

Fenestella

Inside Medieval Art

4 | 2023



Milano University Press

«Fenestella. Inside Medieval Art»

è una rivista ad accesso aperto sottoposta a revisione reciprocamente anonima
is a double-blind peer-reviewed Open Access Journal

<https://riviste.unimi.it/index.php/fenestella>

redazione.fenestella@unimi.it

Direttore | Editor

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Comitato editoriale | Editorial board

Simona Moretti (Università IULM, Milano)

Lorenzo Riccardi (Ministero della cultura. Soprintendenza Archeologia,
Belle arti e Paesaggio per le province di Frosinone e Latina)

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Andrea Torno Ginnasi (Università degli Studi di Milano)

Assistente editoriale | Editorial Assistant

Giulia Ghilardi (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Comitato scientifico | Advisory Board

Marcello Angheben (Université de Poitiers, CESCO)

Xavier Barral i Altet (Université de Rennes 2, Università Ca' Foscari di Venezia)

Giulia Bordi (Università degli Studi Roma Tre)

Manuel Castiñeiras (Universitat Autònoma de Barcelona)

Sible De Blaauw (Radboud University Nijmegen)

Mauro della Valle (Università degli Studi di Milano)

Albert Dietl (Universität Regensburg)

Manuela Gianandrea (Sapienza Università di Roma)

Søren Kaspersen (University of Copenhagen - emeritus)

Miodrag Marković (University of Belgrade)

John Mitchell (University of East Anglia)

Giulia Orofino (Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale)

Valentino Pace (già Università degli Studi di Udine)

Paolo Piva (Università degli Studi di Milano)

José María Salvador González (Universidad Complutense de Madrid)

Wolfgang Schenkluhn (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, ERZ)

Editore | Publisher



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI
CULTURALI E AMBIENTALI



Milano University Press

Indicizzazione | Indexing

DOAJ - ERIH PLUS - ANVUR Classe A settore 10/B1

Grafica e impaginazione | Design and layout

ICEIGeo, Milano

ISSN 2784-8663



SOMMARIO | CONTENTS

- 5** La presunta «chiesa biabsidata» nel monastero di San Venerio sull'isola del Tino (SP). Rilettura del monumento da recenti scavi archeologici

Aurora Cagnana

- 19** The Iconography of the Mythological Characters in the *Divine Comedy* Manuscripts of the 14th-15th Centuries: Functions and Iconographical Sources

Alina Miroshnik, Anna Pozhidaeva

- 53** Il ritratto di Niceforo II Foca (963-969) nella Grande Piccionaia a Çavuşin. La creazione di uno spazio sacro in Cappadocia alla metà del X secolo

Giorgia Abbate

- 81** Liberi o vincolati? Professionisti autonomi o societari? Indagine su Pietro Cavallini, Filippo Rusuti e Jacopo Torriti

Giulia Cesetti

- 109** I sarcofagi dei Santi Vitale e Agricola: reliquie 'inquiete' e chiese 'in movimento' a Bologna nell'XI e XII secolo

Arturo Calzona



La presunta «chiesa biabsidata» nel monastero di San Venerio sull'isola del Tino (SP). Rilettura del monumento da recenti scavi archeologici

Aurora Cagnana

Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Genova e La Spezia
aurora.cagnana@cultura.gov.it

The Presumed Double-Apse Church in the Monastery of San Venerio on the Island of Tino (La Spezia). Reconsidering the Context Thanks to New Archaeological Data

The origin of churches with two apses has long been a matter of investigation. Upon the isle of Tino, emerging from the gulf of Spezia, once a monastery under the title of San Venerio did stand. Today, its area preserves ruins believed to belong to a double-apse church. Previous studies had possibly detected a single-hall church, dating back to the sixth or seventh century, to which a second nave should have been added during the ninth century. In consideration of such early dates, it was claimed that the monument was the prototype of double-apse churches across the old diocese of Luni. New excavations carried out in 2021 and 2022 by the Archaeological Superintendence of Genoa and La Spezia have led to a significant revision of the Tino's complex. First, the architectural plan does not provide evidence of any double-apse church. Furthermore, the masonry suggests the first half of the eleventh century. Remarkably enough, in that period, some descendants of Marquis Obertus invited a monastic community to settle on the renewed island. Therefore, the structure in question may have been a commemorative chapel (*memoria*), erected by the Benedictines to mark the supposed place of hermitage and death of Venerius: a respected Saint whose cult the monks wanted to be revived in the interest of themselves and their supporters.

Keywords: Double-apse church; Benedictine monastery; San Venerio; Obertenghi marquises

DOI: 10.54103/fenestella/20529

© 2023 | Aurora Cagnana



Sul versante occidentale del Golfo della Spezia si trovano tre isole, Tino, Tinetto e Portovenere, i cui nomi sono legati a siti archeologici di notevole fama. Nelle prime due emergono anche importanti resti di architetture religiose altomedievali e romaniche. Ripidi strapiombi caratterizzano il lato occidentale del *Tyrus maior* (il Tino), sulla cui sommità si eleva il faro della Marina Militare. La propaggine più bassa del lato orientale ospita invece importanti vestigia del monastero benedettino, disposto su terrazze degradanti. La chiesa abbaziale, il refettorio e il chiostro occupano il piano più alto, a mezza quota si trova la cappella quattrocentesca di San Venerio, mentre al livello

1 inferiore è l'area archeologica, dove sono visibili diversi resti murari.

Fra questi, alla quota più bassa, si trova l'enigmatico rudere di un edificio, considerato come una chiesa biabsidata, sul quale ci si soffermerà in questa sede, con l'intento di offrire una nuova rilettura del manufatto, oggetto di scavi appena conclusi¹. Il tema è particolarmente rilevante dato che, da tempo, tali resti murari sono considerati il più antico esempio di questa tipologia, prototipo per tutti i monumenti simili della diocesi di Luni².

La prima scoperta di resti monumentali dell'importante insediamento monastico sull'isola del Tino si deve ad Alfredo d'Andrade, che, nel 1901, scrisse al Ministro dell'Istruzione Pubblica sollecitando un intervento tempestivo a tutela del monumento, allora in mano a privati³. Il disegno allegato al testo costituisce la più antica documentazione del sito.

Completata l'acquisizione al demanio dello Stato, i lavori di restauro al complesso monastico, assai ammalorato e in gran parte pericolante, vennero affidati, dall'allora Soprintendenza ai Monumenti, all'architetto Raffaello Trinci che li condusse dal 1952 al 1965⁴. Al consolidamento dei muri si accompagnò la ricostruzione di alcune volte del chiostro, delle bifore della chiesa e dei muri più fatiscenti. L'uso delle malte cementizie consente, oggi, un facile riconoscimento delle attività del XX secolo. Tali operazioni furono seguite da lavori di sgombero dei detriti, con recupero di molti pezzi di arredo scultoreo, in parte reimpiegati nei restauri. È doveroso rimarcare l'importanza e l'utilità di tali opere, senza le quali il complesso sarebbe inesorabilmente crollato e forse non sarebbe oggi più esistente. Non si può tuttavia non rimarcare come i consolidamenti e i restauri siano stati accompagnati da interventi impattanti: scavi di

1 Gli scavi sono stati effettuati nel 2021 e 2022 dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della città metropolitana (SABAP) di Genova e La Spezia, con finanziamenti del Ministero della Cultura, e sono ancora in corso di studio da parte di una équipe diretta dalla Soprintendenza. Una edizione completa degli scavi è prevista per il 2024. Nel settembre 2023 si è svolta a La Spezia una giornata di studi, organizzata dalla Soprintendenza e da Eliana Vecchi, dell'Istituto Internazionale di Studi Liguri, per presentare al pubblico i primi risultati delle ricerche.

2 Per l'identificazione dell'edificio del Tino come chiesa biabsidata databile fra i secoli VI-VII e X: Cimaschi 1963: 61 e ss. Tale tesi è stata accolta da Frondoni 1987 e 2013. Nel *mare magnum* della bibliografia sulla tipologia biabsidata, ci si limita a ricordare Coroneo 2008, che accenna all'esempio del Tino a p. 85, nota 23, e Piva 2001, che a p. 119 scrive: «Il X, ma in realtà soprattutto l'XI sono forse i secoli di maggior diffusione dell'abside doppia affiancata. Di quest'epoca è probabilmente un gruppo di chiese istriane; le chiese spezzine influenzate dalla fase 2 della chiesa monastica del Tino (Tinetto, San Prospero di Vezzano, San Venerio di Antoniano)». Più recentemente, Martignoni 2011 (142, fig. 2), in un contributo incentrato sulle chiese a due absidi della Lunigiana, esprime motivati dubbi di interpretazione per San Venerio del Tino quale chiesa biabsidata altomedievale.

3 Una lettera autografa del D'Andrade (13 giugno 1901) è conservata nell'Archivio della SABAP di Genova e La Spezia. Frondoni 1986: 145 e nota 6.

4 Per un'accurata storia dei restauri: Venturini 1986.



1 L'isola del Tino, nel golfo di La Spezia

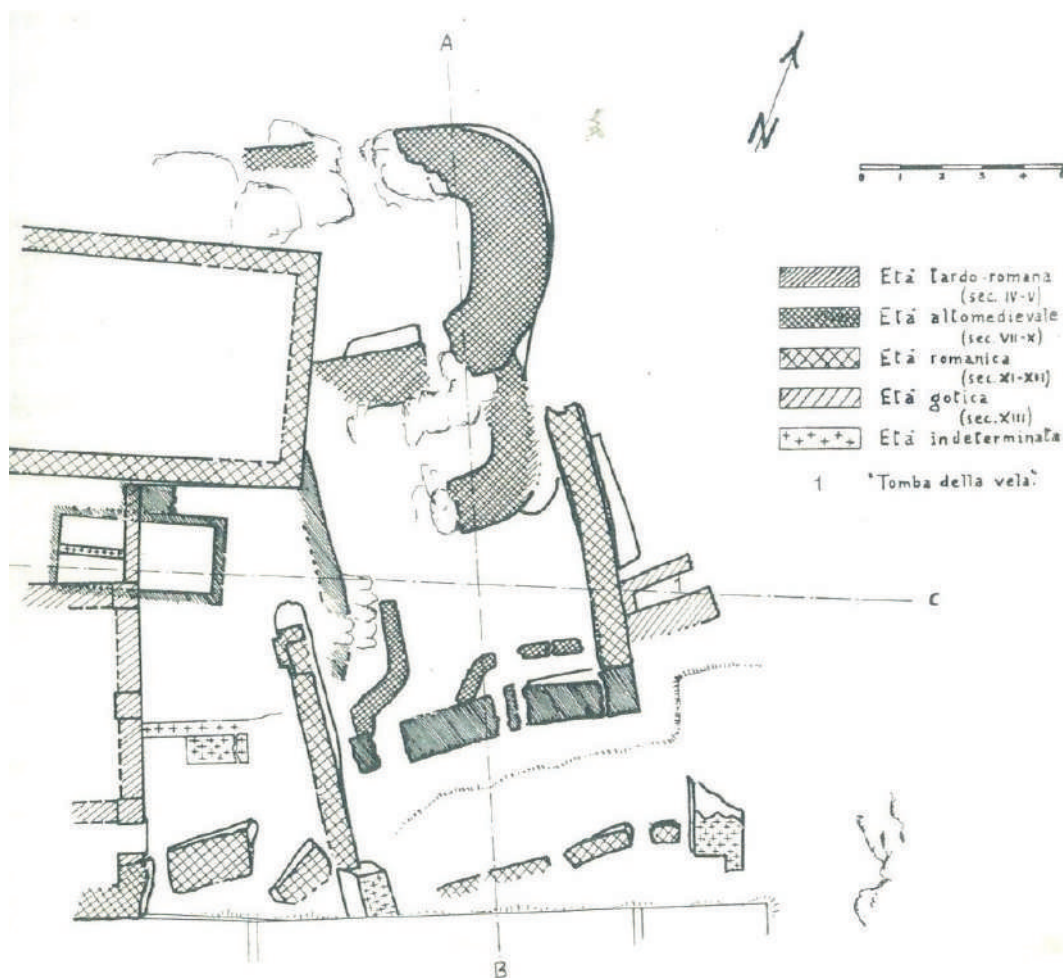
sbancamento, notevoli apporti di riempimenti terrosi per ricostruire i terrazzamenti a sostegno di chiesa e chiostro; interventi che hanno inevitabilmente amputato ciò che ancora restava del deposito archeologico. Anche se l'architetto Trinci si premurò di raccogliere i più significativi fra i reperti archeologici, tali lavori comportarono una forte alterazione dei depositi, in parte asportati e in parte rimasti sepolti sotto le strutture cementizie⁵.

Dal 1960 al 1963 Leopoldo Cimaschi, dell'Istituto Internazionale di Studi Liguri e ispettore onorario, condusse, su incarico della Soprintendenza, alcune campagne di scavi, finalizzate alla conoscenza del sito. Al meritorio sforzo di ricostruire la provenienza dei reperti recuperati in precedenza, fece però seguito una esecuzione con limitatissima preoccupazione stratigrafica; sostanzialmente i lavori furono finalizzati alla esposizione delle strutture tramite asportazioni di terreno eseguite a pala e piccone. Se ciò fu causa della perdita delle relazioni tra muri e depositi orizzontali, anche la lettura delle tecniche costruttive fu limitata da una scarsissima pulizia dei paramenti, come si evince dalla documentazione fotografica⁶.

- In compenso, il rilievo dei resti murari, eseguito con strumentazione dal giovane Tiziano Mannoni, consentì un posizionamento esatto delle strutture, rappresentate in una planimetria e una sezione ancora oggi valide e utilizzabili. Alla fine della campagna il Cimaschi propose una sequenza delle fasi storiche del sito che riconosceva in un edificio quadrangolare posto a Nord una prima costruzione romana, di una probabile villa, da collegare, secondo lo Studioso, ai reperti ceramici e numismatici rinvenuti in quantità
- 2 non trascurabile. A esso coeva sarebbe stata una cisterna quadrangolare, intonacata in cocciopesto, rinvenuta a una quota più bassa del chiostro, sul margine ovest dello scavo. L'Autore riferisce di avere rinvenuto, nei pressi della cisterna, numerosi reperti romani. Al Cimaschi si deve, inoltre, la prima definizione dell'edificio biabsidato; alcuni segmenti di muri curvilinei di grande spessore, ripuliti dai detriti, vennero infatti da lui riconosciuti e ricondotti a una chiesa del VI-VII secolo, la cui cronologia venne proposta operando un

5 Nel 1953 Bruna Ugo, dell'Istituto Internazionale di Studi Liguri, garantì un'assistenza archeologica ai lavori, registrando utili osservazioni sulle strutture murarie che venivano occasionalmente alla luce.

6 Ad esempio: Cimaschi 1963: 53, fig. 2.



2 La planimetria biabsidata riconosciuta dopo gli scavi degli anni Sessanta del Novecento (da Cimaschi 1963)

collegamento ideale con San Venerio che sarebbe vissuto fra 560 e 630, secondo la *Vita* editata dai Bollandisti⁷. Nella ipotesi del Cimaschi, a una prima abside databile forse al VI-VII secolo se ne sarebbe addossata una seconda, di minori dimensioni, risalente sempre all'altomedioevo⁸.

Ricerche archeologiche più sistematiche vennero intraprese, negli anni Ottanta del secolo scorso, da Alessandra Frondoni, funzionario della Soprintendenza Archeologica della Liguria, la quale praticò piccoli saggi, fra 1983 e 1984, dislocati fra le murature del monastero sottostanti al chiostro. Condotte con rigoroso metodo stratigrafico, tali indagini consentirono una revisione dei dati cui era pervenuto il Cimaschi. In primo luogo, vennero correttamente datate a età medievale alcune delle strutture prima attribuite ad epoca romana, come il lato settentrionale del «quadrato» e la cisterna⁹. Del primo si osservò che la muratura a bozzette che lo caratterizzava era in continuità con i muri contigui del monastero, dai quali si era chiaramente staccato¹⁰.

⁷ Per la *Vita di San Venerio*: www.documentacatholicaomnia.eu/Acta_Sanctorum_09_Septembris_Tomus_04_1753_LT.pdf die decima tertia septembris.

Per lo studio delle fonti agiografiche: Pistarino 1982 e Vecchi 1995.

⁸ Cimaschi 1963: 58-61.

⁹ Frondoni 1986: 18 sgg.

¹⁰ Sull'analisi delle murature cfr. anche Bonora 1987: 274-275, dove viene pubblicato un

Per la seconda si individuarono nel cocchiopesto di rivestimento alcuni semi di *melica*, o sorgo, una graminacea non attestata nell'antichità, ma in epoca medievale. In pratica, le ricerche di Frondoni smentirono, a ragione, la presenza di murature romane *in situ*¹¹.

Un sondaggio più ampio venne eseguito nel 1987 all'esterno di quella ritenuta la maggiore delle due absidi, allo scopo di acquisire dati utili per l'inquadramento cronologico della struttura. Sotto a vari strati di terreno in appoggio alla muratura, venne individuata la fondazione (definita «a sacco») «del muro absidale, cui erano associati frammenti di embrici e tegoloni, frammenti di pareti e anse pertinenti ad anfore di produzione africana, tra cui anfore cilindriche di grandi dimensioni» e si osservò che «Tali reperti, inquadrabili tra il V e il VI secolo d.C., forniscono un termine *post quem* per la datazione dell'abside della prima chiesetta del Tino»¹². Dopo questa (corretta) affermazione, poche pagine più avanti si afferma che «la muratura absidale più antica [...] può essere ascritta al primo altomedioevo, sulla base dei reperti messi in luce nello strato di fondazione»¹³.

E, a rafforzare questo assunto, si richiama Tiziano Mannoni, che avrebbe datato la struttura all'altomedioevo. Occorre, su questo punto, fare subito chiarezza. Nel suo testo per gli Atti del colloquio internazionale di archeologia medievale tenutosi a Palermo ed Erice nel 1974 e stampati nel 1976, Tiziano Mannoni presenta una tavola (la II) con murature caratterizzate da regolarizzazione dei corsi; dell'esempio G, riferito alla chiesa dell'isola del Tino, annota «chiesa altomedievale?»¹⁴. Ciò evidenzia che l'Autore aveva ripreso la datazione all'altomedioevo proposta dal Cimaschi, ma manifestando i suoi forti dubbi in proposito. Ciò è completamente diverso dall'affermare che Mannoni attribuì all'altomedioevo la muratura¹⁵.

In definitiva, la datazione al VI-VII secolo poggiava soltanto su frammenti di reperti, non meglio specificati, ma comunque validi esclusivamente come termine *post quem* per la cronologia dell'edificio. La Studiosa accoglieva inoltre la tesi di Cimaschi circa l'esistenza di una seconda abside (aggiunta alla prima fra IX-X secolo), nonostante dichiarasse la difficoltà a individuarne chiaramente i resti *in situ*, a causa della notevole sconnessione delle murature.

L'esistenza di una chiesa biabsidata e la cronologia altomedievale sono ancora espresse in un più recente lavoro, nel quale si riprendono i dati di scavo del 1987¹⁶. Dati che confermerebbero come l'edificio del Tino vada considerato un prototipo delle chiese biabsidate, assai frequenti in Liguria fra X e XI secolo. A questa tesi sono state mosse recenti critiche da parte di Martignoni, il quale ha portato osservazioni convincenti¹⁷.

rilievo pietra a pietra in scala 1:20 della «chiesa biabsidale», e dove sono espresse osservazioni interessanti sulla stratigrafia del chiostro e sulla stratigrafia degli edifici del Tinetto.

11 Frondoni 1995: 22.

12 Frondoni 1995: 22.

13 Frondoni 1995: 25.

14 Tav. II, esempio G, ripubblicato in Mannoni 1994: 12.

15 In Frondoni 2013: 26 si dice, addirittura, che Tiziano Mannoni avrebbe ritenuto la muratura del Tino «come esempio tipico dell'Altomedioevo». Affermazione che non si trova in alcun testo di Mannoni. Si afferma, inoltre, che il *petit appareil* della muratura del Tino sarebbe «presente in quest'area nella fase bizantina della cattedrale di Luni», mentre a Luni, nella fase bizantina, le murature sono caratterizzate da *opus incertum*, tecnica ampiamente attestata dall'età repubblicana all'altomedioevo in tutti gli edifici di Luni, città dove il *petit appareil* è assai sporadico, mentre è tipico della IX Regio e molto attestato nella Liguria di Ponente (Cagnana, Mannoni 1995; Cagnana, Lusuadi Siena, Ricci, Varaldo Grottin 2010).

16 Frondoni 2013: 26-27.

17 Martignoni 2011: 142.

Recenti campagne di ricerca da parte della Soprintendenza, volute dal Soprintendente Vincenzo Tiné e approvate anche dai successivi dirigenti Manuela Salvitti e Cristina Bartolini, hanno avuto luogo nell'estate del 2021 e del 2022 e hanno nuovamente interessato i resti del monastero e i ruderi della dibattuta «chiesa biabsidata».

Fin da subito si è constatato che sul sito non si conservavano che rari lembi di stratificazione archeologica, dato che i fenomeni erosivi e i precedenti lavori di Trinci e Cimaschi avevano asportato la maggior parte del deposito, lasciando spesso in vista, sotto l'*humus*, il substrato roccioso, o la cresta di rasatura dei muri o le loro fondamenta. Si è adottata perciò una strategia volta a «rileggere» attentamente le murature e le loro fondazioni, esponendole il più possibile, con cura di individuare eventuali brandelli di deposito rimasti. Per comodità di documentazione e di studio si è suddivisa l'area di intervento in sei settori (400; 500; 600; 700; 800; 900) scelti in modo da 'inquadrare' le murature e gli eventuali resti di stratificazioni orizzontali. Nonostante il forte dissesto post-deposizionale, constatato in diversi punti dell'area, è stato possibile ottenere alcuni nuovi elementi di conoscenza.

Nel settore 700 la muratura di delimitazione del complesso monastico è stata certamente realizzata prima del XIII secolo, come attesta il rinvenimento di sepolture in muratura con oggetti di abbigliamento, realizzate insieme ai perimetrali del chiostro. Per la cisterna si è confermata la datazione medievale, già sostenuta da Frondoni, e si è documentata la presenza di una simile struttura, più antica, asportata al momento di realizzare quella più recente e conservatasi solo per un angolo.

Datazioni di laboratorio dei calcinelli hanno consentito, convincentemente,

- 3 di attribuirne la realizzazione al 1060±30¹⁸.

Nel corso delle campagne di scavo non si sono rinvenuti muri attribuibili ad età romana; si è confermato che la struttura quadrangolare indicata negli scavi Cimaschi è, in realtà, costituita da spezzoni di murature staccatesi da opere del chiostro e del muro di cinta del monastero. La tecnica in bozzette, o in piccoli conci, che il Cimaschi riconduceva all'*opus certum* di età romana è in realtà ascrivibile al basso medioevo.

- 4 Nell'area 500 si sono raccolti numerosi reperti di epoca romana e tardoromana (olle a impasto di gabbro, orli di terra sigillata chiara, orli di anfore africane KXXV, var. 3) restituiti da uno strato argilloso (US 523) formatosi in seguito al colluvio di depositi dall'alto¹⁹. Da questi e da altri elementi è possibile affermare che anche i reperti romani raccolti dal Cimaschi e dalla Frondoni dovevano trovarsi in giacitura secondaria. In altre parole, nella zona adiacente alla cosiddetta biabsidata non sembra siano stati edificati ambienti, né si siano formati depositi d'uso ascrivibili all'età romana.

L'insediamento di età imperiale e tardoromana, attestato dai non pochi reperti²⁰, evidentemente tutti in giacitura secondaria, doveva trovarsi alle quote superiori dell'area di scavo, forse sulla sommità dell'isola (attualmente occupata dal faro e dalle costruzioni ad esso collegate) oppure a metà altezza, dove si trovano aree con minore pendenza e geologicamente più stabili.

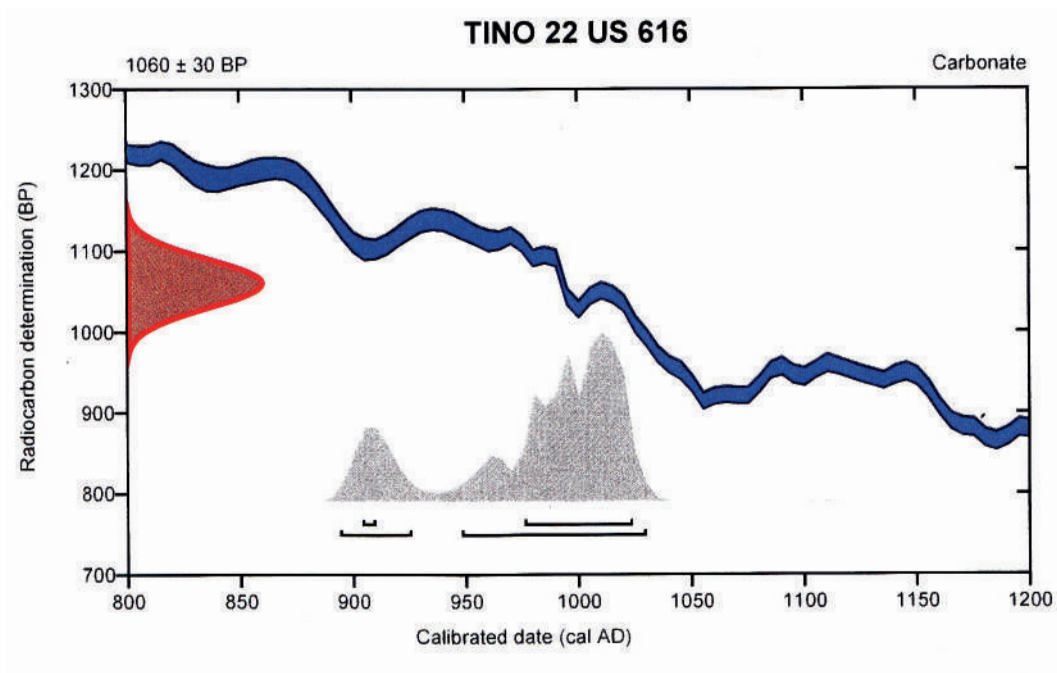
Questo dato è da collegare alle preziose constatazioni di natura geologica espresse in passato, secondo le quali l'area sottostante il chiostro sarebbe quella più instabile dell'isola. È infatti formata da un deposito superficiale detritico, «una coltre di circa quattro metri di spessore, adagiata su un substrato a franapoggio»²¹ con una lente

18 | Datazione calibrata BP, Laboratorio Beta, analisi n. 651267.

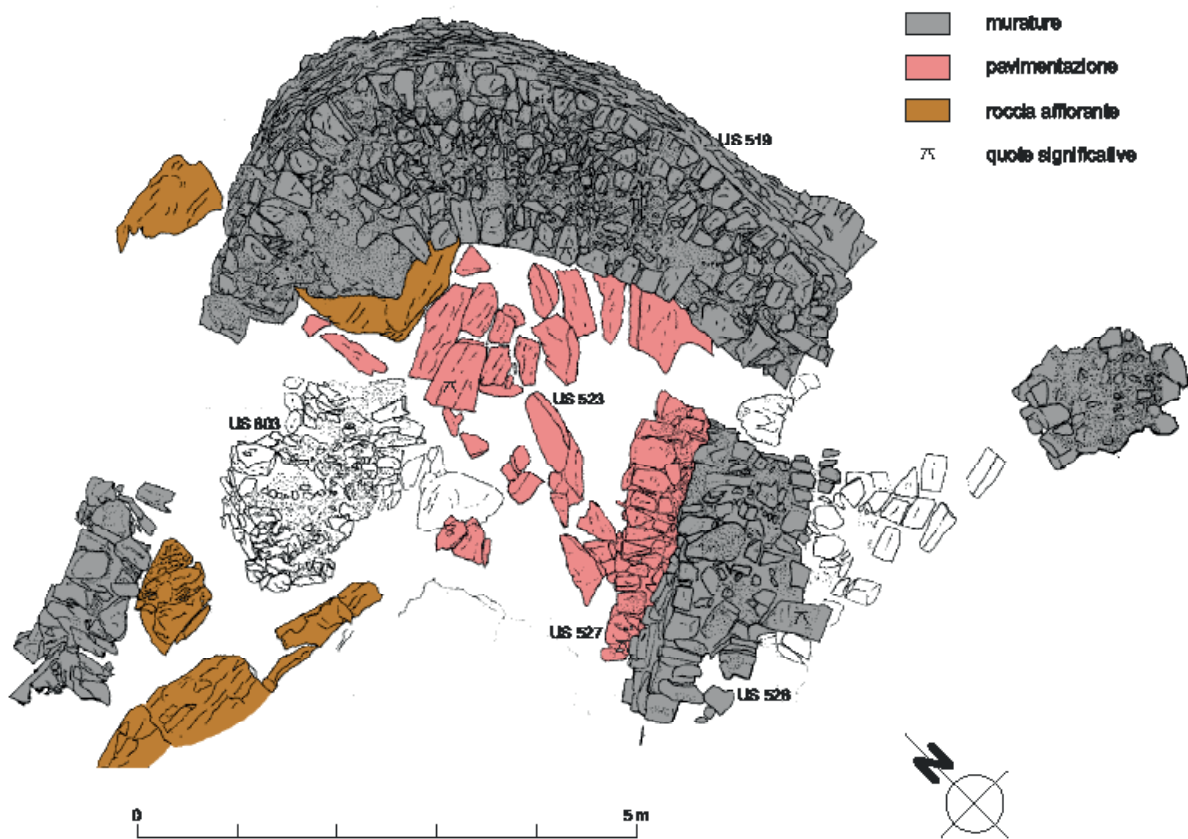
19 | Una prima valutazione dei reperti ci è stata fornita da Daniela Gandolfi, che si ringrazia. Attualmente essi sono in corso di studio da parte di Simonetta Menchelli e di suoi allievi, che ne cureranno la pubblicazione all'interno della edizione degli scavi.

20 | Ai reperti rinvenuti nel 2021 e 2022 vanno aggiunti quelli già editi in Frondoni 1995: 67, 71-75 (ceramiche, vasi in pietra, reperti numismatici).

21 | Del Soldato 1995: 107-109.



3 La curva della radiodattazione di un calcinello della malta della più antica cisterna



4 Planimetria dei resti archeologici (restituzione grafica di Silvia Landi)



5 Il lato esterno del muro curvilineo con la fondazione



6 Fotopiano della muratura dell'edificio curvilineo

di scivolamento lungo le pendici del substrato. Il movimento è inoltre accentuato da acque di percolazione. La zona instabile è limitata superiormente da una linea curva che lambisce il chiostro alla quota superiore.

Ciò aiuta a comprendere la ragione per cui in età romana l'area non fu scelta per realizzarvi costruzioni. Si consideri che, invece, l'edificio con murature curvilinee, definito «chiesa biabsidata» è stato impostato proprio sulla testa del deposito geologico instabile.

Lo scavo non ha offerto elementi per la sua datazione. Un lembo interpretabile come strato di cantiere (US 416) era caratterizzato dalla presenza di malta compatta. Oltre a pochi frustoli di ceramica romana non ha restituito né altri reperti, né frammenti di carboni da poter sottoporre a datazione. In compenso è stato possibile osservare meglio la struttura muraria, messa in luce per un'ampia porzione. Una datazione all'altomedioevo sembra difficile da sostenere. Questo periodo cronologico, nella vicina Luni come nel golfo della Spezia è infatti caratterizzato da strutture in *opus incertum*. Ne è un esempio significativo il vicinissimo oratorio del Tinetto, che, pur ubicato in una zona dove abbondano strati naturali di calcare, molto adatti ad ottenere blocchetti, è comunque realizzato in *opus incertum*, impiegando prevalentemente scaglie di pietra.

Diversamente, la muratura dell'edificio dell'isola del Tino di cui ci stiamo occupando, è costituita da bozzette calcaree piuttosto omogenee, disposte a corsi abbastanza regolari, con qualche inserimento di scaglie o rari inserti di frammenti di tegoloni romani²².

5, 6 Caratteri frequenti nelle murature di edifici, per lo più ecclesiastici, datati fra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo.

Anche se non disponiamo ancora di conferme fornite da elementi di scavo, o da datazioni archeometriche (un'attenta osservazione del muro in tutte le sue parti non ha portato al ritrovamento di carboni e rarissimi e piccoli sono i calcinelli), ritengo che la cronologia della struttura non possa essere più antica di quella qui proposta.

Ancor più complesso della datazione è lo studio della funzione di tale imponente e insolita opera. Il muro ad andamento curvilineo (US 519) è infatti caratterizzato, oltre che da vistosi dissesti e persino parziali sprofondamenti, anche da forti irregolarità planimetriche. Propendo a pensare che queste ultime non siano dovute a scarse capacità di progettazione geometrica da parte dei costruttori. La muratura manifesta infatti una tecnica eccellente, con fondazione solidissima e con leganti ottimi.

Ciò è del resto indicato dalla stessa mancanza di carboni nella malta, segno di ottima cottura e dalla scarsità e ridotte dimensioni dei calcinelli (ossia i grumi di calce non mescolati all'inerte), a riprova di una miscelazione perfetta. Non tutte le irregolarità planimetriche sembrano dovute al dissesto. Se, ad esempio, osserviamo la muratura US 519 in sezione, vediamo che il piano di calpestio esterno è a m 1,20 più in basso rispetto a quello interno e il profilo è quello di una robusta scarpata. Evidentemente il muro non è stato edificato «a piombo» volutamente, proprio per contrastare il movimento latente del substrato. Sembra evidente lo sforzo, da parte dei costruttori, per ottenere una struttura imponente e salda, proprio perché avevano piena consapevolezza dell'instabilità del sottosuolo. Perciò anche lo spessore murario è differente: raggiunge m 1,60 all'estremità sud e soli m 1,10 a Nord. Ciò fa pensare che non interessasse tanto ottenere una costruzione geometricamente regolare, ma garantirne la solidità nei punti più minacciati dal dissesto sottostante.

22 | Penso siano proprio queste caratteristiche che fecero dubitare Mannoni della sua cronologia altomedievale.

Di difficile spiegazione è anche la forma del segmento murario US 519 : curvilineo sulla superficie esterna, rettilineo all'interno²³. Tutte queste osservazioni fanno pensare che la possente muratura venne eretta allo scopo di proteggere ciò che si trovava all'interno. Lo scavo ha qui raggiunto il terreno sottostante la coltre argillosa, scivolata da più in alto, che inglobava solo reperti romani. Al di sotto è emerso un potente strato di lastroni calcarei di dimensioni notevoli (m 0,90 x 0,25 di spessore) non squadriati ma apparentemente regolarizzati e, originariamente, ben sistemati in piano. Quelli visibili sui bordi hanno abbastanza mantenuto la posizione originaria, mentre quelli al centro sono stati successivamente divelti e taluni si sono persino conficcati verticalmente nel sottosuolo, costituito dal detrito più incoerente. Si tratta di movimenti postdeposizionali, anche vistosi, avvenuti in un momento precedente al deposito degli strati di colluvio con reperti romani.

- 4 Per acquisire ulteriori elementi di comprensione della possibile funzione dell'edificio occorre esaminare anche gli altri tronconi murari che si conservano accanto.

Alcuni sembrano chiaramente divelti e spostati dalla posizione originaria da violenti eventi postdeposizionali (US 803), altri sono in gran parte collassati (US 526-527) e altri, infine, solo smossi (804). Molto significativo è lo spezzone US 526, scivolato lateralmente, al quale si lega US 527. Quest'ultima porzione non pare da interpretarsi come una muratura, ma piuttosto come parte di una pavimentazione, rimasta saldata al blocco murario di cui faceva originariamente parte (a riprova della straordinaria tenacità delle malte). Doveva connettersi in qualche modo a 519, anche se non è possibile riconoscere gli originari bordi di contatto. Quanto a US 803 esso pare ormai divolto, ma, anche in questo caso, non sembra azzardato supporre una originaria adesione a US 519, sul lato nord. La nostra struttura proseguiva in direzione ovest, come dimostra il frammento di muro US 804 e il fatto che US 527 prosegue, verso occidente, fuori dall'area di scavo, ed è stato in parte inglobato dalla terrazza progettata da Trinci, come dimostrano gli accertamenti eseguiti dalla Frondoni²⁴. Nonostante permangano ancora incertezze sulla corretta interpretazione e «ricomposizione» ideale dei vari brandelli, ciò che sembra evidente è comunque la mancanza di una seconda abside. La sua esistenza fu probabilmente ipotizzata dal Cimaschi in seguito a una scarsa pulizia dei ruderi, che rimasero perciò, in vari punti, indistinti dai residui degli strati di macerie.

Tutte queste osservazioni portano a elaborare la seguente ipotesi: non di chiesa biabsidata (di cui non c'è traccia) si tratta, ma di altro edificio. Si ha l'impressione che i differenti e possenti muri esterni, in parte a scarpata, avessero lo scopo di delimitare e proteggere l'esiguo spazio interno, dove la cosa più importante da segnalare e da difendere (dall'erosione soprattutto) era un pavimento roccioso, parte in lastre di grandi dimensioni, parte in pietre legate da malta.

Costruire un edificio nel punto più instabile dell'isola lascia ipotizzare che si sia assecondato un'esigenza culturale, religiosa, molto forte, come già fu sostenuto da chi eseguì le ricerche geologiche. Ipotizzerei che il recinto in muratura, irregolare perché destinata a trattenere l'interno dal dissesto, fosse destinato a proteggere una porzione di roccia che, evidentemente, antiche memorie orali tramandavano come luogo di preghiera e di morte di san Venerio.

Suggerirei, almeno come direzione di ricerca, di vedervi una *memoria* del luogo in cui Venerio pregò e morì. È suggestivo pensare che nello stesso tempo in cui le antiche tradizioni sulla vita del Santo venivano messe per iscritto per diventare *monumenta* da

23 | Caratteristica (già notata da Cimaschi) che non è sfuggita all'attenta osservazione di Martignoni (2011: 142).

24 | Frondoni 1995: 19, fig. 17.



tramandare ai posteri, anche un edificio materiale, in solida pietra, venisse realizzato a protezione e sacralizzazione di una porzione di roccia in cui antiche leggende orali trasmettevano che lì avesse vissuto e pregato san Venerio.

Furono evidentemente i marchesi Obertenghi, insieme ai monaci Benedettini, gli autori di questo recupero della *memoria* e i committenti di questa insolita struttura. Si ricordi, peraltro, che proprio nel 1057 il marchese Oberto riconosce solennemente il cenobio²⁵. A questo stesso momento risale anche la più antica cisterna, come i dati archeometrici più sopra ricordati hanno indicato. È dunque a questo primitivo impianto che sembra risalire anche la costruzione della *memoria* di san Venerio. Di lì a poco verranno edificati anche la chiesa abbaziale, il refettorio e il chiostro, che l'archeologia dimostra essere in sequenza stratigrafica fra loro. Avviata intorno alla metà dell'XI secolo, la costruzione del monastero dovette compiersi attorno alla metà del XII secolo. Questa ipotesi sembra tenere conto sia dei dati storici e dei frammentari, ma importanti elementi archeologici acquisiti.

In definitiva non definirei il monumento esaminato come una chiesa biabsidata altomedievale, ma come un edificio insolito, non derivato dall'applicazione di modelli architettonici già esistenti, ma progettato, sulla base di solide conoscenze tecniche, per far fronte alle esigenze del caso: edificare una memoria che delimitasse e proteggesse il luogo di preghiera dell'eremita, anche a costo di impostarlo nel punto più instabile dell'isola.

25 | Falco 1917 (1920), XII: 16-17. Sul rapporto intimo fra Obertenghi e monastero di San Venerio del Tino: Nobili 1986.

Bibliografia

Fonti

Acta Sanctorum, 13 settembre IV, *De S. Venerio presb. Eremita*, Venezia 1761: 116-118.

Falco G., *Le carte del monastero di San Venerio del Tino*, I, Torino 1917 (1920).

Studi

Bonora N., *Indagini sui resti architettonici nelle isole del Tino e del Tinetto*, in P. Melli (ed.), *Archeologia in Liguria III.2. Scavi e scoperte 1982-86. Dall'epoca romana al post-Medioevo*, Genova 1987 (1990): 274-275.

Cagnana A., Lusuardi Siena S., Ricci R., Varaldo Grottin F., *Lettura archeologica delle opere murarie nell'area della cattedrale di Luni*, «Archeologia in Liguria» n.s. II (2010): 179-198.

Cagnana A., Mannoni T., *Materiali e tecniche nelle strutture murarie di Luni. Risultati preliminari*, «Quaderni del Centro Studi Lunensi» n.s. I (1995): 137-164.

Cimaschi L., *Gli scavi all'isola del Tino e l'archeologia cristiana nel Golfo della Spezia*, «Giornale Storico della Lunigiana» n.s. XIV (1963): 52-80.

Coroneo R., *Problematica delle chiese biabsidate*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: Arte e Storia*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), Parma-Milano 2008: 247-260.

Del Soldato M., *Le isole del Tino e del Tinetto e l'insediamento monastico: ambiente naturale e problemi storico-geologici*, in Frondoni 1995: 101-110.

Frondoni A., *Architettura ecclesiastica al Tino: i dati archeologici*, in *San Venerio del Tino* 1986: 143-178.

Frondoni A. (ed.), *Archeologia all'isola del Tino. Il monastero di San Venerio*, Genova 1995.

Frondoni A., *Ancora sul «prototipo» delle chiese biabsidate liguri. Note attorno all'edificio di culto primitivo dell'isola del Tino*, in A. Dagnino, C. Di Fabio, M. Marcenaro, L. Quartino (eds), *Immagini del Medioevo. Studi di Arte Medievale per Colette Dufour Bozzo*, Genova 2013: 25-32.

Mannoni T., *Caratteri costruttivi dell'edilizia storica*, Genova 1994.

Martignoni M., *Alle origini di un tipo architettonico. Ipotesi sulle chiese a due navate e due absidi della Lunigiana alla luce dei dati archeologici*, «OCNUS Quaderni della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici» 19 (2011): 139-154.

Nobili M., *Gli Obertenghi ed il monastero del Tino*, in *San Venerio del Tino* 1986: 77-88.



Piva P., *Le due chiese di San Lorenzo a Quingentole: «quadri» storici, tipologie architettoniche, contesti funzionali*, in A. Manicardi (ed.), *San Lorenzo di Quingentole (MN). Archeologia, storia, antropologia*, Mantova 2001: 115-144.

Pistarino G., *Storia e leggenda di San Venerio del Tino*, in *Storia monastica ligure e pavese*, Cesena 1982: 11-38.

San Venerio del Tino: vita religiosa e civile tra isole e terraferma in età medievale, Atti del convegno (Lerici, La Spezia, Portovenere, 18-20 settembre 1982), La Spezia - Sarzana 1986.

Vecchi E., *Il monastero del Tino attraverso la documentazione scritta e le fonti agiografiche*, in Frondoni 1995: 79-100.

Venturini S., *Architettura ecclesiastica al Tino: la situazione degli studi*, in *San Venerio del Tino* 1986: 135-142.



The Iconography of the Mythological Characters in the *Divine Comedy* Manuscripts of the 14th-15th Centuries: Functions and Iconographical Sources*

Alina Miroshnik

Bachelor of Arts, Researcher. Research University Higher School of Economics, Moscow
ORCID 0009-0004-9133-8177 admiroshnik@edu.hse.ru - 28alinam@mail.ru

Anna Pozhidaeva

Associate Professor, Candidate of Science (PhD). Research University Higher School of Economics, Moscow
ORCID 0000-0002-0247-933X apozhidaeva@hse.ru - apojidaeva69@mail.ru

* *Introduction, Conclusion, and Geryon* by Anna Pozhidaeva, *rest of the text* by Alina Miroshnik supervised by Anna Pozhidaeva

The history of illustration of Dante's *Divine Comedy* in the 14th-15th centuries rarely attracts the attention of researchers. Nevertheless, a careful analysis of some manuscripts would clarify the genesis process of specific iconographic schemes within the framework of a very specific task: illustrating a text replete with figures of speech and references to ancient sources that were often unknown to the iconography designer. This contribute is devoted to the iconography of mythological characters found in Dante's text and their visual sources based on a few manuscripts of the *Divine Comedy* dated from mid-14th and 15th centuries, six of which are fully illustrated (e.g. so-called *Budapest Codex*, *Egerton Codex*, *Chantilly Codex* and some others).

Keywords: Divine Comedy, Dante Alighieri, Mythological Characters, Medieval Iconography

DOI: 10.54103/fenestella/21455

© 2023 | Alina Miroshnik, Anna Pozhidaeva



Introduction

In the 1330s, that is, just over ten years after Dante's death in 1321, the first illuminated manuscripts of the *Divine Comedy* began to appear – for example, the so-called *Budapest Manuscript* (Budapest, Eötvös Loránd University Library, Cod. ital. 1)¹ or the so-called *Dante Poggiali* (Florence, The Central National Library, ms Pal. 313, 1333-1345)². Illustrating the text of the poem presented several difficulties for miniaturists and iconography designers because the narrative is full of elements that require the master to go beyond his everyday horizons. These include described mythological characters and numerous references to ancient texts (for example, Dante repeatedly refers to the *Aeneid* by Virgil and the *Metamorphoses* by Ovid, as well as to the *Nicomachean Ethics* by Aristotle, the *Pharsalia* by Lucan, plays by Terence, etc.). A further difficulty is the almost absence of illustrated texts which belong to the genre of visio.

The problem of illustrating Dante's manuscripts was introduced into scientific debate by the German researcher Ludwig Volkmann (1870-1947) in his monograph *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina commedia* (1898). Volkman traces the influence of the Last Judgment's iconography on the visualization of plots from the first *Cantica*, the *Inferno*. His approach is largely developed by the U.S. researchers Millard Meiss (1904-1975), Peter H. Brieger (1898-1983) and Charles S. Singleton (1909-1985) in the collective monograph *Illustrated Manuscripts of the Divine Comedy* (1969). They expand the range of monuments iconographically associated with the scenes of the Last Judgment and describe in detail the iconographic schemes for the three *Cantiche* of the poem. However, both the study of Volkman and the work of Brieger, Meiss and Singleton, and more recently of Laura Pasquini, are mainly descriptive, and mostly the iconographical elements of the Last Judgment are singled out as possible sources for the manuscripts' iconographic program. Studies of the *Divine Comedy* manuscripts lack a closer iconographical approach and rarely seek to identify the genesis of iconographic schemes concerning a few *Inferno*'s characters.

