla, *La pergamena rappresentante le antiche pitture della Basilica di S. Eusebio a Vercelli*, «Rivista Deputazione sovra gli studi di storia patria per le antiche provincie e la Lombardia: Miscellanea di storia italiana», 7 (1901), pp. 1-12.

Civiltà del manoscritto a Gaeta. Exultet *e Corali dal X al XVII secolo.* Catalogo, cur. R. Cosma – V. Pace – A. Pratesi, Gaeta 1982.

Civiltà del Mezzogiorno d'Italia. Libro, scrittura, documento in età normanno-sveva, cur. F. D'Oria, Salerno 1994.

Civiltà medioevale negli Abruzzi. Storiografia e storia, cur. S. Boesch Gajano, L'Aquila 2002.

Codice topografico della città di Roma, cur. R. Valentini – G. Zucchetti, III, Roma 1946.

E. Condello, *I codici Stefaneschi:* scriptorium *cardinalizio del Trecento tra Roma e Avignone?*, «Archivio Romano della Società di Storia Patria», 110 (1987), pp. 21-61.

E. Condello, *Libri e committenza nella Roma del primo giubileo: i codici Stefaneschi e dintorni*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo giubileo*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo venezia 2000), cur. M. Righetti Tosti-Croce, Venezia 2000, pp. 103-110.

E. Condello, *La bibbia al tempo della Riforma gregoriana: le bibbie atlantiche*, in *Forme e modelli della tradizione manoscritta della bibbia*, cur. P. Cherubini, Città del Vaticano 2005, pp. 347-372.

E. Condello, *Ross. 235 (olim VIII, 174)*, in *Catalogo dei codici miniati della Biblioteca Vaticana.* I. *I manoscritti Rossiani*, cur. S. Maddalo, I. Città del Vaticano 2014, pp. 386-391.

B. Contardi, *Un codice di area romana della metà del Duecento*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della III settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (Roma, 15-20 maggio 1978), cur. A. M. Romanini, Galatina 1980, pp. 77-83.

A. Contessa, *The Ripoll and the Roda Bibles. A Comparative Study of the Illustrations of the Two Manuscripts and an Iconographical Study of the Book of Genesis*, PhD Dissertation, The Hebrew University of Jerusalem, a.a. 2001-2002.

A. Contessa, *Le Bibbie catalane di Ripoll e di Roda e gli antichi cicli biblici lombardi della Genesi*, «Arte lombarda», 1 (2004), pp. 5-24.

A. Contessa, *L'iconograhie des cycles de Daniel et Ezéchiel dans les Bibles de Ripoll*, «Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa», 40 (2009), pp. 165-176.

A. Conti, *Miniature romaniche per il duomo di Modena*, in *Lanfranco e il Wiligelmo. Il duomo di Modena*. Catalogo della mostra (Modena 1984), Modena 1984, pp. 521-542.

Contributi per una storia dell'Abruzzo adriatico nel Medioevo, cur. R. Paciocco – L. Pellegrini, Chieti 1992.

Corpus basilicarum Christianorum Romae, cur. R. Krautheimer *et alii*, V, Città del Vaticano 1975.

Corpus della pittura monumentale bizantina in Italia, I, Umbria, cur. M. Bonfioli, Roma 2012.

M. Corradi, *Tra i gioielli dell'Umbria: catalogo dei manoscritti (secoli XIII-XV) della Biblioteca comunale di Terni*, Manziana 1993.

R. Corrie, *The Conradine Bible: Since "Since De Ricci"*, «The Journal of the Walters Art Gallery», 40 (1982), pp. 13-24.

R. Corrie, *The Seitenstetten Missal and the Persistence of Italo-Byzantine Influence at Salzburg*, «Dumbarton Oaks Papers», 41 (1987), pp. 111-123.

R. Corrie, *The Antiphonaries of the Conradin Bible Atelier and the History of the Franciscan and Augustinian Liturgies*, «The Journal of the Walters Art Gallery», 51 (1993), pp. 65-88.

R. Corrie, *The Conradine Bible and the Problem of Court Ateliers in Southern Italy in the Thirteenth Century*, in *Intellectual life at the court of Frederick II Hohenstaufen*, cur. W. Tronzo, Washington 1994 , pp. 17-39.

R. W. Corrie, *After the Hohenstaufen Fall. Painters of the Conradin Bible Between Naples and Rome*, «Rivista di Storia della Miniatura», 15 (2001), pp. 73-85.

R. Corrie, *Angevins ambitions: the Conradin Bible Atelier and a neapolitan localization for Chantilly's Historire anciene jusqu'à César*, in *France and the Holy Land. Frankish culture as the end of Crusades*, cur. D. H. Weiss – L. Mahoney, Baltimore-London 2004, pp. 230-249.

G. Corso, *I manoscritti miniati di Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, Pescara 2006.

G. Corso, *Miniatura romanica in Umbria. Manoscritti miniati nel territorio di Spoleto alla fine del XII secolo, in Les fonts de la pintura romànica*, Barcellona 2008, pp. 275-290.

G. Corso, *Miniature per una collegiata abruzzese. I corali medievali di Guardiagrele alla luce dei recenti ritrovamenti*, Pescara 2010.

C. C. Coulter, *The Library of the Angevin Kings in Naples*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 75 (1944), pp. 141-155.

H. E. J. Cowdrey, *The Age of Abbot Desiderius. Montecassino, the Papacy, and the Normans in the Eleventh and Early Twelfth Centuries*, Oxford 1983.

H. E. J. Cowdrey, *L'abate Desiderio e lo splendore di Montecassino: riforma della Chiesa e politica nell'XI secolo*, Milano 1986.

H. E. J. Cowdrey, *Letters and Charters relating to Berengar of Tours*, in Auctoritas und ratio. *Studien zu Berengar von Tours*, cur. P. Ganz – R. B. C. Huygens – F. Niewöhner, Wiesbaden 1990, pp. 5-23.

F. Crivello, *Tracce di un evangeliario della scuola di corte di Carlo il Calvo a Roma*, «Studi medievali», 44 (2003), pp. 795-809.

J. Croisier, *La decorazione pittorica dei sotterranei del Sancta Sanctorum*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 224-232.

J. Croisier, *La decorazione pittorica di Santa Maria in Cosmedin*, in *Riforma e tradizione* cit*., pp. 250-257.*

J. Croisier, *La perduta decorazione dell'oratorio di San Nicola al patriarchio lateranense*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 290-293.

R. Crozet, *Les quatres évangélists et leurs symbols. Assimilations et adaptations*, «Les Cahiers techniques de l'art», 4 (1962), pp. 5-26.

G. Curzi, *Dall'Alto Medioevo all'età angioina*, in *Abruzzo: terra di*

meraviglie della natura e della civiltà, cur. R. De Meo, Firenze 2008, pp. 177-201.

G. Curzi, *Figure di pergamena, di pietra e di bronzo: la decorazione del* Chronicon casauriense *e il portale maggiore dell'abbaziale di S. Clemente*, in *Illuminare l'Abruzzo. Codici miniati tra Medioevo e Rinascimento*. Catalogo della mostra (Chieti, 10 maggio – 31 agosto 2013), cur. G. Curzi - F. Manzari - F. Tentarelli - A. Tomei, Pescara 2012, pp. 26-37.

N. D'Acunto, *Gregorio Magno e Pier Damiani*, in *L'eredità spirituale di Gregorio Magno tra Oriente e Occidente*. Atti del Simposio internazionale "Gregorio Magno 606-2004" (Roma, 10-12 marzo 2004), cur. G. I. Gargano, Verona 2005, pp. 307-323.

N. D'Acunto, *Pier Damiani fra retorica e tensione eremitica*, «Studi umanistici piceni», 29 (2009), pp. 35-45.

C. D'Alberto, A rege Desiderio fundata milleno centeno renovata*: i murali di San Pietro* ad Oratorium *presso Capestrano*, in *Cantieri e maestranze nell'Italia medievale*, Atti del convegno di studio (Chieti - San Salvo, 16 - 18 maggio 2008), cur. M. C. Somma, Spoleto 2010, pp. 235-264.

G. Dahan, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval, XIIe-XIVe siècle*, Paris 1999.

E. B. Daley, *On the Dormition of Mary. Early Patristic Homilies*, Crestwood 1998.

Dal manoscritto al libro a stampa. Catalogo della mostra (Castello dell'Aquila, giugno - settembre 1982), cur. W. Capezzali, L'Aquila 1982.

G. Dalli Regoli, *Note sull'articolazione delle immagini tra XI e XIII secolo: schemi e modelli*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre - 1 ottobre 1999), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2002, pp.137-150.

G. Dalli Regoli, *Codici miniati e celebrazione del rito: il supporto dell'immagine*, in *Iconografia e liturgia nella miniatura occidentale*, Atti delle giornate di studio sulla Storia della miniatura, «Rivista di Storia della miniatura», 11 (2007), pp. 49-66.

L. Dal Poz, *Manoscritti francesi e inglesi del Duecento in Italia dal XIII agl'inizi del XV secolo*, in *Il gotico europeo in Italia*, cur. V. Pace – M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 391-401.

V. D'Alessandro, Fidelitas Normannorum. *Note sulla formazione dello Stato normanno e suoi rapporti col papato*, in *Storiografia e politica dell'Italia normanna*, cur. D'Alessandro, Napoli 1978, pp. 99-220.

C. D'Amata, *Gli affreschi di Santa Maria di Minuta in Scala*, «Rivista di archeologia cristiana», 49 (1973), pp. 111-120.

G. D'Andrea, *La biblioteca dell'Abbazia di Farfa*, Farfa 1992.

A. Daneu-Lattanzi, *Una Bibbia prossima alla Bibbia di Manfredi*, Palermo 1957.

A. Daneu-Lattanzi, *Ancora sulla scuola miniaturistica dell'Italia Meridionale Sveva*, «La bibliofilia», 66 (1964), p. 105-162.

A. Daneu-Lattanzi, *I Manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia, I,*

Biblioteca Nazionale di Palermo, Roma 1965.

A. Daneu-Lattanzi, *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze 1966.

M. D'Antonio, *Abbazie benedettine in Abruzzo*, Pescara 2003.

C. De Benedictis, E. Neri Lusanna, *Miniatura umbra del Duecento: diffusione e influenze a Roma e nell'Italia Meridionale*, in *Studi di storia dell'Arte* 1 (1990), pp. 9-33.

S. De Blauuw, *Cultus et decor. Liturgie en architectuur in laatantiken en middeleuws Rome*, Slochteren 1987.

S. De Blauuw, *A Medieval Portico in San Giovanni in Laterano: the Basilica and its Ancient Conventual Building*, «Papers of the British School at Rome», 58 (1990), pp. 299-316.

S. De Blauuw, *The Solitary Celebration of the Supreme Pontiff. The Lateran Basilica as the New Temple in the Medieval Liturgy of the Maundy Thursday*, in *Omnes circumadstantes. Contributions towards a History of the Role of the People in the Liturgy*, cur. C. M. A. Caspers – M. Schneiders, Kok 1990, pp. 120-143.

S. De Blauuw, *Il patriarchio lateranense e la liturgia*, in *Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana* (Ecole française de Rome, 10 maggio 2001), cur. P. Liverani, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité», 116 (2004), pp. 161-171.

P. Leone De Castris, *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel meridione*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, cur. E

Castelnuovo, Milano 2003, pp. 461-512.

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*, Atti del convegno internazionale sul tema *La poesia epica e la sua formazione* (Roma, 28 marzo – 3 aprile 1969), Roma 1970, pp. 352-386.

M. Della Valle, *La pittura nell'Abruzzo medievale e le sue componenti culturali tra Occidente e Oriente*, Milano 2003.

M. Della Valle, *Proposte sulla decorazione pittorica del complesso absidale di San Pietro* ad Oratorium *nei pressi di Capestrano*, in *Studi in onore di Patrizia Angiolini Martinelli*, cur. S. Pasi, Bologna 2005, pp. 133-145.

M. Della Valle, *Osservazioni sui cicli pittorici di San Pellegrino a Bominaco e di Santa Maria ad Cryptas di Fossa in Abruzzo*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 3 (2006), pp. 101-158.

M. Dell'Omo, *Cultura liturgica e preghiera a Montecassino negli anni dell'abate Desiderio (1058-1087)*, in *L'età dell'abate Desiderio*, cur. F. Avagliano, III, 1, Montecassino 1992, pp. 279-361.

M. Dell'Omo, *Montecassino. Un'abbazia nella storia, Montecassino 1999; Exultet: rotoli liturgici del medioevo meridionale*, catalogo della mostra (Abbazia di Montecassino 19 maggio – 31 agosto 1994), cur. G. Cavallo – G. Orofino – O. Pecere, Roma 1994.

B. Degenhart, *Autonome Zeichnungen bei mittelalterliche Künstlern*,

«Münchern Jahbuch der bildende Kunst», 3 (1950), pp. 93-158.

P. Delogu, *I Normanni in Italia. Cronache della conquista del regno*, Napoli 1984.

F. De' Maffei, *La dicotomia tra le scene del Nuovo e dell'Antico Testamento e l'originario ceppo bizantino*, «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte», 28 (1977), pp. 26-57.

O. Demus, *Byzantine Art in the West*, New York 1970.

O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1950.

A. Derbes, *Crusading ideology and the frescoes of S. Maria in Cosmedin*, «The Art Bullettin», 77 (1995), pp. 460-478.

Desiderio di Montecassino e l'arte della riforma gregoriana, cur. F. Avagliano, Cassino 1997.

Desiderio di Montecassino e le basiliche di Terra di Lavoro: il viaggio dei normanni nel Mediterraneo, cur. F. Corvese, Caserta 1999.

G. De Spirito, *La basilica lateranense nel quadro delle vicende del patriarchio del secolo X: l'evidenza epigrafica*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité», 116 (2004), pp. 117-139.

T. Di Carpegna Falconieri, *"Romana Ecclesia" e "Clerus Urbis". Considerazioni sul clero urbano nei secoli centrali del Medioevo*, «Archivio della Società romana di storia patria», 122 (1999), pp. 85-104.

T. Di Carpegna Falconieri, *Considerazioni sul monachesimo romano*

tra i secoli IX e XII e i suoi rapporti con la sede apostolica, in *Dinamiche istituzionali delle reti monastiche e canonicali nell'Italia dei secoli X-XII*. Atti del XXVIII Convegno del Centro studi avellaniti (Fonte Avellana, 29-31 agosto 2006), cur. N. D'Acunto, Verona 2007, pp. 357-368

A. Di Domenico, *Alcuni codici miniati romanici nel fondo Conventi soppressi della Biblioteca di Firenze*, «Miniatura», 3-4 (1990-1991), pp. 51-62.

Die Handschriften der Sammulung Ludwig, I, cur. A. von Euw – J. Plotzek, Köln 1979, pp. 63-71.

A. Dietl, *Iscrizioni e mobilità: sulla mobilità degli artisti italiani nel Medioevo*, in *L'artista medievale*. Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 17-19 novembre 1999), cur. M. M. Donato, Pisa 2008, pp. 239-250.

M. C. Di Natale, *Dall'esegesi biblica al codice miniato*, in *Epiphania Domini*, cur. M. C. Di Natale, Palermo 1992, pp. 19-36.

P. Di Simone, *Scheda 12*, in *Illuminare l'Abruzzo. Codici miniati tra Medioevo e Rinascimento*. Catalogo della mostra (Chieti, 10 maggio – 13 agosto 2013), cur. G. Curzi *et alii*, Pescara 2012, pp. 180-181.

F. Di Virgilio, *Insediamenti Francescani in Abruzzo nel Duecento e Sviluppo nel '300 e '400 con la Riforma Osservante*, Binghamton 2000.

M. Dykmans, *Le cérémonial papal de la fin du Moeyen Age à la Renaissance,* II. *De Rome en Avignon ou le cérémonial de Jaques Stefaneschi*, Bruxelles-Rome 1981.

M. M. Donato, *Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri*, in *Medioevo. Il tempo degli antichi*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 522-546.