This work is an attempt to summarize the previous approaches and, on this basis, to propose a methodology that would expand the range of visual sources and focus on the iconographic genesis of each selected mythological character. Ten manuscripts of the 14th century and the first half of the 15th were selected, which are most often referred to by the researchers indicated above: the *Budapest Manuscript* (see above); the *Egerton Codex* (London, British Library, ms Egerton 943)³; the *Dante Poggiali* (see above); the *Chantilly Codex* (Chantilly, Bibliothèque du musée Condé, ms 0597)⁴; the *Naples Codex*

- 1 The Cod. ital. 1 or the *Budapest Manuscript* was made by an unknown Venetian master, and commissioned by Andrea Dandolo (1306-1354), the Doge of Venice, ca. 1333-1350. The manuscript contains 94 in-text miniatures. The illustration ends on *Purgatorio* XII; however, judging by the empty sections, it was supposed to be fully illustrated. See: Draskóczy 2020; Bibor, Németh, Kiszl 2022: 79-80.
- 2 The ms Pal. 313 was made in ca. 1333-1345. It contains 37 miniatures (32 of them illustrate the *Inferno*). The manuscript is the work of various hands – for instance, a master from the circle of Bernardo Daddi and a master from the circle of Pacino de Buonaguida could be identified. See: Brieger, Meiss, Singleton 1969, I: 245-246; Ferrante, Perna 2021.
- 3 The ms Egerton 943 was made in ca. 1320-1350 presumably in Padua by the Master of the Padua antiphonaries. It contains 261 in-text miniatures, and comments in Latin by an unknown author. See: Pegoretti 2009 and 2017.
- 4 The ms 0597 was made ca. 1330-1340 in a Pisan workshop – possibly, by the artist Francesco Traini (1321-1365). It contains 55 miniatures exclusively for the *Inferno*, placed in the bottom margins of the page and related to the commentary of Guido da Pisa (second half of the 13th-middle of the 14th centuries). See Brieger, Meiss, Singleton 1969, I: 61-62; Balbarini 2011, passim; Ferrante, Perna 2021.

(Naples, Biblioteca e Complesso monumentale dei Girolamini, ms CF.2.16)⁵; the *Marciana Codex* (Venice, Biblioteca Marciana, ms It.Z.54)⁶; the *Morgan Codex* (New York, Pierpont Morgan Library, ms M. 676)⁷; the *Paris Codex* (Paris, BnF, ms It. 74)⁸; the *Yates Codex* (London, BL, ms Yates Thompson 36)⁹; the *Dante Urbinate* (Vatican, BAV, Urb. Lat. 365)¹⁰.

We propose to consider the iconography of mythological characters acting as guardians of hellish circles in the first Cantic, the *Inferno*: Charon, Minos, Cerberus, Plutus, Phleggyus, Three Furies, Minotaur, Geryon. These were chosen because: firstly, the appearance of these characters in the art of Greek and Roman antiquity does not always coincide with their description by Dante, and secondly, not all guardians of the circles appear in the previous artistic tradition of the Western Middle Ages as under their own and other names¹¹. Their most possible function in the role of guardians is the personification of the sin that is punished in the corresponding circle, as was already indicated by the first commentators on the poem's text (Jacopo Alighieri - 1322; Jacopo della Lana - 1324-1328; Guido da Pisa - 1327-1328, etc.)¹².

We will try to trace how the iconographic types of these characters were formed and to identify how often and in what way the authors of the iconographic program took into account that characters functioned as personifications. This study is intended to become an experience in the analysis of the associative connection between the text and the image in Italy in a certain period, a kind of link between the medieval allegorical approach¹³ and the obvious antiquity of the visual materials in the second half of the 15th century.

Before moving on to the features of the visualization and functioning of personifications in the *Divine Comedy* manuscripts, it should be mentioned that the depiction of personifications has a rather long tradition, known in Italy from the frescoes by Giotto in the Lower Church of San Francesco in Assisi (ca. 1310) or by Ambrogio Lorenzetti in the Palazzo Pubblico in Siena (1338-1339). However, the first examples can already be found in Romanesque and Gothic art in the form of vices and virtues personified, for example: the southern portal of the narthex in Moissac abbey - 1120-1135; the jambs' statues of the western portal of the Strasbourg Cathedral - 1280-1290; the reliefs of the plint of central

5 The ms CF.2.16 was made in 1355-1360 in a Neapolitan Workshop. It contains 146 miniatures. See: Brieger, Meiss, Singleton 1969: 291-292; Ferrante, Perna 2021.

6 The ms It.Z.54 was made in the last quarter of the 14th century and contains 38 miniatures. The first known owner is Jacopo Contarini (1536-1595). See: Volkmann 1892: 35 e 67; Ferrante, Perna 2021.

7 The ms M. 676 was made in 1345-1355 in a Florentine workshop. It contains 127 miniatures placed in the top and bottom margins of the page. In the 15th century it belonged to Ferdinand I (1423-1494) - the king of Sicily and Naples. Its previous provenance is unknown. Papillo 2003. Collins 2018: 93-132.

8 The ms It.74 was made in the 14th century by the Florentine painter Bartolomeo di Fruosino (1366 / 1369-1441). It was owned by Jean Cossa (1400-1476) - lieutenant general of Provence. It contains 34 miniatures. See: Brieger, Meiss, Singleton 1969: 314-316; Brilli, Fenelli, Wolf 2015: 406.

9 The ms Yates Thompson 36 was made in ca. 1444-1450s presumably in Siena for Alfonso V of Aragon (1396-1458). The illustrations of *Inferno* and *Purgatorio* were made by the Sienese artist Priamo della Quercia (1400-1467), that of *Paradiso* by the Sienese artist Giovanni di Paolo (1403-1482). It contains 110 illustrations placed in the top and bottom margins of the page. See: Pope-Hennessy 1993; Fugelso 2010.

10 The ms Urb. Lat. 365 was illustrated ca. 1480 and commissioned by the Duke of Urbino Federico da Montefeltro (1422-1482). The miniatures illustrating the *Inferno* may have been made by Guglielmo Girardi. Bertelli 2021, *passim*.

11 Seznec 1961: 11-37.

12 Brieger, Meiss, Singleton 1969: 81-82.

13 Seznec 1961: 11-37.

western portail of Notre-Dame-de-Paris – 12th century¹⁴. The main source of inspiration for the visualization of some vices and virtues was the *Psychomachy* of the Roman poet Prudentius (348-405), the illustrated manuscripts of which had been known since the 9th up to the 13th century.

The description of the guards who personify vices in the text of the *Divine Comedy* will differ somewhat from the previously existing visual options. First of all, these images, as a rule, are not anthropomorphic, their visualization is based on verbal or visual (or both) information about the mythological character. It would seem that the author of the iconographic program, and after him the miniaturist, has an idea of both the history and appearance of the mythological character, since in most cases his relationship with a certain circle of Hell arises due to the peculiarities of functioning in the ancient texts, about which it would be noticed below. Accordingly, when visualizing guardians, the authors of the iconographic program and miniaturists are forced (depending on the degree of their awareness and / or on the availability of samples) either to directly follow the description in Dante's text, or to use the schemes of depicting the corresponding mythological characters known to them, or to make their images more standardized and comprehensible (for example, the demons from the scenes of the Last Judgment). Thus, we have to find out which of the three options was chosen illustrating the manuscripts.

Charon in *Inferno III* and its visual embodiment

After passing through the gates of Hell, Dante and Virgil get to the banks of the Acheron, where they see the souls of the indifferent and meet Charon. Charon in Ancient Rome is an old man who ferries souls across the river Styx or Acheron to Hades. In Virgil's *Aeneid* (Book VI: 298-304) which had a strong influence on Dante's *Comedy*¹⁵, he is described as follows:

Portitor has horrendus aquas et flumina servat / terribili squalore Charon, cui plurima mento / canities inculta iacet; stant lumina flamma, / sordidus ex umeris nodo dependet amictus. / Ipse ratem conto subigit, velisque ministrat, / et ferruginea subvectat corpora cumba, / iam senior, sed cruda deo viridisque senectus.

[There Charon stands, who rules the dreary coast / A sordid god: down from his hoary chin / A length of beard descends, uncombed, unclean; / His eyes, like hollow furnaces on fire; / A girdle, foul with grease, binds his obscene attire. / He spreads his canvas; with his pole he steers; / The freights of flitting ghosts in his thin bottom bears]¹⁶.

In the *Divine Comedy* Charon transports souls across the Acheron River to the first Circle, the *Limbo*. In the description of the mythological character, the Italian poet has several intersections with the text of Virgil's *Aeneid* (*Inferno III*: 82-83, 97-99; *Aeneid*, Book VI: 300-302):

«Ed ecco verso noi venir per nave / un vecchio, bianco per antico pelo [...] Quinci fuor quete le lanose gote / al nocchier de la livida palude, / che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote».

[And here, advancing toward us, in a boat, / an aged man – his hair was white with years [...] Now silence fell upon the wooly cheeks / of Charon, pilot of the livid marsh, / whose eyes were ringed about with wheels of flame]¹⁷.

14 Seznec 1961: 149-160.

15 Hollander 1968: 142-144. Terzoli 2016: 23-25, 45-48.

16 Here and further: Virgil, *The Aeneid*, trans. by John Dryden.

17 Here and further: Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, trans. by Theodolinda Barolini.



1 Charon. London, BL, ms. Egerton 943, f. 7v

2 Charon. London, BL, ms. Yates Thompson 36, f. 6r





3 Charon. Budapest, Eötvös Loránd University Library, Cod. Ital. 1, ca. 1333-1350, f. 12



4 Charon. Chantilly, Bibliothèque du musée Condé, ms 0597, f. 50r



5 Charon (fragment of sarcophagus), c. 170. Museo Pio Clementino, Musei Vaticani



So, the presence of a «beard [...] uncombed, unclean», which the ancient Roman poet points to, turns into a «hair [...] white with years» in Dante, and the eyes which «were ringed about with wheels of flame's», that is, Charon acquires obvious demonic features, which is further indicated by the Author (*Inferno* III: 109): «Caron dimonio, con occhi di bragia» (The demon Charon, with his eyes like embers). With this definition, Dante himself gives a hint to the illustrator as we do not find any such epithets in Virgil (and we cannot find them).

Such a vivid description of the elder by Dante, coupled with clear indications that he is a demon, as it may seem should serve as an instruction for miniaturists. However, two possible iconographic variants of Charon's image are found: «Charon the man» and «Charon the demon». Interestingly, in the analyzed manuscripts, both variants are presented with an equal degree of frequency. This situation indicates the absence of a common iconographic scheme, a single developed version of Charon's visualization.

- 1, 2 So, *Egerton Codex*, f. 7v, *Yates Codex*, f. 6r and *Dante Urbinate*, f. 6v contains the first
- 3, 4 variant, while *Budapest Codex*, f. 12, *Chantilly Codex*, f. 50r and *Morgan Codex*, f. 7v contain the second. It is not known why the authors of the first three manuscripts depict Charon as a man (thus, deviating from Dante's text), but his depiction as a demon seems to be very reasonable. Most likely, the fact is that the miniaturists could have in mind the scenes of the Last Judgment, where all hellish characters, in any way connected with the torment of sinners, were depicted as demons.

In fact, mythological characters, since they are in Hell, also receive 'demonic' characteristics. In the case of Charon, this is also due to the text itself but further we will see that other mythological characters will be depicted in a similar way despite the absence of corresponding instructions in the poem. In most cases, images of the «Charon-demon» can be compared with the representation of anthropomorphic winged (sometimes horned) demons in Italian monuments of the first half of the 14th century; for example, in the composition of the Last Judgment by Lorenzo Maitani (Orvieto, Duomo, ca. 1310-1331) in his more «animal» form in *Chantilly Codex*, f. 50r. On the contrary, it evokes associations with the transalpine type of a demon, which, according to E. Williams, goes back to images of the Egyptian Demon or Pan and comparable, for example, with the characters of the Last Judgment of the tympanum of Saint-Lazare, Autun (1130-1145)¹⁸ or, more precisely, with the horned demons of the Anglo-Norman tradition, like in the *Winchester Psalter* (1121-1161, London, BL, ms Cotton Nero C. Iv, f. 39r).

- The reason for the spread of the anthropomorphic variant remains unclear (we will call it the second demonic variant). The most likely assumption seems to be that the authors of the manuscripts' iconographic program knew a manuscript or a certain sample depicting Charon as a person. This option is found, for example, in an ancient Roman
- 5 sarcophagus (ca. 170, Musei Vaticani)¹⁹. It is interesting that none of the masters refers to the association of time with the elder Charon by endowing it with some stable attributes in accordance with the commentary of Pietro Alighieri (1300-1364), repeating the interpretation of Fulgentius (468-533): «Charon is for *ceron*, that is, time»²⁰. Perhaps, in accordance with the association that goes back to Plutarch, and in the visual arts to the Pompeian frescoes and the Calendar of Philocalus, which combine the elder Saturn and the personification of Time, it is precisely his senile appearance that indicates the connection of Charon with time²¹.

18 Williams 2004: 9.

19 Eisner 2021: 1-15.

20 Brumble 1998: 71.

21 Panofsky 1962: 69-95.

Thus, in the iconography of Charon, two possible iconographic versions of the image coexist: anthropomorphic and demonic, which, apparently, indicates the presence of a certain visual model for the first version (possibly associated with the image not so much of Charon himself as of Saturn), and the distribution of the second can be explained both by following the text and by the miniaturists' appeal to the scenes of the Last Judgment.

Minos in *Inferno V* and its visual embodiment

In the second Circle, in which voluptuous people are executed, travelers are met by Minos, the mythological king of Crete, also a legislator according to Homer and Virgil²². In Virgil's *Aeneid* (Book VI: 432-435) he is described solely as a judge so that his external characteristics are not mentioned:

Quaesitor Minos urnam movet; ille silentum / consiliumque vocat vitasque et crimina discit. / proxima deinde tenent maesti loca, qui sibi letum / insontes peperere manu lucemque perosi proiecere animas.

[Minos, the strict inquisitor, appears; / And lives and crimes, with his assessors, hears. / Round in his urn the blended balls he rolls, / Absolves the just, and dooms the guilty].

In *Inferno V*: 4-6 e 10-12, Minos is described as follows:

«Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: / essamina le colpe ne l'intrata; / giudica e manda secondo ch'avvinghia [...] vede qual loco d'inferno è da essa; / cignesi con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù sia messa».

[There dreadful Minos stands, gnashing his teeth: / examining the sins of those who enter, / he judges and assigns as his tail twines [...] The depth in Hell appropriate to it (the soul); / as many times as Minos wraps his tail / around himself, that marks the sinner's level].

So, the Cretan king receives an interesting feature in the form of a tail, the origins of which are still disputed by researchers (Pseudo-Apollodorus, 1: IX), even if the suggestion of Herbert D. Austin seems to be the most convincing²³. He points to the merger in the image of Minos of two underworld judges - Minos himself (*Aeneid*, Book VI: 432-433) and Rhadamanthus, the brother of Minos, who also acts as one of the judges of the underworld (*Aeneid*, Book VI: 564-569). The latter in Virgil defines execution for souls (executes - *castigatque*), which usually represents scourging (*accincta flagella*) by Tisiphone (*Aeneid*, Book VI: 570-573). Accordingly, the judicial function of Minos is 'superimposed' on the punitive of Rhadamanth and Tisiphone in such a way that the tail (as an instrument of scourging) becomes a rudimentary instrument of execution, which Minos can only use to determine the soul in a certain circle. However, such detail naturally becomes an important part of the way Minos is depicted. In the manuscripts his tail is usually shown wrapped several times around his body. At the same time, Minos is depicted as a demon everywhere, except for the

- 6 *Chantilly Codex*, f. 61r where the Cretan king is depicted as a man in judicial robes, and his tail falls in rings around his legs.

It is noteworthy that the text does not indicate whether Minos is a man, a monster or a demon, and there is no established previous iconography for this character. However, such an important detail like a tail, apparently, predetermined his image as a demon in

7, 8 the *Budapest Codex*, f. 14, *Egerton Codex*, f. 10r, *Dante Urbinate*, f. 12r. The fact is that in some examples of the Last Judgment a few demons are depicted with snakes wrapping

22 | Homer, *The Odyssey*, Book IX: 569. Virgil, *The Aeneid*, Book VI: 432-434; Servius, *Virgilii Aeneidos*, Book VI: 566 (Brumble 1998: 222).

23 | Austin 1932: 1-5. See also: Barolini 1996: 437-454.



6 Minos. Chantilly, Bibliothèque du musée Condé, ms 0597, f. 61r

7 Minos. Budapest, Eötvös Loránd University Library, Cod. Ital. 1, f. 14





8 Minos. BAV, Urb. Lat. 365, f. 12r.
Drawing by A. Tevdoy-Burmuli



10 Minos. Naples, Biblioteca e Complesso Monumentale dei
Girolamini, CF 2.16, f. 12r

9 Minos. London, BL, ms Yates Thompson 36, 1444-ca. 1450, f. 8v



around their body, which, apparently, can be taken for a tail (see, for example, the above-mentioned sculptures of the facade of the cathedral in Orvieto, Italy, 1310-1331). The judicial function of Minos is indicated by crowds of souls who kneel before him with their arms folded (*Yates Codex*, f. 8v) or approach him in turn (*Egerton Codex*, f. 10r; *Dante Urbinate*, f. 12r). However, a serpentine tail in a demonic character does not contradict the allegorical commentary of Pietro Alighieri, who associates Minos with «reproaches of conscience» (*remorsio concientiae*, i.e. bites)²⁴. The obvious evidence of such an influence would be the images of snakes digging into the bodies of sinners, as in the above-mentioned Last Judgment by Lorenzo Maitani in the Orvieto cathedral. Indeed, such a version exists in a miniature manuscript of the *Comedy* dating from 1355-1365 (*Naples Codex*, f. 12r), where Minos' tail is wrapped not around his body, but around a sinner!

Thus, under the influence of the poem's text (and possibly the first commentary on *Inferno*) miniaturists turn to the well-known images of demons with serpentine writhing tails taken from the Last Judgments. Apparently, this detail also caused the transformation of Minos into a tailed demon in some manuscripts (*Budapest Codex*, *Egerton Codex*, *Dante Urbinate*). In *Yates Codex*, the author of the iconographic program, trying to find a compromise between the known images of demons and the anthropomorphic image of Minos, depict him in human form, but with horns on his head.

Cerberus in *Inferno VI* and its visual embodiment

The guardian of the third Circle, in which gluttons are executed, is the three-headed dog Cerberus. His description in the *Divine Comedy* has much in common with Virgil's *Aeneid*. In an ancient Roman poem about Cerberus the following is said (Book VI: 417-423):

Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / personat, adverso recubans immanis in antro. / Cui vates, horrere videns iam colla colubris, / melle soporata et medicatis frugibus offam / obicit. Ille fame rabida tria guttura pandens / corripit obiectam, atque immania terga resolvit / fusus humi, totoque ingens extenditur antro.

[The triple porter of the Stygian sound, / Grim Cerberus, who soon began to rear / His crested snakes, and arm'd his bristling hair. / The prudent Sibyl had before prepar'd / A sop, in honey steep'd, to charm the guard; / Which, mix'd with pow'rful drugs, she cast before / His greedy grinning jaws, just op'd to roar].

In Dante (*Inferno VI*: 13, the dog as a whole retains the features indicated by Virgil («outlandish, vicious» / *fiera crudele e diversa*), but a number of new characteristics appear (*Inferno VI*: 16-18):

«Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra, / e 'l ventre largo, e unghiate le mani; / graffia li spirti ed iscoia ed isquatra»

[His eyes are bloodred; greasy, black, his beard; / his belly bulges, and his hands are claws; / his talons tear and flay and rend the shades].

As we can see, in the poem, the anthropomorphic and zoomorphic features of Cerberus are combined in a single image. In the manuscripts we are considering, Cerberus retains his most obvious distinguishing feature - three mouths, heads or faces, united together. At the same time, the three heads of Cerberus, growing from one body (*Budapest Codex*, f. 16; *Egerton Codex*, f. 12r; *Chantilly Codex*, f. 67r; *Morgan Codex*, f. 11v) date back to early iconographic versions from the illustrated manuscripts of the *Aeneid* (BAV, Vat. Lat. 3225, 5th century, f. 9r and f. 48v). It is important that,

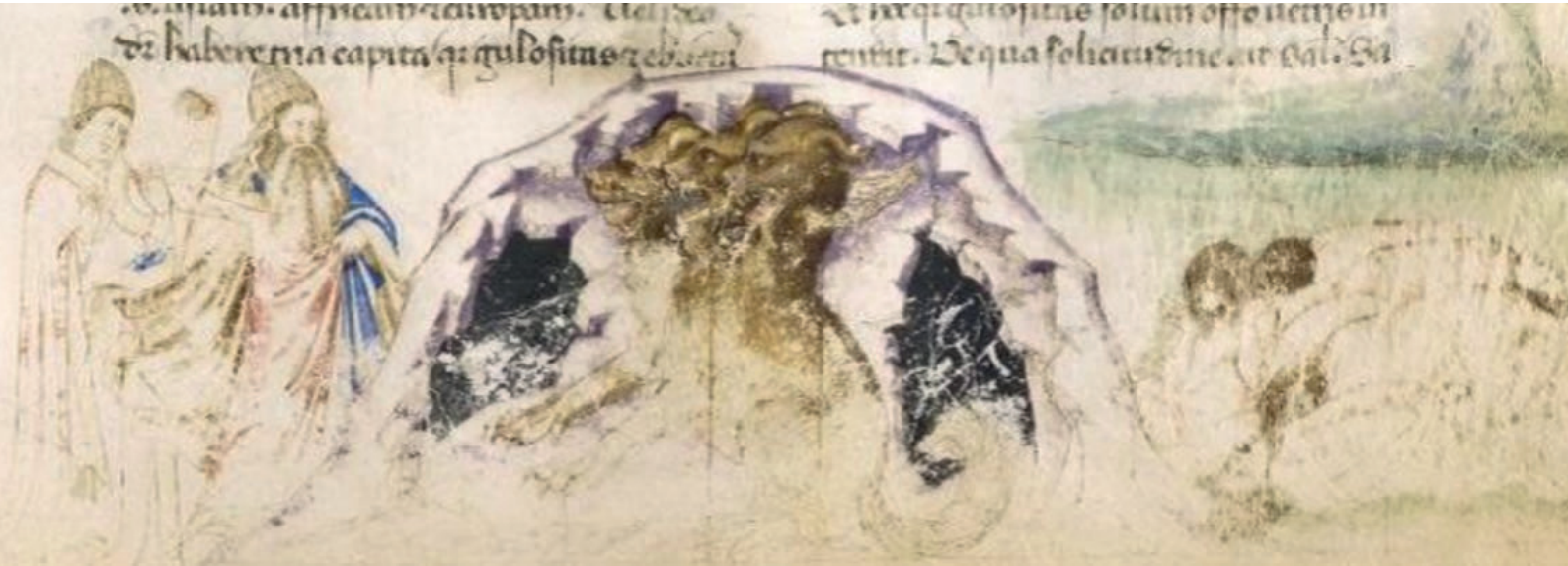
²⁴ | Brumble 1998: 223.

11 Cerberus. Budapest, Eötvös Loránd University Library, Cod. Ital. 1, f. 16



12 Cerberus. London, BL, Egerton ms 943, f. 12r

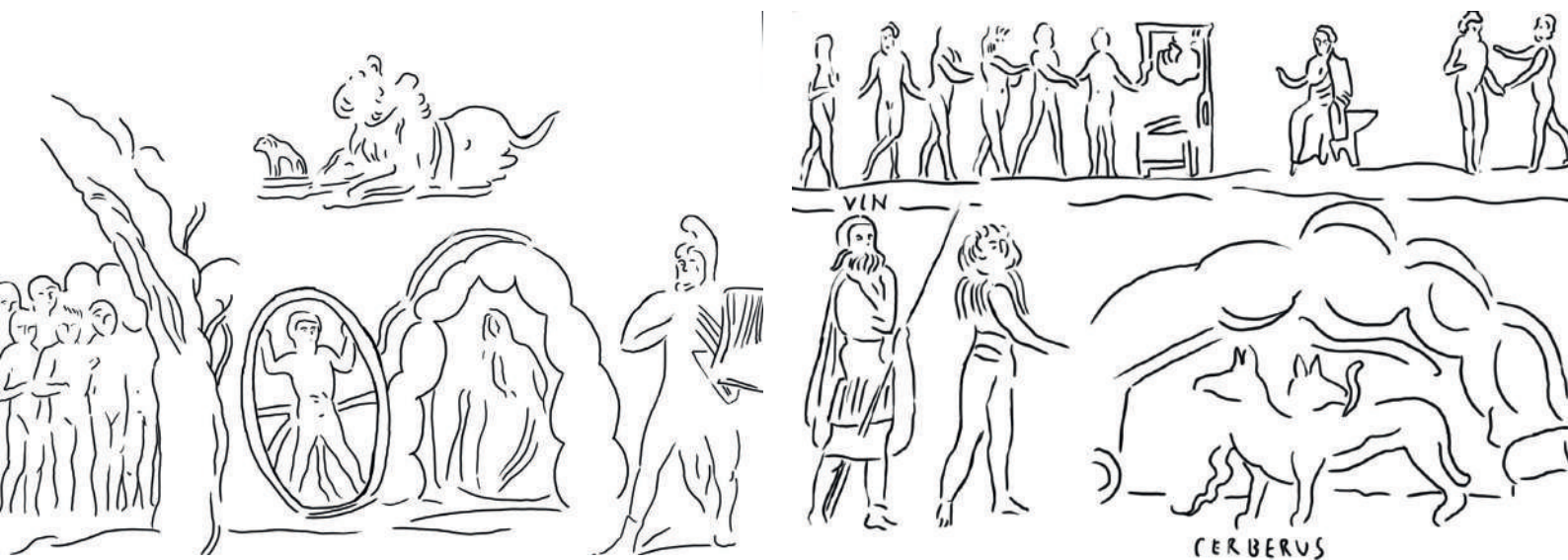




13 Cerberus. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms 0597, f. 67r



14 Cerberus. New York, The Morgan Library, ms M. 676, f. 11v



15 Cerberus. BAV, Vat. Lat. 3225, f. 9r and f. 48v. Drawing by A. Tevdoy-Burmuli

unlike Charon and Minos, who sometimes appear in their anthropomorphic form, the opposite process occurs with Cerberus in most manuscripts: he loses his original animal appearance, becoming an upright bipedal demon. Cerberus appears as a three-faced demonic creature without any signs of a canine nature in the *Marciana Codex*, f. 5v, and in the corresponding miniature of *Dante Poggiali*, f. 14r, where beard and clawed hands mentioned in the text are not depicted.

Cerberus became a dog with three muzzles and three tails only by the middle of the 15th century in *Yates Codex*, f. 11r, and in this case the three-faced Cerberus serves as a kind of antipode to the image of The Holy Trinity in the form of a 'trikefal', which is also expressed iconographically. So, for example, in *Yates Codex* all three faces of Cerberus are combined into one, just as it was done in the images of the three-faced Holy Trinity²⁵ (e.g. fresco depicting the Trinity, 13th century, former St. Agatha in Perugia, Italy). Lucifer is depicted in a similar way in this manuscript, having three faces, supposedly located on one head and very similar to the iconography of the Trinity (see also the representation of Lucifer in Giotto, ca. 1303-1305, Scrovegni Chapel, Padua, and in the mosaic of the dome of Florence Baptistery, 1260-1270).

One more association is interesting: in Yates Thompson ms 36, instead of tails Cerberus has poisonous snakes, as in Greek vase painting and Roman mosaics (for example, Hercules and Cerberus, Llyria, 3rd century, Museo Arqueológico Nacional, Madrid). On the contrary, in the *Vatican Virgil* (BAV, Vat. Lat 3225, f. 48v) snakes are only present near the necks of the monster, partly reminiscent of both an alternative version in the ancient vase painting tradition (Heracles and Cerberus, Caeretan black-figure hydria, 6th BC, Musée du Louvre), and later monuments - a demonic creature on the facade of San Pietro in Tuscania, Italy (12th century) and peripheral heads of Lucifer from mosaic of the dome of the Florence Baptistery.

Not until the end of the 15th century, does the canine nature of Cerberus finally take precedence over associations with an anthropomorphic demon: he is depicted as a dog with three heads in *Dante Urbinate*, f. 15r, and very similar (apart from heads) to a thoroughbred hound in Giovannino de' Grassi's *Model Book* (Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, ms VII. 14, f. 17r, before 1398).

A separate problem is the voracity of Cerberus mentioned in the text. *Carnem vorans* («eater of bodies») he is already named in Servius's *Commentary on Virgil* (Book VI: 395), which allows both Servius himself and Dante's commentators to associate Cerberus with the earth²⁶. In miniatures of the 14th-15th centuries he is depicted either eating limbs or standing on / among dead bodies, often with obvious bite marks (*Egerton Codex*, f. 12r; *Yates Codex*, f. 8v). Apparently, this refers to a parallel with the image of Lucifer on the frescoes of the Last Judgment, which, for example, in Giotto in the Scrovegni Chapel is depicted eating sinners and standing on them (mosaic of the dome of the Florence Baptistery, 1260-1270).

Thus, in Dante's text, there is a change in the function of Cerberus, based on the epithet «hungry» taken from the *Aeneid*, and the etymology of his name taken from Servius's commentary on Virgil. From an underground guard dog, he turns into an anthropomorphic personification of the third Circle: his eternal hunger is likened to the eternal hunger of gluttons. Visually, the miniaturists emphasize first the gluttony of Cerberus, who can be depicted in the process of eating or among already eaten bodies, in exactly the same way as Satan. His three-facedness in some cases is likened to the three-facedness of Lucifer or acts as the 'antithesis' of The Holy Trinity.

²⁵ Boespflug 1994: 181-240.

²⁶ Brumble 1998: 68.



16 Cerberus. Florence, The National Central Library, ms Pal. 313, f. 14r



17 Cerberus. London, BL, ms Yates Thompson 36, f. 11r

18 Hercules and Cerberus, III century, The National Archaeological Museum, Madrid





19 Cerberus. BAV, Urb. Lat. 365, f. 15r.
Drawing by A. Tevdoy-Burmuli



20 Plutus. London, BL, ms Yates Thompson 36, f. 12v

21 Plutus. Chantilly, Bibliothèque du musée Condé, ms 0597, f. 70v





Plutus in *Inferno VII* and its visual embodiment

The Fourth Circle, where misers and spendthrifts are executed, is guarded by Plutus, the god of wealth. Dante does not give this hero such a detailed description as for the characters discussed above. The text of the *Divine Comedy* says the following about him (*Inferno VII*: 1-2 and 7):

«"Pape Satàn, pape Satàn aleppe!", / cominciò Pluto con la voce chioccia / [...] Poi si rivolse a quella 'nfiata labbia».

[Pape Satan, Pape Satan aleppe!] / «so Plutus, with his grating voice, began [...] Then he turned back to Plutus' swollen face].

The meeting with the character ends with the following episode (*Inferno VII*: 13-15):

«Quali dal vento le gonfiate vele / caggiono avvolte, poi che l'alber fiacca, / tal cadde a terra la fiera crudele».

[As sails inflated by the wind collapse, / entangled in a heap, when the mast cracks, / so that ferocious beast fell to the ground].

That is, Dante compares his fall with the fall of the inflated sail. Such an action followed the words of Virgil (*Inferno VII*: 10-13):

«Non è senza cagion l'andare al cupo: / vuolsi ne l'alto, là dove Michele / fé la vendetta del superbo strupo».

[His is no random journey to the deep: / it has been willed on high, where Michael took / revenge upon the arrogant rebellion].

Thus, the scene of the meeting of travelers with Plutus is not accompanied by a detailed description of the character, which would allow him to be identified with the mythological hero.

This circumstance could have influenced discrepancies in the ways of depiction.

- 20 Nevertheless, according to the same logic of association of the infernal characters with demons, Plutus is often depicted as a demon (except for *Yates Codex*, f. 12v). In those rare cases when Plutus has anthropomorphic forms, he is also provided with horns, which probably refers to the ancient iconography of Pan²⁷, and by bird paws. Images of the god of wealth in *Chantilly Codex*, f. 70v and *Yates Codex*, f. 12v are enriched with several interesting attributes: the throne (in both manuscripts), which, apparently, is associated with the traditional medieval confusion between Plutus and Pluto, the king of Hades (Pietro Alighieri calls him the son of Saturn and Cybele)²⁸, and the episcopal miter
- 21 and money bag (*Chantilly Codex*, f. 70v).

The money bag as an attribute is especially significant, since it points specifically to Plutus as the god of wealth, and to the vice that is executed in the fourth Circle. Having received such an attribute, Plutus turns into the personification of one of the most condemned Christian vices: the greed. Characters associated with greed were quite often depicted with purses suspended on their necks (western portal of the abbey church of Sainte-Foy in Conques (end of the 11th-begining of the 12th century). The association between the throne and miter of Plutus and the throne of Pope Boniface VIII

21 depicted in the same manuscript (f. 33v) is remarkable and most likely not accidental, making it possible to speak about the social and political aspects of the manuscript's iconographic program²⁹.

27 Williams 2004: 9-12.

28 Brumble 1998: 276-277.

29 See the glossa on the same folio: *Anno enim domini MCCC, quo scilicet anno fuit Rome generalis remisso omnium peccatorum, sedente in Sacrosancta Sede Romana Bonifatio Papa VIII, Sacro autem Romano vacante Imperio, de mense martii, die veneris sancti - hoc est illa die qua mortuus*

In the same miniature, Plutos receives a new attribute – the donkey ears of King Midas, which is traditionally associated with the sin of avarice³⁰. Images of King Midas with donkey ears on the throne are known from the miniatures of *The Moralized Ovid* (for example, 1330-1340, Paris, Arsenal, ms 5069 réserve, f. 147v). As for the bishop's miter on the head of Midas from the *Chantilly Codex*, it may refer to one of Dante's early commentators, Guido da Pisa, who characterizes Plutus as a «bishop of misers», or to S.I. Kozlova, who remarks the direct influence of exegesis on the miniatures of the *Chantilly Codex*³¹.

Thus, as in a few previous cases, the appearance of Plutus, who had no visual tradition, was primarily influenced by the appearance of demons, borrowed from the iconography of the Last Judgment. In *Chantilly Codex*, f. 70v, he receives an additional attribute in the form of bags of money, like the purses in medieval images personifying greed. Associations with the king of Hades brought in two cases – the appearance of the throne, and in one case, a reference to the bishop.

Phlegyas in *Inferno VIII* and its visual embodiment

At the exit from the fifth circle – the circle of the wrathful – travelers are met by Phlegyas, which is a mythological character who burned the Temple of Delphi because Apollo killed his daughter (Pausanias, *Description of Greece* – II century, Book II: 26). In Virgil's *Aeneid* (Book VI: 618-620), Aeneas meets Phlegyas during his descent into Hades:

«Phlegyasque miserrimus omnis / admonet, et magna testatur voce per umbras: / "Discite iustitiam moniti, et non temnere divos"».

[And wretched Phlegyas warns the world with cries / «Could warning make the world more just or wise»: / Learn righteousness, and dread th' avenging deities].

So, the reader learns that the character is doomed to eternal torment in the underworld for his anger. Dante repeats the same motif (*Inferno VIII*: 22-24):

«Qual è colui che grande inganno ascolta / che li sia fatto, e poi se ne rammarca, / fecesi Flegiàs ne l'ira accolta».

[And just as one who hears some great deception / was done to him, and then resents it, so / was Phlegyas when he had to store his anger].

Accordingly, as in the case of Cerberus and Plutus, Phlegyas, by the similarity of his characteristics in Dante's text, turns out to be the personification of those vices that are punished in the circle he protects.

Phlegyas acquires the function of a boatman situationally since there is a reservoir in the topography – although the original source does not speak of him as a boatman. It would seem that the functional similarity of Phlegyas and Charon should have led to a similar image of them, but this is not entirely true. The similarity between them

- 22 is preserved only in *Dante Urbinat*, f. 20r, the authors of which, apparently, turned to ancient samples³², which we noted when analyzing Charon, and understood the similarity of the characteristics of both characters. However, we assumed the presence
- 23, 24 of the same samples in *Egerton Codex*, f. 15r, and *Yates Codex*, f. 14r, where Charon is depicted as a human.

fuit Christus - in aurora iste poeta more poetico fingit se istam Comediam, hoc est universa que continentur in ea, in visione vidisse [...] Dante. *Cantica dell'Inferno con commenti di Fra Guidone Pisano*.

30 Ovid, *Metamorphoses* 11: 100-145; *Purgatorio* XX: 106-108; see Brumble 1998: 217.

31 Kozlova 2013: 186.

32 Brieger, Meiss, Singleton 1969: 32-80.

22 Phlegyas. BAV, Urb. Lat. 365, f. 20r.
Drawing by A. Tevdoy-Burmuli



23 Phlegyas. London, BL, ms Egerton 943, f. 15r

24 Phlegyas. London, BL, ms Yates Thompson 36, f. 14r



- 22 However, in these manuscripts, as in all others (except *Dante Urbinate*, f. 20r), Phlegyas is depicted as a demon. Interestingly, the iconography designer and miniaturists did not assume that the iconography assigned to Charon could be mechanically transferred to Phlegyas. Mechanically, another transfer took place: the demonic appearance of Phlegyas. At the same time, familiar personifications of Anger are not used in any of the cases known to us. Therefore, the association of Phlegyas with a certain vice is fixed only at the verbal level, and it can be stated that the absence of distinct associations and the sparseness of the description in the text bring out the most common image: the demonic one.

The Three Furies in *Inferno IX* and their visual embodiment

Above the towers of Dis, which leads to the sixth Circle, three Furies fly: *Tisiphone* («avenging the murder»), *Megaera* («hater») and *Allecto* («irrepressible»). In ancient Greek mythology (Aeschylus, *Oresteia*, 458 BC) they are the goddesses of revenge and damnation, which is also indicated in the *Aeneid* (Book IV: 610). Dante, however, describes them vividly (*Inferno IX*: 38-42):

«tre furie infernal di sangue tinte, / che membra feminine avieno e atto, / e con idre verdissime eran cinte; / serpentelli e ceraste avien per crine, / onde le fiere tempie erano avvinte».

[Stood three infernal Furies flecked with blood, / who had the limbs of women and their ways / but wore, as girdles, snakes of deepest green; / small serpents and horned vipers formed their hairs, / and these were used to bind their bestial Temples].

Further (*Inferno IX*: 49-51):

«Con l'unghie si fendea ciascuna il petto; / battiensi a palme e gridavan sì alto, / ch'ì' mi strinsi al poeta per sospetto».

[Each Fury tore her breast with taloned nails; / each, with her palms, beat on herself and wailed / so loud that I, in fear, drew near the poet].

Despite all the ferocity of the Furies, in the systematization of Dante they guard the sixth Circle, where heretics are executed. Apparently, such an association originates from the commentary of Bernardus Silvestris (ca. 1085-1160) – the theologian of the Chartres school – on a poem by Virgil³³. He identifies, following Fabius Planciades Fulgentius and Maurus Servius Honoratus³⁴, the three Furies with specific actions: *Allecto* is associated with evil thoughts (*prava cogitatio*), *Tisiphone* with malicious speeches (*sermo scilicet malus*) and *Megaera* with objectionable deeds (*mala operatio*)³⁵. Subsequently, the first commentators on Dante's text will associate the selected characteristics with three steps, leading firstly to mortal sin, secondly to the denial of Christian tenets of faith, and accordingly to heresy³⁶.

The iconography of the Furies in the manuscripts generally corresponds to their description in the text itself. The model, apparently, was the iconography of the Gorgon Medusa, well known by that time. It is no coincidence that the Furies look like her, because further in the text they call on her (*Inferno IX*: 52-54). Furies are described and depicted in a similar way to Medusa, whose images were quite widely known not only from ancient Roman floor mosaics (for example, Roman mosaic, 100 BC, The Getty Museum, Los Angeles), but also entered the Old Testament iconography (for example, the personification of the Abyss in the First Day of Creation in the ivory from Montecassino, 11th century, Bode Museum, Berlin)³⁷.

33 Cornish 2010: 429.

34 Brumble 1998: 131.

35 Brumble 1998: 429.

36 Brumble 1998: 429. See also: Mansfield 1970: 143-160.

37 Kessler 1966: 67-95. See also: Pozhidaeva 2021: 386-388.



The miniaturists relied on iconography they were familiar with the motif of torn clothes, and a scratched chest was also known: one can assume that they appealed to the Massacre of the Innocents, where mothers are visualized in a similar way, or to the high priest tearing his clothes in the scene of the Interrogation of Christ (see, for example, the *The Gospels of Otto III*, ca. 1000, München, BSB, Clm 4453, ff. 30v, 247r), or that more likely, to the personifications of Wrath (Ira), like Giotto's fresco in the Scrovegni Chapel. The motif of tearing clothes is iconographically stable and is present in Giotto's ensemble also in the scene *Christ before Caiaphas*. The miniaturists needed only to repeat such an image three times. The only exception is *Budapest Codex*, f. 22r, where the Furies are depicted not as demonic creatures, but as red naked female figures (as sinners tormented in Hell are usually represented in that manuscript)³⁸.

Thus, miniaturists had quite specific samples for depicting the Furies, as they borrowed their appearance from that of the Gorgon Medusa. However, in this ready-made scheme, they imposed details that originate from both text and visual patterns, like the motif of tearing clothes in anger, which is directly related to the personification of sin.

The Minotaur in *Inferno XII* and its visual embodiment

The Minotaur is a mythological animal with the head of a bull and the body of a man. It is said that he was born as a result of contact between Pasiphae – the wife of Minos – and a bull, and was hidden by Minos himself in a labyrinth on the island of Crete (Diodorus Siculus, *Historical Library*, Book IV: 61:1 and 77:1). In the *Aeneid* (Book VI: 25-26) the appearance of this character is barely described, as Virgil characterizes him as «the lower part a beast, a man above» (*mixtumque genus prolesque biformis*). A more attentive description of the Minotaur is contained in Ovid's *Metamorphoses*, with whose works Dante may have been familiar³⁹. Ovid (*Metamorphoses*, VIII: 156-157) describes this hero as «the monster of a human-beast» (*monstri novitate biformis*)⁴⁰ and «the shame» (*pudorem*), without specifying which of the parts belonged to a person, and which to an animal. Dante (*Inferno XII*: 12) quotes Ovid almost verbatim also calling the Minotaur «the infamy of Crete» («l'infamia di Creti»). Plutarch quotes from the lost tragedy of Euripides: «and that this Minotaur was (as Euripides hath it) – «A mingled form where two strange shapes combined, / And different natures, bull and man, were joined»⁴¹. The Italian poet supplements the description of the mythological bull with a characteristic emphasizing in every possible way his malice and propensity for violence (*Inferno XII*: 14-15 and 22-25):

«e quando vide noi, sé stesso morse, / sì come quei cui l'ira dentro fiacca [...] Qual è quel toro che si slaccia in quella / c'ha ricevuto già 'l colpo mortale, / che gir non sa, ma qua e là saltella, / vid'io lo Minotauro far cotale».

[and, catching sight of us, he bit himself / like one whom fury devastates within ... Just as the bull that breaks loose from its halter / the moment it receives the fatal stroke, / and cannot run but plunges back and forth, / so did I see the Minotaur respond].

It seems that in the text of the poem itself there is no exact description of the appearance of the Minotaur, however, the comparison with the bull (*Inferno XII*: 22) makes early commentators assume that Dante's mythological character has the head of a man and the body of a bull, because, if he were the last, it would not be necessary to

38 | Draskóczy 2020: 85-100.

39 | Diskin 2014: 174-186.

40 | Ovidius, *Metamorphoses* VIII, 155, 169. Ovid, *Metamorphoses*, trans. by Sir S. Garth, J. Dryden, et alii.

41 | Plutarch, *Theseus* XV, trans. by John Dryden.



25 The Massacre of the Innocents. Munich, The Bavarian State Library, The Gospels of Otto III, f. 30v



26 Three Furies. Budapest, The University Library, Cod. Ital. 1, f. 22



27 Labyrinth. Paris, BnF, ms Lat. 12999, f. 1v



make a comparison⁴². It was the mixomorphism of the Minotaur that gave commentators the opportunity to consider him the personification of the «bestial in man»⁴³.

In illustrating this Canto, the miniaturists are guided, on the one hand, by the text. On the other hand, they turn to the prevailing mid- 14th century tradition to depict the Minotaur to the waist as a man, and below as a bull, that is, in fact, like a centaur⁴⁴. It is noteworthy that in Book III of the *Bibliotheca* by Pseudo-Apollodorus, the Minotaur is described as a young man with the head of a bull and the body of a man⁴⁵, which is confirmed by the monuments of Greek antiquity (Roman copy of a 5th century BC Greek sculptural group depicting the Minotaur and Theseus, The National Archaeological Museum, Athens). However, commentators on the text of the *Divine Comedy*, like Dante himself, do not explain exactly how the Minotaur looked: everyone points to the duality of this image, ignoring which of the parts was human and which was bovine.

In medieval iconography the images of the Minotaur and the centaur are mixed in such a way that it is possible to identify them only by the horse (centaurs) or bull (Minotaur) croup⁴⁶. The Italian researcher Alessandra Forte, in her article *La rappresentazione del Minotauro dantesco nei manoscritti trecenteschi della Commedia tra commento scritto e commento figurato*⁴⁷ traces such iconography in images of labyrinths in French manuscripts of the 9th-12th centuries (Paris, BnF, ms Lat. 12999, f. 1v, first half of the 12th century), where the Minotaur could be depicted both as a demon and as a creature with a bull or horse croup and a human upper body. She explains such a mixture of images by the fact that the images of centaur-archers were known to medieval miniaturists from Romanesque sculpture⁴⁸. However, there are very few versions of medieval images of the Minotaur with a bull's head and a human body (London, BL, ms Add 19669, f. 96v, second half of the 13th century). It seems more natural that the miniaturists turn to the iconography of the Minotaur-Centaur, or simply a centaur, well known to them.