M. M. Donato, *Forme e significati della "firma" d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*, «Opera · Nomina · Historiae. Giornale di cultura artistica», 1 (2009).

M. D'Onofrio, *La committenza e il mecenatismo di Niccolo III*, in *Roma 1300*. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma la Sapienza (Roma 19-24 maggio 1983), cur. A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 553-562.

M. D'Onofrio, *Aspetti inediti e poco noti del Patriarchio lateranense*, in *Medioevo. I modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 17 settembre – 1 ottobre 1999), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2002, pp. 221-236.

M. D'Onofrio, *Il patriarchio nascosto*, «Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité», 116 (2004), pp. 141-160.

C. R. Dodwell, *The Pictorial Arts of the West. 800-1200*, Cambridge 1993.

D. L. Douie, *The Conflict between the Seculars and the Mendicants at the University of Paris in the Thirteenth Century*, London 1954.

F. Dos Santos, *Il ciclo perduto con storie dell'Infanzia di Cristo*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 183-184.

F. Dos Santos, *La decorazione pittorica del pastoforio destro di San Giovanni a Porta Latina*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 106-109.

A. Draghi, *L'Aula gotica nel complesso dei Santi Quattro Coronati: considerazioni sul ciclo dei mesi*, in Domus et splendida Palatia. *Residenze papali e cardinalizie a Roma tra XII e XV secolo*, cur. A. Monciatti, Pisa 2004, pp. 43-58.

A. Draghi, *Gli affreschi dell'Aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, Milano 2006.

G. Duby, *S. Bernardo e l'arte cistercense*, Torino 1982.

L. Duval-Arnould, *Les manuscrits de San Vincenzo al Volturno*, in *San Vincenzo al Volturno. Una grande abbazia altomedievale*, Atti del I convegno di studi sul medioevo meridionale (Venafro, S. Vincenzo al Volturno, 19-22 maggio 1982), cur. F. Avagliano, Montecassino 1985, pp. 353-378.

A. Dzurova, *Il mondo nascosto dei manoscritti. Chi e come decora i manoscritti medievali*, in *Come nasce un manoscritto miniato: scriptoria, modelli, tecniche e materiali*, cur. F. Flores D'Arcais – F. Crivello, Modena 2010, pp. 49-62.

J. Enckell Julliard, *I perduti affreschi in San Salvatore in Thermis,* in *Riforma e tradizione* cit., p. 190.

Epigrafia medievale greca e latina. Ideologia e funzione, Atti del seminario di Erice (Erice, settembre 1991), cur. G. Cavallo – C. Mango, Spoleto 1995.

M. V. Evans, *Medieval Drawings*, London – New York – Sidney – Toronto 1969.

Exultet: rotoli liturgici del medioevo meridionale, catalogo della mostra (Abbazia di Montecassino 19 maggio – 31 agosto 1994), cur. G. Cavallo – G. Orofino – O. Pecere, Roma 1994.

L. Fabiani, *La terra di S. Benedetto. Studio storico-giuridico sull'Abbazia di Montecassino dall'VIII al XIII secolo* (Miscellanea Cassinese, 33-34), Badia di Montecassino 1980.

U. Facchini, *Un monaco che celebra, prega, insegna e corregge*, «Reti Medievali», 11 (2010), pp. 271-282.

M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991.

L. Febvre, H. J. Martin, *La nascita del libro*, Roma-Bari 1998.

Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona. Arti figurative e suntuarie, catalogo della mostra (Palermo, Real Albergo dei Poveri, 16 dicembre 1994 – 30 maggio 1995), cur. M. Andaloro, Palermo 1994.

Federico II e l'arte del Duecento italiano, Atti della III settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (Roma, 15-20 maggio 1978), cur. A. M. Romanini, Galatina 1980.

Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 22 dicembre 1995-30 aprile 1996), cur. C. D. Fonseca, Roma 1995.

Federico II. Immagine e potere, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 4 febbraio – 17 aprile 1995), cur. M. S. Calò Mariani – R. Cassano, Venezia 1995.

Federico II e Montevergine. Atti del Convegno di studi su Federico II organizzato dalla Biblioteca di Montevergine Mercogliano (Av) - Palazzo Abbaziale di Loreto (29 giugno -1 luglio 1995), cur. P. M. Tropeano, Roma 1998.

V. Federici, *L'evangeliario miniato della Vallicelliana*, «Archivio della Soicetà Romana di Storia Patria», 17 (1904), pp. 3-6.

L. Fenelli, *L'ordine dei frati predicatori*, «Reti medievali. Rivista», 14 (2013).

H. Fichtenau, *Neues zum Problem der italienischen 'Riesenbibeln'*, «Mitteilungen de Instituts für österreichische Geschichtsforschung», 58 (1950), pp. 50-67.

G. Fink-Errera, *La produzione dei libri di testo nelle Università medievali*, in *Libri e lettori nel Medioevo. Guida storica e critica*, cur. G. Cavallo, Roma-Bari 1993, pp. 133-165.

B. Fischer, *Die Alkuin-Bibel*, in *Die Bibel von Moutier Grandval. British Museum* Add. *ms. 10546*, Bern 1971, pp. 49-98.

A. Fliche, *La riforma gregoriana e la riconquista cristiana (1057-1123),* cur. A. Vasina, Torino 1972.

M. L. Fobelli, *Il Messale di Tagliacozzo e la miniatura parigina della corte di Luigi IX*, in *L'Abruzzo nel Medioevo*, cur. U. Russo – E. Tiboni , pp.

543-554.

Forme e modelli della tradizione manoscritta della Bibbia, cur. P. Cherubini, Città del Vaticano 2005.

G. Fornasari, *Del nuovo su Gregorio VII?*, in *La Riforma gregoriana e l'Europa*. Atti del convegno internazionale (Salerno, 20-25 maggio 1985), pp. 315-353.

G. Fornasari, *Medioevo Riformato del secolo XI. Pier Damiani e Gregorio VII*, Napoli 1996.

Frammenti di memoria: Giotto, Roma e Bonifacio VIII, cur. M. Andaloro – S. Maddalo – M. Miglio, Roma 2009.

Francesco D'Assisi. Scritti. Testo latino e traduzione italiana, cur. A. Cabassi, Padova 2002.

A. Frugoni, *A pictura cepit*, «Bullettino dell'Istituto Storico italiano per il Medioevo», 78 (1967), pp. 122-135.

C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993.

C. Frugoni, *Alcune considerazioni in margine agli affreschi*, in *Un universo di simboli* cit., pp. 1-8.

C. Frugoni, *Una solitudine abitata. Chiara d'Assisi*, Roma 2006, p. 145.

D.V. Fucinese, *Arte e archeologia in Abruzzo*. Bibliografia, Roma

1978.

M. Fuiano, *Scrittorio e biblioteca a Troia presso l'episcopio*, in *Libri, scrittori e biblioteche nell'alto Medioevo*, cur. M. Fuiano , Napoli 1973, pp. 81-95.

M. F. von Fürstenberg, *"Ordinaria loci" oder "Monstrum Westphaliae"? Zur Kirchlichen Rechsstellung der Aebtissin von Herford im europaeischen Vergleich*, Paderborn 1995, pp. 36-38.

J. E. Gahede, *Carolingian Interpretations of an Early Christian Picture Cycle to the Octateuch in the Bible of San Paolo fuori le mura in Rome*, «Frümittelalterliche Studien», 8 (1974), pp. 351- 384.

J. E. Gahede, *La decorazione. Le miniature*, in *Commentario della Bibbia di San Paolo fuori le mura*, Roma 1993, pp. 301-321.

F. Gandolfo, *Assisi e il Laterano*, «Archivio della società romana di storia patria», 106 (1983), pp. 63-113.

F. Gandolfo, *La pittura romana tra XI e XII secolo e l'Antico, in Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma. 1417-1527*, cur. S. Danesi Squarzina, Milano 1989, pp. 21-32.

F. Gandolfo, *La pittura nell'Umbria meridionale e gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo*, in *Gli affreschi di San Pietro* cit., pp. 117-144.

J. Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- u. Pauls-Basiliken in Rom*, Berlin-Vienna 1918.

J. Gardner, *S. Paolo fuori le mura, Nicholas III and Pietro Cavallini*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 3 (1971), pp. 240-248.

J. Gardner, *Inscriptions and Imagination in Late-Medieval Italy*, in *Epigraphie et iconographie*. Actes du Colloques (Poitiers, 5-8 ottobre), cur. R. Favreau, Poitiers 1990, pp. 99-125.

J. Gardner, *Innocent III and His Influence on Roman Art of the Thirteenth Century*, in *Innocenzo III Urbs et Orbis* cit., pp. 1245-1260.

J. Gardner, *The Roman Crucible*, New York – London 2013.

E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting: an Illustrated Index*, Firenze 1949.

E.B. Garrison, *A Giant Venetian Bible in the earlier Thirtheenth Century*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, I, Roma 1961, pp. 363-390.

E. B. Garrison, *Dating the Vatican Last Judgment Panel: monument versus document*, «La bibliofilia», 70 (1970), pp. 156-158.

E.B. Garrison, *Three Manuscripts for lucchese Canons of S. Frediano in Rome*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 38 (1975), pp. 1-52.

E. B. Garrison, *Saints Equizio Onorato and Libertino in Eleventh and Twelfht Century Italian Litanies as Clues to the Attribution of Manuscripts*, «Revue Bénédectine», 88 (1978), pp. 297-315.

E. B. Garrison, *Early Italian Painting: selected studies*, I-IV, London

1984-199.

E. B. Garrison, *Studies in the history of Medieval Italian Painting*, I-IV, London 1993.

A. Gatto, *Pier Damiani. Una teologia dell'onnipotenza*, Ariccia 2014.

L. Gatto, Bominaco gemendo germinat. *Lineamenti per una storia dell'abbazia*, in *Momenti di storia del medioevo abruzzese*, L'Aquila 1986, pp. 224-278.

A. Ghisalberti, *L'esegesi della scuola domenicana del secolo XIII*, in *La Bibbia nell'Alto Medioevo* cit., pp. 291-304.

L. Gigli, *Il ciclo frammentario in San Benedetto in Piscinula*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 233-236.

G. Giontella, *Cronotassi dei vescovi della diocesi di Tuscania*, «Rivista Storica del Lazio», 6 (1997), pp. 2-40.

N. Giovè, S. Zamponi, *Manoscritti in volgare nei conventi dei frati Minori: testi, tipologie librarie, scritture (secoli XIII-XIV)*, in *Francescanesimo in volgare (secoli XIII-XIV)*. Atti del XXIV Convegno internazionale (Assisi, 17-19 ottobre 1996), Spoleto 1997, pp. 303-306.

N. Giovè, *Circolazione libraria e cultura francescana nella Padova del Due e Trecento*, in *Predicazione e società nel Medioevo: riflessione etica, valori e modelli di comportamento*. Atti del XII *Medieval Sermon Studies Symposium* (Padova, 14-18 luglio 2000) cur. L. Gaffuri – R. Quinto, Padova 2002, pp. 131-141.

N. Giovè, *Il codice francescano: l'invenzione di un'identità*, in *Libri, biblioteche e letture dei frati mendicanti (secoli XIII-XIV)*. Atti del XXXII Convegno internazionale (Assisi, 19 ottobre 2004), Spoleto 2005, pp. 375-418.

G. B. Giovenale, *La Basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma 1927.

Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo, cur. G. Tamanti, Napoli 2003.

U. Gnoli, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto 1923.

W. Goetz, *Riforma ecclesiastica – Riforma gregoriana*, in *La Riforma gregoriana e l'Europa*. Atti del Convegno Internazionale (Salerno, 20-25 maggio 1985), «Studi gregoriani», 13 (1989), pp. 167-178.

R. C. Goldschmidt, *Paulinus' churches at Nola*, Amsterdam 1940.

V. D. Goss, *Memories, sources, models*, in *Medioevo. Immagine e memoria,* Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2008), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 169-184.

R. Gounelle, *La descente du Christ aux enfers: institutionnalisation d'une croyance*, Paris 2000.

M. T. Gousset, *Manoscritti miniati a Roma nei fondi della Bibliotèque Nationale di Parigi*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300. Il primo Giubileo* (Roma, 12 aprile-16 luglio 2000), cur. M. Righetti Tosti-Croce, Milano 2000, pp. 107-110.

A. Grabar, C. Nordenfalk, *Romanesque Painting from the Eleventh to*

the Thirteenth Century, Genève 1958, pp. 133-206.

A. Grabar, *Les sujets bibliques au service de l'iconographie chrétienne*, in L*a Bibbia nell'Alto Medioevo*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 26 aprile - 2 maggio 1962), Spoleto 1963, pp. 387-411.

T. Gramigni, *Le iscrizioni della croce di Sarzana e le scritture d'apparato toscane del XII secolo*, in *Scrittura epigrafica e scrittura libraria: fra Oriente e Occidente*, cur. M. Maniaci – P. Orsini, Cassino 2015, pp. 133-174.

M. Greenhalgh, *Iconografia antica e trasformazioni durante il Medioevo, in Memoria dell'Antico nell'arte italiana*, II, *I generi e i temi ritrovati*, cur. S. Settis, Torino 1985, pp. 153-197.

L. H. Grondijs, *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la Croix,* (Bibliotheca Byzantina Bruxellensis, I), Bruzelles – Leyden 1941.

A. Guiglia, *Note su alcuni affreschi medievali in S. Benedetto in Piscinula nel Trastevere*, «Bollettino d'arte», 59 (1974), pp. 160-163.

G. Gunhouse, *The Fresco Decoration of Sant'Angelo in Formis*, PhD Dissertation, Baltimore 1994.

G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze 1965.

A. D. Kartsonis, *Anastasis: the Making of an Image*, Princeton 1986.

C. M. Kauffmann*, Romanesque Manuscripts, 1066-1190*, London

1975.

T. F. Kelly, *The Beneventan Chant*, Cambridge 1989.

R. Kenneth Emmerson, S. Lewis, *Census and Bibliography of Medieval Manuscripts Containing Apocalypse Illustrations, ca. 800-1500*, «Traditio», 40 (1984), pp. 337-339.

R. Kenneth Emmerson, S. Lewis, *Census and Bibliography of Medieval Manuscripts Containing Apocalypse Illustrations, ca. 800-1500*, «Traditio», 41 (1985), pp. 367-409.

R. Kenneth Emmerson, S. Lewis, *Census and Bibliography of Medieval Manuscripts Containing Apocalypse Illustrations, ca. 800-1500*, «Traditio», 42 (1986), pp. 443-472.

H. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton 1977.

H. Kessler, *Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul*, in *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, cur. Kessler – M. S. Simpson, Washington 1985, pp. 75-91.

H. Kessler, *Picture as Scripture in Fifth-Century Churches*, «Studia Artium Orientalis et Occidentalis», 2 (1985), pp. 17-31.

H. Kessler - K. Weitzmann, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B.VI*, Princeton 1986.

H. Kessler, *Passover in St. Peter's*, «Jewish Art», 12-13 (1986-1987), pp. 169-178.

H. Kessler, *The Meeting of Peter and Paul in Rome: An Emblematic Narrative of Spiritual Brotherood*, «Dumbarton Oaks Papers», 41 (1987), pp. 265-275.

H. Kessler, *On the State of Medieval Art History*, «The Art Bullettin», 71 (1987), pp 166-187.

H. 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: Functions, Forms and Regional Traditions*, (Villa Spelman Colloquia) cur. W. Tronzo, Bologna 1989, pp. 119-146.

H. Kessler, *Diction in the «Bibles of Illiterate*», in *World Art: Themes o f Unity in Diversity*, Atti del Venticinquesimo Congresso Internazionale di Storia dell'arte, cur. I. Lavin, II, London 1989, pp. 297-308.

H. 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, cur. M. Andaloro - A. Ghidoli - A. Iacobini - S. Romano - A. Tomei, Roma 1989, pp. 45-64.

H. Kessler, *A Small Corner of Paradise: the Frescoes in San Paolo inter Vineas*, in *Arte d'Occidente. Temi e Metodi*. Studi in onore di Angiola Maria Romanini, cur. A. Cadei *et alii*, II, Roma 1999, pp. 815-822.