However, in two early manuscripts from the beginning of the 14th century we can see the gradual development of type. So, in *Budapest Codex*, f. 26r, the Minotaur is depicted as a man with a bull's head; apparently, those who designed the iconography may have had examples of artifacts with a less common iconography of this character. However, in *Egerton Codex*, f. 21v the mythological character receives the head of a man, and the body becomes completely bullish.

In addition to the centaur scheme, the Minotaur can also be stylized under the appearance of Pan (*Naples Codex*, f. 28v). In both versions, his upper limbs are human, and his lower limbs are animal. It is important to make two points here. Firstly, according to the assumptions of some researchers⁴⁹, such an iconography of the Minotaur made it possible to indicate his malice through visual means: the human was mixed with the animal in such a way that the animal's irrational energy suppressed the rational human, as a result of that mixing the violence was born. Secondly, the union of the human and the animal indicated the irrational energy and, accordingly, the cruelty of the character, which became identical to the cruelty of the violent souls of the seventh Circle.

42 Botterill 1998: 60-62.

43 Guido da Pisa, *Super Comediam Dantis*: 220. Cit. by: Brumble 1998: 224.

44 Forte 2015: 39-41.

45 «He had the face of a bull, but the rest of him was human». Apollodorus, *The Library*, trans. by J.G. Frazer.

46 Forte 2015: 39-41.

47 Forte 2015: 37-58.

48 Forte 2015: 41.

49 Botterill 1998: 60-76. Forte 2015: 37-58.



28 Minotaur. London, BL, ms Add 19669, f. 96v



29 Minotaur. London, BL, ms Egerton 943, f. 21v

30 Minotaur. Naples, The National Library of the Girolamini Oratory, CF 2.16, f. 28v



31 Minotaur. Budapest, The University Library, Cod. Ital. 1, f. 26r





Thus, when depicting the Minotaur, whose appearance is not described by Dante in the text, miniaturists were guided by earlier iconographic samples. Three possible versions of the image are developed, successively replacing each other: a bull with a human body (ancient sources); a bull with a human face (images of labyrinths in French manuscripts); centaur (Romanesque sculpture) or Pan.

Geryon in *Inferno XVII* and its visual embodiment

The guardian of the eighth Circle is the monster Geryon, who combined the features of various animals (*Inferno XVII*: 10-18):

«La faccia sua era faccia d' uom giusto, / tanto benigna avea di fuor la pelle, / e d'un serpente tutto l'altro fusto».

[The face he wore was that of a just man, / so gracious was his features' outer semblance; / and all his trunk, the body of a serpent].

His paws are «with hair up to the armpits» («avea pilose insin l'ascelle» - *Inferno XVII*: 13); its back, belly and sides are covered with flowery patterns (*Inferno XVII*: 14-15), and its tail ends in «a tip just like a scorpion» («ch'a guisa di scorpion la punta armava» - *Inferno XVII*: 27). Thus, Geryon's face resembles a man, his limbs resemble a lion, his body is like the body of a leopard (or a pattern on a Turkish carpet⁵⁰), and his tail is like that of a scorpion.

In ancient sources, the descriptions of Geryon are strikingly different from the description proposed by Dante. So, Hesiod in *Theogony* (281-282) indicates that Geryon had three heads; and in the *Geryoneis Stesichorus* (ca. 630-550 BC) he says that he was also winged⁵¹. Virgil in the *Aeneid* (Book VI: 202-203) describes it as a three-body character. However, Dante's description makes Geryon more like the images of Manticore in Medieval bestiaries (see, for example, Oxford, The Bodleian Library, ms Bodley 764, f. 25r, ca. 1225-1250)⁵². The monster has the body of a lion and the head of a man, which makes it very similar to Geryon in the *Divine Comedy*. Dante could see its image in the *Tesoretto* from the workshop of his teacher Brunetto Latini⁵³ (see, for example, Brunetto Latini, *Tesoretto*, Saint-Petersburg, Saltykov-Schedrin National Library of Russia, Fr. F. v. III, f. 4, beginning of the 14th century).

However, the Italian poet gives Geryon a characteristic that was not known to medieval miniaturists, as he describes him as spotty. The spotted pattern of his skin, compared with the fabric of Arachne and oriental ornament, could be perceived as a well-known association of the intricate pattern with deceit⁵⁴. The spotted skin of Geryon, then, is associated with the vice that is punished in the eighth Circle⁵⁵.

It is noteworthy, however, that the miniaturists almost never depict Geryon as a Manticore, although his description is quite consistent with the character from the bestiaries. Closest to the Manticore is a miniature of the *Budapest Codex*, f. 35r. Here, however, Geryon is depicted not red, but brown or green, with scales like a lizard, with wooly paws and the claws of a predator in a monastic hood (apparently, the representation of the torso was probably influenced by the line «the composition was serpentine»). This is not the only time that the clergy will be ridiculed in

50 Porcari 2018: 4-23.

51 Robertson 1969: 207-221.

52 *Dante's Teacher: Brunetto Latini, Trésor*, ed by. A. Granacki.

53 *Dante's Teacher: Brunetto Latini, Trésor*, ed by. A. Granacki.

54 Cirulli 2015: 21.

55 Porcari 2010: 435-437.



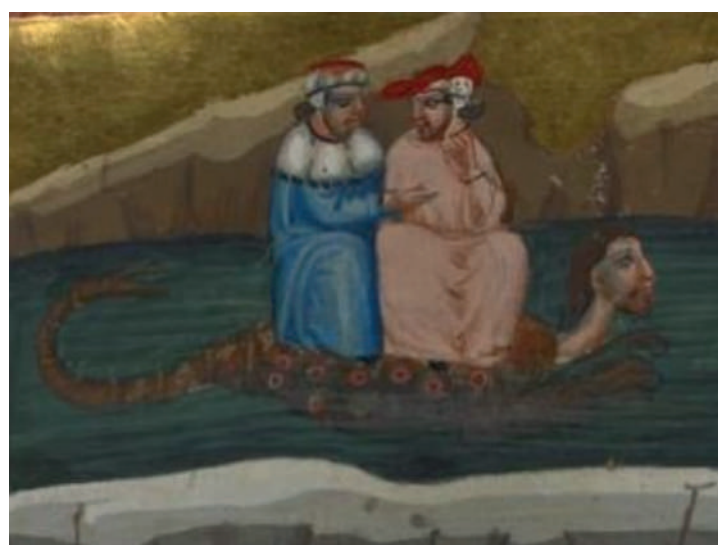
32 Manticore. Oxford, The Bodleian Library, ms Bodley 764, f. 25r



33 Geryon. Budapest, The University Library, Cod. Ital. 1, f. 35



34 London, BL, ms Stowe 17, The Maastricht Hourbook, f. 131r



35 Geryon. London, BL, ms Egerton 943, f. 31v



36 Geryon. Chantilly, The Condé Museum, Chantilly 0597, f. 123r

this manuscript - for example, in the illustrations to Canto VII, either misers or spendthrifts are depicted in episcopal tiaras. So, in the image of a wonderful creature, as in the case of Plutus, social criticism is also projected, pointing to the deceit that the monks cover up with sweet speeches. This is somewhat like the *drôlerie* in Gothic manuscripts, where various mixomorphic characters with animal bodies and human heads often appear in episcopal tiaras or with monastic tonsure (see, for example, the *Maastricht Hourbook*, London, BL, Stowe ms 17, f. 131r).

- 35, 36 Depictions of Geryon in the *Egerton Codex*, f. 31v and *Chantilly Codex*, f. 123r are quite similar. So, in both manuscripts, the character has a human head and body, partly reminiscent of the body of the Locust from the *Revelation of John the Apostle*⁵⁶. Its images were known from early illustrations of Rev. 9:3-4, for example, from a French Apocalypse (The Manchester University Library, ms Latin 19, f. 7r, 3rd quarter of the 14th century). At the same time, the character retains wooly paws, reminiscent of the paws of the 'forest man' in Gothic manuscripts, which once again convinces the viewer that the image of the monster is made up of quotes dating back to several sources. By the middle of the 15th century, images of Geryon became closer to the text. For example, in the *Paris Codex*, f. 50v, and in *Yates Codex*, f. 30v, the «serpentine composition» and majesty are emphasized as well as clarity of face. It is interesting that in the first case he is a handsome old man, in the second a pretty young man. The same look of the face of Geryon as such of a young man we can find at *Morgan Codex*, f. 27r.

As for the «snake» component of Geryon's body (especially expressed in miniatures by *Egerton Codex* and *Dante Poggiali*, f. 40r), it can also be associated with another prototype. For example, J.B. Friedman convincingly shows that the «water» component of the monster can be traced to the image of Antichrist associated with Leviathan seating on him, as in the *Liber Floridus* of Lambert of St. Omer (1120, Ghent, Universiteitsbibliotheek, ms 92, f. 6); or represented as half-man and half-Leviathan, as in the caricature of Pope Urban VI in Pseudo-Joachim, V *Summis Pontificibus* (14th century, BAV, Vat. Ross. 374, f. 9r)⁵⁷. It is this line that is developed in the *Dante Urbinate* (BAV, Urb. Lat. 365, f. 46r) towards the antiquation of the image. Geryon is depicted as a man above the waist, and below as a sea creature with horse legs, which somewhat resembles the ichthyocentaurs, well known to Andrea Mantegna, contemporary to the Ferrara miniaturists (*The Battle of the Sea Gods*, 1470).

So, it makes sense to recognize the iconography of Dante's Geryon as the most complex and rich in various kinds of associations. Under the influence of different passages of the text, which gives a very accurate description of the mixomorphic creature, the miniaturist turns to familiar but apparently different images (manticore, locust, forest man, ichthyocentaurs), habitual patterns of social satire (*Budapest Codex*) or, on the contrary, strives to follow the textual description exactly (*Morgan Codex*, *Yates Codex*), succeeding for the first time in our review.

56 | Cirulli 2015: 20.

57 | Friedman 1972: 112 ff., fig. 8a, b.



37 Manchester, The Manchester University Library, ms Latin 19, Apocalypse (Rev. 9 3-4), f. 7r



38 Geryon. London, BL, ms Yates Thompson 36, f. 30v

39 Geryon. New York, The Pierpont Morgan Library, ms M.676, f. 27r





Conclusion

Having considered the features of the visualization of mythological characters, many of which in Dante's text are replacing the personifications of vices, we tried to show that in most cases miniaturists preferred to use familiar iconographic schemes that little or completely do not correspond to the textual description of the character. In the absence of a visual tradition, artists could have turned to different kinds of familiar images, leading to the standard appearance of mythological heroes as demons, illustrating the *Comedy* in the second quarter of the 14th century.

It is noteworthy that in those cases when illustrators turned to obvious iconographic patterns (images of the Furies), they were able to supplement them with familiar details (open chest) originating from other sources, combining several motifs in one iconographic scheme. In most cases the guardians of the hellish circles are in no way iconographically connected with the personifications known from contemporary artistic production. This allows us to assume that the power and expressiveness of the text of the *Comedy* awakens to life an independent associative series, drawing images from other, less obvious sources. The detailed description of the character, akin to the description of Geryon, makes it possible to create an image exactly following the text.

Thus, the uniqueness and unprecedentedness of the text to be illustrated allow us to judge the visual outlook and associative range of the miniaturist and/or the iconography designer which change in the strongest way from the middle of the 14th to the end of the 15th century, and guides each of the guardians of the circles through a long series of guises: from a demonic appearance through that of a Gothic *drôlerie* or a medieval Bestiary, to a completely recognizable hero of Greco-Roman mythology.

Bibliographical References

Primary Sources*

Apollodorus, *The Library*, Book III, trans. by James George Frazer
www.theoi.com/Text/Apollodorus3.html

Dante Alighieri, *The Divine Comedy, Inferno*, trans. by Theodolinda Barolini
<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno>

Dante. *Cantica dell'Inferno con commenti di Fra Guidone Pisano*
www.dante.unina.it/public/preview/preview/idMs/278132

Dante's Teacher: Brunetto Latini, Trésor, ed. by A. Granacki
<https://sites.duke.edu/danteslibrary/brunetto-latini-tresor>

Ovid, *Metamorphoses*, trans. by Sir S. Garth, J. Dryden et alii
<http://classics.mit.edu/Ovid/metam.8.eighth.html>

Plutarch, *Theseus*, trans. by John Dryden
<http://classics.mit.edu/Plutarch/theseus.html>

Virgil, *The Aeneid*, Book VI, trans. by John Dryden
<http://classics.mit.edu/Virgil/aeneid.6.vi.html>

* Last access 06.20.2023

Secondary Literature

Auerbach E., *Figurative Texts Illustrating Certain Passages of Dante's Commedia*, «Speculum» 21/4 (1946): 474-489.

Austin H.D., *The Arrangement of Dante's Purgatorial Reliefs*, «PMLA» 47/1 (1932): 1-9.

Austin H.D., *Three Dante Notes*, «Italica» 13/1 (1936): 1-5.

Balbarini C., *L'Inferno di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Roma 2011.

Barolini T., *Minos's Tail: The Labor of Devising Hell (Inferno 5.1-24)*, «Romanic Review» 87/4 (1996): 437-454.

Bertelli S., *I manoscritti della «Commedia» in Emilia-Romagna, in Dante e la Divina Commedia in Emilia-Romagna: testimonianze dantesche negli archivi e nelle biblioteche*, Milano 2021.

Bibor M., Németh K., Kizsl P., *Italian codices in Eötvös Loránd University Library*, Budapest. Bibliothecae.It 11/1 (2022): 40-111.



Boespflug F., *Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran*, «Cahiers de civilisation médiévale» 147 (1994): 181-240.

Botterill S., *The Form of Dante's Minotaur*, «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies» 22/1 (1988): 60-76.

Brieger P.H., Meiss M., Singleton Ch., *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton 1969.

Brilli E., Fenelli L., Wolf G., *Images and words in exile. Avignon and Italy during the first half of the 14th century*, Firenze 2015.

Brumble H., *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance: A Dictionary of Allegorical Meanings*, Milton Park 1998.

Cirulli M., *La figura di Gerione: nuove prospettive nella critica dantesca*, Master Thesis, Alma Mater Bologna, 2014-2015.

Collins M., *The Forgotten Morgana Dante Drawings, their Influence on the Marcolini Commedia of 1544, and their Place within a Visually-Driven Discourse on Dante's Poem*, «Dante's Studies» (2018) 136: 93-132.

Cornish A. Furies, *The Dante Encyclopedia*, ed. by R. Lansing, London 2010: p. 429.

Delcorno K., *Dante e l'exemplum medievale*, «Lettere Italiane» 35/1 (1983): 3-28.

Draskóczy E., *Representation of the Damned and the Infernal Guardians in Codex Italicus 1*, Pisa 2020.

Eisner M., *The Materiality of the Text and Manuscript Culture*, in *The Oxford Handbook of Dante*, ed. by M. Gagnolati, E. Lombardi, F. Southerden, Oxford 2021: 1-15.

Ferrante G., Perna C., *Illuminated Dante project*, DSU-DILBEC 2021
<https://www.dante.unina.it/public/pagine/manoscritti>

Forte A., *La rappresentazione del Minotauro dantesco nei manoscritti trecenteschi della Commedia tra commento scritto e commento figurato*, «L'Alighieri» 44, 2014: 37-58

Friedman J.B., *Antichrist and the Iconography of Dante's Geryon*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 35 (1972): 108-122.

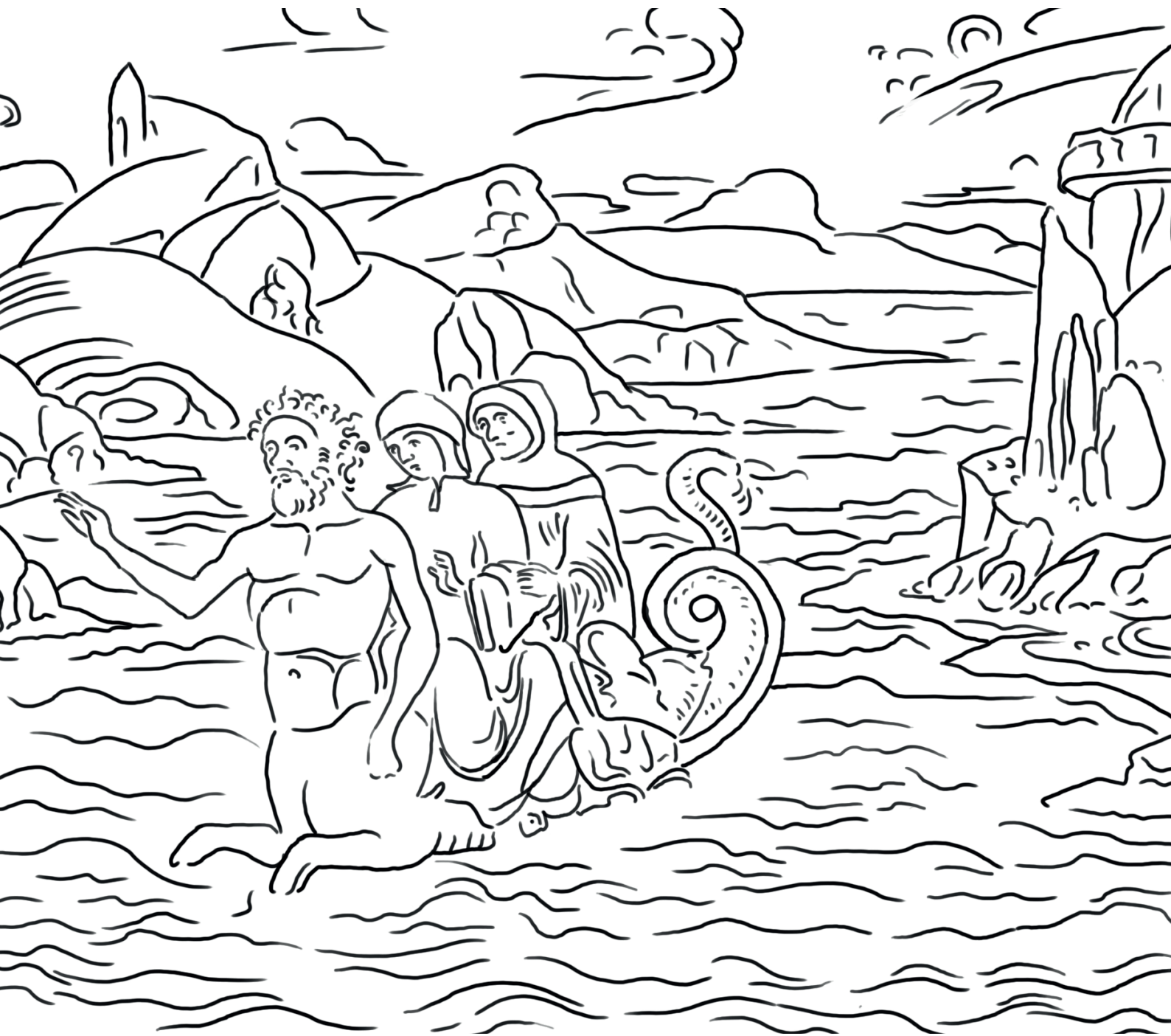
Fugelso K., *Engaging the Viewer: Reading Structures and Narrative Strategies in Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, PhD. Diss, Columbia University 1999.

Fugelso K. *Pictorial Treachery as Narrative Faithfulness: Virgil's Gaze in British Library MS Yates Thompson 36*, Towson 2010.

Gillerman D.H., *Trecento Illustrators of the «Divine Comedy»*, «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society» 118 (2000): 129-165.

Gurevich A., *Kul'tura i obshestvo srednevekovoy Evropy glazami sovremennikov*, Moscow 1989.

- Hollander J., *The Poetic Ekphrasis*, «Word and Image» 4 (1988): 209-219.
- Hollander J., *Dante's Use of Aeneid in Inferno I and II*, «Comparative Literature» 20/2 (1968): 142-156.
- Kessler H.L., *An Eleventh-century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival*, «Jahrbuch der Berliner Museen» 8/1 (1966): 67-95.
- Kozlova S., «*Ut pictura poesis*»: *literatura ot Dante do Ariosto v izobrazitel'nom iskusstve italyanskogo Vozrozhdeniya*, Moscow 2021.
- Le Goff J., *The Birth of Purgatory*, Chicago 1984.
- Owen R., *Dante's Reception by 14th and 15th century Illustrators of the Commedia*, «Reading Medieval Studies» 27 (2001): 163-225.
- Panofsky E., *Studies in Iconology: Humanistic Themes in Renaissance Art*, New York - Oxford UP 1939.
- Papillo P.J. *Illuminating Comedy: Artistic Strategy and Rhetoric in Pierpont Morgan Library's MS. M. 676 and Botticelli's Dante*, PhD. Diss, Columbia University 2003.
- Pasquini L., *Iconografie dantesche. Dalla luce del mosaico all'immagine profetica*, Ravenna, Angelo Longo editore 2008.
- Pegoretti A., *Or ti riman, lettore, sovra'l tuo banco. Il Ms. Egerton 943 della British Library*, PhD. Diss, Università degli studi di Pisa 2009.
- Pegoretti A., *Un Dante «Domenicano»: La Commedia Egerton 943 della British Library*, in *Dante visualizzato*, ed. by R. Arqués Corominas and M. Ciccuto, Firenze 2017.
- Porcari C., *Minotaurs & Geryons: The Symbolic Monsters of Violence and Fraud in the Sources, in the Dante's Lines of and in Their Literary or Visual Comments*, University of Calgary, Lecture Paper, Calgary 2018.
- Pope-Hennessy J., *Paradiso: The Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*, New York 1993.
- Pozhidaeva A., *Sotvoreníe mira v ikonographii srednevekovogo Zapada*, Moscow 2021.
- Seznec J., *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton 1995.
- Terzoli M.A., *Visibile Parlare: ecfraasi e scrittura nella «Commedia»*, in *Dante und die bildenden Künste. Dialoge - Spiegelungen - Transformationen*, ed. by M.A. Terzoli and S. Schütze, Berlin 2016: 23-48.
- Uli F., *Dante e l'interpretazione figurativa*, «Convivium» 34 (1966): 269-292.
- Volkman L., *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina commedia*, Firenze 1898.
- Volkman L., *Bildliche Darstellungen zu Dante's Divina Commedia bis zum Ausgang der Renaissance*, Leipzig 1892.
- Williams E., *Speak of the Devil: A Brief Look at the History and Origins of Iconography of the Devil from Antiquity to Renaissance*, Carson City 2004.





Il ritratto di Niceforo II Foca (963-969) nella Grande Piccionaia a Çavuşin. La creazione di uno spazio sacro in Cappadocia alla metà del X secolo

Giorgia Abbate

Sapienza Università di Roma

giorgia.abbate@uniroma1.it

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-5455-984X>

The portrait of Nicephorus II Phocas (963-969) in the Great Pigeon House Church at Çavuşin. The creation of a sacred space in Cappadocia in the mid-10th century

This article intends to highlight the historical significance and unique aspects of the pictorial cycle in the Great Pigeon House church at Çavuşin, Cappadocia. The church's paintings, commissioned by local leaders, celebrate the Byzantine army's victories over the Arabs and glorify Emperor Nicephorus II Phocas (963-969). Central to the decoration is a large portrait of Nicephorus and his imperial entourage placed in the prothesis apse, aiming to sanctify the emperor and emphasize his role as God's representative on earth. The «image network» on the northeast wall features unprecedented iconography depicting the triumph of John I Tzimisce and General Melias on horseback, followed by the Forty Martyrs of Sebaste. The relocation of the Baptism scene and parallels with figures like Constantine the Great present Nicephorus as a pious general and New Constantine, reflecting the duality of his personality. Overall, the pictorial cycle stands out as a distinctive artistic creation of 10th-century Byzantine art, set in a local context of military notables who emerge as creators of a sacred space, mediating between central power and provincial reality.

Keywords: Imperial Iconography; Hierotopy; Patronage; Military Iconography; Forty Martyrs of Sebaste; Constantine and Helena; Byzantine art

DOI: 10.54103/fenestella/23551

© 2023 | Giorgia Abbate



In Cappadocia è conservato un monumento di straordinaria importanza per la storia bizantina del X secolo. Si tratta della chiesa rupestre della Grande Piccionaia, a Çavuşin. L'edificio si presenta in apparenza come un prodotto artistico dalla *facies* «arcaica», ma un'analisi più approfondita rivela un impianto decorativo innovativo e unico nel suo genere. A prima vista il ciclo cristologico della Grande Piccionaia sembra infatti inserirsi a pieno nel solco della tendenza decorativa propria delle chiese rupestri del X secolo - definite da de Jerphanion come «gruppo arcaico»¹ - le quali rispecchiano a pieno la rinascita artistica della regione in epoca post-iconoclasta. Tutti gli edifici che rientrano in questo gruppo sono infatti contraddistinti da una figuratività pervasiva e suggestiva, volta a rivendicare il valore cultuale dell'immagine, consentendo allo spettatore di immergersi totalmente nell'ambiente sacro. Un carattere, quest'ultimo, conferito dal cosiddetto schema «a nastro»², che ben si adattava all'alzato architettonico della navata unica e che permetteva alla decorazione di articolarsi sulle pareti senza soluzione di continuità, conferendo alle scene un carattere squisitamente narrativo. Grande importanza viene riservata inoltre alle scene teofaniche dell'Ascensione e della *Maiestas Domini* absidale³, modulate da monumenti più antichi quali il Monastero di Apa Apollo a Bawit⁴, in Egitto (ultimo quarto del IV secolo)⁵ o di Hosios David (fine del V secolo), in continuità con la tradizione pre-iconoclasta⁶.

Nel caso della Grande Piccionaia il progetto decorativo prevedeva una divisione in quattro registri sovrapposti che coprono interamente le pareti del *naos* e la volta a botte con ventisette episodi dell'Infanzia, del Ministero e della Passione di Cristo (a rappresentare l'Incarnazione e la morte di Cristo in quanto uomo). A questo proposito un complessivo parallelismo con la decorazione della Vecchia Tokalı Kilise (913-920)⁷ può servire come principale esempio di riferimento quando si tratta di definire concretamente il significato di *facies* «arcaica» per la Grande Piccionaia. L'abside ha perso quasi del tutto la sua decorazione ma doveva sicuramente presentare una *Maiestas Domini*, parte di una più ampia visione profetica di cui rimane soltanto una

1 de Jerphanion 1942: 414. La definizione di questo gruppo come di gusto «arcaico» risulta essere piuttosto datata, soprattutto alla luce delle notevoli differenze con i coevi programmi costantinopolitani e alle peculiari variazioni iconografiche che ciascun ciclo cappadocico presenta nonostante l'omogeneità dello schema compositivo. I dipinti arcaici sono infatti il risultato di un *milieu* sociale e culturale complesso e vennero creati per rispondere a condizioni liturgiche, materiali e spirituali del tutto peculiari. Nella loro forma architettonica, nei programmi e nello stile pittorico, riflettono la tensione tra l'egemonia culturale metropolitana e la tradizione artistica locale. Risulta però utile a collocare cronologicamente monumenti e pitture realizzati lungo tutto l'arco del X sino al volgere dell'XI secolo. Tra quelli risalenti alla prima metà del X secolo è possibile menzionare l'Ayvalı Kilise e la Chiesa di San Giovanni a Güllü Dere; la Tavşanlı kilisesi a Ortahisar; la Vecchia Tokalı Kilise e la Kılıçlar Kilise a Göreme; essi sono distinti da quelli appartenenti a una seconda fase, successiva alla metà del X secolo, che precede però quella delle chiese note come «su colonne». A questo secondo gruppo appartengono la Grande Piccionaia di Çavuşin (963-965) e la Nuova Chiesa di Tokalı a Göreme (metà del X secolo), due monumenti cardine per lo sviluppo iconografico in Cappadocia; la Direkli Kilise (976-1025) e San Michele (1025-1028) presso l'Hasan Dağı; l'Eski Gümüş, vicino Niğde; Santa Barbara (1006 o 1025) a Göreme e la Karabaş Kilise (1060-1061) a Soğanlı. Ibidem; Wharton 1991: 379-380. Per approfondimenti: Cormack 1967: 19-36; Thierry 1983: 43-57.

2 Jolivet-Lévy 2001: 32-33.

3 Thierry 1984: 258-260.

4 Sulle pitture di Bawit: Iacobini 2000.

5 Per approfondimenti sul mosaico absidale: Iacobini 2000; Narsallah 2010: 361-396.

6 Lazarev 1967: 128-129.

7 Thierry 1965: 97-154, in part. 144.

porzione marginale assieme alla parte superiore della mandorla in cui appariva Cristo⁸. Uno sguardo più attento può però facilmente individuare le eccezioni che lo caratterizzano e che si inseriscono perfettamente in un impianto decorativo considerato più tradizionale. L'effetto d'insieme cambia drasticamente se si guarda alla decorazione dell'ampia volta a botte, la quale si distacca completamente dai suoi precedenti per via della sua inusuale combinazione dell'Ascensione con la Benedizione degli Apostoli⁹. Si evidenzia quindi un legame iconografico con le pitture della Nuova Tokalı Kilise, datata alla metà del X secolo¹⁰, che riserva all'Ascensione l'intera superficie dell'ampia volta centrale, affiancata dalla Benedizione degli Apostoli che si estende nella porzione sud. La volta della Grande Piccionaia ripropone il medesimo schema ma risulta curiosamente divisa in due parti: quella orientale, al di sopra dello hieron, raffigura combinate tra loro l'Ascensione e la Benedizione degli Apostoli; la parte occidentale, verso la controfacciata, presenta due registri del ciclo cristologico divisi nel mezzo da quattro clipei con busti di profeti, un espediente compositivo comune nelle chiese «arcaiche» e visibile ad esempio proprio nella Vecchia Tokalı Kilise, in cui però l'intera volta ne è attraversata dall'abside sino all'ingresso; un modello che la Grande Piccionaia sembra riportare in versione ridotta per lasciare spazio alle scene che occupano la metà orientale della volta¹¹.

La maestosa decorazione della chiesa Nuova ebbe certamente una vasta eco sul territorio e sui suoi abitanti e i committenti della chiesa di Çavuşin ne furono suggestionati a tal punto da riprodurre in parte l'assetto, forse con la volontà di avvicinare il proprio nome ad una così prestigiosa fondazione. Il risultato conferisce alla sopracitata *facies* «arcaica» un aspetto certamente inedito. In particolare, a costituire il maggiore tratto di originalità dell'intero ciclo pittorico, è la rete di immagini conservata nell'angolo nord-est dell'edificio che sembra essere stata ritagliata «su misura» per rispondere alle precise esigenze devozionali e politiche dei suoi ideatori.

La Grande Piccionaia venne fondata da notabili locali per commemorare le vittorie dell'esercito bizantino contro gli Arabi e celebrare il trionfo dell'eroe cappadocico per eccellenza, l'imperatore Niceforo II Foca (963-969). L'intera decorazione della chiesa fu concepita in suo onore e in ricordo dei suoi generali. I due donatori, un uomo e una donna identificati come tali dalla frammentaria iscrizione (KE BO [...]), «Dio aiuta il tuo servo [...]], sono ritratti in *proskynesis* nella nicchia nord dell'edificio, ai piedi della monumentale

- 1 figura dell'arcangelo Michele, al quale probabilmente era dedicato il santuario¹². Si tratta di esponenti dell'élite aristocratica militare dei *dynatoi*¹³, classe sociale che emerse e si affermò tra X e XI secolo, distinguendosi quale mecenate di numerosi edifici religiosi nella regione¹⁴. Proprio attorno alle personalità dei committenti si dispiega la galleria di ritratti¹⁵
- 2 che vede protagonista il gruppo imperiale inserito nel catino absidale della *prothesis*. Le due figure centrali sono identificate dall'iscrizione: Τοὺς εὐσεβεῖς ἡμῶν βασιλεῖς

8 Rodley 1983: 328.

9 Rodley 1983: 329.

10 Sul complesso della nuova Tokalı Kilise: de Jerphanion 1925: 297-376; Restle 1967: 110-116; Rodley 1985: 213-222; Wharton Epstein 1986; Jolivet-Lévy 1991: 96-108, e 2012: 131-141, e 2015: 73-80. Su datazione e committenza: Thierry 1985: 437-444, e 1989: 306-309; Wiemer-Eins 1998: 92-102; Andaloro 2011: 139-158; Bevilacqua 2013: 236-249. Sul rapporto con la chiesa di Çavuşin: de Jerphanion 1932: 544-548; Rodley 1983: 229-332.

11 de Jerphanion 1925: 266-267.

12 Rodley 1983: 308.

13 Cappel 1991: 667-668.

14 Jolivet-Lévy 2012: 142-157.

15 Bevilacqua 2013: 252.



1 Çavuşin, chiesa della Grande Piccionaia, nicchia nord con i donatori ai piedi dell'arcangelo Michele (© Evren Kalinbacak Dreamstime.com).



2 Çavuşin, chiesa della Grande Piccionaia, catino absidale della prothesis con il ritratto di Niceforo II Foca e della famiglia imperiale (© Svetlana Tomeković).

διαφύλαξον Κύριε πάντοτε Νικηφόρον καὶ δέσποιναμ ἡμῶν Θεοφανοῶ¹⁶, «Signore, proteggi sempre i nostri pii imperatori, Niceforo e la nostra sovrana Teofano». Si tratta di Niceforo II Foca, affiancato a destra da suo fratello, il *couropalates* Leone, seguito da suo padre, il *caesar* Barda Foca, e della *basilissa* Teofano, a sinistra, accompagnata da una quinta figura non identificata e variamente interpretata¹⁷. Questa particolare iconografia trova il suo unico parallelo nei perduti mosaici del *Kainourgion* di Basilio I (867-886) che mostravano nella semicupola dell'edificio l'imperatore, committente dell'opera, e la sua consorte Eudocia in trono, vestiti con abiti imperiali e coronati da diademi, assieme ai suoi figli e ai suoi generali¹⁸. A completare l'inusuale *tableau vivant*, sulla parete nord, è infatti raffigurato a cavallo il futuro imperatore Giovanni I Tzimisce (969-976) – allora *domestikos ton scholon* – seguito dal *magistros* armeno ellenizzato Melias (Mleh, in armeno). L'iscrizione frammentaria che lo identifica: Ἰωάν[νου] βασιλέως μολ[λ]ὰ τὰ ἔτη, «A Giovanni imperatore, molti anni»¹⁹, fu sicuramente aggiornata in seguito alla sua ascesa al trono nel 969²⁰, mentre quella di Melias è curiosamente identica a quella associata ai donatori²¹. La presenza di così tante raffigurazioni secolari all'interno della decorazione del santuario è stata molto probabilmente ispirata dal corteo trionfale con il quale Niceforo attraversò la regione in seguito alla vittoriosa campagna di Cilicia del biennio 964-965²², che incluse la partecipazione, storicamente attestata, di tutti i personaggi ritratti²³. L'attualità della rappresentazione è rafforzata dalla realistica vivacità dei volti che la compongono²⁴,

16 Rodley 1983: 309.

17 Per Lyn Rodley si tratta di una figura femminile da identificare con la consorte di Leone Foca mentre per Nicole Thierry è possibile che si tratti del primogenito di Teofano e futuro Basilio II. Ivi: 310; Thierry 2002: 175.

18 *Chronographiae Quae Theophanis Continuati Nomine Fertur Liber Quo Vita Basilii Imperatoris Amplectitur*, I. Ševčenko (ed.): 291-293. Eretto tra l'867 e l'886 per fungere da nuova sala d'udienza e da sala per i banchetti, con annessa camera da letto privata, il Kainourgion è considerato una delle opere più importanti realizzate da Basilio I. L'edificio, annesso al Grande Palazzo, era probabilmente collocato tra le Gallerie Marciiane e il Chrysotriklinos. Sebbene la Vita Basilii non ne descriva esattamente la forma, è chiaro, tuttavia, come l'aula principale avesse una cupola all'estremità orientale, che la copertura fosse sostenuta da sedici colonne e che gli spazi al di sopra di esse, così come l'intera cupola, fossero completamente coperti da mosaici. Nonostante le similitudini con l'edilizia ecclesiastica, aveva una funzione esclusivamente secolare. La destinazione degli spazi ne circoscriveva la fruizione a un pubblico prettamente privato ed elitario, mentre la sua decorazione aveva uno scopo rappresentativo e celebrativo del *basileus* e dell'appena affermata dinastia Macedone. Mango 1972: 196-197; Bowerock, Brown, Grabar 1999: 339; Kostenec 2004: 23-24; Connor 2016: 70-96. Sul Grande Palazzo, le sue fasi edificatorie e gli interventi di Basilio I: Featherstone 2013: 19-38, e 2015a: 587-609, e 2015b: 148-158; Magdalino 2015: 169-179.

19 Thierry 1985: 477-484. Traduzione in italiano a cura di L. Bevilacqua (2013: 256).

20 Bevilacqua 2013: 256.

21 Rodley 1983: 311.

22 de Jerphanion 1932: 524-525; Jolivet-Lévy 1991: 22, e 2001: 70-73. Inserita in questo preciso contesto storico la decorazione fa luce sulle circostanze della fondazione dell'edificio, riconducibile quindi al 965 o agli anni immediatamente successivi. Lyn Rodley anticipa la datazione al biennio 963-964 mentre Henri Grégoire post-data il monumento agli anni tra il 969 e la morte del *magistros* Melias nel 973, per via del parallelismo tra i Quaranta Martiri e la figura del generale a cavallo che li precede. Questa teoria solleva però alcune incongruenze, quali la rilevanza del gruppo imperiale dipinto nell'abside nord, che presuppone una datazione entro il 969, anno della morte di Niceforo II Foca per mano di Tzimisce, poi eletto al trono di Bisanzio. La studiosa Nicole Thierry preferisce allargare la datazione dal 965 al 969. Grégoire 1933: 49-88; Rodley 1985: 324-325; Thierry 2002: 173.

23 Thierry 1987: 33.

24 Thierry 2002: 175; Jolivet-Lévy 1997: 63-64.



3 Çavuşin, chiesa della Grande Piccionaia, parete nord con i generali Giovanni Tzimisce e Melias a cavallo e i Quaranta Martiri di Sebaste in abiti militari (© Evren Kalinbacak Dreamstime.com).

il cui ricordo, nella mente e nella mano dell'artista incaricato della sua realizzazione, doveva essere ancora molto vivido.

La specifica collocazione del gruppo imperiale in una delle absidi della chiesa e quindi in uno spazio privilegiato e consacrato dell'architettura cristiana, celava degli intenti ben chiari. *In primis* evidenziava la volontà di santificazione della figura del *basileus* e allo stesso tempo sottolineava la sacralità del ruolo dell'imperatore in quanto unico rappresentante di Dio sulla terra. Non casualmente venne presentato allo spettatore come inserito nella loggia che la famiglia occupava durante le cerimonie ufficiali²⁵. Questo tipo di raffigurazione aveva la medesima funzione del suo modello vivente: trasmettere un senso di realismo, come affermato da Atanasio di Alessandria già nel IV secolo. È nell'immagine che si rivela l'essenza stessa del *basileus*²⁶. Durante le cerimonie regali l'imperatore fungeva da icona vivente e si mostrava come oggetto stesso di venerazione, legittimando, anche in sua assenza, il potere dell'ufficio regale e allo stesso tempo dichiarando la sua doppia natura politico-teologica²⁷.

I committenti della Grande Piccionaia seppero sfruttare sapientemente l'ambigua dualità insita nell'immagine dell'imperatore, che poneva ogni sua *imago* tra icona e persona fisica²⁸. Il ritratto di Niceforo raffigura quest'ultimo come un uomo di cinquantadue anni dal viso magro, con capelli e barba scura²⁹, a metà tra la resa realistica e caratterizzata

25 Thierry 1987: 32.

26 «[...] ἡ γὰρ ἐκείνου μορφή καὶ τὸ εἶδος ἐστὶν ἡ εἰκών». Atanasio di Alessandria, *Traités contre les Ariens*, II-III, (III, 5 [3-5]), 2, C. Kannengiesser (ed.): 291.

27 Studer-Karlen 2022: 143-144.

28 Eastmond 2003: 73-85.

29 Schlumberger 2021: 208.

della sua persona e la canonica raffigurazione dell'*archetipo* imperiale, che incorporava perfettamente lo *status* ambivalente delle immagini imperiali³⁰ e allo stesso tempo la sua doppia essenza di «mezzo soldato e mezzo asceta»³¹, *strategos* e φιλομόναχος³². Coerentemente nella Grande Piccionaia personalità di santi monaci e santi militari occupano il medesimo spazio devozionale – un fatto che corrisponde perfettamente alla doppia personalità di Niceforo³³. I Bizantini erano infatti incredibilmente consapevoli del potere comunicativo delle immagini³⁴, quasi fossero un vero e proprio linguaggio. La relazione tra l'immagine e il suo modello regale in questo peculiare caso venne modulata sapientemente a seconda della circostanza e delle necessità che il suo ristretto contesto di fruizione richiedeva: le chiese rupestri erano generalmente edifici votivi adatti a piccole comunità, nei quali i monaci pregavano per il benessere del patrono e donatore, avevano quindi un carattere prettamente privato. Di conseguenza la nozione di intercessione giocò un ruolo fondamentale nel determinare la scelta dei soggetti da rappresentare. La loro originalità suggerisce che la committenza avesse effettivamente un ruolo decisionale in campo iconografico e decorativo³⁵.

Raffigurare l'imperatore nel proprio santuario serviva ad affermare visivamente il proprio *status* legandolo alle sue politiche e al suo personalissimo bagaglio spirituale, certamente condiviso dai committenti stessi e dai suoi frequentatori. Il fine ultimo era di trasmettere le preoccupazioni specifiche della propria classe sociale in un momento storico estremamente critico per la storia di Bisanzio. Essi in quanto creatori del proprio spazio sacro si mossero nel campo della *ierotopia*, una speciale forma di creatività che permise loro di costruire un vero e proprio microcosmo estetico di simbologie. La creazione di un edificio sacro permetteva al fedele di identificarsi in quanto essere spirituale e di creare un *milieu* tangibile della propria connessione con il mondo trascendentale³⁶. Carattere fondamentale dell'arte cappadoce è proprio la sua eccezionale capacità di saper coinvolgere concretamente il fruitore nella sfera divina. Chi accedeva alla vista del programma iconografico della Grande Piccionaia poteva essere sicuro di identificarsi con il messaggio di cui esso si faceva portatore.

Il ritratto di Niceforo II Foca e l'assimilazione con Costantino il Grande

Ogni imperatore bizantino era considerato immagine e somiglianza di Dio, una nozione alla quale le immagini, intese come εἰκὼν, si prestavano naturalmente data la loro stessa essenza di *mimesis*. In questo senso l'immagine dell'imperatore introiettava tutte le principali virtù regali³⁷. In particolare, nel ritratto di Niceforo è possibile vedere il manifesto della *basileia* alla metà del X secolo. L'imperatore, al centro della composizione, è raffigurato nimbato, in piedi davanti al trono gemmato. Indossa una veste viola impreziosita da ricchi ricami e i tipici attributi imperiali, il *loros* tempestato di gemme e una corona in oro, sormontata da tre croci, simboli del potere assoluto dell'*autokrator* bizantino³⁸. Nella mano sinistra tiene una piccola croce, un attributo

30 | Schlumberger 2021: 145.

31 | Schlumberger 2021: 248. Sulla doppia natura della personalità di Niceforo II Foca: Morris 1988: 83-116. Sulla sua carriera militare e sulla famiglia Foca: Cheynet 1986: 473-497.

32 | Laiou 1998: 399.

33 | Thierry 1987: 31.

34 | Lazarev 1967: 22-23.

35 | Walter 1982: 174.

36 | Lidov 2007: 134-137.

37 | Studer-Karlen 2022: 144.

38 | A Bisanzio, il *loros* che attraversa il corpo dell'imperatore era paragonato sia alla croce di Cristo sia al lenzuolo con cui era stato sepolto. L'aureola traeva ispirazione da un immaginario diverso:

inusuale poiché tipico dell'iconografia di santi e martiri³⁹, mentre la mano destra è protesa in avanti, verso l'imperatrice Teofano, in una gestualità che si distacca dai canonici e stanti ritratti dei sovrani macedoni, la cui maestosità sovrumana e la sacralità sono segnalate da un atteggiamento rigido, frontale e ieratico e dalla stilizzazione dei tratti del viso⁴⁰.

Tale gestualità si avvicina molto di più all'iconografia del sovrano incoronato da Cristo, presentata nel celebre avorio con l'incoronazione divina di Costantino VII Porfirogenito

- 4 (945-959)⁴¹ o all'immagine di Costantino il Grande nella tavoletta eburnea datata alla metà
5 del X secolo presso la Dumbarton Oaks Collection⁴².

Quest'ultima somiglianza iconografica non è affatto trascurabile. Costantino, modello ideale del sovrano cristiano, fu onnipresente nelle fonti visuali di età macedone⁴³: un esempio emblematico è la sua apparizione nel vestibolo sud ovest di Santa Sofia⁴⁴. Sulla preziosa stauroteca oggi conservata a Cortona, commissionata da Niceforo II e a lui appartenuta, 6 la posizione centrale di Cristo e Costantino, affiancato da Elena, in asse con la Vera Croce simboleggia un trasferimento di potere dall'uno all'altro⁴⁵. Un passaggio di testimone rafforzato dall'iscrizione sul retro, che designava chiaramente Niceforo come nuovo Costantino: «E dapprima Cristo ha dato la Croce a Costantino, potente signore, per [la sua] salvezza e ora con questa Niceforo, [nostro] sovrano di Dio, fa volgere in fuga le 7 genti dei barbari»⁴⁶. Nella Grande Piccionaia Costantino è raffigurato assieme alla madre Elena, ai lati del *labarum* crucifero, inserito nel catino absidale maggiore della chiesa. Le due coppie di imperatori indossano così gli stessi abiti, hanno il medesimo atteggiamento ma soprattutto condividono lo stesso spazio, a ulteriore prova di come queste immagini diacroniche vennero concepite per essere viste simultaneamente⁴⁷.