H. Kessler, *La decorazione della basilica medievale di San Pietro*, in *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, catalogo della mostra (Roma, ottobre 1999, febbraio 2000), cur. M. D'Onofrio, Milano 1999, pp. 263-270.

H. Kessler, *Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Italy*, Spoleto 2002.

H. Kessler, *The Oratory of Thomas Becket in Anagni*, in *Old St. Peter's and Church: Decoration in Medieval Italy*, cur. H. Kessler, Spoleto 2002, pp. 75-96.

H. 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*, cur. G. Tamanti, Napoli 2003, pp. 77-116.

H. Kessler, *Seroux's Decadent Column Capital and other Pieces of the Puzzle of San Paolo fuori le mura in Rome*, «Arte medievale», 1 (2004), pp. 9-34.

H. Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?*, in *Roma e la Riforma* cit., pp. 25-48.

H. Kessler, *Memory and Models: the Interplay of Patterns and Practice in the Mosaics of San Marco in Venice*, in *Medioevo. Immagine e memoria,* Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2008), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 463-475.

H. Kessler, *«Aliter enim videtur pictura, aliter videntur litterae»: Reading Medieval Pictures*, in *Scrivere e leggere nell'Alto Medioevo.* Atti della Settimana di studi del Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 28 aprile – 4 maggio 2011), Spoleto 2012, pp. 710-726.

E. Kitzinger, *Mosaics of Monreale*, Palermo 1960.

E. Kitzinger, *Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western Art in the Twelfth-Century*, in *Byzantine Art: an European Art* (Lectures given on the occasion of the Ninth Council of Europe Exhibition), cur. M. Chatzidakis, Athens 1966, pp. 123-147.

E. Kitzinger, *The Gregorian Reform and the Visul Art. A Problem of Method,* «Transactions of the Royal Historical Society», 22 (1972), pp. 87-102.

E. Kitzinger, *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*, in *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, *Papers of a Symposium held on April 14, 1973*, cur. K. Weitzmann, Princeton 1975, pp. 99-142.

E. Kitzinger, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, «Dumbarton Oaks Papers», 20/1 (1966), pp. 25-42 (rist. in E. Kitzinger, *The Art of Byzantium and the Medieval West. Selected Studies*, Bloomington 1976, pp. 357-388).

E. Kitzinger*, The Arts as Aspects of a Renaissance: Rome and Italy*, in *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, cur. R. L. Benson - Giles Constable - C. D. Lanham, Cambridge 1982, pp. 637-670.

E. Kitzinger, *Two Mosaic Ateliers in Palermo in the 1140s*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. 1. *Les hommes*, cur. X. Barral i Altet, Paris 1986, pp. 277-282.

E. Kitzinger, *La miniature nella pittura monumentale*, in *Uomini, libri e immagini. Per una storia del libro illustrato dal tardoantico al medioevo*, cur. L. Speciale, Napoli 2000, pp. 55-101.

P. Klein, *Entre paradis preésent et jugement dernier: les programmes*

apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moyen Âge, in *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le Ive et le XIIe siècle*. Atti del colloquio internazionale del CNRS (Auxerre, 17-20 giugno 1999), cur. C. Sapin, Paris 2002, pp. 464-483.

W. Koehler, *Die karolingischen Miniaturen. I. Die Schule von Tours*, Berlin 1930 (rist. Berlin 1963).

U. Koenen, *Das «Konstantinskreuz» im Lateran und die Rezeption frühchristlicher Genesiszyklen im 12. und 13. Jahrhundert*, Worms 1995.

D. Kottmann, *Le cycle apocalyptique de Castel Sant'Elia*, in *Roma e la Riforma* cit., pp. 411-431.

R. Krautheimer, *The Constantinian Basilica*, «Dumbarton Oaks Papers», 21 (1967), pp. 117-120.

R. Krautheimer, *Roma. Profilo di una città (312-1308)*, Roma 1981.

R. Krautheimer, *St. Peter's and Medieval Rome*, Roma 1985.

C. H. Haskins, *La rinascita del XII secolo*, Bologna 1972 (trad. it. *The Renaissance of the 12th Century*, New York 1958).

F. W. N. Hegenholtz, *The Anagni Frescoes. A Manifesto. A Historical Investigation*, «Mededeelingen van het Nederlands Instituut te Rome», 41 (1979), pp. 139-172.

B. Hellemans, *La Bible Moralisée: une oeuvre à part entière. Temporalité, sémiotique et creation au XIIIe siècle*, Tournhout 2010.

P. Herde, *Literary Activities of the Imperial and Papal Chanceries during the Struggle between Frederik II and the Papacy*, in Intellectual Life at the Court of Frederik II Hohenstaufen, Washington 1994, pp. 227-239.

I. Herklotz, *Zur Ikonographie der Papstsiegel im 11. und 12. Jahrhundert*, in *Fürirdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, cur. H.R. Meier – C. Jäggi – P. Büttner, Berlin 1995, pp. 116-130.

I. Herklotz, *Gli eredi di Costantino: il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Roma 2000.

F. Hermanin, *La grotta degli Angeli a Magliano Pecorareccio*, «Bollettino della Società filologica romana», 4 (1903), pp. 45-55.

J. F. Hermann, *Die Romanischen Handschriften des Abendlandes mit Ausnahme der Deutschen Handschrifte*n, Leipzig 1927.

V. Hoffmann, *Die Fassade von S. Giovanni in Laterano*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 17 (1978), pp. 1-46.

D. Hongland-Verkerk, *Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch*, New York 2004.

K. W. Humpreys, *The Book Provisions of the Medieval Friars 1215-1400*, Amsterdam 1964.

A. Iacobini, *Gli affreschi della 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), cur. M. Andaloro, Roma 1989, pp. 197-204.

A. Iacobini, *Il mosaico absidale di San Pietro in Vaticano*, in Fragmenta picta cit., pp. 119-129.

A. Iacobini, *Innocenzo III e l'architettura. Roma e il nord del* Patrimonium Sancti Petri, in *Innocenzo III Urbs et Orbis* cit., pp. 1261-1291.

A. Iacobini, *Le porte bronzee medievali del Laterano*, in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, Atti del Convegno internazionale di studi sul tema "Trieste, porta latina sui mondi slavo e germanico: Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII" (Trieste, 13-18 aprile 1987), cur. S. Salomi, Roma 1990, pp. 71-95.

A. Iacobini, *La pittura e le arti suntuarie da Innocenzo III a Innocenzo IV*, in *Roma nel Duecento: l'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, cur. A. M. Romanini, Torino 1991, pp. 239-319.

A. Iacobini, *Roma anno 1200: pittura e mosaico al tempo del Patrimonium Sancti Petri*, «Saggi e memorie di Storia dell'arte», 28 (2004), pp. 33-62.

T. Iazeolla, *Miniature nella Marsica,* in *Architettura e Arte nella Marsica, 1984-1987*, L'Aquila-Roma 1998, pp. 43-52.

A. Ilari, *Il calendario murale di Santa Maria "de Aventino". Preliminari di ricerca*, in *Piranesi e l'Aventino*, catalogo a cura di B. Jatta, Milano 1998, pp. 27-48.

Il Duecento e la cultura gotica. 1198-1280, *La pittura medievale a*

Roma, Corpus, V, cur. M. Andaloro – S. Romano, Milano 2012.

I cistercensi e il Lazio. Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Roma (Roma, 17-21 maggio 1977, Roma 1978.

I cistercensi nel Mezzogiorno medievale, Atti del Convegno internazionale di studio in occasione del IX centenario della nascita di Bernardo di Clairvaux (Martano-Latiano-Lecce, 25-27 febbraio 1991), cur. H. Houben, B. Venere, Galatina 1994.

I codici liturgici in Puglia, catalogo della mostra (Bari, 1984), cur. G. Cioffari – G. Dibenedetto, Bari 1986.

I fioretti di san Francesco, con introduzione di C. Segre, cur. L. Morini, Milano 1979.

I Fiori e' Frutti santi. S. Benedetto, la Regola, la santità nelle testimonianze dei manoscritti cassinesi. Catalogo della mostra (Abbazia di Montecassino, 10 luglio – 31 ottobre 1998), cur. M. Dell'Omo, Milano 1998.

Il libro miniato a Roma nel Duecento, cur. S. Maddalo (con la collaborazione di E. Ponzi), *in corso di stampa*.

Il restauro della cripta di Anagni, cur. A. Bianchi, Roma 2003.

I luoghi della cultura scritta. Manoscritti, incunaboli, libri a stampa di Biblioteche Statali Italiane, cur. G. Cavallo, Roma 1994.

M. Inguanez, *Regesto di Sant'Angelo in Formis*, Montecassino 1925.

Intellectual life at the Court of Frederick II Hohenstaufen, cur. W. Tronzo, Baltimore 1994 (Center of Advanced Study in the Visual Arts, Symposium papers, 42).

Inscriptiones Medi Aevii Italiae (saec. VI-XII). Lazio – Viterbo, 1, cur. L. Cimarra *et alii*, Spoleto 2000.

Iohannis Diaconi Liber De Ecclesia Lateranensi, in *Museum Italicum seu collectio veterum scriptorum ex bibliothecis italicis eruta*, cur. I. Mabillon, II, Luteciae Parisiorum 1687-1689, pp. 560-576.

Italian Illuminated Manuscripts in the J. Paul Getty Museum, cur. T. Kren – K. Barstow, Los Angeles 2005.

I Vangeli dei popoli. La Parola e l'Immagine del Cristo nelle culture e nella storia, catalogo della mostra (Palazzo della Cancelleria, 21 gennaio – 10 dicembre 2000), cur. F. D'Aiuto – G. Morello – A. M. Piazzoni, Città del Vaticano, Roma 2000.

P. Jounel, *Le culte des saints dans les basiliques romaines du Latran et du Vatican au XIII siècle* (Collection de l'École Française de Rome, 26), Roma 1977, pp. 308-309.

E. Junyent I Subirà, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat I bisbe Oliba*, ed. cur. A. M. Mundò, Barcelona 1992.

L'Abruzzo in età angioina: arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento, Atti del Convegno internazionale di studi (Chieti, 1-2 aprile 2004), cur. D. Benati - A. Tomei, Cinisello Balsamo 2005.

L'Abruzzo nei manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana, cur.

G. Morelli, L'Aquila 1999.

La basilica di San Pietro, cur. C. Pietrangeli, Firenze 1989.

La bibbia del XIII secolo. Storia del testo, storia dell'esegesi, cur. G. Cremascoli – F. Santi, Firenze 2004.

La bibbia di San Paolo fuori le mura. Catalogo della mostra (Roma, Abbazia di S. Paolo fuori le mura, 29 giugno – 30 settembre 1981), cur. V. Jemolo – M. Morelli, Roma 1981.

La biblioteca del Sacro Convento di Assisi, I, cur. M. Assirelli – E. Sesti, Perugia 1998.

La cattedrale di Anagni. Materiali per la ricerca, il restauro, la conservazione, «Bollettino d'arte», volume speciale 2006.

La cena segreta. Trattati e rituali catari, cur. F. Zambon, Milano 1997.

La Sabina medievale, cur. M. Righetti Tosti-Croce, Milano 1985.

G. B. Ladner, *Die itailenische Malerei im 11. Jahrhundert*, «Jahrhbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 5 (1931), pp. 28-160.

G. B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums un des Mittelalters. I. Bis zum Ende des Investiturstreits*, Città del Vaticano 1941.

La Genesi, cur. G. Ravasi, M. G. Ciardi Dal Poggetto, M. Bernabò, Torino 1998.

La grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano. Storia, archeologia e arte di un santuario altomedievale, cur. A. Di Muro, Bassano del Grappa 2011.

J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Bruxelles 1992.

La miniatura in Italia. Dal Tardoantico al trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Cccidente europeo, cur. A. Putaturo Donati Murano - A. Perriccioli Saggese, Città del Vaticano 2005.

La miniatura italiana in età romanica, Atti del Congresso di Storia della Miniatura italiana, cur. A. Caleca, Cortona 1978.

La production du libre universitaire au moyen age. Exemplar *et* pecia. Actes du symposium (Grottaferrata, Collegio San Bonaventura, maggio 1983), cur. L. J. Bataillon – B. G. Guyot – R. H. Rouse, Paris 1988.

P. Lauer, *Les fouilles du Sancta Sanctorum au Latran*, Roma 1900.

P. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum*, Paris 1906.

P. Lauer, *Le palais de Latran: étude historique et archéologique*, Paris 1911.

Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione, catalogo della mostra (Abbazia di Montecassino, 11 luglio – 11 ottobre 2000 / Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, settembre 2000 – gennaio 2001), cur. M. Maniaci – G. Orofino, Milano 2000.

J. Leclerque, *Saint Martin dans l'hagiographie monastique du Moyen Age*, in *Saint Martin et son temps*, *Mémorial du XVI Centenaire des Débuts du Monachisme en Gaule, 361-1961*, (Studia Anselmiana XLVI), Roma 1961, pp. 174-187.

J. Leclerque, *The Bible and Gregorian Reform*, «Concilium: An Internationale Review of Theology», 7 (1966), pp. 34-41.

J. Le Goff, N. Truong, *Il corpo nel Medioevo*, Bari 2008.

O. Lehmann-Brockhaus, *Abruzzen und Molise. Kunst und Geschichte*, München 1983.

Le pontifical romain au Moyen Âge, II, *Le Pontifical de la curie romaine au XIII siècle*, cur. M. Andrieu, Città del Vaticano 1940 (Studi e Testi, 87), pp. 455-459.

L'età dell'abate Desiderio. Manoscritti cassinesi del secolo XI, Atti della tavola rotonda (Montecassino, 17-18 maggio 1987), cur. S. Adacher – G. Orofino – F: Newton, Montecassino 1989.

L'età dell'abate Desiderio. Storia, arte e cultura, Atti del IV Convegno di Studi sul Medioevo meridionale (Abbazia di Montecassino, 4-8 ottobre 1987), cur. F. Avagliano – O. Pecere, Montecassino 1992.

U. Liebl, *Nuovi contributi sugli affreschi più antichi della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo a Spoleto*, «Spoletium. Rivista di arte, storia, cultura», 36-37 (1992), pp. 42-62.

L. Light, *French Bibles c. 1200-30: a New Look at the Origin of the Paris Bible*, in *The Early Medieval Bible. Its Production, Decoration and*

Use, cur. R. Gameson, Cambridge 1994, pp. 155-176.

L. Light, *The Bible and the Individual. The Thirteenth-Century Paris Bible*, in *The Practice of the Bible in the Middle Age*, cur. S. Boynton, New York 2011, pp. 228-247.

E. A. Loew-Brown, *The Beneventan Script. A History of the South Italian Minuscule*, II, Roma 1980.

F. Lombardi, *Roma. Le chiese scomparse. La memoria storica della città*, Roma 1996.

L. Lopez, L. Mazzucchetti, *Il Museo Nazionale d'Abruzzo e il castello cinquecentesco dell'Aquila*, L'Aquila 1997.

G. Lobrichon, *La Femme d'Apocalypse 12 dans l'exégèse du haut Moyen Age latin*, in *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, cur. D. Iogna-Prat, E. Palazzo, D. Russo, Paris 1996.

G. Lobrichon, *Pour l'étude de la tradition et du texte de la Vulgate latine en Italie (XIIIe siècle)*, in *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale (Firenze, Certosa del Galluzzo, 8-9 novembre 1996), cur. L. Leonardi, Firenze 1998, pp. 22-33 (rist. in G. Lobrichon, *La Bible au Moyen âge*, Paris 2003, pp. 173-180).

G. Lobrichon, *Riforma ecclesiastica e testo della Bibbia*, in *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, cur. M. Maniaci – G. Orofino, Milano 2010, pp. 15-26.