Data la loro collocazione il parallelismo si schiudeva alla vista del fedele esclusivamente dal lato sinistro della navata e venne concretizzato nello spazio attraverso un espediente iconografico originale: il gesto accompagnatore del santo monaco sul pilastro nord dello *hieron* che venne accuratamente studiato per creare un'immediata associazione visiva tra i due gruppi⁴⁸. L'ulteriore presenza della croce in entrambe le iconografie – così come la somiglianza dei volti di Niceforo e di Costantino – ripropone il medesimo schema analizzato del reliquiario e porta a pensare ad un chiaro tentativo di assimilazione tra i primi sovrani cristiani e gli autocrati regnanti. I riferimenti costantiniani erano inoltre volti a sottolineare la legittimità della famiglia imperiale, il suo primato e la sua pietà

il carisma dell'imperatore pagano che sottolineava il carattere sovrumano del sovrano. Negrău 2011: 65.

- 39 Santi monaci, anacoreti e asceti non sono tra i santi più frequentemente rappresentati nelle chiese della Cappadocia. Nella Grande Piccionaia è riservato loro un posto privilegiato e sono tutti raffigurati con una croce in mano. Jolivet-Lévy 1991: 19.

40 Jolivet-Lévy 1987: 443.

- 41 Sull'avorio di Costantino VII: Goldschmidt, Weitzmann 1934: 33, no. 35; Bank 1977: 122; 203-204; Kalavrezou 1997: 203-204; Pilnik 2008: 397-398; Torno Ginnasi 2014: 89-91.

42 Sull'opera: Goldschmidt, Weitzmann 1934: 47, n. 75; Weitzmann 1972: 58-60; Cutler 1985: 31-32; J.C. Andreson 1997: 202-203; Connor 1998: 85, n. 44; Bühl 2008: 238.

43 Jolivet-Lévy 1987: 457.

- 44 Studer-Karlen 2022: 144. La realizzazione del mosaico viene variamente datata dalla metà del IX secolo all'ultimo decennio del X. Per il dibattito sulla datazione: Whittemore 1936; Lazarev 1967: 147-149; Brubaker 2010: 43-55; per un'attribuzione a Basilio II: Riccardi 2006: 131.

45 Ibidem.

- 46 «Κ[αὶ] πρὶν κραταίῳ δεσπότῃ Κωσταντίνῳ / Χ[ριστὸς] δέδωκε στ[αυ] ρόνεις <σ>ωτηρίαν / κ[αὶ] νῦν δέ τοῦτον ἐν θ[ε]ῷ Νικηφόρος / ἀναξ τροποῦται φύλα βαρβάρων ἔχον», traduzione in italiano a cura di M. Flamine (2012: 287-288).

47 Studer-Karlen 2022: 150.

- 48 de Jerphanion 1932: 523.



4 Mosca, Museo Puškin, avorio con l'incoronazione celeste di Costantino VII Porfirogenito (da *The Glory of Byzantium* 1997).



5 Washington D.C., Dumbarton Oaks collection, avorio con l'imperatore Costantino I il Grande (© Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington D.C.).



6 Cortona, chiesa di San Francesco, recto del reliquiario della Vera Croce in avorio (© Centro Studi Frate Elia da Cortona).



7 Cortona, chiesa di San Francesco, retro del reliquiario della Vera Croce in avorio (© Centro Studi Frate Elia da Cortona).

(εὐσέβεια). Nello specifico caso di Niceforo fu soltanto il matrimonio con Teofano a potergli garantire il trono senza divenire a tutti gli effetti un usurpatore⁴⁹.

Osservando le raffigurazioni è chiaro come la croce rivesta un ruolo fondamentale nel messaggio affidato alle pitture della Grande Piccionaia. Simbolo *νικηφόρος* per eccellenza e *signum salutis* dal valore apotropaico, la sua ricorrenza nella decorazione e la sua presenza associata alle figure di Niceforo e del cesare Barda Foca ha dato adito a diverse interpretazioni⁵⁰. Nel caso si tratti di imperatori Costantino il Grande fu l'unico a cui effettivamente venne concesso questo privilegio in virtù di primo imperatore cristiano e santo, seguito da Elena. I due personaggi storici sono tradizionalmente associati al simbolo della croce sin dalle origini del loro culto e per motivi ben attestati. Fu Elena, come narrato nella *Storia Ecclesiastica* (I, XVII, 1-6) di Socrate Scolastico (anni venti del V secolo)⁵¹, a rinvenire i frammenti della Vera Croce dopo essersi recata in Terra Santa, mentre Costantino, suo figlio, ne ricevette personalmente la visione, accompagnata dalla frase ἐν τούτῳ νίκα: «nel nome [di questo] segno, vinci»⁵², prima della battaglia di Ponte Milvio.

La prima raffigurazione della prodigiosa apparizione è una miniatura conservata nel manoscritto delle Omelie di Gregorio Nazianzeno (BnF, ms Grec. 510, f. 440r), datato tra l'879 e l'883⁵³. Se infatti l'iconografia ai lati del *labarum* crucifero per Costantino ed Elena si inserisce nel solco della tradizione iconografica del X secolo⁵⁴, come è possibile osservare nell'anta sinistra del trittico in avorio degli Staatliche Museen di Berlino⁵⁵ e

8 nella navata della vecchia Tokalı Kilise, datata primo quarto del X secolo, questo tipo di rappresentazione non ricorre frequentemente associata alle figure di imperatori - tanto più se ancora in vita. Non è affatto raro però che questi ultimi siano accompagnati dalla croce su un *medium* a larghissima diffusione quale le monete⁵⁶. Niceforo in particolare si fa ritrarre assieme al legittimo erede al trono Basilio o alla Vergine ai lati dello scettro crucifero, con la croce in mano o inserito direttamente al centro della croce⁵⁷. Questa
9, 10 specifica costruzione imperatore-croce merita un'analisi più approfondita. Introdotta per la prima volta da Romano I Lecapeno (920-944)⁵⁸ si trova successivamente anche sui *miliariesia* di Giovanni I Tzimisce. Tre imperatori militari ricorsero quindi alla medesima rappresentazione sul principale *medium* propagandistico bizantino, per comunicare come le loro vittorie in battaglia fossero contrassegnate e dovute all'aiuto di Dio⁵⁹. Si trattava di

49 Anche l'iscrizione appella Teofano come δεσποῖναι ἡμῶν, «nostra sovrana», sottolineando come la legittimità della posizione di Niceforo passi attraverso la regalità dell'imperatrice, tutrice dei due legittimi eredi Basilio e Costantino.

50 Secondo Nicole Thierry si tratterebbe di un riferimento alle croci reliquiario sottratte agli Arabi in seguito alla presa di Tarso e portate in trionfo a Costantinopoli. Jolivet-Lévy ha ipotizzato che la croce sia stata scelta come attributo simbolico per ricordare che le gloriose vittorie ottenute in battaglia da Niceforo fossero attribuite all'aiuto divino. Thierry 2002: 175; Jolivet-Lévy 1991: 20.

51 Pédrichan, Marval 2004: 174-181. Sulla sua composizione: Van Nuffelen 2004: 53-75.

52 Eusebio di Cesarea, Sulla Vita di Costantino, I (28, 2), L. Tartaglia (ed.): 60.

53 Brubaker 1985: 1-13; Walter 1997: 194-196.

54 Per approfondimenti sull'iconografia della Vera Croce affiancata da Costantino e Elena: Teteriatnikov 1995: 169-188; della Valle 2003: 309-322, e 2018: 781-790. In Cappadocia: Andaloro 2013: 413-419.

55 Goldschmidt, Weitzmann 1938: 46, n. 72(a); Weitzmann 1964: 175-176, tav. 80.

56 Walter 1997: 197.

57 Il primo imperatore ad adattare il tipo iconografico tradizionale a mezzo busto nelle monete alle esigenze del culto cristiano fu Leone I (457-474). Quest'ultimo rimpiazzò lo scettro sormontato dall'aquila, vessillo del potere romano, con quello dal lungo manico sormontato da una croce. Grabar 1971: 13.

58 Nelson 2011-2012: 178.

59 Studer-Karlen 2022: 145.



8 Göreme, Vecchia Tokali Kilise, Costantino ed Elena ai lati dello scettro crucifero (© Dimitar Chobanov / Alamy Stock Photo).



9 Washington D.C., Dumbarton Oaks collection, Follis di Niceforo II Foca (© Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington D.C.).



10 Washington D.C., Dumbarton Oaks collection, Miliaresion di Niceforo II Foca (© Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington D.C.).

una formula trionfale che esaltava la croce in quanto *signum salutis*, sottolineando al contempo la devozione del sovrano δοῦλος τοῦ σταυροῦ (servo della croce) e la sua sottomissione all'ordine divino⁶⁰.

Inglobare l'imperatore all'interno della croce significava innestare il potere imperiale direttamente nello spazio divino. Alla base della concezione di questa iconografia vi è il concetto, formulato da Gregorio di Nissa, della croce come simbolo cosmologico in grado di raggiungere le quattro parti del mondo⁶¹. In questo modo si sottolineava come il potere dell'imperatore si estendesse a tutto il globo e potesse attraversare l'intera *oikoumene* cristiana⁶², così come teorizzato da Leone VI (886-912) nella Novella 47: «[...] ma ora che la sollecitudine dell'imperatore si estende su ogni cosa e, con l'aiuto di Dio, la sua preveggenza controlla e governa tutto [...]»⁶³. Una raffigurazione della croce trionfava anche nei mosaici del sopracitato *Kainougion* di Basilio I, in cui la famiglia imperiale si disponeva attorno al simbolo: «[...] come per esclamare: «Tutto ciò che è buono e gradito a Dio è stato compiuto e realizzato durante i giorni del nostro governo attraverso questo simbolo vittorioso»»⁶⁴. La croce rappresentata nelle mani di Niceforo non poteva dunque essere soltanto un rimando alle sue vittorie militari.

La sua simbologia universale nella Grande Piccionaia si estendeva ad abbracciare l'intera cristianità in un più ampio progetto che lega insieme i concetti di regalità, potere terreno e Sapienza Divina. In particolare, nella concezione del potere in epoca macedone rientra il ruolo dell'imperatore come *isapostolos*, in quanto successore di Costantino il Grande. La simbologia del numero quattro richiamava la teoria dei quattro imperi nei punti cardinali - assimilati ai bracci della croce - e sottolineava l'universalità della missione degli Apostoli, trasmessa direttamente agli imperatori. Il *basileus* doveva così estendere la missione anticamente affidata agli apostoli operando a favore della diffusione della fede e in sua difesa⁶⁵. A queste simbologie se ne aggiunge infine un'ultima, che racchiude il valore apotropaico della croce; un potere che risale alle origini del cristianesimo⁶⁶. Niceforo, generale, prima che imperatore, doveva aver fatto certamente affidamento alla sua funzione protettiva in battaglia. All'imperatore viene attribuita la committenza di una croce processionale conservata presso la Lavra 11 del monte Athos e decorata con medaglioni⁶⁷. Sul fronte appaiono le figure degli arcangeli Michele e Gabriele, rispettivamente all'apice e all'estremità inferiore del braccio verticale, mentre sull'asse orizzontale la *deesis*: il Battista e la Vergine ai lati del medaglione centrale con Cristo. Sul retro appaiono i santi apostoli Pietro⁶⁸ e Paolo

60 L'utilizzo della croce in campo numismatico permise agli imperatori di imprimere simbolo su uno dei principali strumenti di propaganda imperiale. Walter 1997: 197.

61 Ladner 1955: 88-95; Gregorio di Nissa, *La Grande Catechesi*, 32 (6-9), II, M. Naldini (ed.): 118-120.

62 Gavriović 2001: 87-90.

63 «Νῦν δὲ τῆς βασιλικῆς φροντίδος πάντων ἐξηρημένων καὶ σὺν Θεῷ τῇ ταύτης προνοίᾳ καὶ σκοπομένων καὶ διαιτωμένων καὶ χρειᾶν οὐδεμίαν ἐκείνου τοῦ νόμου παρεχομένου μετὰ τῶν ἄλλων». Leone IV, *Les Nouvelles de Léon VI le Sage*, (nouvelle 47), P. Noailles, A. Dain (eds): 187.

64 *Chronographiae Quae Theophanis Continuati Nomine Fertur Liber Quo Vita Basilii Imperatoris Amplectitur*, I. Ševčenko (ed.): 293.

65 Jolivet-Lévy 1987: 458.

66 Walter 1997: 213.

67 Nelson 2011-2012: 178.

68 La figura di Pietro compare nel ciclo cristologico della Grande Piccionaia inserita nella scena dello Scherno di Cristo sulla Croce, assieme a san Giovanni Evangelista e alla Vergine. Nessuno dei racconti evangelici sembra però segnalare la partecipazione dell'apostolo durante questo evento. L'unica fonte scritta che riporta la presenza di Pietro sul Calvario al momento della

assieme a san Gregorio Nazianzeno e san Giovanni Crisostomo accompagnati dal Salmo 43: «Per te abbiamo respinto i nostri avversari, nel tuo nome abbiamo annientato i nostri aggressori»⁶⁹. In questa breve citazione si può leggere una parafrasi del ἔν τούτῳ νίκη - Niceforo, proprio come Costantino, riconduceva le vittorie ottenute in battaglia contro gli Arabi al potere salvifico della croce e quindi all'unica volontà di Dio, ribadendo allo stesso tempo il suo ruolo di difensore della fede.

Sotto questo punto di vista, la somiglianza delle fattezze dei due imperatori porta ad evidenziare proprio il medesimo cursus militare da loro intrapreso. Costantino era stato prima di tutto un generale ed era giunto sul trono grazie alla sua virtù cristiana anche in battaglia - proprio come accaduto a Niceforo. L'interpretazione della provvidenziale vittoria in guerra come chiaramente attribuita all'aiuto divino⁷⁰ è rafforzata da un ulteriore riferimento militare nella composizione: l'Apparizione dell'arcangelo Michele a Giosuè prima della presa di Gerico. Giosuè è raffigurato due volte, prima in piedi e poi inginocchiato ai piedi dell'arcangelo, ritratto questa volta in abiti militari⁷¹. L'episodio è collocato al di sopra dell'abside nord, in asse con il gruppo imperiale e quindi collegato concettualmente ad esso quale manifestazione dell'aiuto divino sul campo di battaglia. In questo modo i fedeli potevano assimilare visivamente i due generali - quello biblico e quello bizantino - immaginandoli vestiti delle stesse insegne militari: Niceforo veniva così presentato come un eroe biblico, un espediente che venne sfruttato sistematicamente in età macedone.

La figura di Giosuè e l'analogia con il condottiero vittorioso si sviluppò soprattutto nel corso del X secolo, in riferimento agli imperatori-militari e al loro cruciale ruolo nella riconquista bizantina dell'Asia Minore⁷². Alcuni episodi sono illustrati nelle Omelie di Gregorio Nazianzeno e decorano la scatola in avorio del Metropolitan Museum⁷³, mentre un ciclo esteso viene illustrato nel Rotulo di Giosuè⁷⁴ (Palat. gr. 431). Nel caso di Niceforo il parallelismo è ancora più stringente se si pensa che il racconto biblico assunse i toni di una vera e propria epopea vittoriosa contro il nemico. Le gloriose gesta del santo eroe ornavano, in mosaico dorato, la dimora dell'Akritis⁷⁵, «soldato di frontiera» protagonista del pittoresco poema epico *Digenis Akritas*, composto nel X secolo e ambientato nei piccoli *themata* di confine del fronte orientale, proprio sotto il regno dell'imperatore⁷⁶. La scelta di tale scena e la sua collocazione è quindi un esplicito riferimento alla riconquista della Siria e della Palestina a opera di Niceforo e di Giovanni Tzimisce tra il 963 e il 965⁷⁷. Quest'ultimo - *domestikos ton scholon* e futuro imperatore - è protagonista, assieme al *magistros* Melias, dell'eccezionale rappresentazione sul muro nord del *naos*.

crocifissione è la tragedia *Christos Paschon*, composta da Gregorio Nazanzieno nel IV secolo. De Jerphanion 1942: 539; Centanni 2007: 59-64.

⁶⁹ «Ἐν σοὶ τοὺς ἐχθροὺς ἡμῶν / κερατιοῦμεν καὶ ἐν τῷ ὀνόματί σου / ἐξουδενώσομεν τοὺς / ἐπανισταμένους ἡμῖν». Nelson 2011-2012: 178-179.

⁷⁰ Studer-Karlen 2022: 145.

⁷¹ Nella Grande Piccionaia gli arcangeli sono sempre raffigurati in abiti imperiali, muniti di *labarum* in una mano e del globo nell'altra. Appaiono in tali panni sia nel nartece che nelle nicchie nord e sud del *naos*. Per la loro funzione nelle chiese cappadoci: Jolivet-Lévy 2022: 413-432.

⁷² Ivi 1987: 456.

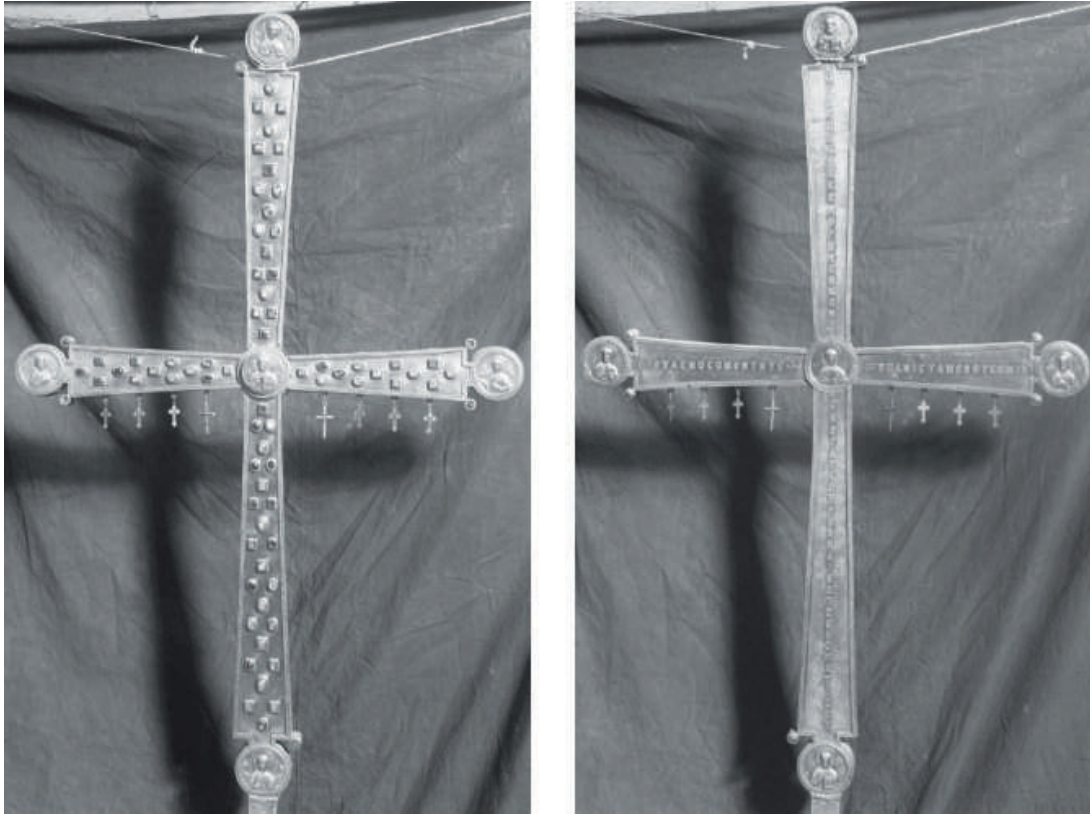
⁷³ Sull'opera: Goldschmidt, Weitzmann 1930: 23, n. 1-3; Schapiro 1949: 161-176; Cutler 1984-1985: 32-47; Connor 1991: 100-111, e 1997: 228.

⁷⁴ Sul Rotulo di Giosuè: Weitzmann 1948; Schapiro 1949: 161-176; Wander 2012; Iacobini 2014: 17-48.

⁷⁵ *Digenis Akritas*, VII 98, P. Odorico (ed.): 196-197. Per una ricostruzione filologica dell'opera: Beaton, Ricks 1993.

⁷⁶ Schlumberger 2021: 234-236.

⁷⁷ Jolivet-Lévy 1987: 465-466.



11 Monte Athos, monastero della Grande Lavra, croce processionale (da Nelson 2011-2012).



12 Çavuşin, chiesa della Grande Piccionaia, Apparizione dell'arcangelo Michele a Giosuè prima della presa di Gerico (© Antonio Iacobini).



13 Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Grec. 510, *Omelie* di Gregorio Nazianzeno, Apparizione dell'arcangelo Michele a Giosuè, f. 226v (Source gallica.bnf.fr / BnF).



14 New York, Metropolitan Museum, pannello di una cassetta in avorio con episodi delle imprese di Giosuè (© The Metropolitan Museum of Art).

Βασιλική Όδός: la Strada della Regalità e l'iconografia del trionfo

Presso la nicchia che ospita l'arcangelo Michele con le figure dei donatori, sono raffigurati due cavalieri nimbati e armati che marciano come in una parata trionfale sui loro cavalli. A sinistra è ritratto il *magistros* Melias, identificato dall'iscrizione: Κύριε βοήθει τὸν δοῦλόν σου Μελίαν μάγιστρον, «Dio aiuta il tuo servo Melias Magistros»⁷⁸; *domestikos* sotto il regno di Giovanni I Tzimisce doveva far parte delle milizie guidate da quest'ultimo quando era generale di Niceforo. Morì nel 973, catturato dagli arabi, ad Amida⁷⁹. Il resoconto di questa spedizione che lo vide protagonista, ad opera di Matteo di Edessa, assume toni quasi agiografici, dal momento che il contingente guidato da Melias venne assimilato ai Quaranta Martiri di Sebaste, tanto che Henri Grégoire ha proposto di individuare nelle pitture di Çavuşin l'ispirazione del racconto⁸⁰. A destra, a capo dell'intera schiera, Giovanni Tzimisce. L'iconografia con cui vengono presentati è identica a quella utilizzata in Cappadocia per i popolari santi militari Teodoro e Giorgio, come è possibile osservare nell'Yılanlı Kilise (X secolo), in un nuovo e chiaro tentativo di assimilazione per omaggiare i traguardi militari dei generali.

Immagini di imperatori a cavallo sono molto rare nel periodo medio bizantino, in particolare il ritratto equestre di Giovanni Tzimisce nella Grande Piccionaia richiama da vicino quello dell'anonimo imperatore sulla seta del vescovo Gunther. La scena ritrae un *basileus* trionfante su un cavallo bianco e il labarum in mano, affiancato da due allegoriche figure femminili⁸¹. Nonostante le evidenti lacune, per via degli elementi militari, è stato proposto di riconoscerlo proprio l'ex *domestikos* d'Asia e neo imperatore, stabilendo di conseguenza la sua realizzazione intorno al 971, in occasione del suo ingresso nella capitale in seguito alle vittorie riportate sui Rus' e sui Bulgari⁸². Il prezioso telo recupera stilisticamente il ritmo lento e cadenzato nell'incedere delle pitture cappadoci⁸³. I due illustri condottieri si dirigono verso il gruppo imperiale come alla testa dei loro soldati che vengono identificati molto puntualmente con dieci dei Quaranta Martiri di Sebaste, la cui protezione divina era considerata fondamentale nelle campagne di guerra e che erano sicuramente molto venerati in Cappadocia in quanto martiri locali⁸⁴. La loro iconografia è però alquanto inusuale. A differenza della canonica tunica bianca, nella quale ricorrono raffigurati nelle chiese cappadoci, ad esempio nel ciclo della Nuova Tokalı Kilise o della rappresentazione del loro martirio nel lago ghiacciato come nella chiesa loro dedicata a Şahinefendi⁸⁵, o ancora in un avorio del X secolo conservato al Bode Museum di Berlino⁸⁶, essi indossano il *kalibanion*, armatura in uso alla metà del X secolo nell'esercito bizantino. Quest'ultima è indossata da

78 Rodley 1983: 311.

79 Grégoire 1933: 79-82.

80 Ibidem.

81 Sulla loro interpretazione: Jolivet-Lévy 2010: 172-173.

82 Prinzing 1993: 218-231, e 2007: 123-152; Stephenson 2001: 57-63; Torno Ginnasi 2014: 100-102; per ulteriore bibliografia Borkopp 2002: 355-356. Come evidenziato da Andrea Torno Ginnasi, Giovanni I viene rappresentato nel f. 172v del codice Vit. 26-2 della Biblioteca Nacional di Madrid durante il trionfo che seguì la campagna militare del 971, rafforzando così l'ipotesi di identificazione avanzata da Prinzing. Torno Ginnasi 2014: 101.

83 Nelson 2011-2012: 174.

84 Bevilacqua 2013: 258.

85 Sulla chiesa dei Quaranta Martiri si veda: de Jerphanion 1932: 156-174; Restle 1967: 64-65, 158-160; Jolivet-Lévy 1991: 205-207, e 2002: 44-45, 85, 127-128, 194-195; Thierry 2002: 215-216; Andaloro 2008: 517-533.

86 Goldschmidt, Weitzmann 1930: p. 27, n. 10; Talbot Rice 1959: 64, 316-317, e 1963: 275-279; Cutler 1994: 30-31.



- 15 Bamberg, Museo Diocesano, seta con scena di trionfo imperiale (© Diözesanmuseum Bamberg, Photo: Ingeborg Limmer).

Giovanni Tzimisce, Melias, da santo Ierone, soldato cappadoce martire sotto l'imperatore Diocleziano e raffigurato al di sopra del *diakonikon*⁸⁷ e inoltre anche da Giosuè e dall'arcangelo che gli appare. La loro presenza è ciò che più connota militarmente l'intero ciclo pittorico della chiesa.

Se però si guarda alla politica religiosa intrapresa da Niceforo, questo tipo di iconografia sembra assumere un senso concreto. Nel 964 l'imperatore emanò una Novella per

⁸⁷ | Parani 2012: 105-108.

garantire la santificazione e il titolo di martiri ai soldati morti in cattività, scatenando l'indignazione del Patriarca e del clero costantinopolitano⁸⁸. Molto probabilmente Niceforo tentò di ottenere un'approvazione ufficiale da parte della Chiesa per stabilire ufficialmente il culto dei soldati-martiri, fino ad allora appannaggio della ristretta cerchia dell'aristocrazia militarizzata di provincia, alla quale apparteneva, oltre la famiglia dei Foca, anche quella dei committenti. La sua interpretazione politico-religiosa era quindi supportata dal substrato culturale da cui egli stesso proveniva e che accettava di associare la morte dei soldati con quella dei martiri, considerati pii cristiani morti per la giusta causa dello stato⁸⁹.

A sostegno di questa visione, i committenti della Grande Piccionaia si servirono dell'immagine di Niceforo in quanto «alleato dei martiri»⁹⁰ per elaborare una complessa rete iconografica volta a rispondere a delle esigenze e preoccupazioni personali. A tale scopo, le circostanze del martirio dei Quaranta Martiri nel lago ghiacciato vennero utilizzate per spiegare la loro passione come un battesimo attraverso l'acqua, rivestendo la loro morte di un'aura salvifica. Il legame martirio-battesimo compare già nel IV secolo nelle Omelie di san Basilio e san Gregorio di Nissa⁹¹, così come nei *Kontakia* di Romano il Melodo per la festa dei Quaranta di Sebaste⁹². Per sottolineare a livello visivo questo binomio la scena del Battesimo di Cristo venne estrapolata dal ciclo cristologico e ricollocata nella navata, per essere affiancata alla raffigurazione dei martiri sul muro nord, alla quale è immediatamente adiacente⁹³.

A fare da *pendant* al Battesimo, dalla parte opposta della controfacciata è raffigurata l'Anastasis, un parallelismo inedito nel campo della pittura murale, ma che trova i suoi precedenti negli avori coevi, in cui le due scene sono spesso raffigurate in *pendant*. Il raffronto tra i due temi ha origine nella liturgia pasquale durante la quale i battesimi venivano officiati poco prima della rievocazione della Resurrezione, entrambe le letture permettevano l'accesso alla vita eterna come atti di rinascita. La posizione delle scene, associate all'esercito di martiri, può così essere interpretata come una preghiera illustrata per la loro salvezza e per la protezione di tutti coloro che erano associati alla chiesa e ritratti in essa. Le iscrizioni stesse che accompagnano le pitture invocano la protezione di Niceforo, della sua famiglia, dei suoi affiliati in Cappadocia e del suo esercito durante un'importante campagna militare quale fu quella intrapresa in Cilicia⁹⁴. Questo parallelismo aveva inoltre lo scopo di rinforzare l'idea di «Wisdom-Kingship-Baptism»⁹⁵ i cui principali argomenti erano la salvezza dell'anima umana attraverso il battesimo e l'ispirazione divina dell'imperatore. Si tratta dell'interpretazione visiva della Βασιλική Ὁδός, la Strada della Regalità su cui un cristiano si incammina nella speranza di ricongiungersi al Creatore. L'espressione viene utilizzata da Origene nel *Libro dei Numeri* (20, 17), in riferimento al percorso dell'anima umana nella *Vita di Mosè*⁹⁶, in seguito compare nell'*Historia Ecclesiastica* di Eusebio (II 25, 7)⁹⁷.

88 Giovanni Skylitzes, *Synopsis*, J. Worthley (ed.): 263.

89 Stouraitis 2012: 244-246.

90 Riedel 2015: 138-140.

91 Jolivet-Lévy 2012: 18.

92 Gavrilović 2001: 70-74.

93 de Jerphanion 1932: 527; Jolivet-Lévy 2015: 131; Thierry 2002: 173.

94 Kartsonis 1986: 173-179.

95 Gavrilović 2001: 73.

96 Ivi: 70-74.

97 Tailliez 1947: 299. 321-323. Eusebio di Cesarea, *Historie Ecclésiastique, livres I-IV*, G. Bardy (ed.): 92.

La lettura dell'iconografia del trionfo si arricchisce così di un ulteriore significato: Niceforo, forte delle sue tendenze spirituali, da supremo sovrano della cristianità si incammina allegoricamente lungo la sua Βασιλική Ὁδός, accompagnato dalla sua famiglia e dal suo esercito. Di particolare interesse è la ricorrenza di queste stesse tematiche in relazione al trittico eburneo di Palazzo Venezia, la cui realizzazione è attribuita a una commissione dell'imperatore Costantino VII Porfirogenito. Nel lato interno dei pannelli vi sono tre iscrizioni, rispettivamente *vittoria imperiale*, *virtù imperiale* e *salvezza imperiale* che suggeriscono la medesima interpretazione della scena della Deesis come una strada virtuosa verso la redenzione⁹⁸. Proprio il modo in cui la famiglia imperiale si dispone attorno alla figura del *basileus* ripropone la struttura gerarchica propria della corte di Bisanzio così come descritta nell'*ekphrasis* del *Kainourgion*, la quale in età macedone viene posta in relazione con la Corte Celeste a costituire un paradigma visivo della *Deesis*, con la funzione di trasmettere la natura e la forma del potere imperiale, proprio come l'esemplare di Palazzo Venezia. Così come Cristo siede al centro in gloria, affiancato dalla Vergine e da san Giovanni Battista, suoi famigliari più stretti e intercessori terreni, sedeva l'imperatore. Nei Cieli, come sulla terra, il potere assoluto risiedeva nella figura centrale del sovrano il quale si affida alla sua famiglia come esecutrice delle sue politiche⁹⁹.

In conclusione è possibile affermare che la realizzazione di un edificio religioso inteso come spazio sacro, per i Bizantini, non fosse quindi legato esclusivamente a una singola figura. La sua creazione materiale e concettuale era il risultato della collaborazione sinergica di più figure - artigiani, artisti, teorici e donatori - responsabili di un intero progetto, mentre la sua commissione celava spesso il desiderio di stabilire una memoria della propria «famiglia politica» da parte dei fondatori¹⁰⁰. Date le premesse è possibile stabilire che i committenti della Grande Piccionaia conoscessero personalmente tutti i personaggi ritratti¹⁰¹ e che fossero particolarmente legati alla figura di Niceforo in quanto appartenenti al ramo armeno della famiglia Foca. In quest'ottica aggiornare l'iscrizione in corrispondenza di Giovanni Tzimisce con la formula del *polychronion*¹⁰² si trattò di un segno di lealtà e supporto nei confronti del nuovo imperatore regnante¹⁰³. Quest'ultimo, esponente della famiglia di origine armena dei Kurkuas, era imparentato per via femminile proprio con la famiglia Foca. Suo padre aveva sposato la sorella di Niceforo, legame che lo rendeva nipote diretto dell'imperatore¹⁰⁴. Niceforo stesso aveva potenzialmente discendenze armene¹⁰⁵. Inoltre, è probabile che il *magistros* Melias, il cui ritratto incluso nel ciclo pittorico della Grande Piccionaia è l'unica fonte greca riguardo la sua personalità¹⁰⁶, contribuì economicamente alla realizzazione dell'edificio, dato

⁹⁸ Eastmond 2015: 72.

⁹⁹ Ivi: 71-73.

¹⁰⁰ Negrău 2011: 72.

¹⁰¹ Thierry 1983: 46-47.

¹⁰² Bevilacqua 2013: 256.

¹⁰³ Soprattutto dal momento che il ritratto nella Grande Piccionaia venne conservato integro in seguito all'operazione di *damnatio memoriae* a cui venne sottoposta l'immagine di Niceforo da parte dello stesso Giovanni Tzimisce, così come riferito da Giovanni Geometra nel carme 80. Giovanni Geometra, *Poèmes en Hexamètres et en distiques élégiaque*, E.M. van Opstall (ed.): 282-285; Eastmond 2003: 79-80.

¹⁰⁴ Lilie, Ludwig, Zielke, Pratsch 2013: 40-41.

¹⁰⁵ Goodyear 2016: 22-34.

¹⁰⁶ Grégoire 1933: 80. Nonostante Melias fosse una delle personalità più rilevanti dell'esercito bizantino d'Asia Minore non venne ricordato da nessun resoconto in greco di questo periodo, mentre ricorre nelle fonti arabe e armene. Lilie *et alii* 2013: 409-412.



che la sopracitata formula «Dio aiuta il tuo servo Melias Magistros»¹⁰⁷ nell'iscrizione che lo identifica è la medesima utilizzata per i donatori nelle chiese rupestri¹⁰⁸. Questo dettaglio insieme alla loro posizione e iconografia inedita e alla conoscenza così ben articolata della filosofia di Niceforo, porta a concludere che i due personaggi in questione non soltanto ci tennero ad essere ritratti accostati al gruppo imperiale, da cui dipendeva il loro prestigio politico e sociale, ma soprattutto accanto ai generali armeni con cui erano imparentati. Nella chiesa figure storiche e immagini di santi occupano lo stesso spazio mettendo in contatto il mondo divino con quello terreno. In questo modo, attraverso la creazione del loro esclusivo spazio sacro, i committenti della Grande Piccionaia riuscirono a restituire al presente una vivida istantanea degli eventi e dei protagonisti dell'epopea bizantina che fu la riconquista dell'Asia Minore contro gli Arabi. Gli elementi che lo compongono contribuiscono a tutti gli effetti a rendere la chiesa un eccezionale caso di «[...] storia vivente conservata nella roccia»¹⁰⁹.

107 | Rodley 1983: 311.

108 | Bevilacqua 2013: 256.

109 | Ho tradotto il testo in francese di N. Thierry (2002: 7).

Bibliografia

Fonti

Atanasio di Alessandria, *Traités contre les Ariens*, II-III, 2, C. Kannengiesser (ed.), Paris 2019 (Sources Chrétiennes 599).

Chronographiae Quae Theophanis Continuati Nomine Fertur Liber Quo Vita Basilii Imperatoris Amplectitur, I. Ševčenko (ed.), Berlin 2011 (Corpus Fontium Historiae Byzantinae 42).

Digenis Akritas. Poema anonimo bizantino, P. Odorico (ed.), Firenze 1995.

Eusebio di Cesarea, *Historie Ecclésiastique, livres I-IV*, G. Bardy (ed.), Paris 1978.

Eusebio di Cesarea, *Sulla Vita di Costantino*, L. Tartaglia (ed.), Napoli 1984.

Giovanni Geometra, *Poèmes en Hexamètres et en distiques élégiaque*, E.M. van Opstall (ed.), Leiden-Boston 2008 (The Medieval Mediterranean 75).

Gregorio di Nissa, *La Grande Catechesi*, M. Naldini (ed.), Roma 1990 (Collana di testi patristici 34).

Giovanni Skylitzes, *Synopsis*, in J. Worthley (ed.) *A Synopsis of Byzantine History 811 - 1057*, Cambridge 2010.

Noailles P., Dain A. (eds), *Les Nouvelles de Léon VI le Sage*, Paris 1944.

Pédrican P., Marval P. (eds), *Socrates Scholasticus. Histoire Ecclésiastique, 4 voll.*, Paris 2004 (Sources Chrétiennes 477).

Studi

Andaloro M., *Committenti dichiarati e committenti senza volto. Costantino, Niceforo, Leone per la Tokalı Kilise in Cappadocia*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo. I committenti*, Atti del convegno (Parma, 21-26 settembre 2010), Milano 2011: 139-158.

Andaloro M., *La croce nell'iconografia di Costantino ed Elena in Cappadocia*, «Rivista liturgica» 10 (2013): 413-419.

Anderson J. C., *Tripptych with a Byzantine Emperor*, in C. Evans, W.D. Wixom (eds), *The Glory of Byzantium*, Exhibition Catalogue (New York, 11 March-6 July 1997), New York 1997: 202-203.

Bank A., *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, trans. by L. Sorokina, Leningrad 1977.

Beaton R., Ricks D., *"Digenis Akrites". New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, Aldershot 1993 (Centre for Hellenic Studies, King's College London, Publications 2).

Bevilacqua L., *Arte e aristocrazia a Bisanzio nell'età dei Macedoni. Costantinopoli, la Grecia e l'Asia Minore*, Roma 2013.

Borkopp B., 183. *So gennantes Gunther-Tuch*, in J. Krumeier et alii (eds), *Kaiser Henrich II. 1002-1024*, Catalogo della mostra (Bamberg, 9 luglio-20 ottobre 2002), Augsburg 2002: 355-356.

- Brubaker L., *Politics, Patronage, and Art in Ninth-Century Byzantium: The "Homilies" of Gregory of Nazianzus in Paris* (B.N. gr. 510), «Dumbarton Oaks Papers» 39 (1985): 1-13.
- Brubaker L., *Gifts and prayers: the visualization of gift giving in Byzantium and the mosaics of Hagia Sophia*, in W. Davies, P. Fouracre (eds), *The language of Gift in the Early Middle Ages*, Cambridge 2010: 33-61.
- Bühl G. (ed.), *Dumbarton Oaks: The Collections*, Washington D.C. 2008.
- Cappel A. J., *Dynatoi*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, New York-Oxford 1991: 667-668.
- Centanni M., *Il Christos Paschon di Gregorio di Nazianzo: Tragedia Classica e Cristiana*, in S. Isetta (ed.) *Letteratura Cristiana e Letterature Europee*, Atti del convegno (Genova, 9-11 dicembre 2004), Bologna 2007: 59-68.
- Cheyne J.C., *Appendice: Les Phocas*, in G. Dagron, H. Mihăescu (eds), *Le traité sur la guérilla (De velitatione) de l'empereur Nicéphore Phocas (963-969)*, Paris 1986: 473-497.
- Connor C., *New Perspectives on Byzantine Ivories*, «Gesta» 30/2 (1991): 100-111.
- Connor C., *Three panels from a Casket with the Story of Joshua*, in C. Evans, W.D. Wixom (eds), *The Glory of Byzantium*, Exhibition Catalogue (New York, 11 March-6 July 1997), New York 1997: 228.
- Connor C., *The Color of Ivory: Polychromy on Byzantine Ivories*, Princeton 1998.
- Connor C., *Bedchambers*, in G.W. Bowersock, P. Brown, O. Grabar (eds), *Late Antiquity. A Guide to the Postclassical World*, Cambridge 2000: 338-339.
- Connor C., *Saints and spectacles. Byzantine mosaics in their cultural setting*, New York 2016.
- Cormack R., *Byzantine Cappadocia. The Archaic Group of Wall Paintings*, «Journal of the British Archaeological Association» 30 (1967): 19-36.
- Cutler A., *On Byzantine Boxes*, «Journal of the Walters Art Gallery» 42-43 (1984-1985): 32-47.
- Cutler A., *The Craft of Ivory: Sources, Techniques and Uses in the Mediterranean World, A.D. 200-1400*, Washington D.C. 1985 (Dumbarton Oaks Byzantine Collection publications 8).
- Cutler A., *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th-11th centuries)*, Princeton 1994.
- de Jerphanion G., *Une nouvelle province de l'Art Byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, I, 1, Paris 1925 (Bibliothèque archéologique et historique 5).
- de Jerphanion G., *Une nouvelle province de l'Art Byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, I, 2, Paris 1932 (Bibliothèque archéologique et historique 5).
- de Jerphanion G., *Une nouvelle province de l'Art byzantin: Les églises rupestres de Cappadoce*, II, 2, Paris 1942 (Bibliothèque archéologique et historique 5).

della Valle M., *Iconografia della madre e del figlio sul trono di Bisanzio. L'esempio di Elena e Costantino*, «Bizantinistica» 5/2003 (2004): 309-322.

della Valle M., *Considerazioni sull'origine dell'iconografia della Vera Croce affiancata dai Santi Costantino e Elena*, in S. Pedone, A. Paribeni (eds), «Di Bisanzio dirai ciò che è passato, ciò che passa e che sarà»: scritti in onore di Alessandra Guiglia, II, Roma 2018: 781-790.

Eastmond A., *The Heavenly Court, Courtly Ceremony, and the Great Byzantine Ivory Triptychs of the Tenth Century*, «Dumbarton Oaks Papers» 69 (2015): 71-114.

Eastmond A., *Between Idol and Icon: The uncertainty of imperial images*, in A. Eastmond, L. James (eds), *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium*, Aldershot 2003: 73-85.

Flamine M., *In margine alla stauroteca bizantina di Cortona*, «La parola del Passato. Rivista di Studi Antichi» 67/4 (2012): 279-308.

Featherstone M., *Space and ceremony in the Great Palace of Constantinople under the Macedonian Emperors*, in *Le corti nell'Alto Medioevo*, Atti delle settimane di studio (Spoleto, 24-29 aprile 2014), II, Spoleto, CISAM, 2015: 587-607.

Featherstone M., *The Everyday Palace in the Tenth Century*, in M. Featherstone, J. Spieser, G. Tanman, U. Wulf-Rheidt (eds), *The Emperor's House*, Berlin - Boston 2015.

Featherstone M., *Der Große Palast von Konstantinopel: Tradition oder Erfindung?*, «Byzantinische Zeitschrift» 106 (2013): 19-38.

Goldschmidt A., Weitzmann K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, I, Berlin 1930.

Goldschmidt A., Weitzmann K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, II, Berlin 1934.

Grabar A., *L'empereur dans l'art byzantin*, London 1971.

Gavriović Z., *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, London 2001.

Goodyear M., *Inside and Outside the Purple: How Armenians Made Byzantium*, «Armstrong Undergraduate Journal of History» 6/2 (2016): 22-47.

Grégoire H., *Notes épigraphiques*, «Byzantion. Revue internationale des études byzantines» 8/1 (1933): 49-88.

Iacobini A., *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit*, Viella 2000.

Iacobini A., *Dalla corte di Costantino VII alla corte di Napoleone: il progetto per un'edizione neoclassica del rotulo di Giosuè*, in G. Mariani Canova, A. Perriccioli Saggese (eds), *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, Padova 2014 (Biblioteca di arte 6): 17-48.

Jolivet-Lévy C., *L'image du pouvoir dans l'art byzantin à l'époque de la dynastie macédonienne (867-1056)*, «Byzantion. Revue internationale des Études Byzantines» 57/1 (1987): 441-470.

Jolivet-Lévy C., *Les Églises Byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et des ses abords*, Paris 1991.

Jolivet-Lévy C., *La Cappadoce. Mémoire de Byzance*, Paris 1997.

- Jolivet-Lévy C., *La Cappadoce Médiévale: images et spiritualité*, St. Léger Vauban 2001.
- Jolivet-Lévy C., *Militaires et donation en Cappadoce* (IX^e-XI^e siècle), in J.M. Spieser, É. Yota (eds.), *Donation et donateurs dans le monde byzantin*, actes du colloque international de l'Université de Fribourg (Fribourg, 13-15 mars 2008), Fribourg 2012: 142-161.
- Jolivet-Lévy C., *Formes et fonctions de l'allégorie dans l'art médiobyzantin*, in C. Heck (ed.), *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge: formes et fonctions; héritages, créations, mutations*, actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 27-29 mai 2010), Turnhout 2011 (Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge. Les études du RILMA 2): 171-189.
- Jolivet-Lévy C., *Tokali kilise Revisited: New Considerations on Christ's Ministry in the New Church*, in A. Öger (ed.), *1. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu*, Symposium papers of the conference (Nevşehir, 16-19 Kasım 2011), Ankara 2012: 131-141.
- Jolivet-Lévy C., *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion*, I, Paris 2015.
- Jolivet-Lévy C., *Études Cappadociennes*, London 2022.
- Kalavrezou I., *Plaque fragment with Christ Crowning Constantino VII Porphyrogennetos Emperor*, in C.H. Evans, W.D. Wixom (eds), *The Glory of Byzantium*, Exhibition Catalogue (New York, 11 March-6 July 1997), New York 1997: 203-204.
- Kartsonis D., Anastasis. *The Making of an Image*, Princeton 1986.
- Kostenec J., *The Heart of the Empire: The Great Palace of the Byzantine Emperors Reconsidered*, in K.R. Dark (ed.) *Secular Buildings and the Archaeology of Everyday Life in the Byzantine Empire*, Oxford 2004: 4-36.
- Ladner I., *St. Gregory of Nyssa and St. Augustine on the symbolism of the Cross*, in K. Weitzmann (ed.), *Late classical and medieval studies in honor of Mathias Friend Jr.*, Princeton 1955: 197-208.
- Lazarev V., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.
- Laiou A. E., *The General and the Saint: Michael Maleinos and Nikephoros Phokas*, in Dagron G. (ed.) *ΕΥΨΥΧΙΑ. Mélange offert à Hélène Ahrweiler*, Paris 1998: 399-412.
- Lidov A., *The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture*, in M. Bacci (ed.) *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Pisa 2007: 136-176.
- Lilie R. et alii, *Ioannes I. Tzimiskes: Ἰωάννης*, in *Prosopographie der mittel-byzantinischen Zeit*, II, 3, Boston 2013: 409-412.
- Mango C., *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: sources and documents*, Englewood Cliffs, New York., 1972.
- Morris R., *The two faces of Nikephoros Phokas*, «Byzantine and Modern Greek Studies» 12 (1988): 83-116.
- Narsallah L., *Early Christian Interpretation in Image and Word: Canon, Sacred Text, and the Mosaic of Moni Latmou*, in L. Narsallah, C. Bakirtzis, S.J. Friesen (eds), *From Roman to Ely Christian Thessalonike. Studies in Religion and Archaeology*, Cambridge 2010 (Harvard Theological Studies 64): 361-396.
- Negrău E., *The ruler's portrait in Byzantine art. A few observations regarding its functions*, «European Journal of Science and Theology» 7/2 (2011): 63-75.
- Nelson R.S., «And So, With the Help of God». *The Byzantine Art of War in the Tenth Century*, «Dumbarton Oaks Papers» 65/66 (2011-2012): 169-192.

- Parani M. G., *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*, Leiden 2012.
- Pilnik E., *Ivory with Constantine VII Porfirogenitus crowned by Christ*, in R. Cormack, M. Vassilaki (eds), *Byzantium, 330-1453*, Exhibition Catalogue (Athens, 25 October 2008-22 March 2009), London 2008: 397-398.
- Prinzing G., *Das Bamberger Gunthertuch in neuer Sicht*, «Byzantinoslavica» 54 (1993): 218-231.
- Prinzing G., *Nochmals zur historischen Deutung des Bamberger Gunthertuches auf Johannes Tzimiskes*, in M. Kaimakamova (ed.), *Byzantium, new peoples, new powers*, Cracow 2007 (Byzantina et Slavica Cracoviensia 5): 123-132.
- Restle M., *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, I, Recklinghausen 1967.
- Riccardi L., «Un altro cielo»: *l'Imperatore Basilio II e le arti*, «Rivista dell'istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte» 61 (2006): 103-146.
- Riedel M., *Nikephoros II Phokas and Orthodox Military Martyrs*, «Journal of Medieval Religious Cultures» 41/2 (2015): 121-147.
- Rodley L., *The Pigeon House Church*, Çavuşin, «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik» 33 (1983): 301-339.
- Rodley L. *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge 1985.
- Schapiro M., *The Place of the Joshua Roll in Byzantine History*, «Gazette des Beaux-Arts» 35 (1949): 161-176.
- Schlumberger G., *Niceforo II Foca. Un Imperatore Bizantino del X secolo*, M. Rizzotto (ed.), Padova 2021.
- Stephenson P., *Images of the Bulgar-Slayer: three art historical notes*, «Byzantine and Modern Greek Studies» 25 (2001): 44-68.
- Stephenson P., *The legend of Basil the Bulgar-Slayer*, Cambridge 2003.
- Studer-Karlen M., *The Emperor's Image in Byzantium Perceptions and Functions*, in M. Vagnoni, M. Bacci, M. Studer-Karlen (eds) *Meanings and Functions of the Ruler's Image in the Mediterranean World (11th-15th Centuries)*, Leiden 2022 (The medieval Mediterranean 130): 134-171.
- Stouraitis Y., *Just War and Holy War in the Middle Ages. Rethinking Through the Byzantine Case-Study*, «Jahrbuch Österreichischen Byzantinistik» 62 (2012): 227-264.
- Tailliez F., *ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΟΔΟΣ. Les valeurs d'un terme mystique et le prix de son histoire littéraire*, in *Miscellanea Guillaume de Jerphanion*, I, Roma 1947 (Orientalia Christiana periodica 13): 299-354.
- Talbot Rice D., *The Art of Byzantium*, London 1959.
- Talbot Rice D., *The Ivory of the Forty martyrs at Berlin and the Art of the Twelfth Century*, «Zbornik radova Vizantološkog Instituta» 8 (1963): 725-279.
- Teteriatnikov N., *The true Cross Flanked by Constantine and Helena. A Study in the Light of the Post-Iconoclastic Re-evaluation of the Cross*, «Δελτίον Χριστιανικής Αρκασιολογικής Εταιρείας» 18 (1995): 169-188.
- Thierry N., *Haut Moyen Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, I, Paris 1983.

Thierry N., *Un portrait de Jean Tzimiskès en Cappadoce*, «Travaux et mémoires» 9 (1985): 477-484.

Thierry N., *Une image du triomphe impérial dans une église de Cappadoce: l'église de Nicéphore Phocas à Çavuşin*, «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France» 1985 (1987): 28-35.

Thierry N. (recensione a), A. Wharton Epstein, *Tokalı Kilise. Thenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington D.C. 1986, «Byzantinische Zeitschrift» 82 (1989): 306-309.

Thierry N., *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*, Turnhout 2002.

Torno Ginnasi A., *L'incoronazione celeste nel mondo bizantino: politica, cerimoniale, numismatica e arti figurative*, Oxford 2014.

Van Nuffelen P., *Socrate de Constantinople et les Chroniques*, «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik» 54 (2004): 53-75.

Walter C., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.

Walter C., *IC XC NI KA. The apotropaic Function of the victorious Cross*, «Revue des études byzantines» 55 (1997): 193-220.

Wander S.H., *The Joshua Roll*, Weisbaden 2012.

Weitzmann K., *The Joshua Roll: a Work of the Macedonian Renaissance*, Princeton 1948 (Studies in manuscript illumination 3).

Weitzmann K., *Ivories*, in M. Chatzidakis (ed.), *Byzantine art, a European Art*, Exhibition Catalogue (Athens, 1 April-15 June 1964), Athens 1964 (Council of Europe exhibitions 9): 130-188.

Weitzmann K., *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, III, Ivories and Steatites, Washington D.C. 1972.

Wharton Epstein A., *Tokalı Kilise. Thenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington D.C. 1986.

Wharton, A.J., *Monuments of Cappadocia*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, New York - Oxford 1991: 379-380.

Whittemore T., *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul 1933-1934. The Mosaics of the Southern Vestibule*, Oxford 1936.

Wiemer-Eins H., *Zur Datierung der Malerei der Nauen Tokalı in Goreme*, «Byzantinische Zeitschrift» 91 (1998): 92-102.

Liberi o vincolati? Professionisti autonomi o societari? Indagine su Pietro Cavallini, Filippo Rusuti e Jacopo Torriti

Giulia Cesetti

Università degli Studi Roma Tre

giulia.cesetti@outlook.it

ORCID 0009-0000-9608-0858

Freelance or bonded? Autonomous or corporate professionals? A survey on Pietro Cavallini, Filippo Rusuti and Jacopo Torriti

In late 13th-early 14th century Rome, the three painters Pietro Cavallini, Filippo Rusuti and Jacopo Torriti worked for about fifteen baronial families, the same ones that dominated the city. By sifting through their commissions, I tried to understand whether political relationships existed between artists and patrons, whether the former were conditioned by family and baronial alignments in Rome.

The analysis of the topography of the works, both autograph and linked to the workshops of Cavallini, Rusuti and Torriti, has highlighted a peculiar *modus operandi* of the three masters that seems to be marked by a district subdivision of the city. A division perhaps instrumental in avoiding any kind of competition between the three workshops.

Through the examination of documentary, textual and visual sources, the social and economic background in which the Roman painters operated was analysed to understand whether they had already come together in a widespread organisation between the 13th and 14th century, well before the Guild of 1478.

Starting with the testimonies of the two *capomagister* Giovanni da Capranica and Matteo Giovannetti regarding the two papal workshops, the Vatican and Avignonese, and from the analysis of two other great painting workshops, Cavallini's in Santa Cecilia in Trastevere and Giotto's in Assisi, an attempt was made to finally frame the dynamics and articulation of medieval painting workshops.

Keywords: Pietro Cavallini; Filippo Rusuti; Jacopo Torriti; Rome; 13th century

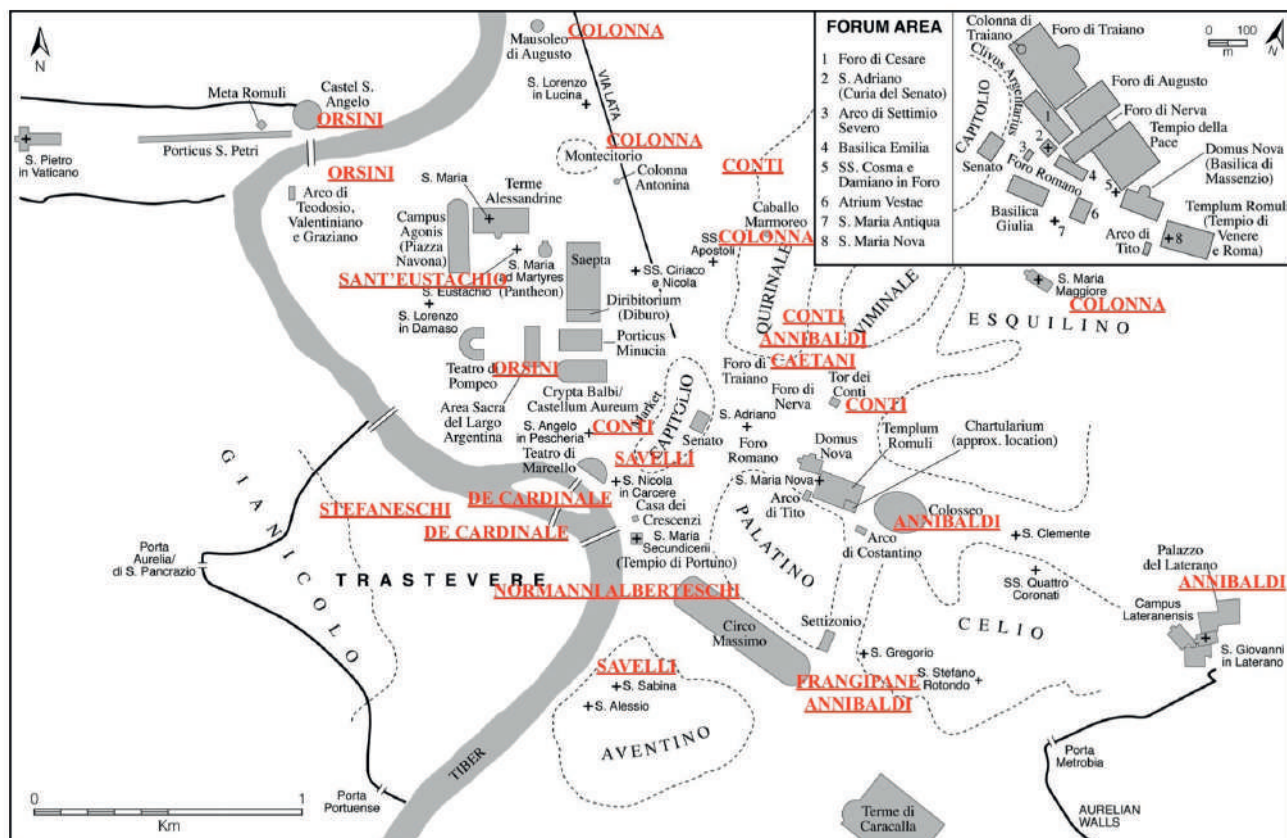
DOI: 10.54103/fenestella/23126

© 2023 | Giulia Cesetti



- Nel contesto romano di fine Duecento, caratterizzato dalla volontà di supremazia che contraddistingue i diversi lignaggi baronali, e dove le opere attribuite a Cavallini, Rusuti e Torriti conducono ai protagonisti della scena politica più insigni del tempo, una delle domande che ci si potrebbe porre è se esistesse un rapporto tra artisti e famiglie. La distribuzione delle committenze dipendeva da una relazione da parte dei primi con casate o schieramenti politici? Anche se in passato non sono mancati studi volti a sottolineare il rapporto esistente tra pittori e famiglie baronali, e in particolar modo tra Pietro Cavallini e la famiglia Orsini¹, in realtà dietro alla fluidità delle committenze per le quali lavorarono i tre pittori sembra celarsi una libertà da vincoli clientelari, familiari o politici. Si citano al riguardo due casi. Nel 1296 mentre Jacopo Torriti lavorava a San Pietro in Vaticano per Bonifacio VIII Caetani², Pietro Cavallini era attivo a Santa Maria in Trastevere per la famiglia Stefaneschi³. Si consideri che contestualmente Jacopo Torriti concludeva il cantiere di Santa Maria Maggiore avviato per volontà di Niccolò IV e la famiglia Colonna⁴ e che, per una committenza Caetani, realizzò negli stessi anni l'affresco nella Rotonda presso la basilica dei Santi Cosma e Damiano⁵. Se, infatti, fosse esistito uno schieramento politico da parte dei tre artisti non si spiegherebbe allora come mai Stefaneschi e Caetani, due famiglie così vicine tra di loro, avessero ingaggiato due artisti così diversi. Ma, al contempo, come va letta l'opera prestata da Torriti per due famiglie così rivali, come i Colonna e i Caetani, nello stesso giro di anni? Come libertà da ogni vincolo relazionale? Un ulteriore episodio utile a comprendere tale questione riguarda la chiesa mariana che sorge sul colle capitolino, Santa Maria in Aracoeli: uno spazio in osmosi con il Palazzo senatorio, perno politico dell'Urbe dove ogni famiglia di rispetto aveva interesse a farsi raffigurare⁶. Anche in questo caso, però, l'esistenza di relazioni politico-artistiche tra committenti e pittori si dimostra illusoria. Si prendano come esempio i resti dell'originaria decorazione della cappella Savelli (1296) e la lunetta del monumento funebre del cardinale Matteo d'Acquasparta (1302-1305). Entrambe le opere sono chiaramente riconducibili alla

- 1 Menichella 1980-1981: 51-57. La studiosa, analizzando le opere di Pietro Cavallini e notando come esse rientrassero nella sfera giurisdizionale e territoriale degli Orsini, afferma l'esistenza di interrelazioni tra l'attività artistica del pittore romano e la potenza orsiniana. A riprova di questo poi, Menichella affermava come durante il pontificato di Niccolò IV, periodo che vide l'attenuazione della potenza orsiniana e l'ascesa dei rivali Colonna, le committenze di San Giovanni in Latrano e di Santa Maria Maggiore furono assegnate ad altri pittori romani. Tomei 2000: 12. Il rapporto tra Pietro Cavallini e gli Orsini viene messo in evidenza anche da Tomei. Nel testamento di Matteo Rosso Orsini (Fondo Orsini, II.A.II n.12) datato 12 gennaio 1279 e conservato a Roma presso l'Archivio Capitolino, tra le disposizioni finali riguardanti i debiti che l'Orsini aveva nei confronti di varie persone, è presente anche un certo «Petro Cavallino» legato al testatore da un rapporto di tipo professionale consistente nella fornitura di una fibula, un oggetto prezioso visto il valore dei XIII provvisini corrispondenti ai soldi da restituirgli. Sul documento: Barbero 1989: 84-87.
- 2 Tomei 1990.
- 3 Panizza 2015: 45-56; Tomei 2000; Ragionieri 1981: 447-467.
- 4 Romano 2006: 291-312; Menna 1988: 201-224.
- 5 Bordini 2014: 335-366.
- 6 A differenza di altre chiese, come ad esempio le già citate Santa Maria in Trastevere o Santa Maria Maggiore, dove la volontà che emerge sembra quella di affermare e legittimare il dominio della propria famiglia sul rione in cui si abita, la chiesa dell'Aracoeli non risponde bene ai modelli di «chiesa familiare». È il mausoleo per eccellenza della nobiltà senatoria. Essere in Aracoeli significava legittimare il proprio potere nello spazio politico di Roma. Bolgia 2007: 73-106. Giovè Marchioli 2006: 350, nota 8. Così come spiega Marchioli la scelta di eleggere un luogo di culto significativo, come quello di un ordine mendicante, a *pantheon* civico delle famiglie signorili eminenti, sembrerebbe far riemergere il fenomeno tardo-antico ed altomedievale delle inumazioni privilegiate *ad martyres*.



1 Topografia delle famiglie baronali all'interno dell'Urbe (rielaborazione da Wickham 2015).



2 Roma, Santa Maria in Aracoeli. Cappella Savelli. Dettaglio dei mensoloni scorciati nel sottotetto e dell'Uomo alato / Matteo, 1298 circa (da Romano 2017).



3 Santa Maria in Aracoeli. Cappella Savelli. Dettaglio dell'Uomo alato / Matteo (da Romano 2017).



4 Santa Maria in Aracoeli. Lunetta del monumento funebre del cardinale Matteo Acquasparta, 1302-1305 (da Romano 2017).



5 Santa Maria in Aracoeli. Lunetta del monumento funebre del cardinale Matteo Acquasparta. Dettaglio della Vergine col Bambino, 1302-1305 (da Romano 2017).

presenza della bottega cavalliniana. Considerando che i Savelli erano imparentati con i Colonna⁷, e che Matteo d'Acquasparta era un pio sostenitore di Bonifacio VIII e della sua politica anti colonnese⁸, si comprende bene come, dal punto di vista artistico, la rete delle alleanze dei gruppi baronali non era alla base della distribuzione delle commissioni artistiche. Altrimenti, anche all'Aracoeli, sia per i Savelli sia per il cardinale Acquasparta, in virtù dell'intervento di Jacopo Torriti nell'abside di Santa Maria Maggiore e nel pannello musivo del monumento funebre bonifaciano, si sarebbe dovuta trovare attiva la sua bottega. Ma anche in questo caso i conti non tornerebbero, poiché, qualora fosse stato presente Torriti, si sarebbe delineata comunque una situazione anomala che avrebbe visto attivo lo stesso pittore per esponenti appartenenti a schieramenti diversi, Colonna e Savelli da una parte, e Matteo d'Acquasparta e Bonifacio VIII dall'altra. Quella dell'Aracoeli è una situazione inversa a quella precedentemente illustrata. Difatti, se nel primo caso si avevano due famiglie dello stesso circuito (Stefaneschi e Caetani) che fecero intervenire due pittori differenti (Pietro Cavallini e Jacopo Torriti) in due luoghi distanti (Santa Maria in Trastevere e San Pietro in Vaticano), nella chiesa dell'Aracoeli è avvenuto il contrario. Qui si avevano una famiglia e un cardinale (Savelli e Matteo d'Acquasparta) appartenenti a circuiti diversi, quello colonnese e quello bonifaciano, per i quali lavorò lo stesso pittore nel medesimo luogo (Cavallini). Michael Schmitz, infatti, sostiene che la bottega di Cavallini sembra aver avuto un vero e proprio monopolio della chiesa capitolina, nella quale il pittore svolse probabilmente la funzione di capo *magister*⁹. E dove, per la decorazione delle proprie cappelle, donatori privati, noti o anonimi, si affidarono alle botteghe operanti in loco ed educate allo stile di Cavallini¹⁰.

Dunque, quale poteva essere la modalità attraverso la quale i tre pittori avrebbero potuto ripartirsi le commesse loro affidate? Dall'osservazione della topografia delle opere autografe di Pietro Cavallini, Filippo Rusuti e Jacopo Torriti, emerge che esse sono dislocate uniformemente in zone specifiche della città. I tre artisti sembrerebbero non invadere l'uno lo spazio dell'altro, spartendo l'Urbe in tre quadranti, ognuno terreno d'azione delle tre diverse personalità e dei tre diversi linguaggi, dove la Via Sacra, che dal Laterano giunge fino a Castel Sant'Angelo, divenne la bisettrice cittadina. L'unica eccezione a tale ripartizione sembra essere il cantiere della basilica esquilina di Santa Maria Maggiore che vide attivi, contemporaneamente e in sinergia, Filippo Rusuti e Jacopo Torriti, unico contesto che consente oggi di riflettere sugli scambi e sulla circolazione delle sagome tra gli artisti.

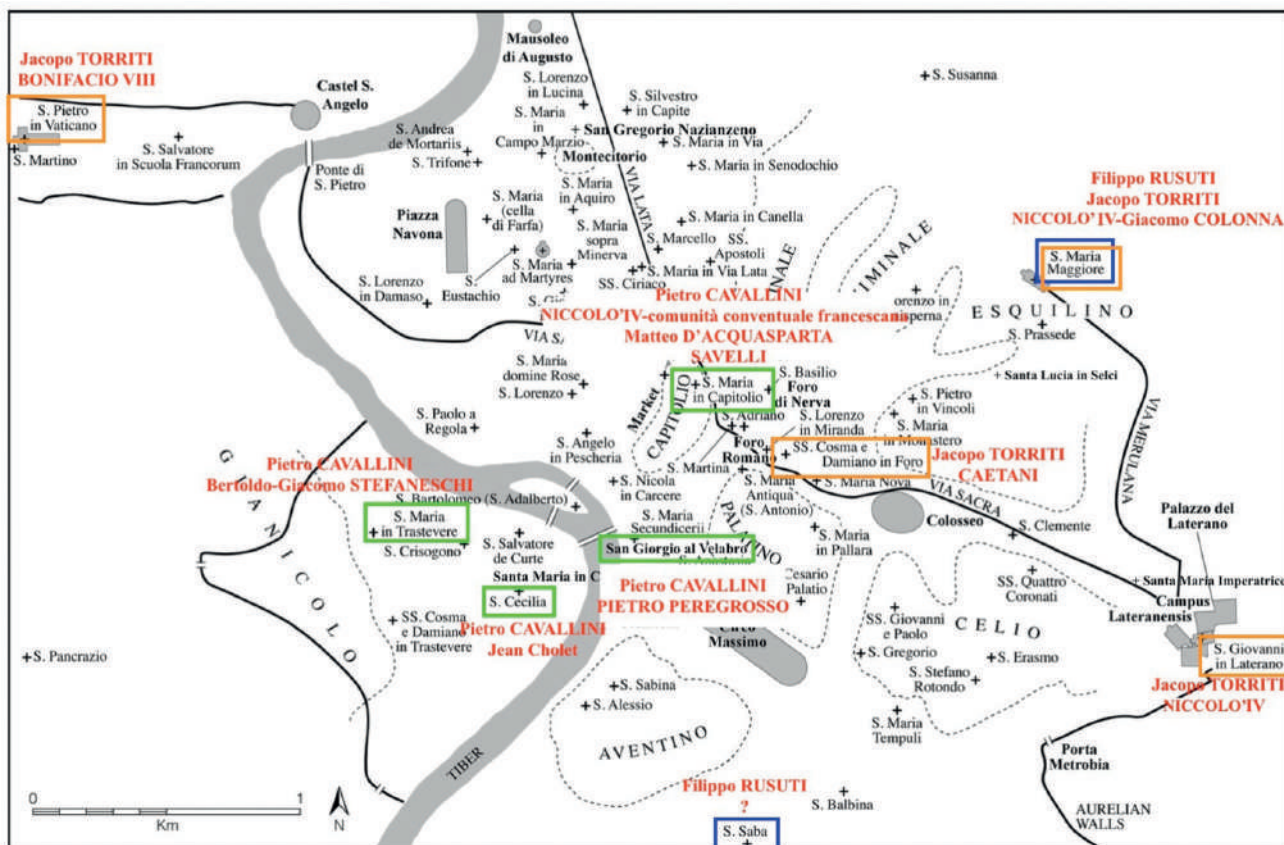
Dunque, l'analisi della dislocazione delle opere autografe induce a considerare la possibilità di un carattere locale, o meglio rionale, assunto dalle botteghe dei tre artisti sullo scorcio

7 La sorella di Onorio IV aveva sposato Agapito Colonna, nipote del cardinale Jacopo. Nonostante questo, però, bisogna fare attenzione a non considerare troppo le famiglie baronali come «blocchi» unici perché ci sono casi in cui ogni ramo ha una sua politica. Lo mostrano bene i dossier e le fonti analizzati da Internullo in *Roma al tempo di Dante* e relative alle relazioni che permeavano lo spazio politico della città. La serie di reti analizzate, dall'esterno (percepito) (Saba Malaspina, Giovanni Villani, Nicola da Ligny), dall'interno (realizzate), dall'alto (imprese), mostrano una certa fluidità nell'appartenenza all'uno o all'altro schieramento.

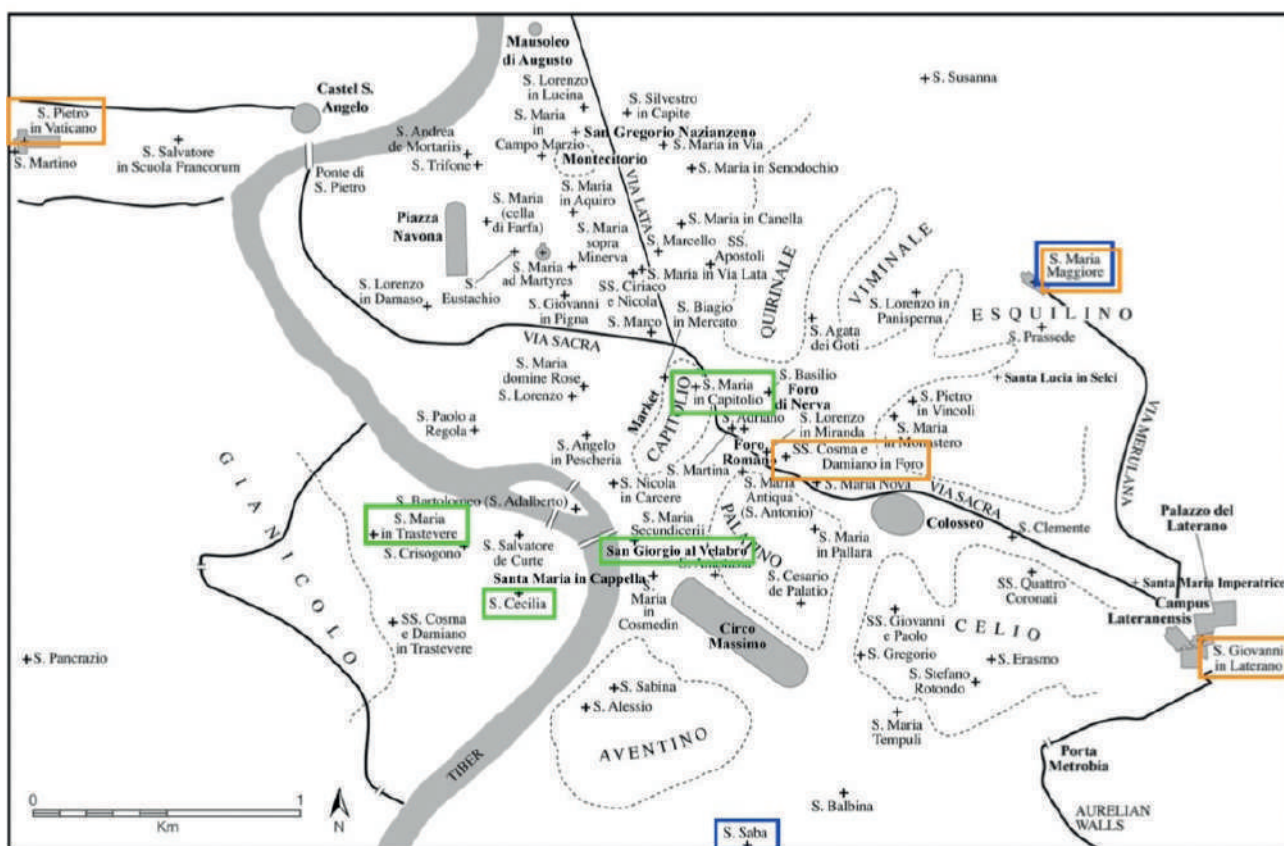
8 Barone 1983: 799-805. A partire dal 1285, la famiglia Colonna aveva attuato una politica religiosa nei confronti del convento di San Silvestro, che aveva assunto i connotati di un vero e proprio convento di famiglia, sede di monacazione di alcune Colonna. Per tale motivo, esso fu oggetto della politica bonifaciana anticolonnese, tanto che nel 1297 Bonifacio VIII privò Giovanna Colonna del ruolo di Badessa, sottopose il Convento alla giurisdizione del cardinale Matteo d'Acquasparta e costrinse la comunità ad assumere la Regola delle Clarisse «urbaniste».

9 Schmitz 2013: 243.

10 Ivi: 245.



6 Analisi delle relazioni artisti-committenti (rielaborazione da Wickham 2015).



7 Dislocazione topografica rionale delle opere autografe (rielaborazione da Wickham 2015).

- 7 del XIII secolo. Quel che sembra delinearsi è la presenza di Pietro Cavallini nel rione di Trastevere, nella zona del Velabro adiacente alla Ripa Greca e all'Aracoeli. Dalla parte completamente opposta, invece, lavorando all'Esquilino, al Laterano, al Foro Romano e in Vaticano si trova Jacopo Torriti. Più sfuggente a tale ripartizione sembra essere Filippo Rusuti che, operando sul piccolo Aventino, sull'Esquilino e in Campo Marzio, si muove a cavallo della bisettrice creata dalla via Sacra. Se nella pianta di Roma andiamo poi a collocare, accanto a quelle autografe, le opere che la critica attribuisce alle botteghe dei
- 8 tre artisti, anche queste sembrano insistere sui circuiti rionali sopra individuati. Si consideri come la sovrapposizione fra le botteghe si verifichi, in realtà, soltanto in alcuni casi ben specifici. Una coincidenza che apparentemente sembra uscire dallo schema "zonale-territoriale" dei pittori ma che, in realtà, ha a che fare con due luoghi eminenti: San Pietro in Vaticano¹¹ e Santa Maria in Aracoeli, sedi dei poteri sovralocali, il Papato ed il *Senatus*, dove, ovviamente, ogni famiglia baronale aveva interesse nell'esser presente. Se l'ipotesi di un *modus operandi* per settori distinti delle tre più importanti personalità artistiche romane di fine secolo fosse plausibile, si potrebbe allora pensare all'esistenza di un accordo volto a limitare la concorrenza tra essi e tra le loro botteghe. A dare fondamento circa l'inesistenza di alcun tipo di competizione vi è poi l'impiego dei medesimi strumenti di trasposizione per le immagini, le sagome¹². Difatti, se gli artisti fossero stati subordinati a qualche tipo di rapporto verticale non avrebbero di certo fatto circolare le proprie sagome tra i cantieri altrui così come è stato dimostrato dalla trasmigrazione di una sagoma torritiana nel cantiere rusutiano di Santa Maria Maggiore¹³. È vero che tale passaggio è avvenuto nel 1296, quando entrambi i pittori furono attivi a Santa Maria Maggiore, ma è anche vero che la sagoma utilizzata da Rusuti in facciata per il volto del Cristo fu la
- 9, 10 stessa che utilizzò nel 1288 Jacopo Torriti per il volto del Cristo nella *Deesis* assiate¹⁴.

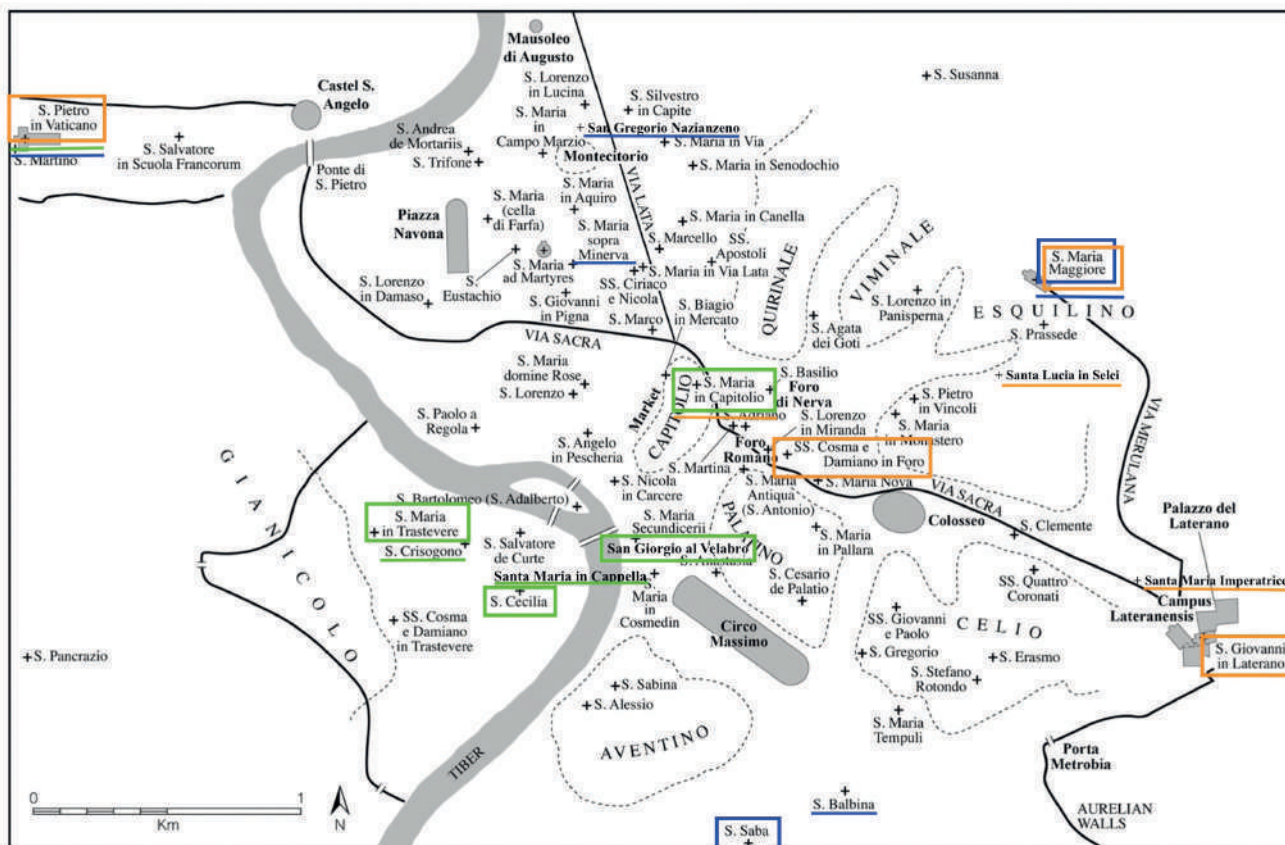
11 A San Pietro in Vaticano era possibile entrare in contatto, simultaneamente, con i linguaggi figurativi dei tre artisti. Qui, se è accertata la presenza di Jacopo Torriti nella realizzazione, insieme ad Arnolfo di Cambio, del monumento funebre di Bonifacio VIII, i brani della *Madonna Porta Iudicii* e della *Madonna della Bocciata*, per la somiglianza che presentano con la Madonna di Santa Maria del Popolo e la Vergine del Monumento Acquasparta, possono esser ricondotti ad artisti estremamente vicini a Filippo Rusuti e a Pietro Cavallini.

12 Le sagome sono sistemi di trasposizione delle immagini, strumenti utilizzati dalle botteghe per espedienti tecnici ed estetici, realizzati in materiali duttili e maneggevoli come la pergamena e la successiva carta, rese più resistenti e trasparenti attraverso un procedimento di inceratura, e che entravano in gioco solo dopo un attento studio analitico e geometrico volto a conferirne le giuste misure. Sulla questione relativa ad *antibola* e *patrones*: Nimmo, Olivetti 1985-1986: 399-411; Andaloro 1995: 157-162; Zanardi 1995: 230-248; Andaloro 2002: 567-574; Pogliani 2002: 567-574; Bellucci, Frosinini 2010: 167-177; La Mantia 2010: 151-164; Pogliani 2014: 443-450; Valentini 2014: 451-456; Costantini 2014: 849-869; Valentini 2016: 270-277. Si veda anche il recente studio di Francesco Gandolfo (2023: 115-160) sull'impiego dei patroni negli affreschi della cripta di San Magno della Cattedrale di Anagni.

13 Andaloro 2003: 153. A coincidere sono i tratti somatici interni. Se c'è stato l'utilizzo di una sagoma torritiana da parte di Rusuti è anche vero che ciò è avvenuto con modalità costruttive differenti, poiché nel volto del Cristo esquilino sono stati utilizzati sintagmi diversi da quelli che presenta il volto del Cristo assiate. Il sintagma rusutiano coinvolge arcate sopraccigliari-occhi-naso, a differenza di quello torritiano che prevede naso-bocca-mento.

14 Andaloro 2003: 152. Le motivazioni che hanno portato all'impiego della sagoma assiate a differenza, ad esempio, di quella utilizzata per il volto del Cristo nell'abside della stessa basilica esquilina, possono essere individuate analizzando la differente natura esistente tra il volto del Cristo di Rusuti e quello posto nell'abside da Torriti. Se il Cristo raffigurato in facciata ha una posa frontale, il secondo ha una posa di tre quarti che, in tal modo, ha il suo diretto collegamento con la *Theotokos* della *Deesis* assiate e affonda le sue radici nel volto del Creatore di Eva.

Ecco allora che in Santa Maria Maggiore l'impiego della sagoma è stata funzionale al tipo di volto



- 8 Dislocazione topografica delle committenze artistiche di Pietro Cavallini, Filippo Rusuti e Jacopo Torriti. In verde le committenze di Pietro Cavallini, in blu quelle di Filippo Rusuti, in arancione quelle di Jacopo Torriti. Con il rettangolo sono evidenziate le committenze attribuibili direttamente ai tre pittori mentre con la linea retta le committenze riferibili alla presenza della bottega (rielaborazione da Wickham 2015).



- 9 Roma, Santa Maria Maggiore, facciata. Particolare del Cristo. Filippo Rusuti, 1292-1297 (da Romano 2017).
- 10 Assisi, basilica superiore di San Francesco, volta clipeata. Particolare del Cristo. Jacopo Torriti, 1288-1289 (da Tomei 1990).

C'è poi un caso particolare, ossia il pannello dedicatorio di Santa Maria in Trastevere di Bertoldo Stefaneschi. Se da un lato in esso si può cogliere lo «scambio ideativo» che Pietro Cavallini può aver avuto con Jacopo Torriti, dall'altro esso consente di comprendere come possa esser avvenuto un possibile passaggio materiale di sagome tra Pietro Cavallini e Filippo Rusuti. Se l'immagine della Vergine con il Bambino nel clipeo è infatti una novità
 11 iconografica che il pannello dedicatorio trasteverino condivide con il pannello musivo del
 12 monumento funebre di Bonifacio VIII di Jacopo Torriti¹⁵ (1296), le due Vergini in realtà non
 13, 14 sembrano esser state originate a partire dall'impiego della medesima sagoma. Forti punti di
 tangenza inducono invece a collegare la Vergine trasteverina cavalliniana a quella esquilina
 15 rusutiana. Si consideri poi che, se da una parte lo schema compositivo generale evidenzia il
 legame esistente tra Stefaneschi e Caetani, la somiglianza delle Vergini, in realtà, avvicina
 tra loro Stefaneschi e Colonna.

Quest'ultimo esempio è così interessante da aprire un ulteriore spiraglio nei diversi rapporti che potevano intercorrere tra i tre pittori dimostrando e ribadendo la libertà artistica dai concatenamenti baronali. Uno dei quesiti che ci si potrebbe porre riguarda allora il ruolo che questi tre artisti ricoprivano all'interno del mercato economico e sociale della città, o meglio se si fossero riuniti in un'associazione professionale. Probabilmente sì, perché se è vero che il primo atto della Gilda romana risale al 1478¹⁶, il *modus operandi* ipotizzato potrebbe essere la spia di un'associazione professionale tra i pittori, o almeno, un segnale per poterne ipotizzare un prodromo. Nonostante fino al 1478 risulti difficile stabilire su base documentaria la presenza di un'organizzazione dei pittori, in realtà è lo stesso Statuto quattrocentesco a fornire indizi circa una sua possibile precedente realtà. Steso dai pittori Cola Saccocci, Antoniazio Romano¹⁷ e dal miniatore Jacopo Ravaldi, sottoscritto da altri 31 pittori e miniatori, tra i quali il *pictor papalis* Melozzo Ambrosoli da Forlì, lo Statuto dell'Università dei pittori e dei miniatori sembra rivelare l'esistenza di una documentazione normativa precedente ed esserne dunque un suo aggiornamento. Difatti, così come ha dimostrato Isabella Salvagni, se da una parte lo Statuto sembra esser stato approvato dai Conservatori della *Camera Urbis* solo dopo esser stato confrontato con statuti precedenti¹⁸, dall'altra esso segue le norme prescrittive degli Statuti quattrocenteschi delle corporazioni

da realizzare, per il quale Rusuti prevedeva lo slittamento dell'elemento centrale, ovvero il naso, verso l'alto, declinandolo alla propria maniera per mantenere, forse, un principio di riconoscibilità personale.

15 Poeschke 1983: 425.

16 Lo Statuto fu pubblicato per la prima volta da Müntz 1882: 101-111.

17 Si consideri che nel 1470 Antoniazio era cardinal Camerlengo dell'Ordine dei Raccomandati della Vergine Maria, la più antica arciconfraternita romana che, nel corso del tempo, riunì a sé altre sei *Societates recomendatorum* e dalla quale, nel 1486, derivò quella del Gonfalone. In virtù di tale ruolo, Antoniazio aveva il dovere di vigilare sull'importantissima icona esquilina della *Salus Populi Romani*, che veniva portata in processione durante la festa dell'Assunta. Per quanto riguarda le origini dell'Ordine dei Raccomandati e della successiva Arciconfraternita del Gonfalone: Bordini 2022: 134-136.

Maire Vigueur 2011: 198. La partecipazione delle arti alla processione ferragostana assume un forte significato. È da ritenere infatti che i primi ad entrare nel corteo insieme al clero fossero proprio i membri delle Arti, seguiti in un secondo momento dai magistrati comunali, che vi prendevano posto nel momento che il corteo raggiungeva la chiesa di Sant'Adriano al Foro. Componente più visibile e imponente di tutto il corteo, le Arti sfilavano seguendo una specifica gerarchia che, rispettando la vicinanza politica e sociale con la confraternita del San Salvatore, vedeva al primo posto bovattieri e mercanti, seguiti da cambiavalute, lanaioli, speziali, pellicciai, macellai, pescivendoli e, in seguito, tutte le altre.

18 Salvagni 2014: 29. A conclusione dello Statuto si afferma [...] *et mature considerata et collationata cum aliis prioribus et antiquis statutis fuerunt per eosdem Conservatores correctae, approbatae et confirmatae in omnibus et per omnia* [...]. Müntz 1882: 111.



- 11 Roma, Santa Maria in Trastevere. Pannello dedicatorio di Bertoldo Stefaneschi nell'emiciclo absidale. Pietro Cavallini, 1296 (da Romano 2017).



- 12 Roma, San Pietro in Vaticano. Disegno acquerellato di Domenico Tasselli da Lugo (1605-1619). BAV, ACSP, A. 64 ter, f. 25r (da Romano 2017).



13 Roma, Santa Maria in Trastevere. Particolare della Vergine nel pannello dedicatorio. Pietro Cavallini, 1296 circa (da Romano 2017).



14 New York, Brooklyn Museum of Arts, inv. 23.26. Frammento del pannello musivo proveniente dal monumento funebre di Bonifacio VIII. Jacopo Torriti, 1295-1296 (da Romano 2017).



15 Roma, Santa Maria Maggiore. Particolare della Vergine in facciata. Filippo Rusuti, 1292-1297 (da Romano 2017).

romane, che furono revisionati o redatti *ex novo* tra gli anni Ottanta del 1300 e la fine del pontificato di Martino V (1431)¹⁹, facendo così pensare che l'Arte dei pittori abbia steso un proprio statuto a seguito del ritorno del papato da Avignone²⁰. Ma che le norme dello Statuto vigessero già da tempo, almeno da un cinquantennio, lo conferma una *locatio ad arte pictoria*, cioè un contratto di fideiussione di un certo Pietro, figlio di Colutia Silvestro da Corneto, datato al 6 aprile del 1428²¹, la cui norma giuridica verrà richiamata nel capitolo XVIII del successivo Statuto del 1478²².

C'è poi da aggiungere che la memoria di un'associazione dei pittori ricorre per ben due volte. Se nel 1462 l'arte «Dei pittori» è enumerata al diciottesimo posto nell'elenco delle quarantadue corporazioni che, la notte tra il 14 ed il 15 agosto, nel giorno dell'Assunta, accompagnavano in processione l'acheropita lateranense del Salvatore²³, essa, sul finire del Trecento, era elencata tra le sedici che afferivano alla *Cohadunatio artium*²⁴. Per quanto riguarda il XIV secolo un lavoro sicuramente importante è quello di Beatrice Cirulli²⁵ la quale ha cercato di chiarire la posizione sociale e professionale dei pittori dall'epoca di Cola di Rienzo all'avvio del pontificato di Martino V (1347-1417), e, attraverso l'analisi di una documentazione di natura eterogenea²⁶, è riuscita a individuare tra il secondo decennio del XIV secolo (a partire precisamente del 1318) e la fine del pontificato di Martino V (Oddone Colonna, 1417-1431) i nomi di ben 104 pittori. Dallo spoglio di questi ultimi risulta che 54 provengono dall'Urbe capitolina, e 21 tra questi risiedevano tra Ponte, Pigna e Parione²⁷, rioni caratterizzati da un artigianato qualificato²⁸. La cosa interessante è che alcuni di essi risultano affittuari delle sei botteghe *ad vendendum imagines* situate nel portico del Paradiso del capitolo petrino destinate, per l'appunto, alla vendita di immagini o oggetti devozionali nelle quali si faceva uso della forma societaria²⁹. Se però tali presenze sono successive al XIII

19 Salvagni 2014: 21.

20 Cirulli 2019: 202-203.

21 Cirulli 2019: 203. Per la *locatio pro Benedicto et Matheo pictoribus*: Corbo 1969: 197-198.

22 Müntz 1882: 103: *Quod nullus artifex puerum seu famulum vel laborantem alterius artificis sine consensu primi artificis capere debeat*.