U. Longo, Qui caput ecclesiae veterem credunt synagogam. *Il richiamo al Tempio di Salomone e all'Antica Alleanza tra universale*

affermazione dell'ideologia papale e locale concorrenza tra le basiliche romane del XII secolo, in *Studi di storia offerti a Michele Luzzati*, cur. S. P. P. Scalfati – A. Veronese, Pisa 2008, pp. 157-170.

U. Longo, *L'esperienza di riforma avellanita e i rapporti con il mondo monastico*, «Reti Medievali», 1 (2010), pp. 259-270.

U. Longo, Sancti novi *e antichi modelli al tempo della Riforma della Chiesa. Pier Damiani e l'inaudita novitas della flagellazione*, in *Il moderno nel Medioevo*, cur. A. De Vincentiis, Roma 2010, pp. 61-86.

U. Longo, *Come angeli in terra. Pier Damiani, la santità e la riforma del secolo XI*, Roma 2012.

U. Longo, *Dimensione locale e aspirazioni universali a Roma nel XII secolo: San Giovanni in Laterano come santuario e l'eredità dell'antica alleanza*, in *Expériences religieuses et chemins de perfection dans l'Occident Médiéval*, Études offertes à André Vauchez par ses élèves, Paris 2012, pp. 121-137.

U. Longo, *Leone IX e la diffusione della riforma. Uomini, procedure, monachesimo*, in *La reliquia del sangue di Cristo. Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX*, cur. G. M. Cantarella – A. Calzona, Mantova 2012, pp. 295-312.

G. A. Loud Aldershot, *Church and Society in the Norman Principality of Capua 1058-1197*, Oxford-New York 1985.

G. A. Loud Aldershot, *Montecassino and Benevento in the Middle Ages: essays in south Italian church history*, Ashgate 2000.

E. A. Lowe, *The Beneventan Script. A History of the South Italian Minuscule*, cur. V. Brown, I. Text, Roma 1980.

V. Lucherini, *Pittura tardoduecentesca in Abruzzo. Gli affreschi di Fossa e l'attività della bottega di Gentile da Rocca*, «Dialoghi di storia dell'arte», 8/9 (1999), pp. 80-89.

V. Lucherini, *Una proposta "romana" per gli affreschi duecenteschi di San Pellegrino a Bominaco (L'Aquila)*, «Napoli Nobilissima», 1 (2000), pp. 163-188.

V. Lucherini, *Memorie della Roma monumentale, riflessi della politica papale nelle descriptiones di Giovanni Diacono e Pietro Mallio dedicate ad Alessandro II*, in *Medioevo: immagine e memoria* cit., pp. 297-318.

V. Lucherini, *Bominaco e Roma: osservazioni sulle pitture di S. Pellegrino alla luce delle nuove scoperte dei Santi Quattro Coronati*, in *Il Molise medievale. Archeologia e arte*, cur. C. Ebanista – A. Monciatti, Firenze 2010, pp. 259-270.

G. Lusetti, *Scheda 134*, in *Romanico mediopadano. Strada, città,* ecclesia, cur. A. C. Quintavalle, Parma 1983, pp. 251-254.

S. Maddalo, *In figura Romae. Immagini di Roma nel libro medievale*, Roma 1990.

S. Maddalo, *Immagini del libro, immagini nel libro*, in *Libro, scrittura, documento della civiltà monastica e conventuale nel Basso Medioevo (secoli XIII-XV)*, Atti del convegno di studio (Fermo, 17-19 settembre 1997), cur. G. Avarucci – R. M. Borracini – G. Borri, Spoleto

1999, pp. 165-182.

S. Maddalo, *Da* magister Nicolaus *al Maestro del codice di San Giorgio: linee di sviluppo del libro miniato a Roma nella seconda metà del Duecento*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo*, cur. M. Righetti Tosti Croce, Milano 2000, pp. 99-106.

S. Maddalo, *Un piccolo libro da mano e le sue miniature*, «Biblioteca e Società», 13 (2002), pp. 19-20.

S. Maddalo, *Il* De balneis puteolanis *di Pietro da Eboli. Realtà e simbolo nella tradizione figurata*, Città del Vaticano 2005.

S. Maddalo, *Rappresentare il tempo a Roma nel Duecento: i calendari dipinti tra tradizione laica e riproposta cristiana*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 583-597.

S. Maddalo, *A proposito di un calendario dipinto a Roma, nel Duecento, e di una committenza cardinalizia*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, cur. A. Calzona – R. Campari – M. Mussini, Milano 2007, pp. 302-312.

S. Maddalo, *Narrare la storia in un'officina medievale*, in *Medioevo, le officine*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), Milano 2010, pp. 329-338.

S. Maddalo, *I santi Giorgio e Silvestro e l'ideologia politica della Riforma nel ciclo pittorico dell'Immacolata di Ceri*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Age. Commande, production et réception de l'ouvre d'art. Mélanges offerts à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 687-685.

F. de' Maffei, *Riflessi dell'epopea carolingia nell'arte medioevale: 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 internazionale dell'Accademia dei Lincei (Roma, 28 marzo – 3 aprile 1969), Roma 1970, pp. 351-186.

F. Magistrale, *Scritture, libri e biblioteche dai Normanni agli Angioini*, in *Storia di Bari. Dalla conquista normanna al ducato sforzesco*, cur. G. Musca – F. Tateo, Roma-Bari 1990, pp. 445-468.

F. Magistrale, *Forme e funzioni delle scritte esposte nella scultura normanna*, «Scrittura e civiltà», 16 (1992), pp. 5-75.

F. Magistrale, G. Cavallo, *Mezzogiorno normanno e scritture esposte*, in *Epigrafia medievale greca e latina. Ideologia e funzione*, Atti del seminario di Erice (Erice, settembre 1991), cur. G. Cavallo – C. Mango, Spoleto 1995, pp. 453-454.

F. Magistrale, *I centri di produzione libraria*, in *Centri di produzione della cultura nel Mezzogiorno normanno-svevo*, Atti delle dodicesime giornate normanno-sveve, (Bari, 17-20 ottobre 1995), a cura di G. Musca, Bari 1997, pp. 247-273.

S. Magrini, *La bibbia all'università (secoli XII-XIV): la 'Bible de Paris' e la sua influenza sulla produzione scritturale coeva*, in *Forme e modelli della tradizione manoscritta della Bibbia*, cur. P. Cherubini, Città del Vaticano 2005, pp. 407-421.

S. Magrini, *Production and Use of Latin Bible Manuscripts in Italy during the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, «Manuscripta», 51/2

(2007), pp. 209-257.

H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine art*, «Dumbarton Oaks Papers», 31 (1977), pp. 23-174.

P. C. Mayo, *Borders in Bari: The Decorative Program of Bari I and Montecassino under Desiderius*, in *Monastica* IV. *Scritti raccolti in memoria del XV centenario della nascita di San Benedetto*, Montecassino 1984 (Miscellanea cassinese, 48), pp. 31-67.

E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France. Etude sur les origins de l'iconographie du Moyen Age*, Paris 1922.

L. Malfatto, *Biblia sacra latina*, in *La preghiera del marinaio, la fede e il mare nei segni della Chiesa e nelle tradizioni marinare*. Catalogo della mostra, cur. A. Manodori, Roma 1992, pp. 16-17.

P. Mane, *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XII-XIII siècles)*, Paris 1983.

M. Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto*, Roma 1998.

M. Maniaci, G. Orofino, *L'officina delle Bibbie atlantiche: artigiani, scribi, miniatori*, in *Come nasce un manoscritto miniato. Scriptoria, tecniche, modelli e materiali*, cur. F. Flores D'Arcais - F. Crivello, Modena 2010, pp. 197-212.

M. Maniaci, G. Orofino, *Montecassino, Bibbia, Riforma*, in *La reliquia del sangue di Cristo. Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX*, cur. G. M. Cantarella – A. Calzona, Mantova 2012, pp. 389-407.

M. Manion, *The Frescoes of San Giovanni a Porta Latina – The Shape of a Tradition*, «Australian Journal of Art», 1 (1978), pp. 93-109.

R. Manselli, *Per la storia dell'eresia nel XII secolo*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 67 (1955), pp. 189-234.

R. Manselli, *L'attesa dell'età nuova e il gioachimismo*, in *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo.* Atti del III Convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale (Todi, 16-19 ottobre 1960), pp. 115-170.

R. Manselli, *San Francesco e l'eresia*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», 5 (1984), pp. 51-70.

Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale. Manuscrits d'origine italienne, I-II, cur. F. Avril, M. T. Gousset, C. Rabel, Paris 1984.

Manuscrits enluminés de la Pénisule Ibérique, cur. F. Avril – J. P. Aniel -M. Mentré – A. Sulnier – Y. Zaluska, Paris 1983.

A. Marabottini, *Affreschi del XIII secolo a Castro dei Volsci*, «Commentari», 6 (1955), pp. 3-17.

P. Maranesi, Nescientes Litteras. *L'ammonizione della Regola francescana e la questione degli studi nell'Ordine (secc. XIII-XVI)*, Roma 2000.

P. Marangon, *Gli* studia *degli ordini mendicanti*, Padova 1985.

M. Marazzi, *L'oratorio di Thomas Becket nella cattedrale di Anagni*,

in *Le cattedrali del Lazio*, cur. R. Lefevre, «Lunario Romano», 16 (1986), pp. 199-206.

R. Van Marle, *The Development of Medieval Typological Decoration*, «Papers f the British School of Rome», 33 (1965), pp. 1-47.

G. Martelli, *Il restauro della chiesa di San Paolo «inter vineas»*, «Spoletium», 12 (1966), pp. 3-12.

A. Martindale, *The Rise of the Artist. The Changing Status of the Craftsman*, in *The Flowering of the Middle Age*, cur. J. Evans, London 1966 (rist. London 1972), pp. 281-314.

G. Marucci, *Il viaggio sacro: culti pellegrinali e santuari in Abruzzo*, Teramo 2000.

P. Mathis, *Chiesa di Santa Maria del Piano, Ausonia*, in *Affreschi in Val Comino e nel cassinate*, cur. G. Orofino, Cassino 2000, pp. 45-49.

G. Matthiae, *Les fresques de Marcellina*, «Cahièrs Archeologiques», 6 (1952), pp. 71-81.

G. Matthiae*, La pittura romana nel Medioevo*, Roma 1966, con aggiornamenti scientifici e bibliografia a cura di M. Andaloro, I (secc. IV-X) e F. Gandolfo, II (secc. XI-XIV), Roma 1988.

G. Matthiae, *Pittura medievale abruzzese*, Roma 1969.

E. Mazzocchi, *Una parete di molti misteri: alcune precisazioni sugli affreschi della basilica inferiore di San Crisogono a Roma*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 6 (2001),

pp. 39-60.

Ch. McClendon, *The Imperial Abbey of Farfa. Architectural Currents of the Early Middle Ages*, New Haven 1987.

R. McKitterick, *Carolingian Bible production: the Tours anomaly*, in *The early medieval Bible. Its production, decoration and use*, cur. R. Gameson, New York 1994, pp. 63-77.

A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, I-II, Roma 1939.

Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery, cur. L. M. C. Randall, J. H. Oliver, John Hopkins University Press 1997.

Medioevo ereticale, cur. O. Capitani, Bologna 1983.

M. R. Menna, *Scribi, pittori e mosaicisti nel cantiere medievale*, in *Medioevo: le officine*, cur. A. C. Quintavalle, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), Milano 2010, pp. 224-234.

G. G. Merlo, *I movimenti religiosi, le chiese ereticali e gli ordini mendicanti*, in *La storia. I grandi problemi dal Medioevo all'età contemporanea*, cur. N. Tranfaglia – M. Firpo, Torino 1988, pp. 391-42

G. G. Merlo, *Eretici ed eresie medievali*, Bologna 1989.

G. G. Merlo, *"Militare per Cristo" contro gli eretici*, in *Contro gli eretici*, cur. Merlo, Bologna 1996, pp. 11-19.

G. G. Merlo, *Il senso delle opere dei frati Predicatori in quanto* inquisitores hereticae pravitatis, in *Le scritture e le opere degli inquisitori*, «Quaderni di storia religiosa», 9 (2002), pp. 9-30.

G. G. Merlo, *Le origini dell'Inquisizione medievale*, in *L'Inquisizione.* Atti del simposio internazionale (Città del Vaticano, 29-31 ottobre 1998), cur. A. Borromeo, Città del Vaticano 2003, pp. 25-39.

G. G. Merlo, *Predicatori e inquisitori. Per l'avvio di una riflessione*, in Praedicatores inquisitores. *The Dominicans and the Medieval Inquisition.* Acts of the 1st International Seminar on the Dominicans and the Inquisition (Rome, 23-25 febbraio 2002), Roma 2004, pp. 18-22.

G. G. Merlo, *Eretici del medioevo. Temi e paradossi di storia e storiografia*, Brescia 2011.

E. Micati, *Eremi e luoghi di culto rupestri della Majella e del Morrone*, Pescara 1990.

G. Miccoli, *Chiesa gregoriana. Ricerche sulla riforma nel secolo XI*, Firenze 1969.

G. B. Micheletti, *Sant'Angelo d'Ocre descritto e illustrato*, Napoli 1829.

L. Miglio, *Castel Sant'Elia*, in *Inscriptiones Medi Aevii Italiae (saec. VI-XII)*. *Lazio – Viterbo*. 1, cur. L. Cimarra *et alii*, Spoleto 2000, pp. 1-36.

M. Mihályi, *I cistercensi a Roma e la decorazione pittorica dell'Abbazia delle Tre Fontane*, «Arte medievale», 5 (1991), pp. 155-189.

M. Mihàlyi, *Pittura profana a Roma al tempo del giubileo*, in *Anno 1300 il primo giubileo: Bonifacio VIII e il suo tempo*, catalogo della mostra (Roma, 12 aprile – 16 luglio 2000), cur. M. Righetti Tosti Croce, Milano 2000, pp. 65-68.

A. Milioni, *L'arcibasilica papale del Laterano nei secoli*, Roma 2007.

G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916.

C. Minott, *The Iconography of the Frescoes of the Life of Christ in the church of Sant'Angelo in Formis*, PhD dissertation, Princeton 1967.

Mise en page et mise en texte du livre manuscript, cur. H.J. Martin – J. Vezin, Paris 1990.

Monasticon Italiae. I. *Roma e Lazio*, cur. F. Caraffa, Cesena 1981.

A. Monciatti, *Il palazzo vaticano nel Medioevo*, Firenze 2005.

A. Moppert Schmidt, *Die Fresken von S. Angelo in Formis*, Zurich 1967.

F. R. Moretti, *Dalla pagina miniata alla decorazione muraria: un "exemplum" nell'oratorio di San Tommaso Becket ad Anagni*, in *Medioevo: le officine*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 440-447.

F. R. Moretti, *La parabola delle dieci Vergini nell'oratorio di S. Tommaso Becket ad Anagni: rappresentazione pittorica di un dramma*

medievale, in *Il Molise medievale. Arte e archeologia.* Atti delle giornate di studio "Il Molise dai Normanni agli Aragonesi: arte e archeologia" (Isernia, 20-21 maggio 2008), cur. C. Ebanista – A. Monciatti, Firenze 2010, pp. 249-258.

F. R. Moretti, *I vegliardi adoranti Cristo o l'Agnello nella pittura medievale del Lazio*, in *La Ricerca giovane in cammino per l'arte*, cur. C. Bordino – R. Dinoia, Roma 2012, pp. 197-209.

S. Moretti, *Alle porte di Roma: un esempio pittorico e il suo contesto da ricostruire. La "Grotta degli Angeli" a Magliano Romano*, «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», 76 (2003-2004), pp. 105-133.

R. Morghen, *Gregorio VII e la riforma della Chiesa nel secolo XI* (II edizione corretta, integrata e aggiornata), Palermo 1974.

L. Mortara Ottolenghi, *Miniature ebraiche italiane*, «Italia Judaica», 1 (1983), pp. 211-227.

L. Mortara Ottolenghi, *Un gruppo di manoscritti ebraici romani del XIII e del XIV secolo e la loro decorazione*, in *Studi sull'ebraismo italiano: in memoria di Cecil Roth*, cur. E. Toaff, Roma 1974.