23 L'elenco è pubblicato in Marangoni (1747: 122), il quale afferma di aver ritrovato nel Catasto 2 (scritto nell'anno 1462) dell'Archivio della Compagnia del Sancta Sanctorum la descrizione dell'ordine della processione.

24 Delumeau 1957: 367-383.

25 Cirulli 2019: 202-226.

26 Cirulli 2019: 205-206. I dati riportati fanno riferimento alla documentazione notarile, ai registri delle entrate e delle uscite dei pontificati di Benedetto XII, Urbano V, Gregorio XI, a iscrizioni, censi delle basiliche, lettere pontificie, registri di elezioni ufficiali.

27 Cirulli 2019: 219-223. I pittori attestati in Ponte tra il 1318 ed il 1424 sono: Marino da Gubbio, Lello (pittore-mercante), Laurentius de Urbe (Laurentium Petri Alesantri), Anthonio Petri Laurenti dicto lo Quartaro, Lello di Cecco della Pozzolana, Lello Palutii Averscuoli, Antonio di Pietro Noni, Tutii Colatii, Bertoluccio di Pietruccio, Paolo Bellhomo, Pietro Paolo Polonis, Lello de Gori, Nardus Factenanti, Johannes Lelli, Benedetto; in Pigna: Nucij, Bartolomeo, Francesco Bruni (fornitore di colori), Sabba Paulus Bartholomei, Cristofanum di Bartolomeo; in Parione: Tutii Cocca, Jacobello de Turre Canpi (fornitore di colori), Jacobello Jacchetti, Tucius Ageli, Luzulum de Brunis, Iohannes, Petrus, Paulus, Tutius Pamperoctus.

28 Maire Vigueur 2013: 87-94. Nel settore artigianale confluivano l'Arte dei lanaioli, l'Arte dei fabbri e ferri, l'Arte dei conciatori e pellicciai, l'Arte dei calzolari, l'Arte dei merciai, l'Arte dei sarti e l'Arte dei gioiellieri. Queste ultime tre dal XIV secolo disporranno di una loro propria organizzazione. Per quanto riguarda una loro dislocazione rionale, si tenga a mente che gli artigiani lanaioli risiedevano nei rioni Pigna e Sant'Eustachio, i merciai in Monti e Ponte, i fabbri in Ripa e a Sant'Angelo.

29 Cirulli 2019: 210-211.



E_2
 G_4
 $I_9 \quad T_{11} \quad R_{13} \quad V_6 \quad O_{12} \quad C_{10} \quad P_8$
 S_7
 I_5
 R_3
 S_1

16 Roma, San Saba, basilica inferiore. Pannello con iscrizione cruciforme di *Sergius pictor*, X secolo (foto di G. Alfano 2020).

secolo è pur vero che esse possono essere indicative di una situazione precedente. Per quanto riguarda Roma c'è da sottolineare come gli studi di Chris Wickham abbiano messo in evidenza che l'Urbe fu una delle prime città italiane a mostrare corporazioni già nel X-XI secolo³⁰.

All'interno dell'organizzazione del mondo dei mestieri difatti, già tra XI-XII secolo, si trovano menzioni di più *scolae*, ovvero enti strutturati con *priores* o patroni, e che forse derivavano dalle *scolae* tardoromane³¹. Se poi per il X secolo le citazioni riguardanti l'attività inerente a un mestiere sono scarse, esse aumentano tra XI e XII secolo, periodo, questo, durante il quale era comune definire professionalmente attori e testimoni di ogni sorta di documento. È grazie a più di trecento citazioni che si possono identificare circa cento mestieri³² e, se tra i più menzionati ci sono i lavoratori della pelle e dei metalli, è da notare però la presenza di altri mestieri attestati da un numero ristretto di addetti, tra i quali proprio i pittori³³. È quel che mostrano otto documenti datati tra la fine del X secolo e l'inizio del XIII, precisamente dal 992 al 1216. La cosa interessante è che, qualora siano citati in qualità di

30 Wickham 2015: 429-438.

31 Wickham 2013: 190-191. Nell'Urbe gli artigiani e gli altri professionisti erano riuniti in *scolae*, strutture modellate sull'esempio delle *scolae cantorum*, *mansionarum*, *defensorum* e delle varie *scolae militiae* documentate tra VIII e XII secolo e attive sia nell'accoglienza degli imperatori sia nella locazione dei beni fondiari. Tali *scolae* avevano origini bizantine e derivano dalle *scolae* degli ufficiali palatini. Le *scolae* originariamente erano tutti gruppi cerimoniali facenti parte del rituale pubblico cittadino e che solo lentamente divennero anche Arti nel senso socioeconomico del termine. È difatti possibile che l'identità cerimoniale abbia permesso di strutturare i membri di ciascun mestiere come gruppo. Difatti, nonostante avessero assunto la funzione di base delle Arti, le *scolae* urbane artigianali in realtà, se da una parte ancora non controllavano l'attività professionale e le relazioni interne di una comunità lavorativa strutturata, dall'altra non agivano nemmeno politicamente, come avrebbero fatto invece le Arti durante il governo di popolo di Brancalone degli Andalò. Wickham 2015: 435-436. I primi ad esser attestati sono i candeggiatori nel 978, seguiti dagli *erarii* (1025), i *fullones* (1034), i *muratores* (1120), i *fiolarii*, i ferrai della regione Colonna, i calderai, i carbonai, due *scolae* di muratori e due di *bandonarii*.

32 Per quanto riguarda l'eterogeneità del mondo dei mestieri a Roma: Maire Vigueur 2015: 439-464.

33 Wickham 2015: 431.

testimoni³⁴, di confinanti³⁵, di amministratori³⁶, o addirittura come senatori³⁷, i pittori, presenti ed economicamente attivi, si trovino soltanto tra i clienti di Sant'Andrea e Gregorio al Celio e di San Ciriaco e Nicola in Via Lata³⁸. Curioso è osservare che se *Vuido* e *Paulo*, rispettivamente il primo e l'ultimo tra gli otto pittori si trovano al Celio, gli altri, rientrando nella clientela di Santa Maria in Via Lata, e dunque nel rione Pigna, sembrerebbero confermare, o forse meglio, anticipare la 'geografia rionale artigianale' di XIII-XIV secolo vista poc'anzi.

Se a tali attestazioni si aggiunge poi il pannello con la sottoscrizione anagrammata³⁹ di *Sergius pictor* nella zoccolatura della cappella aggiunta intorno al X secolo nella chiesa inferiore di San Saba, ciò che stupisce è che egli, anziché utilizzare le più generali formule *Me fecit - Hoc opus fecit - Pinxit*, accompagnate dal nome del proprio esecutore, si qualifichi come *pictor*. Stesso titolo che un po' più tardi, tra XI-XII secolo, utilizzerà anche *Crescentius*, l'*infelix pictor* coinvolto nella decorazione dell'oratorio collocato all'estremità orientale della navata nord della basilica di San Lorenzo fuori le mura, la cosiddetta cappella H9⁴⁰. Dunque, se l'utilizzo di *pictor* in un primo momento potrebbe far pensare alla volontà degli stessi artisti di qualificarsi e riconoscersi come

- 34 *Vuido exiguus pictor* nel 992 (1° luglio) risulta fra i testimoni di una locazione a terza generazione del casale Morena sito nel territorio di Albano sulla via Appia da parte dell'abate Giovanni II al prete e medico Gregorio (Il regesto del monastero dei Santi Andrea e Gregorio ad *Clivum Scuari*, a cura di Bartola 2003: doc. 128, 506-509; doc. 129, 510-512). *Johannes pictor filius Johannes pictori* nel 1072 (1° marzo) è *testis* di una concessione di terra (Hartmann 1895-1913: doc. LXXXVIII, 19-20). La cosa interessante è che qui si hanno due generazioni di pittori all'interno della stessa famiglia. Anche *Johannes pictor* nel 1104 (1° agosto) è presente come testimone (Hartmann 1895-1913: doc. CXXI, 44). Nel 1216 (22 novembre) *Nicolaus Petri de Paulo pictor* è testimone (Bartola 2003: doc. 83, 383-387).
- 35 Nel 1079 (1° maggio) tra i confinanti di una *domus* nella *regio Inpinea prope arcum Divurio* è specificato *heredes de Berno et de Johanni pictori*. Se tale *Johanni pictori* è lo stesso che nel 1072 risultava come *testis* allora quest'atto rivelerebbe che Giovanni e/o i suoi eredi disponessero di abitazioni nel rione Pigna. (Hartmann 1895-1913, doc. CV, 25). Tagliaferri 2016: 234. Secondo Tagliaferri, poiché ad esser chiamati in causa sono stati i suoi eredi, a questa data Johannes, doveva esser morto, altrimenti sarebbe stato citato direttamente come proprietario. Nel 1099 (19 giugno) un *Guelto qui vocatur de Stefo de Guelto* vende a *Stafanus pictore* una *petiola de terra cum arboribus fructiferis* nel luogo *qui vocatur Bassi*. Tra i confinanti *tenet Sefanus pictores*, il che significa che Stefano ha già terre nel luogo e sta portando avanti una politica di accrescimento fondiario per la sua famiglia (Hartmann 1895-1913: doc. CXXIII, 38).
- 36 Nel 1082 (10 agosto) un certo *Johannes filius Johannis qui vocatur de Tita* sembra rinunciare a qualsiasi pretesa giudiziaria sui beni mobili e immobili di sua suocera Maria, l'amministrazione dei quali ricade giuridicamente nella persona di *Stephanus pictor*. Dunque, Stefano sembra essere colui che si occupa di amministrare *vinea*, terra e *domus* di Maria (Hartmann 1895-1913, doc. CX, 28-29).
- 37 È il caso di *Bonumtibiveniat hoc est Bentevenga pictor* che nel 1148 (23 ottobre) è tra i senatori che confermarono a pregiudizio dei latitanti Tedelgario «Rainaldi Donadei», Giovanni suo fratello e loro eredi e in favore della chiesa di Santa Maria in Via Lata, i privilegi di proprietà concessi da Onorio II e dal prefetto Pietro. Il *privilegium confirmationis* è contenuto in Bartolini 1984: doc. 3, 2; doc.12, 13-18.
- 38 Wickham 2013: 327-374. Così come ha chiarito Wickham le clientele ecclesiastiche di Sant'Andrea e Gregorio al Celio e di San Ciriaco e Nicola in Via Lata presentavano alcune caratteristiche diverse: aristocratica e con una base di sostegno ristretta e potente la prima, non aristocratica ma con un'ampia base di sostegno la seconda.
- 39 Bordi 2009: 51-75. *Sergius* decide di anagrammare le lettere relative al proprio mestiere disponendo i caratteri in modo da formare un'iscrizione cruciforme.
- 40 Per i dipinti in questione, precedentemente ritenuti della prima metà di VIII secolo, Giulia Bordi (2007: 213-246), attraverso il confronto con alcuni episodi figurativi romani databili tra la metà e la fine dell'XI secolo, propone una datazione simile anche per l'opera di *Crescentius*.

tali, è pur vero, così come ha dimostrato Albert Dietl, che la nomenclatura medievale per quel che riguarda artisti e artigiani era, in realtà, meno rigida di quanto si possa pensare⁴¹. E così *pictor*, lungi dal designare solamente i pittori *strictu sensu*, diviene un termine molto più ampio. Lo mostra il caso di *frater Beretha* che per la realizzazione di un drappo ricamato per la quaresima sotto l'abate Udalschalk (1127-1152) nel monastero dei Santi Ulrico e Afra ad Augusta si firma *Huius materie duplicis duo cause fuere / artis Udalschalcus pannum gerardusque ministrat / cum Beretha frater pictoris acusque laborem*⁴² combinando così il lavoro di progettazione e di disegno di un pittore con l'esecuzione finale con l'ago. Se poi quel diacono BASI/LIVS / PIC/TOR⁴³, mosaicista che nel cleristorio della basilica della Natività di Betlemme tra il 1167 ed il 1169 si firma in un'iscrizione bilingue, in modo analogo all'omonimo miniatore citato nel Salterio della regina Melisenda (London, British Library, Ms Egerton 1139) prodotto in uno *scriptorium* di Gerusalemme⁴⁴, allora si comprende bene come l'appellativo *pictor* poteva essere utilizzato da coloro che erano dediti alla decorazione pittorica, indipendentemente dal medium utilizzato. E così difatti, con la qualifica di *pictor*, è ricordato anche BART[HOLOMEVS]⁴⁵ in un'iscrizione funeraria proveniente da Montecassino, responsabile di ben 41 finestre sotto l'abate Riccardus (1254-1262).

- 17 C'è poi un ultimissimo aspetto che vale la pena sottolineare e che riguarda la condizione degli artisti chierici, o meglio conversi. Così come ha mostrato Manuel Castiñeiras⁴⁶, il termine *clericus* in realtà è un po' ambiguo poiché se da una parte designa i chierici *stricto sensu*, ovvero gli scolastici, coloro che hanno ricevuto una formazione intellettuale nelle scuole monastiche o cattedrali, ma che non hanno preso gli ordini maggiori, dall'altra comprende anche i sacerdoti che hanno preso gli ordini sacri. Se di *Martinus magister* di San Saba o di Jacopo da Camerino di San Giovanni in Laterano⁴⁷ conosciamo il loro *status* sociale grazie ai termini *monachus* e *frater*⁴⁸, che compaiono nelle loro sottoscrizioni, a volte, invece, sembra essere la condizione di modestia e umiltà la spia di trovarsi di fronte ad artisti conversi. È questo il caso di *Crescentius*, *infelix pictor* o di quel *Vuido* e di quell'*Ubertus*⁴⁹ che, rispettivamente nel 992 e nel 1003, si firmano come *exiguus pictor*. Secondo Alessandra Acconci tale condizione di modestia potrebbe rispondere alle direttive del Capitolo LVII della Regola benedettina dedicato ai monaci che praticano un'arte o un

41 Dietl 2009, I: 93-95.

42 Dietl 2009, IV: 1828-1829 [Kat. Nr. B23]; Harting 1923: 28; Endres 1895: 199.

43 Dietl 2009, IV: 1836-1837 [Kat. Nr. B44]; Folda 1995: 351; Hunt 1991: 74; Khünel 1987: 148; Khünel 1984: 512; De Sandoli 1974: 203.

44 Dietl 2009, I: 93.

45 Dietl 2009, II: 1077. HAC TER[RA] / BAR[THOLOMEVS] / GERMANENSIS / [...] [Kat. Nr. A377]; Pantoni 1950: 152; *Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in Rom und Latium I*, 1981: 342 Nr. LXXXIII, I.

46 Castiñeiras Gonzalez 2012: 17. Tale articolo è poi molto puntuale nello spiegare l'evoluzione artistica interna al ramo monacale a partire dall'analisi dei dati materiali, i pigmenti, utilizzati prima per le miniature, poi nella pittura su tavola e poi nei dipinti murali.

47 *Fr(ater) Iacob(us) / de Cameri/no / soci(us) ma/g(is)tri / op(er)is / re/conm(en)dat se mi<sericordia>e D(e)i et meritis beati loh(ann)is*.

48 Tagliaferri 2016: 236. Anche un certo *Johannes* ed un certo *Stephanus* che firmano il ciclo pittorico romanico di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia (Nepi) si qualificano come *fratres*. È possibile però che tale termine non fosse indice della loro condizione monastica. Difatti, scorrendo l'Obituario dei Santi Ciriaco e Nicola in Via Lata sembra che nell'XI e nel XII secolo *frater* fosse impiegato indifferentemente sia in qualità di fratello che di monaco. In più, per indicare la condizione monastica si impiegava il termine *monachus*.

49 De Magistris 1889: doc. IX, 15; Savio 1999, IV: 326; 1270. Tale documento è stato presentato da Pollio nella relazione *Presenza discreta: le maestranze artistiche nella Roma del X secolo attraverso la documentazione* scritta tenutasi il 7 giugno 2023, in occasione del Convegno internazionale *Roma X secolo* (Roma, 6-10 giugno 2023).



17 San Saba, basilica inferiore.
Pannello con la raffigurazione e la
sottoscrizione di *Martinus monachus*
magister, X secolo (Foto dell'Autrice).



18 Castel Sant'Elia (Nepi), basilica di Sant'Elia.
Dettaglio delle sottoscrizioni di *loh[annes]*
et/ Stefanu(s)/ fr(a)t(re)s picto(re)s/ Romani/
et Nico//laus/ nepu(s) loh(annis)
(Foto dell'Autrice).

mestiere⁵⁰. In esso si afferma espressamente che, se in un monastero ci sono dei fratelli esperti in un'arte o in un mestiere, questi ultimi sono tenuti ad esercitarli con la massima umiltà affinché l'abate glielo permetta. È da notare però come il termine *exiguus* si ritrovi anche nelle sottoscrizioni autografe degli *scriniarii*, un gruppo di funzionari papali che, a partire dal XII secolo, divenne una vera e propria corporazione⁵¹. È questo il caso di *Benedictus exiguus scriniarius sanctae Romanae Ecclesiae*⁵² e di *Leo exiguus scriniarius*⁵³. Se *exiguus* significa «il (più) piccolo» è pur vero che questa formula di umiltà potrebbe, tuttavia, indicare «il primo di». Ad ogni modo, quale che sia il suo significato letterale, se c'è un «piccolo» ci devono essere per forza anche dei «grandi», e dunque *exiguus* può essere letto come spia della presenza di un gruppo. Nel caso dei pittori poi se un *pictor* si definisce *exiguus* potrebbe darsi che faccia parte di un gruppo e quindi di un'associazione corporativa. Così come ha proposto Elisa Tagliaferri si potrebbe poi pensare che quel *Johannis pictor filius Johannis pictoris*⁵⁴ che compare nel documento del 1079 dei Santi Ciriaco e Nicola in Via Lata fosse a capo di una bottega a struttura familiare nella quale il mestiere di *pictor* si tramandava di generazione in generazione⁵⁵.

Se accanto all'Urbe si guarda anche alla situazione sociale coeva di altri due contesti italiani, appare chiaro che anche lì, come vedremo, nel XIII secolo l'Arte dei pittori aveva una posizione subalterna ad altre Arti considerate maggiori. A Firenze, tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV, il sistema corporativo repubblicano crea la sotto corporazione dei «dipintori» affiliata alla maggior Arte dei Medici e Speciali. La data esatta di creazione della prima purtroppo non è nota. Anche qui però esiste uno Statuto dell'Arte dei dipintori datato al novembre 1315 e in aggiunta agli statuti dell'Arte dei Medici e Speciali del 1314⁵⁶. Esso è considerato il più antico conservato, ma, probabilmente, solo perché il primo giunto fino a noi. Infatti, esistono trascrizioni di immatricolazioni all'Arte dei dipintori che precedono il 1315⁵⁷. Nel codice 7, il primo di quattro registri di matricole che si trovano nel fondo Medici e Speciali dell'Archivio di Stato di Firenze, è riportata una trascrizione di più antiche matricole eseguita da Giovanni di Francesco Neri Cecchi, coadiutore del notaio dell'arte. In esso sono registrati in ordine alfabetico, alcuni nomi distribuiti negli anni (1297, 1301, 1312, ecc.) e, accanto a ognuno è indicata la carta della vecchia matricola in cui esso si trovava⁵⁸. L'arte dei pittori veneziani, denominata *Fraglia*, vede invece il suo antico capitolare latino datato al 1271 e comprendente aggiunte sino al 1311⁵⁹. Questo sembrerebbe essere uno dei

50 Acconci 2015-2016: 44-45, nota 22.

51 Per quanto riguarda la storia degli *scriniarii*: Internullo 2022: 231-257; Carbonetti Vendittelli 2017.

52 Per *Benedictus exiguus scriniarius*: Pavan 1981: doc. XIII, 62-64 (16 ottobre 993); doc. XIV, 64-67 (15 giugno 994); Bartola 2003: doc. XII, 70-73 (1 gennaio 995?); Pavan 1981: doc. XV, 67-69 (25 maggio 998); doc. XVI, 69-71 (13 gennaio 1000); doc. XVII, 71-73 (13 gennaio 1000); doc. XVIII, 73-75 (22 marzo 1001); doc. XIX, 76-78 (1 giugno 1002).

53 Pavan 1981: doc. XI, 58-60. *Leo exiguus scriniarius* roga un documento relativo ad una concessione in enfiteusi perpetua da parte di Pietro, abate del monastero di Santa Maria in Campidoglio, in favore di Martino, abate del monastero dei Santi Cosma e Damiano l'8 dicembre 986.

54 Tagliaferri 2016: 235-236. Secondo Elisa Tagliaferri, è possibile che *Iohannes* fu lo stesso che, insieme a *Nicolaus*, realizzò e firmò la tavola del Giudizio Universale originariamente collocata nell'oratorio di San Gregorio presso la chiesa di Santa Maria in Campo Marzio. È da notare poi come un certo *Iohannes* ed un certo *Stephanus* firmino il ciclo pittorico romanico della basilica di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia presso Nepi.

55 Tagliaferri 2016: 234. Ma è pur vero però, così come sarebbe più logico pensare, che a detenere quel ruolo di «capo» fosse in realtà il padre.

56 Hueck 1972: 114. Per le matricole dell'Arte dei Medici e Speciale fiorentina: Procacci 1961: 49-66; Hueck 1972: 114-121; Haines 1989: 173-207.

57 Bellucci, Frosinini 2010: 167.

58 Bellucci, Frosinini 2010: 176, nota 9.

59 Sapienza 2018: 200-201. Per l'Arte veneziana dei pittori: Favaro 1975; Monticolo 1905.

più antichi statuti dell'arte dei pittori a noi pervenuti. Tuttavia, scorrendo i 64 capitolari in cui si articola, desta particolare sospetto la mancanza di qualsiasi riferimento a pittori e manufatti artistici. La Fraglia veneziana sembra essere stata fondata con il proposito di assicurare il rispetto di procedimenti tecnici e di tutelare e regolamentare gli interessi di un gruppo di artigiani il cui «denominatore comune» era «l'uso del pennello e del colore»⁶⁰. Un obiettivo diverso da quello di confederare la comunità di pittori-artisti. Costituita inizialmente da artigiani che lavoravano il cuoio e il legno, a tale corporazione, nel 1436, si andarono man a mano ad associare altri artisti-artigiani con diverse specializzazioni, così come sembrano mostrare i nuovi statuti definiti *Mariegola*, dove sono ricordati anche manufatti artistici di tipo pittorico⁶¹. Lo stesso capitolo XVIII della *Mariegola* obbliga poi il garzone a compiere l'intero apprendistato presso il maestro con il quale si era accordato vietandogli di mettersi al servizio di altri maestri⁶², proprio come avviene nel capitolo XVIII della Gilda romana e nella precedente *locatio ad arte pictoria*.

Ritornando all'Urbe, è possibile che nel contesto romano, caratterizzato dalla presenza di tendenze associative, soprattutto tra XII e XIII secolo, l'epoca delle nuove corporazioni strutturate con *magistri*, anche i pittori avessero una loro corporazione o, perlomeno, una tendenza corporativa. Per Roma si potrebbe pensare che dal XII secolo in poi i mestieri artigianali compresi i *pictores*, fossero riuniti in associazioni e che alcune di esse esistessero da tempo. Ma se poi fossero formalizzate, e dunque chiamate *scholae*, *artes*, *universitates*, è una questione meno rilevante⁶³. Si consideri che, a partire dal XII secolo, il termine *magister*, con il quale gli stessi artisti vengono designati, identifica persone che hanno ormai completato un percorso di formazione rigido e strutturato e che possono insegnare il loro sapere e trasmetterlo a degli apprendisti indirizzandogli tecnicamente e facendogli svolgere mansioni⁶⁴. Ecco allora che al vertice di tutto c'è l'artista *capomagister*, il capocantiere, supportato da operai specializzati caratterizzati da personali abilità lavorative e dalla capacità di far lavorare gli operai qualificati. Un carattere corale, gerarchico e imprenditoriale quello delle botteghe medievali che, almeno a partire dalla corporativizzazione dei saperi di XII secolo, farebbe quasi pensare ad un modo di lavorare in forma societaria nelle quali però la pluralità di presenze e la reciprocità di azioni si celavano dietro i primi nomi di quegli eminenti artisti che le loro eccelse opere, sia per autografia diretta che per riconoscibilità, ci hanno fatto conoscere.

Per poter comprendere meglio tale «economia» di cantiere basterà analizzare molto brevemente alcuni casi. Si prenda il *Quaternus rationum* di Matteo Giovannetti, *pictor papalis* ad Avignone, redatto in occasione dell'impresa decorativa della Sala del Concistoro del 1347. Secondo quanto riportato in esso, negli 81 giorni lavorativi, che vanno dal 12 luglio al 26 ottobre del 1347, 25 furono gli uomini impegnati nel cantiere papale avignonese. Di questi 25 uomini, solo tre sono coloro che risultano essere accompagnati dal titolo di *magister*, *Bartholomeus*, *Dominicus*, e lo stesso *Matheus* Giovannetti, presenti sui ponteggi rispettivamente 45, 48, e 81 giorni. Il numero massimo di presenze degli operai in cantiere sono i 74 giorni di un certo *Bertonus*, mentre il numero minimo è il solo giorno di *Rostangus scopator*, presente il 24 ottobre,

60 | Sapienza 2018: 202.

61 | Sapienza 2018: 200-205. Nello statuto latino le ancone compaiono solo in ultimo nel capitolo LIII mentre, nella *Mariegola*, sono citate nei capitoli XI, XXVI, XXXI.

62 | Sapienza 2018: 213.

63 | Wickham 2013: 191. Benché avessero assunto la funzione di base delle arti e, nonostante il termine *ars* fosse occasionalmente usato come sinonimo di *scola* prima del 1150, il problema inerente alla trasformazione delle originarie *scolae* nelle future *artes* rimane ancora da chiarire.

64 | Per quanto riguarda il lavoro di bottega: Degrassi, Franceschi 2018: 285-310; Franceschi 2017: 374-420.

per riordinare gli ambienti alla conclusione dei lavori. I compensi vanno dai 2 fino ai 6 soldi al giorno laddove i tre maestri sono pagati 8 soldi⁶⁵. Quel che si palesa è una gerarchia fortemente strutturata, articolata e declinata in base a diverse competenze che veniva rispettata dalle paghe giornaliere e mensili. Stessa identica situazione che si ritrova una ventina di anni dopo nel registro dei conti tenuto dall'arcipresbitero e pittore Giovanni da Capranica, coordinatore delle cappelle pontificie, impiego connesso ai cantieri promossi da Urbano V (Guillame Grimoard, 1362-1370) nei palazzi vaticani tra il 1367 ed il 1369⁶⁶. Dal 19 luglio al 2 ottobre 1369, tempo relativo alla realizzazione della parva e della magna cappella, su un totale di ben 77 giorni, 55 sembrano essere stati quelli effettivamente lavorativi. Il lavoro nelle due cappelle procedeva contemporaneamente e vide coinvolti nell'impresa 26 uomini con una stabilità di presenze che però crebbe di numero in concomitanza della conclusione dei cantieri, aumentando dai 13 presenti a fine luglio ai 21 di settembre. Se i nomi che compaiono nei pagamenti di luglio sono indicati come *magistri pictores in palatio* e nei successivi come *magistri sive operarii* o *magistri et operai*, si deve ipotizzare che almeno 20 uomini fossero pittori e, tra questi, 4 sono indicati con il titolo di *magister*. Ma, ciò che può far più chiarezza sulla natura gerarchica del cantiere vaticano è la modalità di retribuzione differenziata. Giovanni da Capranica, in cima a coordinare l'intero operato, prendeva 15 fiorini d'oro, seguito da Giovanni Gaddi e Giotto che ricevevano 12 fiorini d'oro, cui si accodavano Bartolomeo da Siena, Giovanni da Milano, Lorenzo da Urbe e tutti coloro che ricevevano mensilmente tra i 2 e i 4 fiorini in soldi provvisori d'oro.

Un lavoro plurale, di squadra, e forse talvolta articolato anche in più singole unità operative, che si realizzava attraverso un'organizzazione ben precisa a partire dalla fase embrionale del cantiere stesso. Semplicemente per fare due calcoli su ciò che è giunto sino a noi del cantiere pittorico duecentesco di Santa Cecilia in Trastevere, appare evidente l'impossibilità di pensare e pretendere che il solo Pietro Cavallini possa aver affrescato l'intera basilica, così come è chiaro che le 546 giornate del ciclo francescano della basilica superiore di Assisi non possano aver avuto un unico esecutore. Il cantiere trasteverino di Santa Cecilia fornisce la possibilità di comprendere l'articolazione interna della bottega cavalliniana. Una porzione molto esigua conservata, quella del Giudizio, che, in virtù della riconoscibilità autografa di Cavallini, soprattutto per quanto riguarda la fascia superiore con Cristo in trono in mandorla tra angeli, Maria, san Giovanni, Battista e gli Apostoli, induce a ridurre il numero degli aiuti. Ma anche qui, in una prospettiva di economia, produttività ed efficienza, il criterio alla base della disposizione delle giornate si basava sulla possibilità di consentire a più persone di lavorare nello stesso identico momento in più zone⁶⁷. Le 71 giornate di esecuzione difatti presentano un caratteristico sistema dispositivo che è stato

19, 20 definito «a T». Come si può vedere dalla mappatura le prime tre giornate si dispongono orizzontalmente sullo stesso identico piano mentre, a partire dalla quarta giornata, che coincide con il volto dell'angelo posto a sinistra della mandorla del Cristo, si dispongono invece in maniera alternata andandosi ad ampliare verso i lati, concedendo così la possibilità di lavorare a più persone simultaneamente. Spostandoci ad Assisi, anche le 28 scene francescane difatti sono il prodotto «normalizzato» dell'intervento sui ponteggi di tre botteghe differenti, i cui pittori, lavorando gomito a gomito, impressero, soprattutto per quanto riguarda la costruzione volumetrica degli incarnati, un modo tecnico di stendere la pellicola pittorica variegato che poteva far riferimento alla presenza di tre differenti

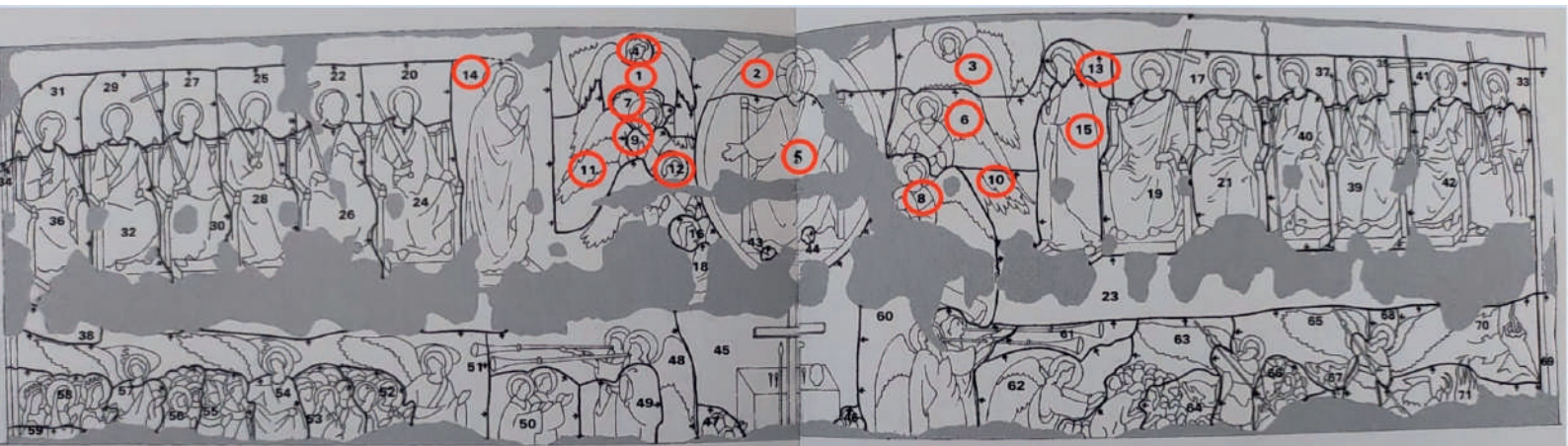
65 | Zanardi 2002: 41; Denifle 1888: 602-630.

66 | Cirulli 2019: 211-215.

67 | Zanardi 2002: 116-117.



19 Roma, Santa Cecilia in Trastevere. Fotopiano del Giudizio. Pietro Cavallini, 1293 (da Romano 2017).



20 Santa Cecilia in Trastevere. Rilievo del Giudizio con indicazione delle giornate (da Zanardi 2002).

maestri specializzati⁶⁸. Se l'ordine nella stesura dei colori dell'incarnato rimane uguale, ciò che varia sono le tecniche di applicazione di questi colori, segno evidente della presenza di tre distinte unità operative, ognuna delle quali faceva capo ad un maestro specializzato. Botteghe che, nonostante si siano spartite in maniera omogenea l'esecuzione delle scene, l'individuazione e la convivenza di due diversi modi pittorici in alcune scene «di passaggio», fa comprendere come sui ponteggi gli artisti lavorassero l'uno accanto all'altro.

Giunti a tal punto, appare ben chiaro, sia dalle fonti documentarie sia dalle fonti più strettamente figurative, che i lavori dei pittori fossero il frutto di un gruppo complesso, articolato ed organizzato. Lo hanno dimostrato i due registri dei conti tenuti da Matteo Giovannetti e da Giovanni da Capranica intorno alla seconda metà del XIV secolo, nei quali la differenziazione dei compensi corrispondeva alla diversificazione delle competenze e delle specializzazioni degli uomini presenti in entrambi i cantieri papali. La stessa pianificazione interna di una medesima bottega è stata poi confermata da quei tre modi di esecuzione degli incarnati riscontrati nelle 28 scene giottesche del ciclo francescano di Assisi o dalla particolare disposizione delle giornate nel Giudizio Universale cavalliniano di Santa Cecilia in Trastevere. Ma i prodromi di un'organizzazione di questo tipo si potrebbero ravvisare addirittura nell'XI secolo. Ripensando, allora a *Johannis pictor filius Johannis pictoris* è possibile ipotizzare che la struttura familiare di tale bottega rispecchiasse un ordine gerarchico. Nonostante manchi una documentazione certa che attesti l'esistenza di un'organizzazione interna al mondo dei pittori già nel XIII secolo, il modo migliore per poterne sondare la presenza è addentrarsi all'interno della modalità di realizzazione delle singole opere pittoriche. Sarà solamente analizzando e studiando le loro tecniche di esecuzione che si potrà delineare meglio il lavoro corale delle botteghe pittoriche medievali.

68 Zanardi 2002: 110-111. Tre sono i modi di esecuzione degli incarnati riscontrati che, in alcuni casi, convivono tra loro. Il I modo d'esecuzione si trova applicato dalla II scena con il *Dono del mantello*, fino alla VII scena con l'*Approvazione della Regola*, in particolar modo nel gruppo di figure di destra del papa. Il II modo di esecuzione, adottato nelle figure di Francesco e dei frati nella stessa *Approvazione della Regola*, è impiegato fino alla XXII scena con l'*Accertamento delle stigmate*. Il III modo di esecuzione lo si trova impiegato dalla XXIII scena con il *Pianto di Chiara* e delle compagne fino all'*Omaggio del semplice* che corrisponde alla I. Anche il III modo di esecuzione si trova spesso a dialogare con il II. Esso difatti è stato riscontrato in alcune figure dalla XX scena con la *Morte di san Francesco* fino alla XXII con l'*Accertamento delle stigmate*.

Bibliografia

Fonti

Bartola A. (ed.), *Il regesto del monastero dei SS. Andrea e Gregorio ad Clivium Scauri*, Roma 2003.

Bartolini F. (ed.), *Codice Diplomatico del Senato Romano dal MCXLIV al MCCCXLVII*, Roma 1984.

De Sandoli S., *Corpus inscriptionum cruce signatorum Terrae Sanctae (1099-1291)*, Gerusalemme 1974 (Studium Biblicum Franciscanum. Collectio maior 21).

Hartmann L.M. (ed.), *Tabularium Ecclesiae S. Mariae in Via Lata*, Wien 1895-1913.

Marangoni G., *Istoria dell'antichissimo oratorio o cappella di San Lorenzo nel Patriarchio Lateranense comunemente appellato Sancta Sanctorum e della celebre immagine del SS. Salvatore detta Acheropita, che ivi conservasi; colle notizie del culto, e varj riti praticati anticamente verso la medesima: come anche dell'origine, ed uso di tal sorta d'immagini venerate nella cattolica chiesa. Raccolte da Monumenti antichi, e specialmente dell'Archivio della Nobile Compagnia, che ne ha la Custodia. Dedicata alla Santità di Nostro Signore Benedetto PP. XIV*, Roma 1747.

Pavan P. (ed.), riedizione di Fedele P. (ed.), *Carte del monastero dei SS. Cosma e Damiano in Mica Aurea*, «ASRSP» 21 (1898): 459-534; 22 (1899): 25-107, 383-447, Roma 1981.

Studi

Acconci A., *L'oratorio di Sant'Andrea al Celio. Alcune note sul dipinto medievale nel sottotetto*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana» 42 (2015-2016): 38-68.

Andaloro M., *Iacopo Torriti. Il cantiere, l'artista, il percorso dell'immagine*, in M.M. Donato (ed.), *L'artista medievale*, Atti del convegno internazionale (Modena, 17-19.11.1999), Pisa 2003: 145-156.

Andaloro M., *Archetipo, modelli sagome a Bisanzio*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale (Parma, 27.9-1.10.1999), Milano 2002: 567-574.

Andaloro M., *I mosaici del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995: 126-191.

Barbero A., *Un documento inedito su Pietro Cavallini*, «Paragone» n.s. XL (1989), 473: 84-87.

Barone G., *Margherita Colonna e le clarisse di S. Silvestro in Capite*, in A.M. Romanini (ed.), *Roma Anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma «La Sapienza» (19-24.5.1980), Roma 1983: 799-805.

Bellucci R. Frosinini C., «Di greco in latino». *Considerazioni sull'underdrawing di Giotto, come modello mentale*, in M. Ciatti (ed.), *L'officina di Giotto. Il restauro della croce di Ognissanti*, Firenze 2010: 167-177.

Bolgia C., *Reclaiming the Roman Capitol: Santa Maria in Aracoeli from the altar of Augustus to the Franciscans*, c. 500-1450, London 2017.

Borgia C., *Ostentation. Power, and family competition in Late-Medieval Rome; the earliest chapels at S. Maria in Aracoeli*, in B.M. Bolton, C.E. Meek (eds), *Aspects of Power and Authority in the Middle Ages*, Turnhout 2007: 73-106.

Bordi G., *San Pietro in Carcere. Immagini e palinsesti pittorici tra XI e XIV secolo*, in A. Russo, P. Fortini (eds), *Carcer-Tullianum. Il Carcere Mamertino al Foro Romano*, Roma - Bristol 2022: 127-137.

Bordi G., *Un monumento per due. Memorie di cardinali nella Rotonda dei Santi Cosma e Damiano (XII-XIII secolo)*, in M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini (eds), *Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*, Roma 2014: 355-366.

Bordi G., *Un pictor, un magister e un'iscrizione «enigmatica» nella chiesa inferiore di san Saba a Roma nella prima metà del X secolo*, in M.M. Donato (ed.), *Forme e significati della firma d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*, «Opera Nomina Historia, Giornale di cultura artistica» I (2009): 51-75.

Bordi G., *Crescentius, un infelix pictor dell'VIII secolo? Nuove proposte di datazione per un gruppo di dipinti romani*, in S. Romano (ed.), *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Roma 2007: 213-246.

Carbonetti Vendittelli C., *Il «palatium Lateranense» come risorsa. Gli scrittori di documenti a Roma tra VIII e XII secolo*, in S. Carocci, A. De Vincentiis (eds), *La mobilità sociale nel Medioevo italiano 3. Il mondo ecclesiastico (secoli XII-XV)*, Roma 2017: 75-92.

Carocci S., *Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, Roma 1993.

Castiñeiras Gonzalez M.A., *Artistes-clericus ou artiste-laique? Apprentissage et curriculum vitae du peintre en Catalogne et en Toscane*, in *Gestes et techniques de l'artiste à l'époque romane*, Actes des XLIII Journées romanes de Cuxa (6-13 juillet 2011), «Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa» XLIII (2012): 15-30.

Cirulli B., *Maestri, pittori e venditori d'immagine nella documentazione d'archivio*, in W. Angelelli, S. Romano (eds), *La linea d'ombra: Roma 1378-1420*, Roma 2019: 201-226.

Costantini C., *Pietro Cavallini ad Assisi*, in M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini (eds), *Il potere dell'arte nel Medioevo, Studi in onore di Mario D'Onofrio*, Roma 2014: 849-869.

Delumeau J., *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI siècle*, Paris 1957-1959, I, 1957.

Degrassi D., Franceschi F., *I «segreti di bottega» (XIII-inizi XVI secolo): mito o realtà?*, in J. Chiffolleau, E. Hubert, R. Mucciarelli (eds), *La necessità del segreto. Indagini sullo spazio politico nell'Italia medievale ed oltre*, Roma 2018: 285-310.

Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert. Bd. I: Die Grabplatten und Tafeln, bearb. von J. Garms u.a., Wien 1981 (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom II, 5, 1).

De Magistris A., *Storia di Anagni*, Roma 1889.

Denifle H., *Ein Quaternus rationum des Malers Matteo Giannotti von Viterbo in Avignon*, «Archiv für Literatur und Kirchengeschichte» IV (1888): 602-630.

Dietl A., *Die Sprache der Signatur: die mittelalterlichen Künstlerinschriften italiens*, München 2009.

Endres J.A., *Die Kirche der Heiligen Ulrich und Afra zu Augsburg. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte hauptsächlich während der romanischen Kunstperiode*, »Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg« 22 (1895): 161-211.

Falla Castelfranchi M., *Il Dioscuro cristiano. Rileggendo il decoro absidale di San Giorgio al Velabro*, in A. Calzona, R. Campari, M. Mussini (eds), *Immagine e ideologia. Scritti in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milano 2007: 344-350.

Favaro E., *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi Statuti*, Firenze 1975.

Folda J., *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*, Cambridge 1995.

Franceschi F., *Il mondo della produzione urbana: artigiani, salariati, Corporazioni*, in Idem (ed.), *Il Medioevo. Dalla dipendenza personale al lavoro a contratto*, Roma 2017: 374-420.

Gandolfo F., *L'uso dei patroni negli affreschi della cripta della Cattedrale di Anagni*, «Rivista dell'istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte» XLVI/78 (2023): 115-160.

Giovè Marchioli N., *L'epigrafia nobiliare romana. Il caso delle iscrizioni funerarie*, in S. Carocci (ed.), *La nobiltà romana nel Medioevo*, Roma 2006: 345-365.

Haines M., *Una ricostruzione dei perduti libri di matricole dell'arte dei medici e speciali a Firenze dal 1353 al 1408*, «Rivista d'arte» IV (1989), ser. V, XLI: 173-207.

Harting M., *Das Benediktiner-Reichsstift Sankt Ulrich und Afra in Augsburg (1012-1802)*, Augsburg 1923.

Hueck I., *Le matricole dei pittori fiorentini prima e dopo il 1320*, «Bollettino d'arte» LVII (1972): 114-121.

Hunt L.-A., *Art and colonialism: the mosaics of the church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the problem of «Crusader Art»*, «Dumbarton Oaks Papers» 45 (1991): 69-85.

Internullo D., *Senato sapiente. L'alba della cultura laica a Roma nel medioevo (XI-XII)*, Roma 2022.

Internullo D., *Roma nell'età di Dante. Relazioni politiche e rappresentazioni del regimen Urbis*, in P.T. Enrico Faini (ed.), *Reti italiane. Spazi e relazioni politiche da Roma alle Alpi nei tempi di Dante (1260-1330)*, Roma 2023: 21-48.

Khünel G., *Das Ausschmückungsprogramm der Geburtsbasilika in Bethlehem. Byzanz un Abendland im Königreich Jerusalem*, «Boreas» 10 (1987): 133-149.

Khünel G., *Neue Feldarbeiten zur musivischen und malerischen Ausstattung der Geburts-Basilika in Bethlehem*, «Kunstchronik» 37 (1984): 507-513.

La Mantia S., «*Santi su misura*»: *la parete di Paolo I in Santa Maria Antiqua*, in V. Pace (ed.), *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, Atti del convegno internazionale (Cividale del Friuli, 4-7.12.2008), Udine 2010: 151-164.

Matthiae G., *Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV, Aggiornamento scientifico di Francesco Gandolfo*, Roma 1987.

Matthiae G., *Pietro Cavallini*, Roma 1972.

Matthiae G., *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967.

Maire Vigueur J.-C., *Il mondo dei mestieri a Roma*, in A. Molinari, R. Santangeli Valenzani, L. Spera (eds), *L'archeologia della produzione a Roma (secoli V-XV)*, Atti del convegno internazionale (Roma 27-29.3.2014), Roma 2015: 439-464.

Maire Vigueur J.-C., *L'altra Roma. Una storia dei romani all'epoca dei comuni*, Torino 2011.

Menichella A., *Pietro Cavallini: contributo per un'ipotesi di committenza Orsini*, in A.M. Romanini (ed.), *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della III settimana di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma «La Sapienza», Galatina 1980-1981, II: 51-57.

Menna M.R., *Byzantium, Rome, Crusader Kingdoms: exchanges and artistic interactions in the second half of the thirteenth century*, in *Byzantium, Russia and Europe: meeting and construction of worlds*, «Opuscula Historiae Artium» 62, supplementum, I. Foletti, Z. Frantová (eds), 2013, pp. 48-61.

Menna M.R., *Niccolò IV, i mosaici absidali di S. Maria Maggiore e l'Oriente*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte» serie III, X (1987), Roma 1988: 201-224.

Monticolo R., *I capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia Vecchia dalle origini al 1330, 1869-1914*, III, Roma 1905.

Müntz E., *Les arts à la cour des papes pendant le XV et le XVI siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines*, Paris 1878-1882, III, 1882.

Nimmo M, Olivetti C., *Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medioevale*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte» S. III, VIII-IX (1985-1986): 399-411.

Paniccia C., *Iacopo Stefaneschi e Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere: immagini scritte, scritture in immagine nel ciclo musivo con le storie della Vergine*, in E. Anzelotti, C. Rapone, L. Salvatelli (eds), *Memoria e materia dell'opera d'arte. Proposte e riflessioni*, Roma 2015: 45-56.

Pantoni A., *Le chiese e gli edifici del monastero di San Vincenzo al Volturno*, Monte Cassino 1980 (Miscellanea Cassinese 40).

Poeschke J., *Per la datazione dei mosaici di Cavallini in Santa Maria in Trastevere*, in A.M. Romanini (ed.), *Roma. Anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma «La Sapienza» (19-24.5.1980), Roma 1983: 423-431.

Pogliani P., *Le pitture del complesso di S. Magno. Vicende di un cantiere medievale tra il conservato, il recuperato e il perduto. Fra le stesure pittoriche: analisi delle tecniche d'esecuzione*, in M. Gianandrea, M. D'Onofrio (eds), *Fondi nel Medioevo*, Roma 2016: 113-120.

Pogliani P., *Pittori e mosaici nei cantieri di Giovanni VII (705-707)*, in G. Bordi, I. Carlettini, M.L. Fobelli, M.R. Menna, P. Pogliani (eds), *L'officina dello sguardo, Scritti in onore di Maria Andalaro*, Roma 2014, II, *Immagine, memoria, materia*: 443-450.

Pogliani P., *Strumenti per le sagome*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale (Parma, 27.9-1.10.1999), Milano 2002: 575-577.

Procacci U., *Il primo ricordo di Giovanni da Milano a Firenze*, «Arte antica e moderna» IV (1961): 49-66.

Ragionieri G., *Cronologia e committenza: Pietro Cavallini e gli Stefaneschi di Trastevere*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» ser. III, 11 (1981): 447-467.

- Romano S. (ed.), *La pittura medievale a Roma. Corpus VI. Apogeo e fine del Medioevo, 1288-1431*, Milano 2017.
- Romano S., *I Colonna a Roma: 1288-1297*, in S. Carocci (ed.), *La nobiltà romana nel Medioevo*, Roma 2006: 291-312.
- Romano S., *La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma 2001.
- Sapienza V., *L'arte dei pittori a Venezia tra Quattrocento e Cinquecento: una comunità? Alla ricerca di un'identità tra pratiche di mestiere e apprendistato*, in G. Ortalli, O. Jeans Schmitt, E. Orlando (eds), *Comunità e società nel Commonwealth veneziano*, Venezia 2018: 199-219.
- Tagliaferri E., *L'Archivio di Santa Maria in via Lata e i pittori romani dell'XI e del XII secolo*, in S. Lomartire (ed.), *Il pane di segale. Diciannove esercizi di Storia dell'Arte presentati ad Adriano Peroni*, Pavia 2016: 233-240.
- Tomei A., *Da san Luca a Filippo Rusuti: l'icona della Madonna con il Bambino in Santa Maria del Popolo*, in S. Antellini, A. Tomei (eds), *Filippo Rusuti e la Madonna di San Luca in Santa Maria del Popolo a Roma*, Milano 2018: 15-32.
- Tomei A., *Un nome per il maestro di San Saba*, «Rivista d'arte» ser. 5, VII (2017): 13-23.
- Tomei A., *Pietro Cavallini*, Milano 2000.
- Tomei A., *Iacobus Torriti Pictor. Una vicenda figurativa del Duecento romano*, Roma 1990.
- Salvagni I., *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei pittori nella chiesa di san Luca a Roma. 1478-1588*, Roma 2014.
- Savio G., *Monumenta onomastica Romana Medii Aevi (X-XII sec.)*, Roma 1999.
- Schmitz M., *Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere. Ein Beitrag zur romischen Malerei des Due-und Trecento*, München 2013.
- Valentini V., *L'uso di sagome per dipingere: il ciclo dei Santi Quirico e Giulitta nella cappella di Teodoto in Santa Maria Antiqua nel Foro Romano*, in G. Bordi, I. Carlettini, M.L. Fobelli, M.R. Menna, P. Pogliani (eds), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andoloro*, Roma 2016, II, *Immagine, memoria, materia*: 451-456.
- Valentini V., *Il cantiere pittorico della Cappella di Teodoto*, in M. Andoloro, G. Bordi, G. Morganti (eds), *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, Catalogo della mostra (Roma, 17.3-11.9.2016), Milano 2016: 270-277.
- Wickham C., *Gli artigiani nei documenti italiani dei secoli XI e XII: alcuni casi di studio*, in A. Molinari, R. Santangeli Valenziani, L. Spera (eds), *L'archeologia della produzione a Roma (secoli V-XV)*, Atti del convegno internazionale (Roma 27-29.3.2014), Roma 2015: 429-438.
- Wickham C., *Roma medievale. Crisi e stabilità di una città*, Roma 2013.
- Zanardi B., *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano 2002.
- Zanardi B. (a), *Relazione di restauro della decorazione della cappella del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995: 230-248.
- Zanardi B. (b), *Il problema dell'uso delle sagome nella trasposizione del disegno preparatorio*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995: 249-258.



I sarcofagi dei Santi Vitale e Agricola: reliquie ‘inquiete’ e chiese ‘in movimento’ a Bologna nell’XI e XII secolo

Arturo Calzona

Università degli Studi di Parma

arturocalzona@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9178-5541>

The Sarcophagi of Saints Vitale and Agricola: «Restless» Relics and «Moving» Churches in Bologna in the 11th and 12th Centuries

The aim of the contribution is to re-read the events concerning the cathedral of San Pietro and the monastery of Santo Stefano / Sancta Hierusalem in Bologna in the 11th and 12th centuries, starting from the discovery of the relics found in 1141. Attention is given to their movement from one building to another within the monastery and to the fluctuating dedication of the churches, but also to the relocation of the relics in the Cathedral of San Pietro. The sarcophagi preserved in the church of Saints Vitale and Agricola are then re-examined, tracing their production, reuses and movements over the years. The most important aspect on which attention is focused, however, is the clash between the secular clergy and the monks of Santo Stefano, a clash involving the Municipality, the Empire, the Papacy, the relics of Saints Vitale and Agricola and those of San Petronio.

Keywords: Bologna, St. Peter’s Cathedral, Santo Stefano monastery, Holy Jerusalem monastery, Relics

DOI: 10.54103/fenestella/23632

© 2023 | Arturo Calzona



In tanti anni di ricerche sull'arte medievale dell'area mediopadana ho cercato più volte di avvicinare il problema di Bologna nell'XI e XII secolo, e tutte le volte che ho provato me ne sono presto allontanato. Le ragioni sono note a tutti i medievisti e non solo a quelli, di grande valore¹, che nel corso degli anni si sono accostati alla questione di Bologna tra tardoantico e pieno medioevo. Documenti scarsi, per di più di dubbia autenticità o spesso interpolati e pertanto aperti a discussioni, mancanza di documentazione per quanto riguarda i periodi più antichi. Anche dal punto di vista artistico purtroppo poche sono le testimonianze giunte fino a noi, e quelle rimaste molto spesso fuori contesto o profondamente intaccate dai restauri, che nel corso del tempo si sono di volta in volta sovrapposti sia agli edifici che alla loro *Bauplastik*. Eppure, ed è questa la cosa più intrigante, ma nello stesso tempo anche contraddittoria, in Occidente non esiste una

1, 2 realtà di edifici pari a quella del complesso di Santo Stefano, che un documento dell'887
3 definisce con certezza *Sancta Hierusalem*, ma che è anche la più completa riproduzione della chiesa del Santo Sepolcro di Gerusalemme dopo la ricostruzione di Costantino Monomaco del 1048². Nel IX secolo dunque, indipendentemente dal numero e dalla disposizione delle strutture del complesso stefaniano, cui vale la pena di aggiungere anche quello di San Giovanni in Monte poco distante, si aveva una percezione piuttosto precisa di cosa il complesso significasse e volesse comunicare nell'immaginario medievale e, ricorrendo a Wolfgang Schenkluhn³, al di là della possibile forma originaria degli edifici bolognesi, si può ragionevolmente considerarli non tanto come «citazione» e neppure «copia», bensì come «imitazione» del Santo Sepolcro gerosolimitano.

Naturalmente, dopo questa premessa piuttosto disarmante qualcuno si chiederà perché solo ora ho deciso di prendere di petto la questione. Prima di tutto, perché le ricerche che nel corso degli anni si sono succedute hanno meritoriamente sempre aggiunto qualcosa di nuovo e utile per chiarire cosa potesse essere accaduto a Bologna, anche se talvolta purtroppo si sono formulate ipotesi congetturali che hanno finito per intorbidare ulteriormente i termini dei problemi che ci si riprometteva di chiarire. Pare quasi che le disparate tesi formulate, talvolta anche in opposizione fra loro, siano diventate una questione interna agli studiosi bolognesi⁴. Eppure, la città di Bologna

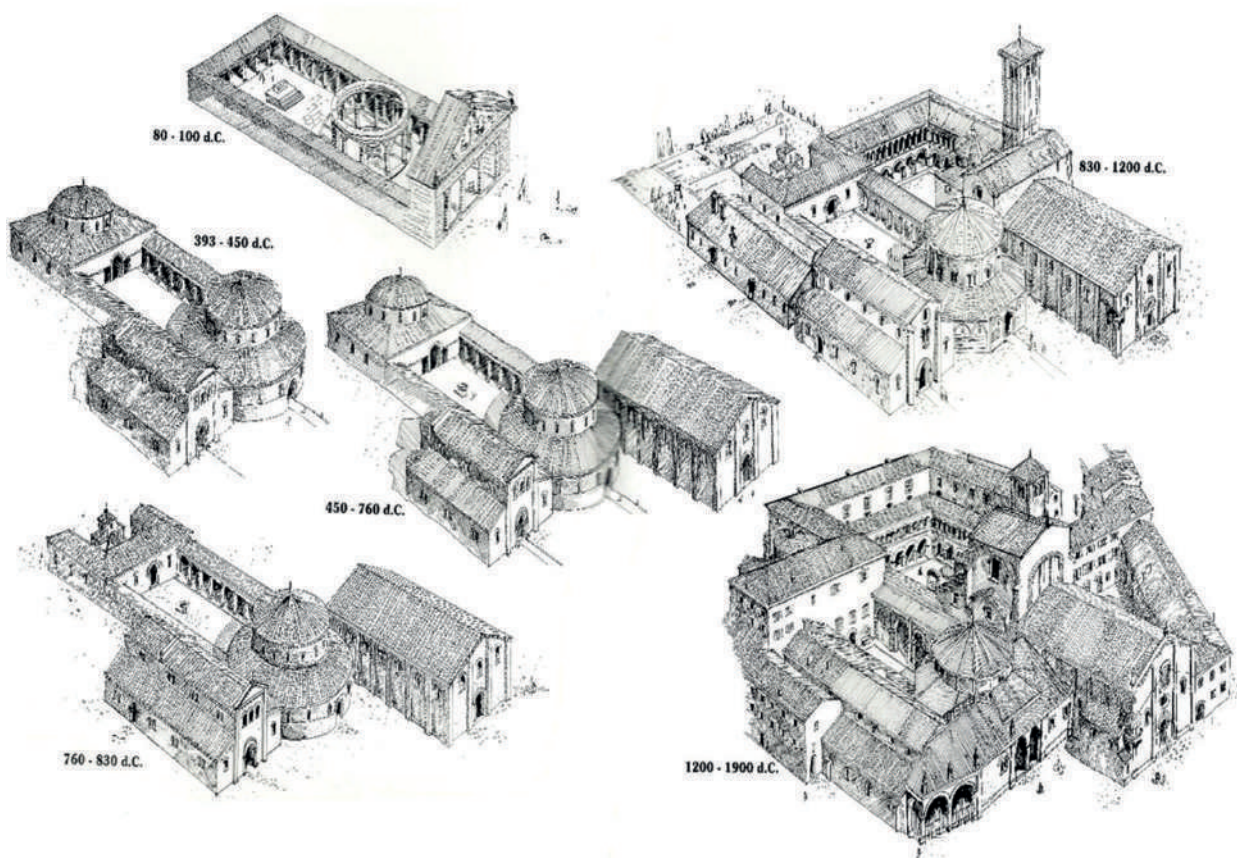
4 nell'XI e nel XII secolo, proprio per il fatto di essere stata terra di confine a partire dalla Guerra greco-gotica della prima metà del VI secolo, costituisce un punto di osservazione importante e privilegiato per chi si interessa di problemi storico-artistici, problemi dunque, semplificando, che girano ancora attorno alla questione se il cosiddetto «románico» abbia avuto una origine «lombarda» o «ravennate»⁵.

Anche per tali motivi, mi sono sempre chiesto perché non fosse stata risolta con prove certe la questione relativa alla ubicazione della cattedrale cittadina di San Pietro⁶.

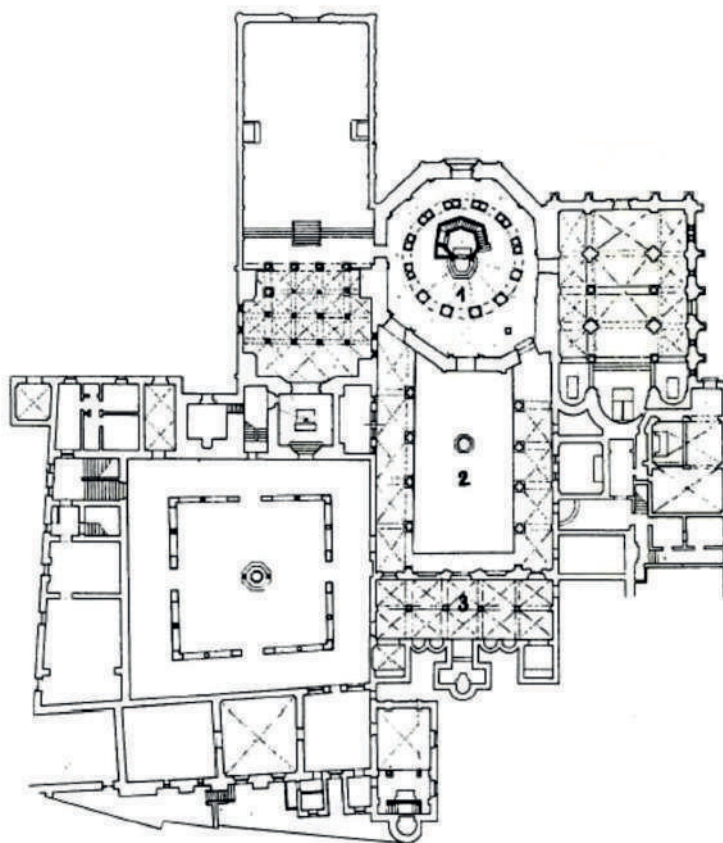
- 1 I nomi da citare sono tantissimi e tutti importanti, ad iniziare da Gina Fasoli, Ovidio Capitani, Francesca Bocchi, Antonio Ivan Pini, Augusto Vasina, Lorenzo Paolini, Mario Fanti, Giovanni Ropa, Anna Maria Orselli, Roberta Budriesi, Renzo Grandi, e per quelli più recenti vd. il nutrito numero di autori nei saggi dei volumi: Capitani (ed.) 2007; Roversi Monaco, Feo (eds) 2011; Blanshei (ed.) 2018, anche per la bibliografia.
- 2 Sul rapporto Santo Stefano-Gerusalemme, i saggi in Fasoli (ed.) 1983; Bocchi (ed.) 1987. Poco utile invece Borghi 2020.
- 3 Schenkluhn 2006; Idem 1999. L'articolo di Schenkluhn è un notevole passo in avanti rispetto alle fortunate e importanti ipotesi di Krautheimer 1942.
- 4 Montorsi 1980, I: 167 ha definito le varie ipotesi formulate come frutto di «un coagulo di elementi eterogenei ed eterocroni giustificabili sul piano funzionale ma non certo filologico».
- 5 È un dibattito antico: Rivoira 1901-1907; Porter 1915-1917, I; Galassi 1953a e 1953b.
- 6 La questione della ubicazione della Cattedrale in Italia è stata affrontata da Cantino Wataghin, Pani Ermini, Testini 1989: 5-87, più le schede relative alle singole città.



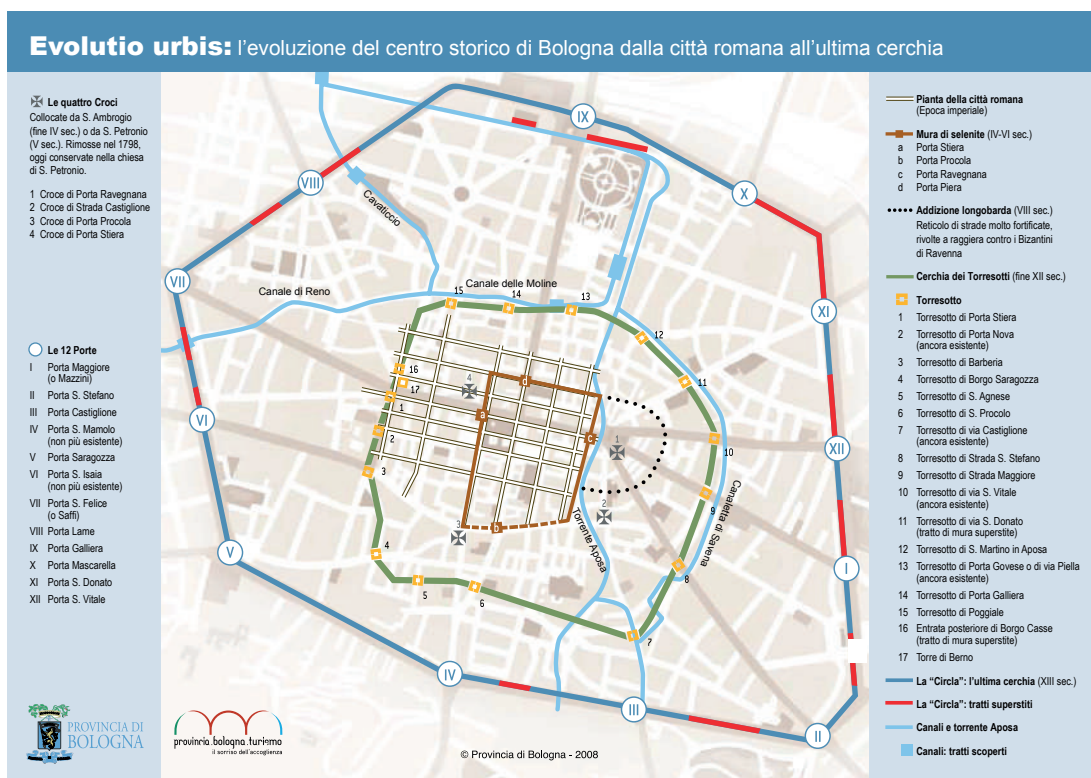
1 Bologna, complesso di Santo Stefano (Archivio dell'Autore).



2 Ipotesi delle fasi di trasformazione delle chiese del complesso di Santo Stefano a Bologna (<https://bolognablog.info>).



3 Bologna, restituzione della planimetria del complesso di Santo Stefano (da Fanti 1980).



4 Planimetria di Bologna: le fasi di allargamento delle mura (da Porta 2011).



Di certo, le scoperte più recenti, penso naturalmente alle parti scolpite di stipiti del portale rinvenute nel campanile⁷, ma anche alle sculture ora in cripta e ai resti di strutture dei pilastri ancora visibili nei locali sotterranei, hanno permesso passi avanti non di poco conto; ma sempre di recente, a riprova di quanto detto, si è addirittura ipotizzato che i resti delle parti architettoniche più antiche appartengano all'VIII secolo⁸. Oltre a questo, mi sono sempre domandato come l'edificio bolognese di metà XII secolo, lo vedremo meglio in seguito⁹, si interfacciasse con le cattedrali delle città vicine come Modena, Reggio Emilia, Parma, Piacenza, Ferrara, Verona. Inoltre, i dubbi sull'intero complesso di Santo Stefano sono ancora tutti monoliticamente davanti a noi. E ancora, se esisteva da molto tempo una cattedrale dedicata a San Pietro (dentro o fuori del circuito delle mura), perché mai Liutprando impadronendosi di Bologna avrebbe costruito un nuovo edificio con funzioni

5 di cattedrale dedicato a San Giovanni Battista, peraltro situato all'esterno delle mura di selenite¹⁰? I Longobardi a quella data erano legati al papato di Roma, lo Scisma tricapitolino era stato risolto da qualche tempo: non esisteva dunque alcuna necessità di realizzare una nuova cattedrale con diversa dedicazione, sebbene quella a San Giovanni fosse da loro privilegiata¹¹. Perché allora pensare che dopo il 724 fosse stata costruita una cattedrale ariana come a Ravenna al tempo di Teodorico?

Ecco dunque solo alcune delle questioni che meritano di essere riesaminate all'interno di un quadro di insieme, che tenga conto soprattutto dei risultati contenuti negli ultimi lavori su Bologna nell'XI e XII secolo: mi riferisco, oltre a quelli proposti già da tempo da Giovanni Ropa¹², a quelli più recenti, sebbene ormai di più di una decina di anni fa, in particolare di Giovanni Feo¹³ e di Laura Marchesini¹⁴. L'intervento di Feo dimostra in modo assolutamente convincente, con argomentazioni difficili da mettere in discussione, la genuinità del documento del 1048¹⁵. Il documento in questione, conosciuto da molto tempo, ma ritenuto falso¹⁶, è una concessione in enfiteusi di due terreni che confinano con la chiesa di San Tommaso nei pressi della Porta di San Pietro, terreni che erano stati donati

*per quondam Oddonem canonicum olim domno F[rogerio] episcopo Bononie in millesimo XVIII ad honorem sancti Petri et pro laborerio et fundatione dicte ecclesie facte in dicto millesimo decimo nono in festivitate dicti sancti Petri.*¹⁷

- 7 Medica 2003a.
- 8 Bergonzoni 2008 sulla base di dati archeologici ribadisce nel saggio una convinzione già ipotizzata nel 2003 e ancora prima nel 1997.
- 9 Medica 2003a.
- 10 Sulla cattedrale di San Pietro: Rivani 1957; Budriesi 1991: 43-86; Fanti 1997; Fanti 2003: 19-48. Per i legami con la cattedrale, anche: Budriesi 1997, 2003a e 2003b. Budriesi 1991 è, a mio avviso, il contributo più compiuto e completo anche per la ricchezza di osservazioni contenute nelle note. La Budriesi, se pure in modo dubitativo, di fatto pensa alla possibile esistenza di una cattedrale paleocristiana sulla base della presenza del battistero in asse e di fronte ad essa, battistero a forma ottagonale come si vede nel disegno di Giuliano Sangallo che collega con i battisteri antichi e in particolare con quello di Milano. Per quanto riguarda l'ipotesi che la chiesa di San Giovanni Battista del complesso stefaniano potesse essere una cattedrale longobarda: Fanti 1980, ma è una idea che si trova nella letteratura cinquecentesca e oltre. Fanti 1984: 124, parla anche di «chiesa nazionale».
- 11 Porta 2021: 205.
- 12 Ropa 1993, 2001, 2004.
- 13 Feo 2011.
- 14 Marchesini 2011.
- 15 CDCB: doc. 44: 119-120. Gaudenzi 1901: 144-145, che dando notizia dell'esistenza del documento scrive che a quell'epoca il documento era ancora inedito.
- 16 Sulla falsità del documento si è espresso invece Fanti 2003: 19-22, che comunque ritiene che l'ubicazione dell'edificio attuale coincida con quella alla metà del IX secolo.
- 17 CDCB, doc. 44: 120.

Naturalmente il termine *fundatione* nel latino classico non ha il significato univoco di «gettare le fondamenta» di qualcosa che prima non esisteva; *fundatio* si può riferire infatti anche alla ricostruzione di un edificio già esistente. L'importanza del contributo della Marchesini, al di là, forse, di alcune ipotesi in cui si è fatta prendere la mano e su cui torneremo, sta innanzitutto nella organizzazione del lavoro costruito sulle fonti documentarie, sull'analisi della *Bauplastik* allargata anche al di fuori di Bologna, e nella particolare attenzione al dibattito critico che è ricostruito con grande chiarezza e rigore. Per quanto riguarda le fonti documentarie, la notizia di maggiore rilievo riguarda i lavori di restauro del 1017 in corso al complesso di Santo Stefano, dunque praticamente in contemporanea, ed è questo un dato meritevole di attenzione, se messi in relazione a quanto avviene per la cattedrale di San Pietro. Probabilmente, i lavori del 1017 in Santo Stefano vanno inquadrati in quella fase che ha ragionevolmente inizio nel 973, dopo che il complesso stefaniano, dall'887 di proprietà del vescovo di Parma Wibodo, era tornato nelle mani della Chiesa bolognese¹⁸; riappropriazione favorita dall'arcivescovo ravennate di cui il presule di Bologna era suffraganeo, e che evidentemente aveva interesse a diminuire il grande potere del vescovo parmense¹⁹. Questa data inoltre, il 1019, come riportato in una fonte su cui torneremo più volte, va posta in relazione al trasferimento delle reliquie dei santi Vitale e Agricola dall'edificio attuale, dedicato ai due protomartiri, alla cripta della chiesa di San Giovanni Battista, sempre all'interno del complesso stefaniano.

Ma questo procedere in parallelo tra vescovo e comunità monastica di Santo Stefano va letta semplicemente come un rilancio della vita cittadina o cela qualcosa d'altro?

In tale contesto, Marchesini ha posto al centro di tutto il suo ragionamento il *Graduale-Troparium* ms. 123 della Biblioteca Angelica di Roma, che si data solitamente al 1029-1039²⁰, e la cui realizzazione potrebbe dunque collocarsi entro il quinto decennio dell'XI secolo a chiudere quella importante fase della storia bolognese in cui peraltro ha inizio anche la riforma canonica di tipo imperiale voluta dal vescovo Adalfrido (1031-1055)²¹. Oltre a questo, Marchesini, recuperando alcune osservazioni proposte nel 1998 da Enrica Pagella e Claudio Franzoni, ha tentato di leggere i rapporti delle sculture bolognesi con quelle presenti nella cattedrale di Modena, in modo diverso però rispetto a quanto suggerito qualche anno prima da Roberta Budriesi²².

18 CDCB, doc. 23: 82-84; doc. 33: 101-104.

19 Feo 2011: 576-580.

20 Gherardi 1959; Zanichelli 2003; Pasquini 2011; Ruini 2011; Locanto 2011.

21 Paolini 2007, ma anche l'introduzione al volume di Ovidio Capitani: 3-5.

22 Budriesi 2003b. Budriesi sostiene che le lastre scolpite ora in cripta della cattedrale, la *Dextera Dei* e quella frammentaria con *Daniele tra i leoni*, sembrano risentire del clima che circola attorno a Wiligelmo e pensa al confronto con le lastre dei quattro simboli degli evangelisti nella facciata della Cattedrale di Modena (p. 77). Questo confronto, nonostante si sottolinei la diversa qualità delle opere, credo possa essere proponibile sul piano iconografico, ma sia poco convincente per quanto riguarda lo stile; neppure credo che si possa parlare del «medesimo libro di disegni trascritto in modo stilisticamente diverso» (p. 78), specialmente se poi si collegano le lastre bolognesi a «poco dopo la prima fase della Riforma gregoriana, in un momento difficile e ancora non ricostruibile, che conosce chiese senza immagini». Inoltre, se per prima fase della Riforma gregoriana senza immagini si pensa a Lucca, allora non si può poi invocare Wiligelmo e la sua bottega modenese e nonantolana come punto di riferimento stilistico. Avendo ben presente, tra le altre cose, che la cronologia dei simboli degli evangelisti di Modena è piuttosto tarda, fin dai tempi del saggio di Roberto Salvini del 1956, e anche per Nonantola si deve pensare almeno ad una data a ridosso del terremoto del 1117. Vale inoltre tenere presente che solo per alcune sculture del pulpito di Quarantoli si fa riferimento alla data sull'altare, che è appunto 1114.



5 Bologna, chiesa di San Giovanni Battista, interno (<https://bolognablog.info>).



6 Bologna, campanile della cattedrale di San Pietro.



7 Bologna, campanile della cattedrale di San Pietro, murature dell'interno (<https://facciamoungiroidentro.blogspot.com>).

Cercherò dunque di proporre una possibile rilettura, seppure in un quadro non del tutto esaustivo, di quanto può essere accaduto tra XI e XII secolo a Bologna. La preoccupazione maggiore sarà quella di mantenere una solida fedeltà alle fonti, e di seguire per quanto possibile quello che Michael Baxandall ha definito il *Brief*, l'agenda/dossier²³, quegli elementi incontrovertibili in nostro possesso, e anche quelli che l'analisi delle non numerose sculture e dei monumenti giunti fino a noi consente di circoscrivere cronologicamente, nel tentativo, a volte difficile da evitare, di non cadere in quelle ipotesi puramente congetturali talvolta «favolose», frutto certo di un sovraccarico interpretativo talvolta derivato da un uso «addomesticato» dello stile²⁴.

Ecco dunque un primo dato peraltro considerato più volte dagli studiosi. Il documento dell'851 in cui Wiliario presbitero della chiesa bolognese dichiara la cessione, avvenuta l'anno precedente, di beni di sua proprietà a favore del conte Auteramo, è sancito *in episcopio in Bononia*, dunque all'interno del palazzo episcopale che doveva a sua volta essere ubicato nei pressi della cattedrale all'interno delle mura²⁵. Il documento dell'851 toglie dunque ogni dubbio sul significato di *fundatione* presente nell'atto del 1048, riferito però al 1019, da intendere evidentemente come ricostruzione, ristrutturazione

23 Baxandall 1985. A livello metodologico credo ancora che il volume di Baxandall sia uno dei lavori maggiormente innovativi.

24 A tale proposito sono stato molto incuriosito dalla scheda su Santo Stefano, e in particolare sulla già chiesa dei Santi Vitale e Agricola, contenuta in Bergamo *et alii* 2018. Conscendo personalmente sia Sauro Gelichi che Mauro Librenti, di cui ho la massima stima, avevo molte aspettative di trovare qualche risposta ai dubbi che avvolgono da sempre la storia di questo edificio. Ma che il saggio di scavo A abbia messo in evidenza una sequenza di interventi dalla fase romana a quella romanica era cosa che già si conosceva da molto tempo. Continuando la lettura della scheda ho compreso però la ragione della presenza di una frase che presa di per sé dice assai poco: si sostiene che dalle «recenti indagini (2013) si può concludere che il primo edificio religioso venne fondato nel V secolo». Si tratterebbe dunque di una importante novità, anche se manca qualsiasi motivazione su come si sia giunti a stabilire tale cronologia e soprattutto, vista la limitata area dello scavo, come si sia riusciti a definire le dimensioni di tale edificio trinavato con una sola abside. Siamo certi che la parte valga per il tutto? A tale struttura monoabsidata sarebbero state aggiunte successivamente absidi semicircolari e quella centrale avrebbe inglobato la precedente senza eliminarla. Dunque, all'edificio di V secolo si sarebbe sovrapposta una nuova struttura con le tre absidi semicircolari che viene datata al IX secolo. Tale cronologia sarebbe desunta da un numero consistente di sepolture privilegiate in laterizio nella navata minore nord, attratte in quel luogo da un grande basamento in muratura, sepolture databili allo stesso periodo dei due sarcofagi di Vitale e Agricola ancora oggi all'interno dell'edificio. Dunque, devo dedurre che sulla base della cronologia dei due sarcofagi ricavata da un saggio di Paola Porta del 1987 citato in nota - utilizzato a sproposito perché in quell'intervento il sarcofago di Vitale è datato al VII-VIII e quello di Agricola all'XI, si è ricavato tutto il resto, cioè la cronologia all'XI secolo (ma sulla base di quali elementi?) dell'edificio romanico le cui murature sarebbero «impostate sulle rasature di quelle tardoantiche» (e quello carolingio?), e oltre a questo anche la cronologia delle sepolture privilegiate e quella dell'edificio che è stato sovrapposto a quello del V secolo. La questione è però un'altra, al di là di quanto formulato: i due sarcofagi, per tutti coloro che se ne sono interessati, compresa la Porta, hanno cronologie diverse fra loro e comunque si collocano in un arco di tempo che va dal VII al XII secolo. Era sufficiente leggere Marchesini 2011 per trovare tutto il dibattito critico. Dunque, è come quando un giocatore di calcio deve tirare un rigore e il portiere avversario battezza a priori dove buttarsi; in questo caso si è battezzata, sulla base di una sola ipotesi (peraltro diversa da quanto la stessa Porta ha sostenuto nel 2011 e precedentemente nel 1976), la cronologia dei due sarcofagi per ricavare tutto il resto: cronologia dell'edificio del IX secolo e delle sepolture privilegiate, tipologia e dimensioni del presunto edificio di V secolo. Ho l'impressione che così facendo i misteri più che «svelati» siano stati «sviati» per correre dietro alle allodole.

25 CDCB, doc. 13: 70; Codice Diplomatico parmense, doc. VII: 16-20; Fanti 2003: 20.



di una struttura già esistente. Altri documenti sono stati spesso citati a sostegno della ipotesi della presenza della cattedrale di San Pietro all'interno delle mura di selenite: in particolare il diploma di Berengario, che secondo Schiaparelli va datato al 905, è dunque indubitabilmente da riferire alla cattedrale di San Pietro sia come istituzione sia come edificio. Lo stesso dicasi per il diploma del 969 con cui l'imperatore Ottone I concede, per intercessione dei presbiteri Pietro, Giovanni e Bonizone che lo avevano seguito nella spedizione nell'Italia meridionale, beni e immunità appunto alla chiesa di San Pietro, da intendere ancora come istituzione e anche come edificio²⁶. Le fonti scritte confermerebbero pertanto l'esistenza della cattedrale all'interno delle mura, dotata di

6, 7 un campanile ancora oggi esistente a forma cilindrica all'interno, che è stato datato alla seconda metà del X secolo, ma che, per il tipo di muratura disomogenea e per il consistente spessore della malta, potrebbe datarsi anche agli inizi di quello successivo²⁷. Ci sembra allora verosimile che l'edificio del 1019 fosse agibile nel 1045, come risulta dal documento del 16 agosto di quell'anno. Falso o interpolato, ma comunque fabbricato nel XII secolo²⁸, il documento dà conto della concessione del vescovo Adalfredo di *tres partes decimarum totius istius plebis scilicet Sancti Petri episcopatus*, che, come suggerito dal canonico Tomba nel 1788, andrebbe riferita alla chiesa di San Pietro considerata come Parrocchiale (che verosimilmente comprendeva allora tutta la città murata)²⁹. Detto questo, benché gli studi di Gisella Cantino Wataghin, Paola Ermini e Paolo Testini abbiano sostenuto che in Italia la cattedrale sorge all'interno delle città già a partire dal periodo tardoantico³⁰, va quantomeno evidenziato che la situazione emiliana presenta alcune eccezioni: a Modena la cattedrale è ubicata all'esterno del circuito murario romano³¹, e così a Reggio Emilia, con dedica in origine a San Pietro e San Prospero³²; anche per Piacenza sappiamo che nell'872 Ludovico II concesse al vescovo Paolo di allargare il circuito delle mura perché la cattedrale fosse compresa entro la cinta urbana della cittadella vescovile³³, e anche nel caso di Parma non è affatto escluso che fosse ubicata all'esterno del perimetro romano³⁴.

Nonostante questo Franco Bergonzoni, in un breve saggio uscito dopo la sua scomparsa (2008), a conferma di quanto già sostenuto negli anni precedenti ha ribadito che si poteva ormai dare per certo che la cattedrale metropolitana di San Pietro fosse sempre stata nel luogo in cui si trova ancora oggi. Ma quali elementi nuovi hanno consentito di giungere a tale certezza? Secondo Bergonzoni all'VIII secolo andrebbe datato il pilastro quadrilobato

8, 9 posto al di sotto di quel troncone ritrovato sotto la pavimentazione della cattedrale al livello della cripta attuale. Tale convinzione emergerebbe dall'analisi con termoluminescenza dei mattoni condotta da Mario Del Monte, applicata anche ad altri manufatti bolognesi. Queste poche emergenze rinvenute nel 1905 da monsignor Luigi Breventani consisterebbero in quattro frammenti di pilastri quadrilobati e un tratto di muro meridionale con una semicolonna all'interno e un contrafforte a sperone (o a cuneo) sul perimetrale esterno

10 meridionale. In merito Giuseppe Rivani ci ha lasciato un disegno, che si accompagna ad

26 CDCB, doc. 30: 96-97.

27 Cavina, Terra 2003 anche per la bibliografia precedente; ma anche Russo 1972-1973; Trevisan 2007.

28 CDCB, doc. 42: 114-117.

29 Tomba 1788: 57. A tale proposito credo che meriterebbe di essere riconsiderato anche il documento del 14 marzo 1028, (Tomba 1728: 55; CDCB: doc. 40: 112-113) da ritenere, più ragionevolmente, degli anni tra 1037 e 1052 come suggerito in Goetz 1995: 200.

30 Cfr. nota 6.

31 Su Modena: Malnati (ed.) 2017.

32 Sulla questione della cattedrale di Reggio Emilia: Calzona 2021.

33 Su Piacenza: Cantatore 2023; Spigaroli 2024.

34 Su Parma: Gelichi 2011; Calzona 2019a.



8 Bologna, sotterranei della cattedrale di San Pietro, resti della cattedrale *post* 1141 e precedente (Curia di Bologna, Ufficio Beni Culturali).



9 Bologna, sotterranei della cattedrale di San Pietro, resti della cattedrale *post* 1141 (Curia di Bologna, Ufficio Beni Culturali).



- 10 Bologna, sotterranei della cattedrale di San Pietro, resti del contrafforte a cuneo verso via Altabella (Curia di Bologna, Ufficio Beni Culturali).

una possibile ricostruzione dell'intero edificio³⁵. Dall'indagine di Del Monte sarebbe dunque emerso che il laterizio del troncone superiore sia da ascrivere agli inizi del XII secolo³⁶, e pertanto che quella parte di pilastro quadrilobato farebbe parte dell'edificio ricostruito dopo che nel 1141 un devastante incendio aveva interessato la cattedrale bolognese³⁷. All'VIII secolo invece, quando è documentata la presenza di Liutprando a Bologna, come risulta dall'iscrizione sul cosiddetto Catino di Pilato³⁸ in Santo Stefano, sarebbe da ascrivere anche il troncone di pilastro pure cruciforme al di sotto di quello che l'analisi con termoluminescenza ha permesso di datare alla fase di ricostruzione della cattedrale dopo il 1141. Bergonzoni, di fronte ai risultati dell'analisi scientifica conclude infatti che:

nel silenzio delle cronache antiche ogni ipotesi era legittima fino a quando non si sono sottoposti i mattoni di questo troncone di pilastro all'indagine di datazione alla termoluminescenza. E l'indagine ha dato un esito imprevisto, anche se non incongruo rispetto ad una possibile successione di edifici in questa area nella quale, come già si è

35 Il disegno di Giuseppe Rivani è pubblicato anche da Budriesi 1997: 23, e 2003a: 58. Ringrazio moltissimo il Dott. Thiago Giusti per il sopralluogo che ho potuto fare insieme a lui nel sotterraneo e spero che presto vengano pubblicati i dati di scavo, o almeno un rilievo quotato per potere meglio comprendere ciò che ora si vede.

36 Bergonzoni 2008: 327-328.

37 Per l'incendio della cattedrale del 1141: *Corpus Chronicorum Bononiensium*, XVIII, I, II: 18: [...] MCXLI Eo anno Bononia combusta est in festo sancti Petri in Vinculo die primo augusti. Et combusta fuit nec non ecclesia santi Petri [...].

38 Tale denominazione è solo della prima metà del XIV secolo e deriva dalla Vita di Petronio in volgare, ma su questo Montorsi 1980, I: 17-38. Più corretto sarebbe utilizzare l'espressione «atrio con al centro un grande bacino».

detto, è ormai certa la presenza di una cattedrale fin dalla tarda antichità. Con il metodo della termoluminescenza i mattoni del troncone inferiore si sono rivelati ascrivibili ai primi decenni dell'VIII secolo, proponendo quindi l'esistenza di almeno un'altra cattedrale fra la prima, ipotizzata per l'età tardoantica, d'impianto paleocristiano, e quella ricostruita agli inizi del XII secolo³⁹.

Ma è davvero così? Il mistero è davvero svelato? Di là del fatto che non esista alcun dato documentario certo e neppure sia emersa qualche emergenza materiale della cattedrale tardoantica, l'analisi scientifica ha fugato effettivamente i dubbi degli studiosi? Né si può certo dimenticare che Giovambattista Melloni, nel 1786, riteneva la cattedrale tardoantica fuori città e corrispondente, a suo avviso, all'edificio oggi intitolato ai santi Vitale e Agricola, e che per «le ingiurie de' tempi e de' Barbari» - si riferisce alle invasioni degli Ungari degli inizi del X secolo⁴⁰, fosse stata portata all'interno delle mura. Infine, nella nota 3 di pagina 145 egli ricorda che nelle *Lezioni* per la dedicazione della chiesa composte da Benedetto XIV (1675-1758), Prospero Lorenzo Lambertini bolognese d'origine (Lezione IV. 2 Nocturno), scriveva:

*Cathedralis Sancti Petri Basilica jam inde ab initio ecclesia Bononiens extructa, atque injuria temporum disiecta et collaspa, sedula [si noti] piorum civium cura, ac largitate, eo ipso, quo extat nunc loco, saeculo decimo aedificata est*⁴¹.

Ma torniamo alla termoluminescenza e ai risultati emersi. Da sempre sono un convinto estimatore di quanto le nuove tecnologie applicate ai beni culturali possano aiutare la ricerca storico-artistica, non mi permetto in alcun modo di metterne in dubbio i risultati raggiunti; sono in grado di dire però che molti edifici medievali sono costruiti con molti materiali di reimpiego: la cattedrale di Cremona ad esempio, ma anche i muri bassi dell'abbazia di San Silvestro di Nonantola mostrano una quantità assai considerevole di mattoni romani reimpiegati. Non si può però affermare che la cattedrale di Cremona o la chiesa di San Silvestro a Nonantola siano edifici romani, né mi viene in mente di dire che la stessa chiesa dei Santi Vitale e Agricola è romana per la presenza di mattoni romani in più punti della muratura dell'edificio. Non deve quindi stupire che la stessa cosa possa essersi verificata anche a Bologna. Ciò che però mi infastidisce oltremodo è la sicumera con cui dietro lo scudo della presunta «scientificità» si diano per certe cose che invece non lo sono. In ormai tanti anni di ricerca non ho mai visto un pilastro quadrilobato che si possa datare all'VIII secolo. Agli storici dell'arte e dell'architettura medievale è noto da molto tempo che i pilastri cruciformi quadrilobati si datano all'ultimo terzo dell'XI secolo; e quando Roberto Salvini scrive che i tronconi della cattedrale modenese

³⁹ Bergonzoni 2008: 327-328.

⁴⁰ Sappiamo di Nonantola ma nulla di preciso su Bologna: Fasoli 1945.

⁴¹ Melloni 1786: 145-146. Propongo qui in estrema sintesi le ipotesi presenti dalla letteratura cinquecentesca in avanti. La prima cattedrale bolognese sarebbe stata realizzata dal vescovo Zama e dedicata a San Pietro, dietro la via Emilia in direzione di Modena. Questo edificio sarebbe stato ricostruito da Faustiniano ma terminato dal vescovo Basilio e dedicato a Pietro e Paolo. Dopo Basilio è in cattedra Eusebio, che aveva stretti rapporti di amicizia con Ambrogio, il quale di ritorno dal concilio di Aquileia si ferma a Bologna, trova le reliquie dei protomartiri e le affida a Giuliana, la quale ricostruisce l'edificio in cui le aveva collocate Ambrogio. Dopo la distruzione di Bologna da parte di Teodosio nel 394, alla morte del vescovo Felice, la antica chiesa cattedrale di San Pietro verso Modena prende il nome dei Santi Nabore e Felice. È Petronio, successore di Felice nel 420, che sposta ancora una volta la cattedrale nella chiesa dei Santi Vitale e Agricola, ripristinando per questo edificio la dedicazione a San Pietro e San Paolo, mentre quella di Vitale e Agricola passa alla chiesa del monastero di Santa Giuliana, dove sorge ancora oggi la chiesa di San Vitale e Agricola in Arena.



- 11 precedente quella lanfranchiano-wiligelmica, ritrovati al tempo di Tommaso Sandonnini, si possono retrodatare di almeno di tre decenni dal 1099, non intende andare oltre quel lasso di tempo. Su questa tipologia di pilastro la letteratura è piuttosto ampia dal Porter del 1917⁴² a un intervento recente di Guido Tigler⁴³, che di fatto conferma quanto sono venuto dicendo. Lo stesso vale per i contrafforti a cuneo⁴⁴. La conseguenza è che anche il troncone di pilastro al di sotto di quello del XII secolo, però non in asse con quello superiore come invece disegnato da Rivani, non solo non può essere dell'VIII secolo, ma neppure andare più indietro del 1060/1070. Enrichetta Cecchi Gattolin, proprio nel volume del 1976 dedicato al complesso bolognese di Santo Stefano, ricorda e mostra le fotografie dei resti di pilastri della Pieve di San Martino in Cento Ripe a Vignola (Modena), che data appunto al 1070 e che sarebbero il prototipo di quelli modenese della cattedrale del vescovo Eriberto precedente quella lanfranchiana⁴⁵. Questo tipo di pilastro, volendo cimentarsi in una analisi di tipo evolutivo che non mi appartiene, sarebbe preceduto da quello bilobato presente a Lomello (1025-1040)⁴⁶, da quelli di area emiliana dalla pieve di San Michele a Nonantola⁴⁷ e secondo Luciano Serchia - anche se io penso diversamente - dell'abbazia di San Silvestro⁴⁸.
- 10 Un'ulteriore conferma è data poi dal contrafforte a sperone disegnato da Rivani, che non si trova in area mediopadana prima del XII secolo. Rivani peraltro disegna il contrafforte indicandolo alla stessa quota del troncone di pilastro inferiore: ne consegue che anche l'edificio sottostante a quello della ricostruzione *post* 1141 non solo non può essere ascrivito all'VIII secolo, ma non può neppure essere messo in relazione all'edificio che sappiamo con certezza in costruzione nel 1019; pertanto, deve appartenere ad un corpo di fabbrica in costruzione prima del 1141, forse abbandonato in occasione dell'incendio del 1130-1131⁴⁹.