Mostra della miniatura in Abruzzo, catalogo della mostra (L'Aquila 1959), cur. G. Matthiae, L'Aquila 1959.

Mostra storica nazionale della miniatura, cur. G. Muzzioli, Firenze 1954.

G. Motta, *Libri penitenziali e* cura animarum, in *La pastorale della*

Chiesa in Occidente dall'età ottoniana al Concilio lateranense IV, Atti della XV settimana internazionale di studio (Mendola, 27-31 agosto 2001), Milano 2004, pp. 70-75.

S. Mottironi, *La Bibbia di San Vincenzo al Volturno*, «Bullettino dell'Archivio paleografico italiano», 8 (1949), pp. 45-57.

A. Muňoz, *Il restauro della chiesa e del chiostro dei Ss. Quattro Coronati*, Roma 1914.

X. Muratova, *Modelli : aspetti, funzioni ; riflessioni sul caso di bestiari miniati e sul problema della circolazione di modelli tra la Sicilia e l'Occidente*, in *Medioevo: i modelli*, cur. A. C. Quintavalle, Atti del convegno internazionale (Parma, 27 settembre – 1 ottobre 1999), Milano 2002, pp. 477-496.

Y. Nagatsuka, *Descente de croix, son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIV siècle*, Tokio 1979.

P. Nardecchia, *Note d'arte abruzzese tra la Marsica e il Carseolano*, Subiaco 2004.

F. Negri, Oculis, mente, corde*: leggere gli affreschi romanici di San Tommaso ad Acquanegra*, Rezzato 2002.

E. Neri Lusanna, *Il miniatore del Messale di Deruta e i corali di San Pietro a Gubbio*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e archivi, codici e biblioteche, miniature*, Catalogo della mostra (Assisi-Foligno-Narni-Perugia-Todi 1982), Perugia 1982, pp. 178-188.

F. Newton, *The Scriptorium and Library at Monte Cassino. 1058-*

1105, Cambridge 1999.

U. Nilgen, *Maria Regina – Ein politischer Kultbildtypus?*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 19 (1981), pp. 1-33.

U. Nilgen, *Texte et image dans les absides des Xie-XIIe siècles in Italie*, in *Épigraphie et iconographie*, Poitiers 1996, pp. 153-164.

Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo, Catalogo della mostra (Palermo, Palazzo dei Normanni 17 dicembre 2003 – 10 marzo 2004; Vienna, Hofburg, Schweizerhof, Alte Geistliche Schatzkammer 30 marzo -13 giugno 2004), cur. M. Andaloro, Palermo 2006.

C. Nordenfalk, *Beiträge zur Geschichte der turonischen Buchmalerei*, «Acta archaeologica», 7 (1936), pp. 281-397.

C. Nordenfalk, *A Travelling Milanese Artist in France at Beginning of the XI Century, in Arte del Primo Millennio*. Atti del Convegno (Pavia, settembre 1950), cur. E. Arslan, Torino 1954, pp. 374-380.

C. Nordenfalk, *Romanesque Book Illumination, in Romanesque Painting from the Eleventh to Thirteenth Century*, Geneva 1958, pp. 133-206.

C. Nordenfalk, *Italian Romanesque Illumination*, «Burlington Magazine», 112 (1970), pp. 401-403.

C. Nordenfalk, *Codex Caesareus Upsaliensis. An Echternach Gospel-Book of the Eleventh Century*, Stockholm 1971.

C. Nordenfalk, *Medieval and Renaissance Miniatures from the National Gallery of Art*, Catalogo della mostra, cur. Nordenfalk, Washington 1975.

E. Norelli, *Marie des apocryphes. Enquête sur la mère de Jésus dans le christianisme antique*, Genève 2009.

W. Oakeshott, *Sigena: Romanesque Paintings in Spain and the Artists of the Winchester Bible*, in *Kunsthistorische Studien Otto Pächt zu seinem 70. Geburstag*, Salzburg 1972, pp. 90-98.

M. Oldoni, *La promozione della scienza: l'Università di Napoli*, in *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, cur. W. Tronzo, Washington 1994, pp. 251-262.

Ori e argenti d'Abruzzo. Dal Medioevo al XX secolo, cur. A. Gandolfi – E. Mattiocco, Pescara 1996.

Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux, Atti del colloquio internazionale organizzato dall'École française d'Athènes (4 aprile 2009), cur. J. P. Caillet – F. Joubert, Paris 2012.

G. Orofino, *La prima fase della miniatura desideriana (1058-1071)*, in *L'età dell'abate Desiderio* cit., *La decorazione libraria*, Atti della tavola rotonda (Montecassino, 17-18 maggio 1987), cur. G. Cavallo, Montecassino 1989, pp. 47-63.

G. Orofino, *Homiliarium. Cod. Casin. 99*, in *L'età dell'abate Desiderio* cit., I, pp. 37-157.

G. Orofino, *La decorazione dei manoscritti pugliesi in beneventana della Biblioteca Nazionale di Napoli,* in *Scrittura e produzione documentaria nel Mezzogiorno longobardo*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, cur. G. Vitolo – F. Mottola, Badia di Cava 1991, pp. 457-488.

G. Orofino, *Il rapporto con l'antico e l'osservazione della natura nell'illustrazione scientifica di età sveva in Italia meridionale*, in *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, cur. W. Tronzo, Baltimore 1994, pp. 129-149.

G. Orofino, *Montecassino*, in *La pittura in Italia*, cur. C. Bertelli, Milano 1994, pp. 441-461.

G. Orofino, *Per un'iconografia comparata delle bibbie atlantiche*, in *Cicli e immagini bibliche nella miniatura*, «Rivista di storia della miniatura», 6-7 (2001-2002), pp. 29-40.

G. Orofino, *All'ombra di Montecassino: programmi iconografici nella Terra di San Benedetto*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, cur. T. Franco – G. Valenzano, Padova 2003, pp. 285-293.

G. Orofino, *Bibbie atlantiche. Struttura del testo e del racconto nel Libro 'riformato'*, in *Medioevo: Immagine e racconto*, Atti del IV Convegno Internazionale di studi (Parma 27-30 settembre 2000), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2004, pp. 253-264.

G. Orofino*, Le immagini nei libri medievali*, in *Arti e Storia nel Medioevo*, III, *Del vedere*, cur. E. Castelnuovo - G. Sergi, Torino 2004, pp. 341-367.

G. Orofino, *Citazione e interpretazione. Il rapporto con l'antico nel ciclo illustrativo dell'enciclopedia di Rabano Mauro*, in *Medioevo. Il tempo degli antichi.* Atti del VI Convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 197-207.

G. Orofino, *La decorazione delle Bibbie atlantiche tra Lazio e Toscana nella prima metà del XII secolo*, in *Roma e la Riforma Gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII sec.)*, cur. S. Romano - J. Enckell Juillard, Roma 2007, pp. 357-379.

G. Orofino, *Pittura e miniatura nell'Italia centro-meridionale al tempo della Riforma gregoriana*, in *Les fonts de la pintura romanica*, Simposi internacional (Barcellona 11-14 febbraio 2004), cur. M. Guardia - C. Mancho, Barcelona 2009, pp. 161-175.

G. Orofino, "*Incognitae officinae": il problema degli* scriptoria *di età sveva in Italia meridionale*, in *Medioevo: le officine*, Atti del convegno internazionale (Parma, 22-27 settembre 2009), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2010, pp.468-480.

G. Orofino, Terra Sancti Vincencii *e* Terra Sancti Benedicti*: miniature oltre i confini*, in *Il Molise medievale. Archeologia e arte*, cur. C. Ebanista – E. Monciatti, Firenze 2010, pp. 201-209.

G. Orofino, *Del Desiderio di avere libri: manoscritti e committenti a Montecassino, XI secolo*, in *Medioevo: i committenti*, cur. A. C. Quintavalle. Atti del convegno internazionale (Parma 21-26 settembre 2010), Milano 2011, pp.159-171.

G. Orofino, *Una bibbia atlantica tra Italia e Spagna e i suoi*

"maestri", in *Forme e Storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, cur. W. Angelelli – F. Pomarici, Roma 2011, pp. 211-222.

P. Orsini, *Cultura grafica tra l'XI e il XIII secolo a Sulmona, in Scripta et scripturae. Contributi per la storia di Sulmona*, cur. E. Mattiocco, Lanciano 2002, pp.143-178.

P. Orsini, *Manoscritti in maiuscola biblica. Materiali per un aggiornamento*, Cassino 2005.

J. Osborne, *Dado Imagery in the Lower Church of San Clemente, Rome, and Santa Immacolata in Ceri*, in *Shaping Sacred Space and Institutional Identity in Romanesque Mural Painting. Essays in Honour of Otto Demus*, London 2004, pp. 35-50.

V. Pace, *Precisazioni sugli affreschi nell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco*, «Commentari», 21 (1970), pp. 291-297.

V. Pace, *Note su alcune scene evangeliche nella pittura del Duecento in Abruzzo*, «Commentari», 23 (1972), pp. 152-162.

V. Pace, *Profilo della pittura medievale abruzzese (L'iconografia dei programmi absidali del XII e XIII secolo)*, «Abruzzo», 1 (1976), pp. 61-73.

V. Pace, *Per la storia della produzione libraria e della cultura figurativa nella Roma di Innocenzo III: il sacramentario ms.730 della Biblioteca Nazionale di Madrid*, in *Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Arte*, cur. C. Maltese, Roma 1980, pp. 463-474.

V. Pace*, Cultura dell'Europa medievale nella Roma di Innocenzo*

III. Le illustrazioni marginali del Registro Vaticano 4, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 22 (1985), pp. 45-61.

V. Pace, *Per una storia della minitaura dugentesca a Roma*, in *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250. Fetschrift fuer Florentine Mutherich*, cur. K. Bierbauer, W. Sauerlaender, München 1985, pp. 255-262.

V. Pace, *Pittura del Duecento e Trecento a Roma e nel Lazio*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, cur. E. Castelnuovo, II, Milano 1986, pp. 432-442.

V. Pace, *Pittura del Duecento e del Trecento in Abruzzo e Molise*, in *La pittura in Italia* cit., cur. E. Castelnuovo, II, Milano 1986, pp. 443-450.

V. Pace, *I rotoli miniati dell'Exultet nell'Italia meridionale medievale*, «Lecturas de Historia del Arte», 4 (1994), pp. 15-33.

V. Pace, *La pittura medievale in Campania*, *La pittura in Italia. L'altomedioevo*, cur. C. Bertelli, I, Milano 1994, pp. 243-260.

V. Pace, *La pittura medievale in Molise, Basilicata e Calabria*, in *La pittura in Italia* cit., pp. 270-303.

V. Pace, *Pittura del Duecento e del Trecento in Puglia, Basilicata e nell'Italia meridionale "greca"*, in *La pittura in Italia* cit., pp. 451-460.

V. Pace, *«Nihil innovetur nisi quod traditur est»: sulla scultura del medioevo a Roma*, in *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, cur. H. Beck - K. Hengevoss- Dürkop, Frankfurt am Mein 1994, I, pp. 587-603; II, pp. 332-360.

V. Pace, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000.

V. Pace, *Un percorso storiografico: dalla filologia all'ideologia*, in *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, cur. M. Maniaci – G. Orofino, Milano 2000, pp. 61-64.

V. Pace, *Eremiti in scena nell'Italia meridionale (e altrove)*, in *San Bruno di Colonia: un eremita tra Oriente e Occidente.* Atti del Secondo Convegno Internazionale (Serra San Bruno, 2-5 ottobre 2002), cur. P. De Leo, Soveria Mannelli 2004, pp. 253-290.

V. Pace, *Immagini della sessualità nel Medioevo italiano*, in *Medioevo. Immagini e ideologie*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 23-27 settembre 2002), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 630-643.

V. Pace, *La "felix culpa" di Richard Krautheimer: Roma, S. Prassede e la "rinascenza carolingia"*, in *Ecclesiae urbis*. Atti del Convegno internazionale (Roma 2000), cur. F. Guidobaldi – A. Guiglia Guidobaldi, Città del Vaticano 2002, pp. 65-72.

V. Pace, *La committenza artistica di Innocenzo III: dall'Urbe all'Orbe*, in *Innocenzo III* Urbis et Orbis, Atti del congresso internazionale (Roma 9-15 settembre 1998), cur. A. Sommerlechner, II, Roma 2003, pp. 1226-1244.

V. Pace, *La Riforma e i suoi programmi figurativi: il caso romano, fra realtà e mito storiografico, in Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, cur. S. Romano – J. E. Julliard, Roma 2007, pp. 49-60.

V. Pace, *Politica delle immagini o immagini di politica? Programmi absidali a Roma e nel "Patrimonium Petri" nell'età della Riforma*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 237-244.

O. Pächt, *A Cycle of English Frescoes in Spain*, «The Burlington Magazine», 103 (1961), pp. 166-175.

O. Pächt, J. Alexander, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford 1973.

O. Pächt, *La miniatura medievale. Una introduzione*, Monaco 1984 (trad. italiana di F. Curuberto – C. Pardatscher, Torino 1987).

W. Paeseler, *Die römische Weltgerichtstafel im Vatikan. Ihre Stellung in der Geschichte des Weltgerichtsbildes und in der römischen Malerei des 13. Jahrhunderts*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 2 (1938), pp. 313-393.

E. Pagella, *Vedere, copiare, interpretare: artisti e circolazione di modelli nell'ambito ecclesiastico*, in *Arti e storia del Medioevo*, I, cur. E Castelnuovo, pp. 473-511.

M. Palma, *Modifiche di alcuni aspetti materiali della produzione libraria latina nei secoli XII e XIII*, «Scrittura e civiltà», 12 (1988), pp. 119-133.

S. Panayotova, *The Illustrated Psalter. Luxury and Practical Use*, in *The Practice of the Bible in the Middle Ages: Production, Reception, and*

Performance in Western Christianity, cur. S. Boynton – D. Reilly, pp. 247-271.

C. Paniccia, *Iacopo Stefaneschi e Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere: immagini scritte, scritture in immagine nel ciclo musivo con le Storie della Vergine*, in *Memoria e materia dell'opera d'arte: proposte e riflessioni*, cur. E. Anzellotti – C. Rapone – L. Salvatelli, Roma 2014, pp. 45-56.

E. Panofsky, *Hercules Agricola: a Further Complication in the Problem of the Illustrated Hrbanus Manuscripts*, in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, II, Bristol 1967, pp. 20-27.

L. Paolini, *L'ecclesiologia damianea. Per una possibile interpretazione di sintesi*, «Reti Medievali», 1 (2010), pp. 309-320.

L. Paolini, *Papato, inquisizione, frati*, in *Il papato duecentesco e gli ordini mendicanti.* Atti del XXV Convegno internazionale (Assisi, 13-14 febbraio 1998), Spoleto 1998, pp. 179-204.

S. Paone, A. Tomei, *La pittura medievale nell'Abruzzo aquilano*, Cinisello Balsamo 2010.

A. Paravicini Bagliani, *Cardinali di Curia e "familiae" cardinalizie dal 1227 al 1254*, Padova 1972.

A. Paravicini Bagliani, *Le biblioteche cardinalizie (secc. XIII-XV)*, in *I luoghi della memoria scritta. I libri del silenzio, i libri del decoro, i libri della porpora*, cur. G. Cavallo, Roma 1994, pp. 295-301.

A. Paravicini Bagliani, *Il trono di Pietro: l'universalità del papato da*

Alessandro III a Bonifacio VIII, Roma 1996.

A. Paravicini Bagliani, *Le biblioteche curiali duecentesche*, in *Libri, lettori e biblioteche nell'Italia medievale (secoli IX-XV). Fonti, testi, utilizzazione del libro*, Atti della Tavola rotonda italo-francese (Roma, 7-8 marzo 1997), cur. G. Lombardi - D. Nebbiai Dalia Guarda, Roma 2001, pp. 263-275.

A. Paravicini Bagliani, *Le chiavi e la tiara: immagini e simboli del papato medievale* (ed. aggiornata), Roma 2005.

E. Parlato, S. Romano, *S. Maria in Monte Dominici a Marcellina*, in *Roma e il Lazio. Il romanico*, Milano 1992, pp. 366-368.

E. Parlato, *La pittura medievale in Umbria*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, cur. C. Bertelli, Milano 1994, pp. 180-196.

N. Pasero, *Laudes creaturarum*, Parma 1992.

E. Pàstzor, *Motivi dell'ecclesiologia di Anselmo di Lucca. In margine a un sermone inedito*, «Bullettino dell'Istituto Storico italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano», 77 (1965), pp. 45-60.

L. Pellegrini, *L'incontro di due invenzioni medievali: Università e Ordini mendicanti*, Napoli 2005.

L. Pellegrini, *I Predicatori e i loro manoscritti*, in *La predicazione dei Frati dalla metà del '200 alla fine del '300*. Atti del XXII Convegno internazionale (Assisi, 13-15 ottobre 1994), Spoleto 1995, pp. 113-139.

Pensare per figure: diagrammi e simboli in Gioacchino da Fiore, atti

del 7° Congresso internazionale di studi gioachimiti, San Giovanni in Fiore, 24-26 settembre 2006, cur. A. Ghisalberti, Roma 2010.

J. M. Perea, *Frescoes descubiertos en la sacristìa de la iglesia nacional de Espaňa en Roma*, Madrid 1912.

V. Peri, *La tavola vaticana del Giudizio Universale. Note sulla data e sul tema apocalittico*, «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», 39 (1966-1967), pp. 161-186.

A. Peroni, *Ambrogio Autperto da San Vincenzo al Volturno a San Pietro al Monte sopra Civate*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, cur. A. Calzona – R. Campari – M. Mussini, Milano 2007, pp. 138-150.

A. Perriccioli Saggese, *Miniature umbro-assisiati nella Napoli angioina*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I, Firenze 1989 – 1990, pp. 114-119.

A. Perriccioli Saggese, *La miniatura nel Mezzogiorno*, in *Storia del Mezzogiorno*, cur. R. Romeno – G. Galasso, XI, (*Aspetti e problemi del Medioevo e dell'età moderna*, 4), Napoli 1993, pp. 368-385.

A. Perriccioli Saggese, *Carlo I, re bibliofilo*, in *Medioevo: immagine e ideologia*. Studi in onore *di* Arturo Carlo Quintavalle*,* cur. A.Calzona – R. Campari – M. Mussini, Milano 2007, pp. 331-335.

A. Perriccioli Saggese, *Un codice bolognese alla corte angioina di Napoli: l'*Histoire ancienne *di Chantilly appartenuta a Guy de Monfort e il problema della bibbia di Corradino*, in *Napoli e L'Emilia. Studi sulle relazioni artistiche*, Atti delle giornate di studio (Santa Maria Capua Vetere,

28-29 maggio 2008), Napoli 2010, pp. 211-220.

L. Pestilli, *"Ficus latine a fecunditate vocatur": on a Unique Iconographic Detail in Cavallini's Annunciation in Santa Maria in Trastevere*, «Source: Notes in the Hostory of Art», 20/3, (2001), pp. 5-14.

A. Petrucci, *Scrittura e libro nell'Italia altomedievale*. II. *La convezione cristiana del libro fra VI e VII secolo*, «Studi medievali», 14 (1973), pp. 961-1002.

A. Petrucci, *La scrittura tra ideologia e rappresentazione*, in *Storia dell'arte italiana.* IX, *Grafica e immagine*, 1. *Scrittura e miniatura, disegno*, cur. F. Zeri, Torino 1980, pp. 3-123.

A. Petrucci, *Breve storia della scrittura latina*, Roma 1992.

A. Petrucci, *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana*, cur. A. Asor Rosa, II. *Produzione e consumo*, Torino 1983, pp. 499-524.

A. Petrucci, *La concezione cristiana del libro tra VI e VII secolo*, in *Libri e lettori nel Medioevo. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1983, pp. 3-26.

A. Petrucci, *La descrizione del manoscritto. Storia, problemi, modelli*, Roma 1987.

A. Petrucci, *Medioevo da leggere*. *Guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano*, Torino 1992.

A. Petrucci, *Divagazioni paleografiche sulle Roma gregoriana*, in *Studi sulle società e le culture per G. Arnaldi*, cur. L. Gatto – P. Supino Martini, Firenze 2002, pp. 471-478.

A. Petrucci, *Scrivere e leggere nell'Italia medievale*, Milano 2007.

E. Petrucci, *Pievi e parrocchie del Lazio nel Basso Medioevo. Note e osservazioni*, in *Pievi e parrocchie in Italia nel Basso Medioevo (secc. XIII-XIV).* Atti del VI Convegno di Storia della Chiesa in Italia (Firenze, 21-25 settembre 1981), Roma 1984, II, pp. 893-1017.

S. Pettenati, *Un' altra «Bibbia di Manfredi»*, «Prospettiva», 4 (1976), pp. 7-15.

S. Piazza, *Pittura rupestre medievale: Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*, Roma 2006.

S. Piazza, *Peintures rupestres dans le Latium à l'époque de la Réforme grègorienne. La "Grotta di S. Cristina" à Bolsena et autres lieux plus ou moins connus*, in *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*. Atti del convegno (Université de Lausanne, 10-11 dicembre 2004), cur. S. Romano – J. Enckell Julliard, Roma 2007, pp. 381-410.

S. Pietrini, *L'antiliturgia della follia. L'iconografia dello stolto biblico nei manoscritti italiani*, in *Iconografia e liturgia nella miniatura occidentale*, Atti delle giornate di studio sulla Storia della miniatura, «Rivista di Storia della miniatura», 11 (2007), pp. 39-48.

G. Picasso, *I centri della cultura monastica*, in *Centri di produzione della cultura nel Mezzogiorno normanno-svevo*, Atti delle dodicesime giornate normanno-sveve (Bari, 17-20 ottobre 1995), cur. G. Musca, Bari 1997, pp. 145-159.

M. E. Piferi, *Affreschi romanici nel viterbese*, Manziana 2001.

T. Piscitelli Carpino, *Paolino di Nola: le iscrizioni absidali delle basiliche di Nola e Fondi*, in *Fondi tra antichità e Medioevo*. Atti del Convegno (Fondi, 31 marzo -1 aprile 2000), Fondi 2002, pp. 109-163.

E. Pispisa, *Il regno di Manfredi. Proposte di interpretazione*, Messina 1991.

E. Pistilli, *Le chiese di Cassino. Origini e vicende*, Cassino 2007.

J. C. Plumpe, *Ecclesia Mater*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 70 (1939), pp. 535-555.

F. Pomarici, *Medioevo. Architettura*, in *San Giovanni in Laterano*, cur. C. Pietrangeli, pp. 61-72.

E. Ponzi, *L'*exultet *della* Ecclesia Aeclanenis*: una prima indagine*, in *Giuliano d'Eclano e l'Hirpinia Christiana.* Atti del Convegno internazionale (Mirabella Eclano, 23-25 settembre 2010), cur. S. Accomando – R. Ronzani, pp. 317-363.

E. Ponzi, Sancte Michaele Archangele defende nos in proelio. *Francesco d'Assisi e san Michele Arcangelo*, in *Studi in onore di Massimo Miglio*, I. *Percezioni, scambi, pratiche*, cur. A. De Vincentiis, Roma 2012, pp. 321-329.

E. Ponzi, *L'*exultet *di Velletri: un percorso iconografico*, in *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, cur. G. Mariani Canova – A. Perriccioli Saggese, Padova 2014, pp. 12-139.

J. Porcher, *I manoscritti dipinti*, in *L'impero carolingio*, cur. J. Porcher – J. Hubert – W. F. Volbach, Milano 1968.

G. L. Potestà, *I frati minori e lo studio della Bibbia. Da Francesco d'Assisi a Nicolò da Lyra*, in *La Bibbia nell'Alto Medioevo* cit., pp 269-290.

A. Pratesi, *In margine al lavoro preparatorio per l'edizione del* Chronicon Casauriense, «Abruzzo», 15 (1977), pp. 95-114.

A. Pratesi, *Attività scrittoria e preziosismi calligrafici nello scrittorio di Casauria*, «Abruzzo», 23-28 (1985-1990), pp. 115-122.

I. Quadri, *Gli affreschi staccati dall'abside di San Basilio ai Pantani. La* Virgo Lactans *e santi*, in *Il Duecento* cit., pp. 117-118.

P. Quaresima *et alii*, *L'oratorio di S. Pellegrino a Bominaco: problematiche e redazione di un progetto manutentivo*, in *Ripensare alla manutenzione: ricerche, progettazione, materiali, tecniche per la cura del costruito*, Atti del convegno di studi (Bressanone, 29 giugno - 2 luglio 1999), Venezia 1999, pp. 555-564.

P. Quaresima *et alii*, *L'oratorio di S. Pellegrino a Bominaco (L'Aquila): stato delle conoscenze, problemi aperti e possibili soluzioni*, in *Sulle Pitture Murali. Riflessioni, conoscenza, interventi*, Atti del convegno di studi (Bressanone 12-15 luglio 2005), cur. G. Biscontin – G. Driussi, pp. 1113-1124.

K. Queijo, *Gli affreschi del cosiddetto oratorio di Onorio III in San Sebastiano fuori le mura*, in *Il Duecento e la cultura gotica* cit., pp. 98-103.

K. Queijo, *Il perduto affresco con la Crocifissione della basilica*, in *Il*

Duecento e la cultura gotica cit., pp. 210-212.

H. Quentin, *Mémoire sur l'établissement du texte de la Vulgate*, Rome-Paris 1922, pp. 362-384.

A. C. Quintavalle, *I disegni e le officine della Riforma*, in *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica.* Catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Tè, 15 giugno – 11 ottobre 1991), cur. A. Calzona – C. Quintavalle, Milano 1991, pp. 251-340.

A. C. Quintavalle, *Medioevo: i modelli, un problema storico*, in *Medioevo: i modelli,* Atti del convegno internazionale (Parma, 27 settembre – 1 ottobre 1999), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2002, pp. 11- 84.

A. C. Quintavalle, *Figure della riforma in Occidente*, in *Il Medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*. Catalogo della mostra (Parma, 9 aprile – 16 luglio 2006), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 239-290.

A. C. Quintavalle, *Scheda 13d. Frammento di greca e di figura sotto arcata*, in *Wiligelmo e Matilde* cit., pp. 361-364.

A. C. Quintavalle, *"Nomen et imago": officine e artefici al tempo della riforma gregoriana*, in *L'artista medievale*. Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 17 - 19 novembre 1999), cur. M. M. Donato, Pisa 2008, pp. 251-268.

A. C. Quintavalle, *L'antico, l'arredo, le sepolture nelle chiese fra XI e XII secolo in Occidente. L'imitazione dei sarcofagi romani e il racconto gregoriano per immagini; dalla metà del XII secolo la rivoluzione dell'iconografia suggerisce il confronto con i catari*, in *Medioevo. Il tempo*

degli antichi. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 327-350.

A. C. Quintavalle, *Le immagini contro l'eresia*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medioevo», 112 (2010), pp. 137-237.

D. Radeglia, *Osservazioni sulla primitiva disposizione delle scene veterotestamentarie della croce stazionale di S. Giovanni in Laterano*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della III Settimana di studi di Storia dell'arte medievale dell'università di Roma (Roma 1978), cur. A. M. Romanini, Roma 1980.

G. Ragionieri, *Cronologia e committenza: Pietro Cavallini e gli Stefaneschi di Trastevere*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» (Classe di Lettere e Filosofia), 11 (1981), pp. 447-467.

G. Ragionieri, *Ipotesi per uno* scriptorium*: codici miniati a Roma per il cardinale Iacopo Stefaneschi*, in Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte di Roma la Sapienza (Roma, 19-24 maggio 1980), cur. A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 393-402.

G. Ragionieri, *Un cardinale testimone del primo giubileo. Iacopo Stefaneschi e il* De Centesimo, in *La Storia dei Giubilei*, I. 1300-1423, Prato 1997, pp. 216-223.

C. Rapone, *Un tesoro duecentesco a Bagnoregio. La Bibbia cosiddetta di san Bonaventura*, «Rivista di Storia della Miniatura», 16 (2012), pp. 26-34.

H. Rashdall, *The Universities of Europe in the Middle Ages. A New Edition,* I. *Salerno, Bologna, Paris*, Oxford 1936.

G. Raspa, *Le chiese di Anagni all'inizio del Settecento*, «Latium», 3 (1986), pp. 213-239.

G. Raspa, *Le chiese di Anagni nel 1581*, in *Scritti in onore di Filippo Carafa*, Anagni 1986 (Biblioteca di Latium, 2), pp. 355-378.

D. Redig de Campos, *Sopra una tavola sconosciuta del secolo undecimo rappresentante il Giudizio Unviersale*, «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», 11 (1935), pp. 139-156.

D. Redig de Campos, *Eine unbekannte Darstellung des Jüngsten Gerichs aus dem elften Jahrhundert*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 5 (1936), pp. 124-133.

D. Redig de Campos, *Relazioni dei lavori di restauro. Pitture murali. Scala Santa (Oratorio di San Sebastiano)*, «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», 27 (1955), pp. 408-410.

D. Redig de Campos, *Il "Sant'Agostino" della Scala Santa restaurato*, «Römische Quartalschrift», 58 (1963), pp. 101-104.

M. Reeves, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Age. A Study in Johachimism*, Oxford 1969.

M. Reuter, *Text und Bild im Codex 132 der Bibliothek von Montecassino «Liber Rabani de originibus rerum» (Untersuchungen zur mittelalterlichen Illustrationpraxis)*, München 1984 (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung), pp. 155-156.

S. Riccioni, *Il mosaico absidale di San Clemente a Roma* exemplum

della Chiesa riformata, Spoleto 2006.

S. Riccioni, *La décoration monumentale à Rome aux XI et XII siècles: révisions chronologiques, stylistiques et thématiques*, «Perspective», 2 (2010), pp. 319-360.

S. Riccioni, *The Word in the Image: an Epiconographic Analysis of Mosaics of the Reform in Rome (Twelfth-century)*, in *Inscriptions in Liturgical Spaces*, cur. K. B. Aavitsland – T. K. Seim (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, vol. XXIV, n.s. 10), Roma 2011, pp. 85-137.

S. Riccioni, Litterae et figurae. *Pour un art rhétorique dans la Rome de la Réforme grégorienne*, in *Roma e la Riforma gregoriana* cit.

P. Riché, *La Bible et la vie politique dans le haute Moyen Age*, in *Le Moyen Age et la Bible*, cur. P. Riché – G. Lobrichon, Paris 1984, pp. 385-400.

N. Ripley Ker, From *«Above Top Line» to «Below Top Line»: A Change in Scribal Practice*, «Celtica», 5 (1960), pp. 13-16.

A. Roca de Amicis, *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: gli anni della fabbrica (1646-1650)*, Roma 1995.

P. Rodriguez Barral, *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en la más allá en el arte medievale de la Corona de Aragón*, Phd Dissertation (Departamento de Arte, Facultad de Letras, Universidad Autónoma de Barcellona; tutor Joaquin Yarza Luaces), Barcellona 2003.

Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (Roma, 19-24 maggio 1980), cur. A. M. Romanini, Roma 1983.

Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo), cur. S. Romano – J. Enckell Julliard, Roma 2007.

Roma nel Duecento: l'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII, cur. A. M. Romanini, Torino 1991.

S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V* (1295-1431), Roma 1992.

S. Romano, *La pittura medievale in Abruzzo*, in *La pittura in Italia. L'altomedioevo*, cur. C. Bertelli, I, Milano 1994, pp. 261, 269.

S. Romano, *Artista e organizzazione del lavoro medievale: appunti e riflessioni romane*, «Ricerche di storia dell'arte», 55 (1995), pp. 5-20.

S. Romano, *Gli affreschi di San Pietro* in vineis, in *Il Collegio Principe di Piemonte e la Chiesa di San Pietro* in vineis *in Anagni*, cur. M. Rak, Bagni di Tivoli 1997, pp. 101-116.

S. Romano, *La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma 2001.

S. Romano, *Il cantiere di San Paolo fuori le mura: il contatto con i prototipi, in Medioevo: i modelli*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre – 1 ottobre 1999), Milano 2002, pp. 615-630.

S. Romano, *Tecnica, stile e organizzazione del lavoro nella bottega*

medievale: il caso alieno dei pittori nordici di Assisi, in *L'artista medievale*, cur. M. M. Donato, Annali della Scuola normale superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia, ser. IV, Quaderni 16 (2003, 2), Pisa 2003, pp. 129-144.

S. Romano, *Nuovi affreschi nella residenza di San Clemente a Roma: gli anni dei "quattro cardinali"*, in *Domus et splendida palatia. Residenze papali e cardinalizie a Roma fra XII e XV secolo,* Atti della giornata di studi (Pisa, Scuola Normale Superiore, 23 novembre 2002), cur. A. Monciatti, Pisa 2004, pp. 59-76.

S. Romano, *Geografia del potere nella Roma del Duecento*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20 - 24 settembre 2005), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 624-635.

S. Romano, *Riforma e tradizione. 1150-1197*, *La pittura medievale a Roma*, IV, *Corpus*, cur. M. Andaloro - S. Romano, Milano 2006.

S. Romano, *La decorazione del nartece della basilica pelagiana di San Lorenzo fuori le mura*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 183-184.

S. Romano, F. Dos Santos, *La tavola del Giudizio universale già in San Gregorio Nazianzeno (Pinacoteca Vaticana)*, in *Riforma e tradizione* cit., pp. 45-55.

G. Ropa, *I centri di cultura liturgica*, in *Centri di produzione della cultura nel Mezzogiorno normanno-svevo*, Atti delle dodicesime Giornate normanno-sveve (Bari, 17-20 ottobre 1995), cur. G. Musca, Bari 1997, pp. 161-192.

P. Rossi, *L'affresco absidale della pieve di Vallerano*, «Storia

dell'arte», 44 (1982), pp. 31-34.

M. Rotili, *La pittura romanica nell'Italia centro-meridionale*, Milano 1966.

M. Rotili, *La miniatura nello "scriptorium" della Badia di Cava nel Duecento*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano,* II, cur. A. M. Romanini, Galatina 1980.

G. Rotondi, *Un opuscolo di san Pier Damiani e l'iconografia dei santi Pietro e Paolo*, in *Miscellanea G. Galbiati*, II, Milano 1951, pp. 275-282.

G. Rohault de Fleury, *Le Latran au Moyen Age*, Paris 1877.

A. Rullo, *Alcune novità sulla bibbia di Manfredi della Biblioteca Apostolica Vaticana (Ms. Vat. Lat. 36)*, Arte medievale, 6 (2007), II, pp. 133-140.

J. Ruysschaert, *La tableau Mariotti de la mosaique absidiale de l'ancien S.-Pierre*, «Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archeologia», 40 (1967/1968), pp. 295-317.

A. J. Rusconi, *Attraverso l'Abruzzo. Santa Maria ad Cryptas*, «Emporium», 24 (1906), pp. 449-463.

A. Russo, *La Bibbia di Corradino: ms. 152 della Walters Art Gallery di Baltimora*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Napoli Federico II, Facoltà di lettere e filosofia (tutor A. Putaturo Murano), 1995.

A. Russo, *Su alcune novità per la* Bibbia di Corradino, Rivista di Storia della Miniatura, 5 (2000), pp. 51-64.

C. Ruzzier, *La produzione di manoscritti neotestamentari in Italia nel XIII secolo: analisi codicologica*, «Segno e testo», 6 (2008), pp. 249-294.

C. Ruzzier, *Des armaria aux besaces. La mutation de la Bible au XIIIe siècle*, in *Les usages sociaux de la Bible, XIe-XVe siecles*, «CEHTL», 3 (2010).

C. Ruzzier, *La bibbia di Marco Polo e la produzione duecentesca di bibbie portatili*, in *La Bibbia di Marco Polo. Storia del reperto più antico del cristianesimo latino, del suo viaggio e della sua permanenza in Cina*, cur. A. Melloni, Roma 2012.

C. Ruzzier, *The Miniaturisation of Bible Manuscripts in the Thirteenth Century: a Comparative Study*, in *Form and Function* cit., pp. 105-125.

Sancta Sanctorum, cur. C. Pietrangeli, Milano 1995.

San Giovanni in Laterano, cur. C. Pietrangeli, Firenze 1990.

J. M. Sansterre, *Le passé et le présent dans l'argumentation d'un réformateur du XI s.: Pierre Damien*, in *L'autorité du passé dans les sociétés médiévales*, cur. Sansterre, Roma 2004 (Collection de l'École Française de Rome, 333); Hinstitut Historique Belge de Rome, Bibliothèque, 52), pp. 221-235.

C. Segre Montel, *Autore, copista e miniatore: immagini a confronto*, in *L'artista medievale* cit., pp. 39-52.

C. Segre Montel, F. Zuliani, *La pittura nell'Abbazia di Nonantola. Un refettorio affrescato di età romanica*, Modena 1991, pp. 111-132.

C. Segre Montel, *L'arte in città: il mosaico pavimentale del Duomo*, in *Storia di Torino. Dalla preistoria al Comune medievale*, cur. G. Sergi, I, Torino 1997, pp. 579-584.

L. Sabatini, *I francescani in Abruzzo: storia e struttura di alcuni insediamenti monastici*, in *Storia come presenza. Saggi sul patrimonio artistico abruzzese*, Pescara 1984, pp. 99-112.

P. Salmon, *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vatican*, I-V, Città del Vaticano 1972.

P. Salmon, Analecta liturgica. *Extraits des manuscrits liturgiques de la Bibliothèque Vaticane*, Città del Vaticano 1975.

G. Salvoni Savorini, *Monumenti della miniatura negli Abruzzi*, Atti e memorie: Convegno storico abruzzese-molisano (25-29 marzo 1931), II, Casalbordino 1933.

E. Sandberg – Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929.

E. Scaccia Scarafoni, *Vicende storiche della Biblioteca di Montecassino*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», 3 (1929), pp. 307-328.

C. Scalon, *Appunti per una storia della Bibbia atlantica di Cividale del Friuli*, «Forum Julii», 7 (1983), pp. 53-71.

C. Scalon, *Due codici cividalesi della metà del sec. XII* (Cividale,

cod. XXI e LXVII), «Memorie storiche forogiulie», 65 (1985), pp. 37-62.

C. Scalon, *Lo* scriptorium *e le scuole cividalesi nella prima metà del XII secolo*, in *Miniatura in Friuli crocevia di civiltà*, cur. L. Menegazzi, Pordenone 1987, pp. 43-60.

C. Scalon, *Produzione e fruizione del libro nel basso medioevo. Il caso Friuli*, Padova 1995.

C. Scalon – L. Pani, *I codici della Biblioteca Capitolare di Cividale del Friuli*, Firenze 1998.

R. W. Scheller, *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem 1963.

R. W. Scheller, *On the Nature of Medieval Drawing*, in *Drawings defined*, cur. W. Strauss – T. Felker, New York 1987, pp. 13-33.

R. W. Scheller, Exemplum*: Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages: (ca. 900 - ca. 1470)*, Amsterdam 1995.

J. von Schlosser, *Zur kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter*, «Jahrhbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserbauses», 23 (1902), pp. 279-286.

Scripta et scripturae. Contributi per la storia di Sulmona, cur. E. Mattiocco, Lanciano 2002.

R. Semizzi, *Un breviario francescano miniato tardoduecentesco alla Biblitoeca Queriniana di Brescia: presentazione iconografica del ms. A-V-24*, in *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*. Atti del III

Congresso di Storia della Miniatura, cur. M. Ceccanti – M. C. Castelli, Firenze 1992, pp. 129-145.

S. Settis, *'Come pintor che con esemplo pinga'*, in *Storia dell'arte italiana*, cur G. Bollati – P. Fossati, III, Torino 1979, pp. 253-260.

G. Severino Polica, *Libro, lettura, "lezione" negli* Studia *degli ordini mendicanti (sec. XIII)*, in *Le scuole degli ordini mendicanti (secoli XIII-XIV)*. Atti del XVII Convegno internazionale di studi (Todi, 11-14 ottobre 1976), Todi 1978, pp. 375-413.

E. Sesti, *L'arte francescana nella pittura italiana dei secoli XIII e XIV*, in *Francesco, il francescanesimo e la cultura della nuova Europa*. Atti del Convegno internazionale (Roma, dicembre 1982), cur. I. Baldelli – A. M. Romanini, Roma 1986, pp. 197-208.

E. Sesti, *La miniatura ad Assisi tra Duecento e Trecento*, in *Assisi anno 1300*, cur. S. Brufani – E. Menestò, Assisi 2002, pp. 435-454.

I. Short, *Le pape Calliste II, Charlemagne et les fresques de Santa Maria in Cosmedin*, «Cahiers de civilisation médiévale», 13 (1970), pp. 229-238.

B. Smalley, *I vangeli nelle scuole medievali (secoli XII-XIII)*, Padova 2001.

M. Q. Smith, *Anagni, An Example of Medieval Typological Decoration*, «Papers of the British School at Rome», 33 (1965), pp. 1-47.

M. C. Somma, *Cantieri e maestranze dei monasteri benedettini abruzzesi*, in *Cantieri e maestranze nell'Italia meridionale*, Atti del

convegno di studi (Chieti, San Salvo 16-18 maggio 2008), cur. M. C. Somma, Spoleto 2010, pp. 97-134.

L. Speciale, *Montecassino e la Riforma gregoriana. L'*Exultet *Vat. Barb. Lat. 592*, Roma 1991.

L. Speciale, *Una cellula e i suoi libri: I Ss. Vincenzo e Atanasio alle Tre Fontane e Casamari,* «Arte medievale», 8 (1994), pp. 47-75.

L. Speciale, *In margine al* corpus *cassinese degli* Exultet*: rotoli certi e rotoli attribuiti*, in *L'età dell'abate Desiderio* cit., pp. 345-437.

L. Speciale – G. Torriero Nardone, Sicut nunc cernitur satis pulcherrimam construxit*: la basilica e gli affreschi desideriani di S. Benedetto a Capua*, in *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma gregoriana*, cur. F. Avagliano, Montecassino 1997, pp. 147-188.

L. Speciale, *Dalla lettera all'immagine: la decorazione delle Bibbie atlantiche*, in *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, cur. M. Maniaci – G. Orofino, Milano 2000, pp. 65-71.

L. Speciale, *Iohannes presbyter e la data d'esecuzione della Bibbia di santa Cecilia. Note storiografiche* in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, cur. A. Calzona, Milano 2007, pp. 132-137.

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), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2002, pp. 673-681.

L. Speciale, *Tra Roma e Farfa: cultura artistica nei manoscritti decorati dell'abbazia di Farfa*, in *Farfa abbazia imperiale*. Atti del convegno internazionale (Farfa-Santa Vittoria di Matenano, 25-29 agosto 2003), cur. R. Dondarini, Roma 2006, pp. 437-447.

L. Speciale, *Ambrogio Autperto, San Vincenzo al Volturno e l'origine del ciclo dell'*Exultet, in *Medioevo: arte e storia.* Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), cur. A. C. Quintavalle, Parma 2008, pp. 178-190.

L. Speciale, Exultent divina mysteria. *San Vincenzo al Volturno, Ambrogio Autperto e la genesi del ciclo dell'*Exultet, in *Medioevo: arte e storia*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 178-190.

L. Speciale, *Apocalisse e liturgia: il ciclo dell'*Exultet, in *Musica e liturgie nel medioevo bresciano (secoli XI-XV)*. Atti dell'incontro nazionale di studio (Brescia, 3-4 aprile 2008), cur. M. T. R. Barezzani – R. Tibaldi, Brescia 2009, pp. 585-611.

L. Speciale, *Memoria e scrittura: tituli, programma, scelte d'immagine da Montecassino a Sant'Angelo in Formis*, in *Medioevo. Immagine e memoria*, *Medioevo. Immagine e memoria*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 144-153.

U. Speranza, *Gli archivi in Abruzzo e le ricerche storiche*, in Atti e memorie: Convegno storico abruzzese-molisano (25-29 marzo 1931), II, Casalbordino 1933, pp. 781-849.

Splendore nella Regola. Codici miniati da monasteri e conventi nella

Biblioteca Universitaria di Padova. Catalogo della mostra (Padova, Oratorio di San Rocco, 1-30 aprile 2011), cur. F. Toniolo – P. Gnan, Padova 2011.

H. J. Stahl, *The Iconographic Sources of the Old Testament Miniatures Pierpont Morgan Library M. 638*, Ph.D Dissertation, New York 1974.

K. Stamm, *Probleme des Bildes und der Dekoration in mittelalienischen Freskenzyklen der Zeit um 1300 bis in die Mitte des Quattrocento*, Bonn 1974.

M. Stroll, *The Jewish Pope: Ideology and Politics in the Papal Schism of 1130*, Leiden 1987.

M. Stroll, *Symbols as Power: the Papacy Following the Investiture Contest*, Leiden 1991.

Studio *e* studia*: le scuole degli Ordini mendicanti tra XIII e XIV secolo*. Atti del XXIX Convegno internazionale (Assisi, 11-13 ottobre 2001), Spoleto 2002.

S. Suatoni, *Pittura monumentale della Campania longobarda: gli esempi di Occiano e Pernosano*, Apollo

R. Suckale, *Die Weltgerichstafel aus dem römischen Frauenkonvent S. Maria in Campo Marzio als programatisches Bild der einsetzenden Gregorianischen Kirchenreform,* in *Das mittelalterliche Bild als Zeitszeuge: secht Studien*, cur. Suckale, Berlin 2002, pp. 12-122.

P. Supino Martini, *Carolina romana e minuscola romanesca. Appunti per una storia della scrittura latina in Roma tra IX e XII secolo*, "Studi medievali" 15 (1974), pp. 769-793.

P. Supino Martini, *Roma e l'area grafica romanesca (secoli X-XII)*, Alessandria 1987.

P. Supino Martini, *La scrittura delle Scritture (sec. XI-XII)*, «Scrittura e civiltà», 12 (1988), pp. 101-118.

P. Supino Martini, *Linee metodologiche per lo studio dei manoscritti in* litterae textuales *prodotti in Italia nei secoli XIII-XIV*, «Scrittura e civiltà», 17 (1993), pp. 43-101.

P. Supino Martini, *Il libro nuovo*, in *Il Gotico europeo in Italia*, cur. V. Pace – M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 351-359.

P. Supino Martini, *Origine e diffusione della bibbia atlantica*, in *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, cur. M. Maniaci – G. Orofino, Milano 2000, pp. 39-43.

E. Susi, *I santuari martiriali nell'agiografia altomedievale dell'Etruria meridionale, il caso di Santa Ferma a Civitavecchia*, in *Lo spazio del santuario: un osservatorio per la storia di Roma e del Lazio*, cur. S. Boesch Gajano – F. Scorza Barcellona, Roma 2008, pp. 161-198.

P. Styeger, *La decorazione a fresco del XII secolo della Chiesa di San Giovanni "ante porta Latinam"*, «Studi Romani», 2 (1914), pp. 60-238.

T. Strinati, *La storia di Anania e Saffira già in San Giovanni in Laterano (Pinacoteca Vaticana, Depositi)*, in *Riforma e tradizione* cit., pp.

188-189.

Strumenti, tempi e luoghi di comunicazione nel Mezzogiorno normanno-svevo (Atti delle XI giornate normanno-sveve, Bari, 26-29 ottobre 1993), cur. G. Musca – V. Sivo, Bari 1995.

G. Swarenski, *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. Studien zur Geschichte der Deutschen Malerei und Handschriftenkunde des Mittelalters*, Stuttgart 1969.

I. Teemu, *Buliding the cassinese monastic identity: a reconsideration of the fresco program of the Desiderian Basilica* (1071), PhD Dissertation 2012.

Temi di iconografia paleocristiana, cur. F. Bisconti, Città del Vaticano 2000 (Sussidi allo studio delle antichità cristiane pubblicati a cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, XIII).

B. Teodori, *Gli affreschi di San Paolo inter vineas*, in *Quando Spoleto era romanica*, Catalogo della mostra (Spoleto, Rocca Albornoz, Duomo, 30 giugno – 29 luglio 1984), Roma 1984, pp. 49-60.

E. Testa, *L'origine e lo sviluppo della* Dormitio Mariae *nella letteratura, nella teologia e nell'archeologia*, «Marianum», 44 (1982), pp. 316-389.

The "Amalfi" - "Salerno" Ivories and the Medieval Mediterranean. A Notebook from the workshop held in Amalfi, Atti delle giornate di studi (Amalfi, 10-13 dicembre 2009), cur. F. Dell'Acqua *et alii*, Amalfi 2011.

The Art of the Franciscan Order in Italy, cur. W. R. Cook, Leiden –

Boston 2005 (The Medieval Franciscans, I).

The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, cur. K. Hoffman, Yale 1970.

The Practice of the Bible in the Middle Ages: Production, Reception and Performance in Western Christianity, cur. S. Boyton - D. J. Reilly, New York 2011.

J. J. Tikkanen, *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel*, Soest 1972.

J. J. Tikkanen, *Le rappresentazioni della Genesi in S. Marco a Venezia e la loro relazione con la Bibbia Cottoniana*, «Archivio storico dell'arte», 1 (1988), pp. 212-348.

F. Toniolo, *L'iconografia francescana nei codici della Biblioteca Antoniana*, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 24-26 maggio 2001), cur. L. Baggio – M. Benetazzo, Padova 2003, pp. 59-75.

P. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, «Le Galleria nazionali italiane», 5 (1902), pp. 116-187.

P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino 1912 (rist. Torino 1966).

P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, Roma 1927.

P. Toesca, *Miniature romane dei secoli XI e XII*, «Rivista dell' Istituto di archeologia e storia dell'arte», 1 (1929), pp. 69-96.

F. Todini, *La più antica fase della miniatura perugina*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e archivi, codici e biblioteche, miniature*, catalogo della mostra (Assisi-Foligno-Narni-Perugia-Todi 1982), Milano1982, pp. 189-196.

F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989.

N. Togni, *Les biblies atlantiques et la réforme ecclésiastique du XI siècle: les enjeux d'une recherché sur les Bibles de Genève et de Sion*, «Gazette du livre médiéval», 42 (2003), pp. 16-23.

A. Tomei, *Il ciclo vetero e neotestamentario di S. Maria in Vescovio*, in *Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza"* (Roma, 19-24 maggio 1980), cur. A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 355-378.

A. Tomei, *La chiesa cattedrale della Sabina*, in *La Sabina medievale*, cur. M. Righetti *et alii*, Milano 1985, pp. 60-75.

A. Tomei, *La basilica dalla tarda antichità al secolo XIV*, in *La basilica di San Pietro*, cur. C. Pietrangeli, Firenze 1989, pp. 67-75.

A. Tomei, *Iacobus Torriti pictor*, Roma 1990.

A. Tomei, *Libri miniati tra Roma, Napoli e Avignone*, in *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte. 1300-1377*, cur. Tomei, Torino 1996, pp. 177-200.

A. Tomei, *Roma. Miniatura*, in *EAM*, IX, Roma 1999, pp. 140-143.

A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000.

A. Tomei, *Gli affreschi: una lettura*, in *Un universo di simboli* cit., pp. 39-45.

A. Tomei, *Pietro Cavallini*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, cur. M. Bollati, Milano 2004, pp. 147-150.

A. Tomei, *Il Duecento e il Trecento*, in *Abruzzo: terra di meraviglie della natura e della civiltà*, cur. R. De Meo, Firenze 2008, pp. 203-227.

A. Tomei, *La committenza artistica di Niccolò IV, primo papa francescano*, «Ikon», 3 (2010), pp. 23-34.

A. Tomei, *La pittura a Roma nel Duecento tra Europa e Bisanzio*, in *Orient et occident méditerranéens au XIIIe siècle*, cur. J. P. Caillet – F. Joubert, Paris 2012, pp. 197-214.

A. Tomei, *Affreschi medievali in Santa Maria del Pertuso, presso Morino (L'Aquila)*, in *Le officine dello sguardo. Studi in onore di Maria Andaloro*, cur. G. Bordi *et alii*, I, Roma 2014, pp. 541-546.

H. Toubert, *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XIIe siècle*, «Cahiers archéologiques», 20 (1970), pp. 99-154.

H. Toubert, *Le Bréviaire d'Oderisius (Paris, Bibliothéque Mazarine, ms. 364) et les influences byzantines au Mont-Cassin*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Âge, Temps Modernes», 83 (1971), pp. 187-261.

H. Toubert, *Les répresentations de l'Ecclesia dans l'art des XIe-XIIe siècles*, in *Musica e arte figurativa nei secoli X-XII*, Atti del XIII convegno di studi (Todi 15-18 ottobre 1972), Todi 1973, pp. 69-101.

H. Toubert, *Rome et le Mont-Cassin. Nouvelles remarques sur les fresques de l'église inférieure de Saint-Clément de Rome*, «Dumbarton Oaks Papers», 30 (1976), pp. 3-33.

H. Toubert, *«Rome et le Mont-Cassin»: Nouvelles remarques sur les fresques de l'église inférieure de Saint Clément de Rome*, «Dumbarton Oaks Papers», 30 (1976), pp. 1-33.

H. Toubert, *Trois nouvelles bibles du Maître de la Bible de Manfred et de son atelier*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», 89 (1977). pp. 777-810.

H. Toubert, *Autour de la Bible de Conradin: trois nouveaux manuscrits enluminés*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», 91 (1979), pp. 729-784.

H. Toubert, *Influences gothic sur l'art frédèricien: le maître de la Bible de Manfred et son atelier*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano,* Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, (Roma, 15-20 maggio 1978), cur. A. M. Romanini, II, Galatina 1980, pp. 59-76.

H. Toubert, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia* (trad. Italiana a cura di L. Speciale di *Un art dirigé. Réforme grégorienne et Iconographie*, Paris 1990), Milano 2001.

H. Toubert, *La miniatura «federiciana» dalla corte alla città*, in

Federico II immagine e potere, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo 4 febbraio – 17 aprile 1995), cur. M. S. Calò Mariani, Venezia 2005, pp.101-103.

A. Trivellone, *L'hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval de l'époque carolingienne à l'Inquisition*, Nice 2009.

W. Tronzo, *The Prestige of Saint Peter's: Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy*, «Studies in History of Art», 16 (1985), pp. 93-112.

W. Tronzo, *I grandi cicli pittorici romani e la loro influenza*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, cur. C. Bertelli, Milano 1994, pp. 355-368.

W. Tronzo, *On the Role of Antiquity in Medieval Art: Frames and Framing Devices*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo*, Atti del convegno (Spoleto, 16-21 aprile 1998), (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XLVI), Spoleto 1999, pp. 1085-1111.

W. Tronzo, *The Shape of Narrative. A Problem in the Mural Decoration of Early Medieval Rome*, in *Roma nell'Alto Medioevo* (Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 48), Spoleto 2001, pp. 457-487.

P. M. Tropeano, *Montevergine nella storia e nell'arte: periodo normanno svevo*, Napoli 1973.

B. Trubiani, *Regesto delle pergamene dell'Archivio capitolare di Atri*, I-II, L'Aquila 1983-1985.

S. G. Tsuji, *Analyse iconographique de quelques miniatures des rouleaux d'Exultet dans leurs rapports avec le texte*, in *Problems in the Relation between Text and Illustration*, Osaka 1982 (Studia artium orientalis et occidentalis, I), pp. 15-28.

G.E. Unfer Verre, *Un contributo alla storia della miniature a Montecassino nel XII secolo. La Bibbia di Ferro*, «Rivista di Storia della miniatura», 14 (2010), pp. 32-43.

G. E. Unfer Verre, *Problemi di miniatura romane nell'età della Riforma: l'Evangeliario Piana 3.210 di Cesena*, in *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, cur. G. Mariani Canova – A. Perriccioli Saggese, Padova 2014, pp. 93-103.

Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta della cattedrale di Anagni, cur. G. Giammaria, Roma 2001.

S.A. van Dijk, *Three Manuscripts of a Liturgical Reform,* «Scriptorium» 6 (1952), pp. 213-242.

S.A. van Dijk, *The Authentic Missal of the Papal Chapel*, «Scriptorium» 14 (1960), pp. 257-314.

S. J. P. Van Dijk, J. Hazelden Walker, *The Origins of modern Roman liturgy. The liturgy of the Papal court and the Franciscan order in the thirteenth century*, Westminster – London 1960.

S. J. P. Van Dijk, *The Ordinal of the Papal Court from Innocent III to Boniface VIII* (Spicilegium Friburigense, 22), Fribourg 1975.

G. Valagussa, s.v. *Maestro della Bibbia di Corradino*, in *Dizionario*

biografico dei miniatori italiani, cur. M. Bollati, Milano 2004, pp. 518-520.

A. Vauchez, *Ordini mendicanti e società italiana: XIII-XV secolo*, Torino 1990.

M. Vendittelli, s.v. *Onorio III*, in *Enciclopedia dei papi*, I, Roma 2000, pp. 350-362.

C. Verani, *Giunta Pisano ha soggiornato a Roma?*, «L'arte. Rivista di Storia dell'arte», 23 (1958), pp. 241-242.

J. Vezin, *La réalisation matérielle des manuscrits latins pendent le haut Moyen Âge*, in Codicologica 2. Éléments pour une codicologie comparée, Leiden 1978, pp. 15-51.

C. Violante, *La riforma ecclesiastica del secolo XI come progressiva sintesi di contrastanti idee e strutture*, «Critica storica / Bollettino A. S. E.», 26 (1989), pp. 29-49.

F. Violante, *Federico II e la fondazione dello Studium napoletano*, «Quaderni Medievali», 54 (2002), pp. 29-33.

C. Vogel, *La* Descriptio ecclesiae Lateranensis *du diacre Jean. Histoire du texte manuscrit*, in *Mèlanges en l'honneur de Mgr Michel Andrieu*, Strasbourg 1965, pp. 457-476.

S. Waetzold, *Die Malereien am Hochaltar von S. Maria in Vescovio*, «Römischen Qualtalschrift für christliche Altertumskunde und für Kunstgeschichte», 52 (1957), pp. 1-12.

S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und*

Wandmalereien in Rom, Vienna - Munich 1964.

S. Wailes, *Medieval Allegories of Jesus's Parables*, Berkley 1987.

S. Waldvogel, *The Ascension at 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, cur. T. E. A. Dale, London 2004, pp. 203-229.

W. Wakefield, *Notes on Some Antiheretical Writings of the Thirteenth Century*, «Franciscan Studies», 27 (1967), pp. 299-321.

W. Wakefield, A. P. Evans, *Heresies of the High Middle Ages: Selected Sources Translated and Annotated*, «Sources and Studies», 81 (1969), pp. 296-300.

W. Weisbach, *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*, Einsiedeln-Zürich 1945.

K. Weitzmann, *Illustration in Roll and Codex*. *A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1947.

K. Weitzmann, *Observations on the Cotton Genesis Fragment*, in *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr*., cur. K. Weitzmann, Princeton 1955, pp. 112-119.

K. Weitzmann, *The Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis,* in *Venezia e l'Europa*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Venezia, 12-18 settembre 1955), cur. A. W. Byvanck, Venezia 1956, pp. 152-153.

M. Werner, s.v. *Innocenzo III*, in *Enciclopedia dei papi*, II, Roma 2000, pp. 326-350.

J. Williams, s.v. *Evangelisten*, in *Lexicon des Mittelalters*, IV, Münich 1989, coll. 135-137.

G. Wilpert, *La decorazione costantiniana della basilica lateranense*, «Rivista di Archeologia cristiana», 6 (1929), pp. 53-126.

L. Yawn, *The Italian Giant Bibles, Lay Patronage, and professional workmanship (11th-12th centuries)*, in *Les usages sociaux de la Bible, XIe – XVe siècles*, Paris 2010.

L. Yawn, *The Italian Giant Bibles*, in *The practice of the Bible in the Middle Ages*, cur. S. Boynton – D. Reilly, Columbia University Press 2011, pp. 126-156.

L. Yawn, *Fast and Slow Books and Finisher Scribes: Discerning Patterns of Scribal Work in Italian Giant Bibles and Moralia Manuscripts*, in *Scriptorium: Wesen – Funktion – Eigenheiten.* Comité international de paléographie latine, XVIII. Kolloquium (St. Gallen 11 -14 September 2013), cur. A. Nievergelt – R. Gamper, München 2015, pp. 489-517.

J. Zahlten, Creatio Mundi*: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschafltiches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart 1979.

B. Zanardi, *Gli* Exultet *cassinesi della Biblioteca Vaticana e della British Library*, «Ricerche di storia dell'arte», 49 (1993), pp. 37-49.

G. Zanichelli, *Bibbia atlantica. Ms.* Pal. *386*, in *«Cum picturis*

ystoriatum»: codici devozionali e liturgici della Biblioteca Palatina. Catalogo della mostra (Parma, Biblioteca Palatina, Galleria Petitot, 13 giugno – 29 settembre 2001), Modena 2002, pp. 77-79.

G. Zanichelli, *I "soggetti" dei libri liturgici miniati*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300): funzioni, iconografia, tecniche*, cur. P. Piva – A. Cadei, Milano 2006, pp. 245-274.

G. Zanichelli, *Strategie comunicative nelle cattedrali riformate: analisi di alcune scelte iconografiche*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Atti del IX Convegno internazionale di studi (Parma 19-23 settembre 2006), cur. A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 414-423.

G. Zanichelli, *Liber Legum: il sistema illustrativo*, in *Leges Salicae Riupariae, Longobardorum, Baioariorum, Caroli Magni. Archivio del Capitolo della Cattedrale di Modena: O.I.2*, Commento all'edizione in CD-Rom, Modena 2008, pp. 39-51.

G. Zanichelli, *La funzione del disegno nei codici italiani tra XI e XII secolo*, in *Come nasce un manoscritto miniato. Scriptoria, tecniche, modelli e materiali*, Atti del convegno (Milano, 6-7 marzo 2008), cur. F. Flores d'Arcais – F. Crivello, Modena 2010, pp. 115-126.

G. Zanichelli, *La meditazione sul Salterio a Polirone: i testi e le immagini*, in *Il monachesimo del secolo XI nell'Italia nordoccidentale*. Atti dell'VIII Convegno di studi storici sull'Italia benedettina (San Benigno Canavese, 28 settembre – 1 ottobre 2006), cur. A. Lucioni, Cesena 2010, pp. 403-416.

N. Zchomelisde, *Das Bild im Busch. Zu Theorie und Ikonographie der altestamentlichen Gottesvision im Mittelalter*, in *Die Sichtbarkeit des*

Unsichtbaren. Zur Korrelation von Text und Bild im Wirkungskreis der Bibel, cur. B. Janowski – N. Zchomelisde, Stuttgart 2002, pp. 165-189.

N. M. Zchomelisde, *Tradition and Innovation in Church Decoration in Rome and Ceri around 1100,* «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 30 (1995), pp. 9-26.

N. M. Zchomelisde, *Santa Maria Immacolata in Ceri*, Roma 1996.

P. Zerbi, *«Teologia monastica» e «teologia scolastica». Letture, riletture, riflessioni sul contrasto tra san Bernardo di Chiaravalle e Abelardo*, in *Medioevo e latinità in memoria di Ezio Franceschini* (Università cattolica del Sacro Cuore, Bibliotheca erudita, 7), Milano 1993, pp. 479-494.

F. Zuliani, *I refettori affrescati*, in *La pittura nell'Abbazia di Nonantola. Un refettorio affrescato di età romanica*, cur. C. Segre Montel – F. Zuliani, Nonantola 1991, pp. 29-34.