In sostanza, la documentazione scritta e gli elementi materiali consentono di dire che dal 1019 al 1141 ben tre interventi distinti interessano l'area della cattedrale di San Pietro. Cronologicamente, più indietro nel tempo è possibile andare soltanto fino alla metà del IX secolo. Tutto questo, sia chiaro, non vuol dire che una cattedrale anteriore a quest'ultima data non sia esistita nell'area dove ora si trova quella attuale, ma manca qualsiasi prova certa. Così come non esistono elementi sicuri per dire che quella tardoantica corrispondesse alla chiesa dei Santi Nabore e Felice (San Zama) nonostante la sepoltura di alcuni vescovi delle origini, e neppure si può affermare che la chiesa dei Santi Vitale e Agricola del complesso stefaniano in origine fosse la sede della cattedrale tardoantica dedicata ugualmente a San Pietro. Il problema della ubicazione cattedrale metropolitana, in sostanza, è tutt'altro che risolto.

Proprio ripartendo dalla convinzione che la cattedrale di San Pietro coincidesse con la chiesa dei Santi Vitale e Agricola, ipotesi che ha avuto una certa fortuna nella letteratura bolognese dal Cinquecento in avanti, focalizzerò dunque l'attenzione su questo edificio.

I restauri che lo hanno interessato nel corso degli anni sono stati molto invasivi e impediscono sostanzialmente una corretta lettura del paramento murario⁵⁰; non tanto,

- 14 però, da impedire di dire che l'edificio presentava tre navate divise in due campate e mezzo

42 Porter 1915-1917, I: 86-90.

43 Tigler 2018.

44 Porter 1915-1917, I: 127-130.

45 Cecchi Gattolin 1976: 110-111.

46 Per quanto riguarda Lomello si rimanda all'ampia bibliografia indicata in Segagni Malacart 1996.

47 Bianchi 1937.

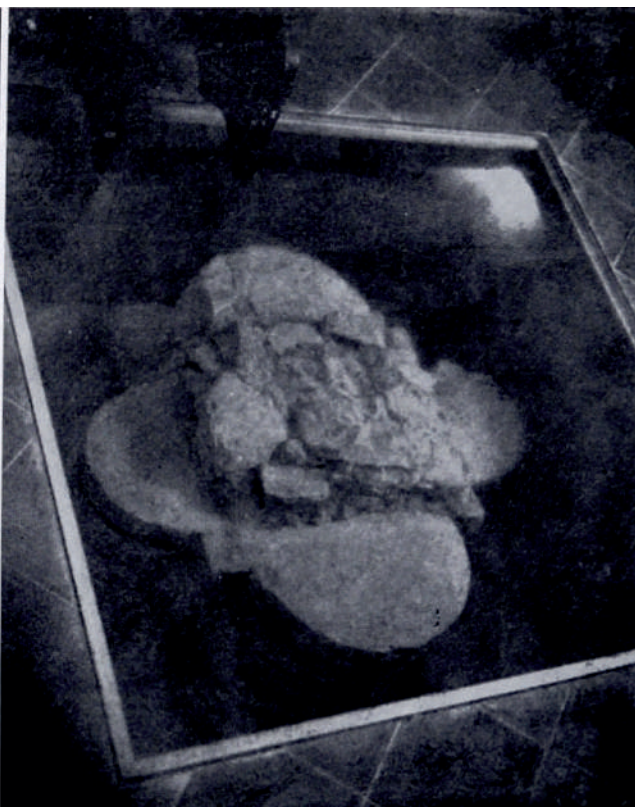
48 Serchia 1984; Calzona 2018.

49 *Corpus Chronicorum Bononiensum*, 14 e 16: MCXXX Eo anno in calendis augusti Bononia concremata fuit igne; MCXXXI Eo anno chombusta fuit Bononia, in calendis augusti.

50 Per un importante quadro d'insieme dei restauri: Monari 1987.



11 Modena, resti del pilastro della cattedrale precedente quella lanfranchiano-wiligelmica (da Sandonnini 1983).



12 Vignola (MO), resti dei pilastri della pieve di San Martino in Cento Ripe (da Cecchi Gattolin 1976).



13 Nonantola (MO), pieve di San Michele, interno
(<https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0800634085>).

segnate da pilastri quadrilobati alternati a quattro colonne di spoglio. I pilastri cruciformi terminano con capitelli in selenite della stessa tipologia di quelli che si vedono nel Cortile di Pilato e nella cripta della chiesa di San Giovanni Battista dello stesso complesso monastico, e che sono identici a quelli della chiesa di Sala Bolognese, edificio che è datato dall'epigrafe in facciata agli anni immediatamente successivi al 1096⁵¹. Già questo potrebbe consentire di dire che anche i capitelli dei Santi Vitale e Agricola vanno datati allo stesso giro di anni tra fine XI-primo XII secolo. Il problema è tuttavia di altro genere. Anche questi capitelli per Del Monte sarebbero di restauro, per il fatto che la selenite, che è un particolare gesso cristallino, avrebbe subito un precoce processo di deterioramento a causa delle numerose traversie occorse dalla metà del XV secolo, per ragioni su cui al momento non vale la pena soffermarsi. Anche in questo caso, non ho competenze di tipo geologico, non mi permetto certo di dissentire, ma vorrei tuttavia fare presente che anche nella chiesa di San Silvestro a Nonantola, interessata dal terremoto del 1117 attestato dall'epigrafe dell'architrave di facciata, sono presenti all'interno alcuni capitelli sicuramente in selenite che non mostrano tracce di degrado e nemmeno sono frutto di una sostituzione dopo la ricostruzione del 1122. Nella stessa Bologna i capitelli della chiesa di San Vitale in Arena, oggi murati all'esterno e dunque interessati dagli agenti atmosferici, sono databili come quelli di Sala Bolognese a fine XI-inizio XII secolo⁵².

Ma torniamo ai Santi Vitale e Agricola, perché all'interno, retti dalle relative colonne di reimpiego, sono presenti quattro capitelli scolpiti: uno ionico sicuramente romano, due in selenite di tipo corinzio seppure diversi tra loro, e un altro con una strana decorazione a forma di fiore stilizzato con foglie disposte a ventaglio. Anche su questi capitelli pesa la spada di Damocle, perché per le ragioni sopra indicate sarebbero di restauro, e anche Paola Porta nel suo articolo più recente sostiene che non siano romanici «ma rifacimenti

51 | Rivani 1970.

52 | Porta 1993.



14 Bologna, Santi Vitale e Agricola del complesso di Santo Stefano, interno.



15 Bologna, atrio del cosiddetto Catino di Pilato, particolare di un capitello delle arcate del chiostro.



16 Bologna, cripta della chiesa di San Giovanni Battista (Chiesa dei Confessi) del complesso di Santo Stefano, particolare di un capitello.



17 Sala Bolognese (BO), pieve di Santa Maria Annunziata e San Biagio, interno, capitello dei pilastri quadrilobati della navata.



18 Bologna, Santi Vitale e Agricola del complesso di Santo Stefano, capitello romano di reimpiego.



19, 20 Bologna, Santi Vitale e Agricola del complesso di Santo Stefano, capitelli corinzi.



21 Bologna, Santi Vitale e Agricola del complesso di Santo Stefano, capitello corinzio a rami d'albero.

moderni»⁵³. Nel corso degli anni li ho guardati e fotografati più volte è francamente non ho mai avuto il benché minimo sospetto che potessero essere stati sostituiti con copie otto-novecentesche. In questo caso non mi risulta che la ipotesi di falso sia sostanziata da particolari indagini strumentali. Si tratta dunque di una semplice congettura⁵⁴. Ma esiste un'altra prova che nega la possibilità che i capitelli corinzi di Vitale e Agricola siano dei falsi. Cesare Malvasia, in *Felsinea Marmora*⁵⁵ del 1690, disegna quattro capitelli e dice chiaramente che uno corrisponde a quello *Etruscorum tempore* della chiesa di San Giovanni in Monte *et in medio Ecclesiae collocatum, quod il Capitello del tempio di Salomone vulgo vocant*⁵⁶. Quest'ultimo corrisponde esattamente a quello che si trova ancora nella stessa chiesa. Degli altri quattro capitelli che Malvasia disegna come collocati nel Tempio Isiaco, tre sono riferiti ad età «barbarica»; il terzo, che è quello che differisce maggiormente da quello *in situ*, è frutto di una sua reinterpretazione, il quarto invece di età romana è definito *optimi seculi*. Ora, pare piuttosto strano che quelli che Malvasia disegna alla fine del XVII secolo, senza avere il minimo dubbio che fossero falsi, coincidano sostanzialmente con quelli giunti fino a noi. Inoltre, è davvero difficile pensare che dal 1690, quando la basilica dei Santi Vitale e Agricola era già stata riaperta al culto a partire dai primissimi del Cinquecento, e dunque i capitelli dovevano essere al riparo da agenti atmosferici, questi abbiano subito, in meno di un centinaio di anni, un deterioramento tale da dovere essere sostituiti con copie in occasione dei restauri di fine Ottocento⁵⁷. Ma anche volendo

53 Porta 2021: 241; Del Monte 2004.

54 Naturalmente ognuno è libero di formulare le proprie opinioni, ci mancherebbe altro, ciò che dispiace è che forse per eccesso di zelo si continui a prenderle in considerazione. Naturalmente ne avrei fatto volentieri a meno. Sui capitelli rinvio ad un articolo derivato da una conferenza di Mario Del Monte del 2021. Inoltre: Del Monte 2005 e 2008.

55 Malvasia 1690: 38-39.

56 Malvasia 1690: 37.

57 Peraltro sulla autenticità dei capitelli era sufficiente leggere il capitolo di Luciano Serchia e Paola Munari sui restauri del complesso stefaniano (Monari 1987, dove non è presente nessuna menzione di una sostituzione di capitelli durante i restauri, anzi proprio all'inizio del capitolo a p. 163 è riportato quanto Giovanni Gozzadini aveva scritto nel 1878 per promuovere il recupero dell'edificio: «a' di nostri non potevasi argomentare l'antichità nell'interno se non da qualche colonna di marmi orientali, da un bellissimo capitello romano, da un altro del secolo VIII e da due meno vetusti».

ammettere che i capitelli che oggi vediamo siano dei falsi, cosa cui non credo, va detto che quelli originali corrispondevano esattamente a quelli disegnati, da cui si sarebbero potute trarre le copie: si tratterebbe comunque, secondo le distinzioni introdotte da Schenkluhn⁵⁸, di una «citazione», che ha pertanto tutte le caratteristiche per potere essere sottoposta ad una analisi delle «forme» per tentare di individuare una cronologia il più possibile vicina alla data della loro realizzazione.

Per fare questo dobbiamo però spostarci da Bologna alla vicina cattedrale di Modena, in particolare nella cripta. Ebbene, se confrontiamo il capitello corinzio con doppia corona
 19 di foglie lanceolate della navata settentrionale della chiesa dei Santi Vitale e Agricola
 non possiamo non notare le forti tangenze con uno dei capitelli presenti nella cripta
 23 modenese. L'accostamento tra le sculture della cripta di Modena, e del piano inferiore
 24 del protiro di Porta dei Principi, e questi di Bologna è stato proposto in termini generali a
 suo tempo da Enrica Pagella e Claudio Franzoni⁵⁹ e ripreso più di recente, come abbiamo
 detto, da Laura Marchesini per sostenere, credo giustamente, come nella bottega
 modenese di Wiligelmo fossero presenti maestri che facevano riferimento a modelli
 culturali diversi anche da quelli genericamente definiti «lombardi»⁶⁰. Ma il confronto
 da me proposto dice di più. La forma particolare del caulicolo, che attorcigliandosi
 termina con una specie di «virgola» o di «apostrofo», diventa quasi una cifra stilistica
 e consente di dire che siamo di fronte allo stesso maestro o quantomeno alla stessa
 bottega. Ora, poiché sappiamo con certezza che la cripta di Modena è ultimata nel 1106,
 anno che coincide con la traslazione delle reliquie di san Geminiano patrono della città
 dal vecchio al nuovo edificio – i lavori della cattedrale lanfranchiana, lo ricordo, erano
 iniziati nel 1099, dobbiamo necessariamente concludere che agli stessi anni tra fine XI
 e inizio XII secolo vanno ascritti i capitelli corinzi dei Santi Vitale e Agricola stefaniano.
 Anche il capitello sul lato sud della navata centrale, a forma di fiore stilizzato, può
 essere confrontato con quello, probabilmente di reimpiego, della cripta della cattedrale
 25 di Parma⁶¹, e con uno purtroppo in parte danneggiato della chiesa di Santa Lucia di
 26 Roffeno⁶². Diversamente da quelli corinzi, questo capitello bolognese sembra peraltro
 derivare da modelli bizantini come si evince dal confronto con uno di quelli dell'iconostasi
 27 della cattedrale di Parenzo ora nel portico dell'atrio. Tali confronti consentono dunque di
 dire che l'edificio oggi dei Santi Vitale e Agricola corrisponde, al netto dei pesanti restauri
 subiti, ad un corpo di fabbrica che è stato messo in cantiere tra fine XI e inizio XII secolo,
 come peraltro avevano ipotizzato, senza però prove certe, Francesco Lanzoni nel 1907⁶³ e
 qualche anno dopo Alessandro Testi Rasponi, che aveva indicato una data tra 1080 e 1100
 in relazione ad una ricostruzione di un preesistente edificio.

Nella attuale chiesa si trovano, collocati ora col lato lungo rivolto verso il visitatore,
 anche i due sarcofagi le cui iscrizioni dicono essere quelli che contenevano i resti dei
 28 protomartiri bolognesi Vitale e Agricola. Quello di sinistra, di Vitale, e simmetricamente,
 29 sul lato opposto, quello di Agricola. Nell'abside maggiore invece sono presenti due

58 Cfr. nota 3.

59 Pagella 1993; Pagella, Franzoni 2009.

60 Marchesini 2011: 87-89.

61 Sulla cronologia della cattedrale di Parma: Calzona 2019b e 2022.

62 Su Santa Lucia di Roffeno: Porta 1994 e 2018. Per il confronto proposto nel testo con un capitello del matroneo del Santo Sepolcro in Santo Stefano, mi pare si possa affermare che la morfologia e la iconografia di questo tipo di capitello si possa datare dalla prima metà dell'XI fino alla metà del XII secolo; per quanto riguarda lo stile il discorso è più complesso.

63 Lanzoni 1907: 286. Naturalmente il testo di Lanzoni è ancora di fondamentale importanza per studiare le vicende bolognesi. Testi Rasponi 1910-1911: 453.

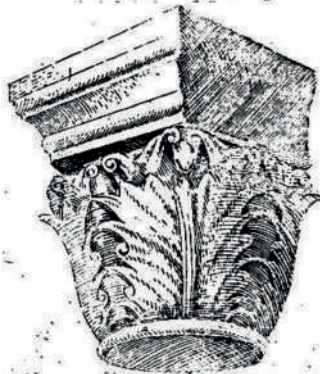
38

Marmora Felsinea.

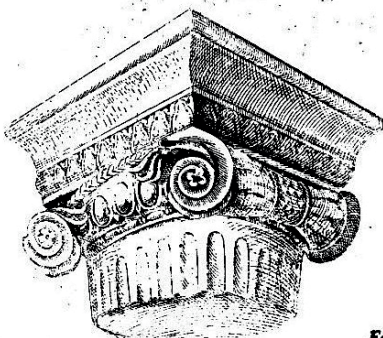
*Ejusdem Templi Isiaci, & ejusdem primae aedificationis minora
Capitula, cunctis alijs inibi apposis praestantia, & quae prorsus
informia, Barbarorum aetatem, & ineptiam referunt.*



Isiacum



*Isiacum Capitulum, sed optimi saeculi; hoc est ejusdem Templi
reaedificati Romanorum Imperatorum tempore.
Visitur in Ecclesia D. Petri in eadem Basilica.*



Frag-

22a-b-c-d Carlo Cesare Malvasia,
Marmora Felsinea,
Bologna 1690, disegno
di capitelli del Tempio
isiaco a Bologna.



23 Modena, cattedrale, cripta, capitello corinzio.



24 Modena, Cattedrale, capitello del primo livello del protiro della Porta dei Principi.



25 Parma, cattedrale, cripta, capitello.



26 Roffeno (BO), cripta della chiesa di Santa Lucia, particolare di capitello (<http://badigit.comune.bologna.it>)



27 Parenzo, cattedrale, atrio, capitelli dell'iconostasi.

- 30 «cassoni di marmo», come li definisce Patricelli, appaiati, non scolpiti, privi di iscrizioni e di cronologia imprecisabile ma di certo anteriori al 1575⁶⁴, sarcofagi che dalle fonti documentarie risulta contenessero altre reliquie. A noi interessano in particolare quelli dei due protomartiri bolognesi perché scolpiti su più lati e perché arricchiti da epigrafi. Non c'è bisogno di dilungarsi nel dettaglio sulla loro descrizione: per questo è sufficiente fare riferimento alle fotografie o alle descrizioni proposte da altri studiosi. Per ora importa solo ricordare che su quello di Vitale il lato principale presenta, inquadrati da una cornice modanata, due pavoni affrontati con al centro una croce patente; mentre in quello di Agricola due cornici con diversi motivi decorativi - nella seconda solo su tre lati - inquadrano un cervo e un leone che convergono al centro verso una corona di alloro, all'interno della quale si trova un angelo, mentre nei quattro angoli si intravedono dei volatili. La storiografia di questi pezzi è davvero molto ricca e non è necessario ripercorrerla dopo l'ottimo lavoro della Marchesini, ma ciò che sorprende maggiormente è la cronologia proposta per la loro realizzazione, che pur con differenze tra i due sarcofagi copre l'arco cronologico che va dal VII-VIII al XII⁶⁵.

- Sono perfettamente cosciente che l'analisi stilistica, in parte l'ho già sottolineato all'inizio, a volte, è costruita su basi puramente soggettive e dunque molto pericolosa perché diventa funzionale a validare quanto si vuole sostenere, tanto che talvolta si arriva al paradosso di Hegel che «di notte tutte le vacche sono nere». È certo però che una escursione di cinquecento anni sembra davvero troppo ampia. Proviamo dunque a verificare se esistono indizi che consentano di circoscrivere il più possibile la cronologia delle fronti principali dei due sarcofagi bolognesi. Per questo, pur non essendo un
- 28 paleografo, penso sia utile partire dalle epigrafi. In quello di san Vitale al centro si legge, diviso dai bracci della croce centrale, BEA/TIS/SI/MO/ MARTIRE / VITALE, mentre alle due estremità della fronte compare una data divisa in due parti posizionate agli angoli alti della specchiatura, CCCL e XXXII, che come da tempo è stato sottolineato è ottenuta con caratteri diversi rispetto a quelli fra i bracci della croce. La data 382 corrisponde peraltro, secondo la letteratura cinque-settecentesca, a quella della presunta data della *inventio* delle reliquie dei due protomartiri da parte del vescovo bolognese Eusebio e
- 29 di sant'Ambrogio. Nel sarcofago di Agricola l'epigrafe è collocata invece nella cornice inferiore e recita: BEATISSIMUM MARTIREM AGRICOLAM HIC REQUIESCIT IN DEI NOMINE.

Anche sulle epigrafi relative ai protomartiri la discussione è stata vivace e alla fine si è creata una certa confusione pur prendendo come riferimento quanto ipotizzato nel 1982 da Giancarlo Roversi⁶⁶. Per quanto riguarda quella del sarcofago di Vitale, in realtà se tutti hanno accettato l'ipotesi che la data CCC LXXXII sia stata aggiunta nel XIV secolo, per il testo inserito ai lati della croce centrale fra i due pavoni Roversi non prende posizione e si limita a riportare quanto è stato proposto dalla letteratura precedente⁶⁷. Più curioso è invece ciò che si è verificato per quella nel bordo inferiore del lato del sarcofago di Agricola, con cervo, angelo e leone, perché la Porta ha preso come riferimento per definirne la cronologia le «Osservazioni» di Roversi, il quale scrive appunto che si tratta di una iscrizione tarda presumibilmente del XVI secolo, come rivelerebbe la foggia della U, anche se poi nella parte della scheda riservata alla «Datazione» Roversi, per il prevalente ricorso a particolari caratteri grafici, ha proposto

64 Porta 2021: 225, li ritiene, ma non so su quali basi, tardoantichi. Patricelli 2019: 54.

65 La storiografia è molto ricca e per questo rimando alle schede di Marchesini 2011: 125 (sarcofago di Agricola) e 126 (sarcofago di Vitale).

66 Roversi 1982.

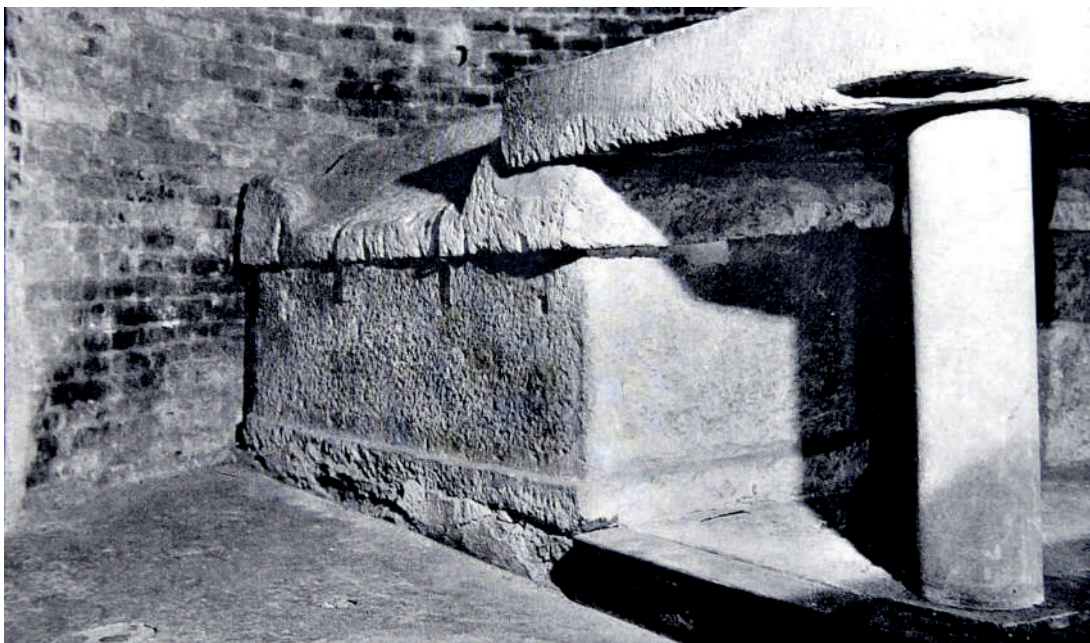
67 Roversi 1982: 125-126, scheda 8.



- 28 Bologna, Santi Vitale e Agricola del complesso di Santo Stefano, fronte del sarcofago di Vitale.
Archivio dei Beni Culturali [<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800054337>].



- 29 Bologna, Santi Vitale e Agricola del complesso di Santo Stefano, fronte del sarcofago di Agricola
(da Porta 1987).
- 30 Bologna, Santi Vitale e Agricola del complesso di Santo Stefano, sarcofagi dietro l'altare maggiore
(da Cecchi Gattolin 1976).



una cronologia al periodo carolingio come suggerita già da Montorsi⁶⁸. Può aiutare a fare chiarezza allora confrontare queste epigrafi dei due sarcofagi con testi dalla cronologia sostanzialmente certa, e cioè con l'epigrafe in facciata della chiesa di Sala Bolognese e con quella del vescovo Bernardo ora nel cortile dell'atrio di Pilato, epigrafi che si datano appunto al XII secolo - anche se probabilmente ambedue retrospettive; ma anche con la lapide di *Nonacrina*, quasi sicuramente del 1164⁶⁹. Nell'epigrafe di Sala, in cui si dà conto dell'inizio della costruzione dell'edificio nel 1096, la presenza fra le lettere capitali di un numero consistente di lettere onciali, anche maggiore di quelle dell'epigrafe di Bernardo morto nel 1104, consente di datarla entro la metà del XII secolo, e la stessa cosa vale per quella di Bernardo⁷⁰ che, a mio avviso, precede quella di *Nonacrina*.

- Alla luce di tali considerazioni, bisogna concludere che per l'epigrafe del sarcofago di Vitale, che differisce in modo sostanziale dalle tre prese in considerazione e ugualmente da quella che corre sul bordo esterno del Catino di Pilato, si può davvero pensare ad una datazione al periodo carolingio, come sembrerebbe suggerire fra l'altro il confronto con
- 31 quella sulla croce di San Giovanni in Monte sicuramente degli inizi del IX secolo⁷¹. Più arduo è definire la cronologia dell'epigrafe sul bordo inferiore del sarcofago di Agricola, che si differenzia da tutte le altre prese in esame non solo per la U caudata sulla sinistra - cosa davvero strana - ma anche per le altre lettere capitali molto regolari e costanti nelle dimensioni, con apicature presenti solo in alcune lettere, tanto fa da far pensare di essere assai tarda se non tardissima. Ma non è ancora tutto, perché nella parte
- 32 posteriore di quello di Agricola, ora rivolta verso l'abside, all'interno di una cornice con decorazioni vegetali fra due decori «a cartella» si legge ancora un'ulteriore epigrafe, che recita BEATISSIM(O) MARTIRI AGRICOLE. In questo caso la formula al dativo di antica origine è corretta, diversamente da quella di Vitale in cui il nome del santo è indicato all'ablativo, un errore dunque da imputare allo scalpellino che ha eseguito la iscrizione. Questa epigrafe sul retro del sarcofago di Agricola presenta peraltro una particolarità che personalmente non mi è mai capitato di incontrare. La frase è infatti quasi perfettamente impaginata, disposta su tre righe con le lettere iniziali di ogni parola allineate a sinistra, e per rispettare la lunghezza della parola più lunga - BEATISSIM(O) - l'incisore ha aumentato la distanza tra le lettere di MARTIRI e anche quelle di AGRICOLE per cercare un allineamento verticale anche sulla destra. I caratteri in capitale con le lettere perfettamente distanziate e costruite secondo precisi rapporti proporzionali, il posizionamento delle traverse spezzate risalenti nella posizione superiore delle aste, le traverse della M che poggiano sul rigo di base e le apicature fuoriuscenti dai tratti verticali, anche se le linee guida delle lettere sono abbastanza leggere, mi pare rivelino maggiore antichità rispetto all'epigrafe sul Catino di Pilato, potendosi accostare a esempi ravennati⁷² di fine VI e VII secolo. Se tale ipotesi fosse confermata dagli specialisti sorgerebbe allora il fondato sospetto che in origine, quando il sarcofago era stato utilizzato per i *munera* del protomartire Agricola, la fronte principale potesse essere questa e che solo in occasione di un suo riutilizzo tale fronte sia diventata postica. Di certo, tale direzione sembrano indicare anche le due decorazioni «a cartella»,
- 33, 34 già ritenute spurie e realizzate in tempi successivi, ma giustamente accostate da Enrichetta Cecchi Gattolin⁷³ alle decorazioni ad intarsio del battistero neoniano e della

68 Roversi 1982: 127, scheda 9.

69 Breviglieri 1986.

70 Per una ipotesi di cronologia al 1180 si dichiara invece Montorsi 1980: 52-56.

71 Sulla croce di San Giovanni in Monte, in particolare: Porta 1977 e 2016.

72 Gray 1948; Cavallo 1984 e 1991; De Rubeis 2017.

73 Cecchi Gattolin 1976: 77, che a proposito delle sagome a stemma evidenzia come morfologicamente si possano accostare alle tarsie marmoree del Battistero Neoniano a



31 Bologna, San Giovanni in Monte, particolare della epigrafe della croce lapidea.



32 Bologna, Santi Vitale e Agricola del complesso di Santo Stefano, sarcofago di Agricola, lato posteriore (da Porta 1987).

33, 34 Bologna, Santi Vitale e Agricola del complesso di Santo Stefano, sarcofago di Agricola, lato posteriore, particolare dei decori 'a cartella' (da Cecchi Gattolin 1976 e foto dell'Autore).



- 35 cattedrale eufrasiana di Parenzo, e che fanno effettivamente venire in mente, seppure alla lontana, alcuni motivi dei centoni di pavimenti musivi del Museo Nazionale di Ravenna e di San Vitale⁷⁴.
- 28, 29 Veniamo ora alle sculture sulle fronti dei sarcofagi. Aveva ragione Paola Porta nel 1976 a evidenziare le differenze stilistiche e a proporre per quello di Vitale con il tema dei pavoni - iconografia che ha avuto una grande fortuna a Ravenna e nel mondo bizantino - una cronologia al VII-inizi VIII secolo, mentre ora propende più per il periodo carolingio⁷⁵. Non è tuttavia così «rozzo» da giustificare una datazione più recente rispetto a quelli ravennati dello stesso tipo che si datano dal V al VI secolo. Lo schema evolutivo utilizzato per proporre una cronologia più avanzata - si è arrivati fino alla fine dell'XI secolo - è pericoloso e penso allo splendido pavone della chiesa di Desidero a Brescia. È indubbio che quelli bolognesi siano meno «naturalistici» rispetto a quelli del sarcofago di Rinaldo nel duomo di Ravenna⁷⁶, oppure a quelli di Esuperanzio e
- 36, 37, 38 Massimiano, o a quello di Teodoro, oppure al retro del sarcofago di Isacco, ma anche a quello dell'abbazia di San Gervasio di Bulgaria a Mondolfo nelle Marche e ancora a quello, ora paliotto d'altare, della chiesa di San Bartolomeo a Ranchio (Sarsina). Se
- 39 confrontiamo però la fronte del sarcofago di Vitale con quello di Ecclesio a Ravenna,
- 40 oppure con una lastra frammentaria di Parenzo, oppure con i pavoni del paliotto di Sant'Agata a Ravenna - che Friedrich Wilhelm Deichmann e Eugenio Russo datano al VI⁷⁷

Ravenna o a quelle dalla basilica di Parenzo. La Cecchi Gattolin (p. 76) nota anche che la cornice della fronte posteriore che corre su tre lati, come quella della fronte con cervo e leone, ricorda nel tema quella del sarcofago di Ecclesio con anella senza «virate» che contengono animalletti, mentre il bordo inferiore «mostra un bellissimo, morbido tralcio ampiamente sinuoso [...] che esprime negli spazi della sinusoide foglie composite palmate e, a frequenza regolare foglie di vite, analizzate con acume».

⁷⁴ Per i pavimenti ravennati: Farioli Campanati 1975a e 1975b.

⁷⁵ A Paola Porta va ascritto il merito di avere analizzato continuativamente, con sistematicità e più volte i pochi pezzi giunti fino a noi della scultura bolognese: Porta 1976; 1987; 2001; 2004; 2005; 2010; 2011; 2021: 229-230. Nell'ormai lontano 1976, Paola Porta, non seguita negli anni successivi da chi è intervenuto sul sarcofago di San Vitale stefaniano, ha datato la scultura sulla fronte con i pavoni a fine VII e inizio VIII, nonostante la giustificazione di tale cronologia fosse derivata da una valutazione stilistica diversa da quella che ho proposto. A suo giudizio infatti la «trascuratezza e freddezza che improntano l'esecuzione dell'opera bolognese, in cui l'esigenza decorativa si risolve in un linguaggio schematico, sottolineato da un modellato sommario delle grandi e goffe figure di pavoni» giustificerebbero una cronologia più avanzata rispetto ad alcuni esempi ravennati di VI secolo. Nel corso degli anni, mi riferisco in particolare a Porta 2011, influenzata probabilmente da quanto era stato scritto pochi anni prima, mi pare di cogliere un riferimento alle ipotesi di Arturo Carlo Quintavalle sulla questione delle immagini e della Riforma gregoriana (Quintavalle 1991: 21-340, e 2006: 225, 238), idea peraltro, in qualche modo, ripresa da Budriesi 2003b. La Porta confermando la datazione al periodo «altomedievale» (p. 48) e confrontando la fronte del sarcofago di Vitale con le lastre della cattedrale e quello di Agricola, a suo avviso sculture di XI secolo, scrive: «è difficile pensare che dalla stessa officina, si a pure per una precisa volontà di conservatorismo, potesse essere realizzata l'essenziale e sgrammaticata decorazione del sepolcro di Vitale, il quale ammettendone una datazione anteriore al Mille, rientrava comunque a pieno titolo nella programmazione delle immagini voluta dalla Chiesa della Riforma (p. 55)». Così però si finisce per fare diventare qualsiasi immagine frutto della Riforma della Chiesa. Quale Riforma allora? Gli stessi concetti sono riproposti anche nel contributo più recente del 2021 citato alla nota 11, che è sostanzialmente una sintesi con alcune puntualizzazioni rispetto ai contributi degli anni precedenti.

⁷⁶ Sui sarcofagi ravennati ancora fondamentali: Lawrence 1945; Bovini 1954; De Francovich 1958 e 1959; Koch 2000: 379-398, con una bibliografia completa sui sarcofagi ravennati fino al 2000.

⁷⁷ Deichmann 1974: 283-297; Russo 1989.



35 Parenzo, basilica eufrasiana, emiciclo absidale, tarsie marmoree (foto di F. Scirea).



36 Ravenna, sarcofago di Esuperanzio e Massimiano, dalla cattedrale (Archivio dell'Autore).



37 Ravenna, Sant'Apollinare in Classe, sarcofago di Teodoro (Archivio dell'Autore).



38 Ravenna, San Vitale, sarcofago di Isacco, dettaglio del retro (Archivio dell'Autore).



39 Ravenna, sarcofago di Ecclesio, da San Vitale, ora in Santa Maria Maggiore (www.edificistoriciravenna.it).

40 Parenzo, cattedrale, atrio, frammenti di lastra con pavoni.





e Raffaella Ferioli Campanati al VII secolo⁷⁸ – oppure con il sarcofago di Imola⁷⁹, e a Bologna
 41 stessa con il frammento forse di pulpito di Santo Stefano⁸⁰, si dovrà convenire che le analogie con i pavoni del sarcofago di Vitale, senza farsi trarre in inganno dal precario stato di conservazione, sono abbastanza stringenti tanto da non essere un azzardo collocarli tra la fine VI e al massimo ai primissimi inizi del VII secolo. Cronologia che si allinea, neanche a farlo apposta, a quanto afferma Gregorio di Tours a proposito dei due santi e delle loro reliquie portate in Francia:

*Agricola et Vitalis apud Bononiam Italiae urbem pro Christi nomine crucifixi sunt (An. Circ 303, 4 aut 29 Nov.) quorum sepulcra, ut per relationem fidelium cognovimus, quia modum ad nos historia passionis advenit, super terram sunt collocata*⁸¹.

Diverso discorso si deve fare per la fronte attuale del sarcofago di Agricola, ma in tale caso devo dire che Raffaele Cattaneo nel lontano 1888 aveva visto bene e infatti scrive:

è riquadrato da una sola gola rovescia intagliata a trilobi di gusto romano, e per tre lati da fasce ricche di ornati, che essendo pur lontanamente improntati d'un certo sapore bizantino, tuttavia si mostrano tanto caratteristici dello stile romanico da non poter credere che essi, come tutte le altre sculture del sarcofago, non appartengano al XII secolo in cui quella chiesa venne rifabbricata⁸².

Allo stesso secolo, nella pagina successiva, sempre Cattaneo, assegna anche il capitello corinzio su cui ci siamo soffermati nelle pagine precedenti a riprova ulteriore, semmai ce ne fosse bisogno, che nel 1888 i capitelli erano ancora quelli «originali» che esistono tuttora.

Anche l'attuale posizione nelle absidi minori, con il lato lungo con i pavoni e quello con il cervo e il leone rivolto verso i fedeli, che coincide con la collocazione disegnata da Friedrich
 42 Osten nel 1846, a mio avviso, non corrisponde a quella d'origine⁸³. Sappiamo infatti da Francesco Patricelli che, quantomeno nel 1575, il sarcofago di Agricola era collocato «dopo» l'altare di san Michele ubicato «verso l'atrio» nell'area presbiteriale della navata minore meridionale, mentre quello di san Nicolò, nell'area presbiteriale settentrionale, era posto «sopra del sepolcro di Vitale». Nella navata centrale dopo l'altare maggiore vi erano invece i due «cassoni di marmo» affiancati⁸⁴. Da ciò si può ragionevolmente dedurre che i due sarcofagi dei protomartiri fossero disposti privilegiando il lato lungo frontale, come li dispone anche Osten. Nel 1976 Paola Porta li descrive invece posizionati col lato corto scolpito verso i fedeli, come erano posizionati ancora agli inizi del Novecento da Lanzoni⁸⁵.

78 Bovini (ed.) 1968: 58-59.

79 Russo 2022.

80 È davvero curioso che per questo frammento con pavone si sostenga una cronologia alla seconda metà del VI secolo e per il sarcofago di Vitale una cronologia più avanzata, sembra quasi che la possibile provenienza da un pulpito, come quello di Agnello a Ravenna, abbia suggerito la cronologia. Mi pare che la differenza coi pavoni del sarcofago di Vitale sia solo nelle dimensioni.

81 *Gregorii episcopi Turonensis*, PL 71, col. 745.

82 Cattaneo 1888: 112.

83 Osten 1846.

84 Patricelli 2019: 53-55.

85 Lanzoni 1907: 109. Si veda anche Montorsi 1980, II, tav. XIII.



41 Bologna, atrio del Catino di Pilato, frammento con pavone di un probabile pulpito.



42 Bologna, Santi Vitale e Agricola del complesso di Santo Stefano, sezione di Friedrich Osten, 1846.



Non mi dilungo sulla lunga serie di spostamenti ipotizzati da Montorsi nel 1980⁸⁶, mentre la Marchesini – sulla base del fatto che uno dei due lati corti del sarcofago di Vitale presenta, all'interno di una cornice modanata del tutto simile a quella che contiene i pavoni, una
 43 doppia arcata sorretta da tre semicolonne con relativi capitelli, e che anche nel sarcofago
 44 di Agricola un solo lato corto presenta tre figure nimbate che le epigrafi consentono di identificare con Agricola, Ambrogio al centro e Tecla – ha ipotizzato che in origine i sarcofagi fossero disposti orizzontalmente col lato lungo e accostati l'uno all'altro coi lati corti privi di sculture, nella zona presbiteriale. Si tratta di certo di una ipotesi costruita secondo logica (se ho ben capito già adombrata da Montorsi, II: 107) e quindi assolutamente plausibile, ma che tuttavia non mi convince fino in fondo. Il lato scolpito con le tre figure di Agricola, Ambrogio e Tecla, racchiuse da una cornice a palmette del tutto identiche a quelle sulla fronte, permette di precisare per le sculture dei tre santi con le relative epigrafi una cronologia come quella indicata per la fronte del sarcofago, dunque agli inizi del XII secolo. Ma tutto questo non esclude che i due sarcofagi che, come abbiamo detto, ancora nel 1976 erano collocati nelle absidi minori in posizione parallela all'asse delle navate (come bene si vede nella fotografia n. 68 pubblicata da Cecchi Gattolin), in origine potessero trovarsi nella semicampata del presbiterio simmetricamente disposti ai lati minori dell'altare maggiore. In quella posizione ora esiste un muretto posticcio tra la lastra romana decorata con racemi in funzione di lesena, in origine un architrave, e la colonna verso ovest; tale posizione probabilmente avrebbe dovuto corrispondere a quella degli inizi del XII secolo, quando fu scolpito il lato corto con i tre santi tra cui Tecla in sostituzione di Vitale, al quale appunto era dedicato l'altro sarcofago.

Una possibile riprova di tale soluzione sembra potersi ricavare dal lato corto del sarcofago
 43 di Vitale, quello con le due arcate cui già abbiamo fatto cenno. Paola Porta ha sottolineato come all'interno di una cornice piatta, e di una doppia modanatura come quella che si trova in moltissimi sarcofagi e plutei bizantini, del tutto identica a quella della fronte con i pavoni, siano presenti due archi a tutto sesto con una triplice ghiera che dà una chiara illusione prospettica⁸⁷. Gli archi sono sostenuti da capitelli decorati a traforo a loro volta sostenuti da colonne caratterizzate da una base con toro e plinto. Il fatto che tale partizione architettonica sia in alto che in basso oltrepassi la linea della incorniciatura più interna, per dare ancor più l'idea di tridimensionalità dello spazio, è una raffinatezza che si ritrova nel sarcofago di San Gervasio di Bulgaria a Mondolfo. Essa invece è del tutto
 45 assente nella parte postica con la fila di archeggiature, che sono chiaramente una palese imitazione, senza però la medesima raffinatezza, di quelle sul lato corto. Il lato con le sole
 43 due arcate, insomma, sembrerebbe ascrivibile a fine VI inizio VII secolo come la fronte con i pavoni. D'altra parte, lo stesso utilizzo dei due sarcofagi come «monumenti» ripropone l'uso politico e spirituale di quelli ravennati come, già da qualche anno, è stato rivalutato da Eward E. Schoolman⁸⁸.

Quanto siamo venuti fin qui dicendo sulla base di elementi difficilmente opinabili, sia sulla cattedrale metropolitana di San Pietro sia sull'attuale edificio dei Santi Vitale e Agricola, apre però nuovi scenari e pone ugualmente molte nuove domande. Se i sarcofagi dei protomartiri sono quelli di fine VI-inizio VII secolo, è lecito chiedersi se in origine essi si trovassero nella chiesa che ora indichiamo dei Santi Vitale e Agricola, e se i sarcofagi ivi presenti, dal momento che sono stati reimpiegati e riscolpiti – quello di Agricola a fine XI e

86 | Montorsi 1980, II. Per chiarezza e seguire le ipotesi dei vari spostamenti dei sarcofagi nei vari periodi si vedano le tavole in appendice al secondo volume.

87 | Porta 1976: 181-182.

88 | Schoolman 2013.



43 Bologna, Santi Vitale e Agricola del complesso di Santo Stefano, lato del sarcofago di Vitale con doppia arcata.



44 Bologna, Santi Vitale e Agricola del complesso di Santo Stefano, lato del sarcofago di Agricola con Agricola, Ambrogio e Tecla (da Cecchi Gattolin 1976).



- 45 Bologna, Santi Vitale e Agricola del complesso di Santo Stefano, lato posteriore del sarcofago di Vitale (da Cecchi Gattolin 1976).

inizio XII secolo, siano rimasti sempre nello stesso luogo o siano stati spostati in altri edifici prima di tornare dove ora si trovano.

Per tentare di fare luce su tali questioni è giunto il momento di spostare la nostra attenzione sulle diverse fonti contenute in un codice della Biblioteca Universitaria di Bologna. Si tratta del ben noto cod. 1473 concluso da un monaco del monastero di Santo Stefano nel 1180, a suo dire testimone oculare degli eventi narrati, collocato solitamente tra 1164 e 1180, ma secondo Alessandro Testi Rasponi tra 1177 e 1180⁸⁹. Il palinsesto contiene testi che sono sempre stati al centro dell'attenzione degli studiosi, ma concentrerò l'attenzione sul *De translatione sanctorum martyrum Vitalis et Agricolae* e sul *Sermo de inventione sanctorum reliquiarum*, testo quest'ultimo da cui ha inizio quell'interessantissimo percorso che porta alla straordinaria realizzazione della basilica di San Petronio e alla individuazione del vescovo bolognese Petronio quale patrono della città felsinea. Voglio sottolineare, fin da subito, perché si tratta di un aspetto che mi servirà nel prosieguo del mio ragionamento, che il cod. 1473, a differenza dell'Angelica 123, prodotto più plausibilmente dalla scuola episcopale, è elaborato e costruito all'interno del monastero stefaniano e questo, appunto, è un particolare che andrà tenuto ben presente.

Partiamo dunque dal *De translatione*: la parte che più ha interessato è sicuramente quella verso la fine della narrazione, in cui è scritto:

eadem corpora sanctorum [sono quelli appunto di Vitale e Agricola] *quintus nonas martii, anno ad incarnatione Domini millesimo nono decimo, indictione secunda, praedictus domnus Martinus abbas transvexit ad confessionem, quam ipse miro labore, pulcherrimo opere construxit in ecclesia beatissimi Iohannis Baptistae (f. 327v)*⁹⁰.

89 Testi Rasponi 1910-1911: 398: «[...] il passionario fu incominciato a scrivere per commissione dell'abate Landolfo nell'anno 1177 o nel successivo perché la tavola delle feste mobili che lo precede, muove dal 1178 e fu terminato il 14 novembre 1180 [...]».

90 Per il testo del *De translatio*: Malaguti 1993: 187.

Nel 1019, e la data non può essere casuale perché coincide esattamente con quella riportata nel documento del 1048 da cui risulta la nuova *fundatione* della cattedrale di San Pietro, nei pressi della porta omonima all'interno del circuito delle mura di selenite da parte del vescovo Frogerio, i corpi santi dei due protomartiri bolognesi vengono trasferiti nella «confessione», cioè la cripta, di San Giovanni Battista (edificio che fa parte del complesso monastico stefaniano a meridione del Santo Sepolcro), cripta che il testo dice da poco essere stata completata *miro labore pulcherrimo*. Tali lavori di ristrutturazione del monastero a inizio XI secolo sono peraltro confermati dal documento del 1017 su cui giustamente ha attirato l'attenzione Laura Marchesini. La

- 46 cripta di San Giovanni Battista esiste ancora e, pur interessata da profondi restauri, potrebbe effettivamente avere avuto, già a quel tempo, una struttura ad oratorio come quella della pieve di San Michele a Nonantola o della cattedrale di Acqui⁹¹. È vero però che nella cripta attuale sono rimasti solo pochissimi capitelli che potrebbero essere ascritti entro la prima metà dell'XI secolo, ma tralascio tale questione.

Le maglie della rete paiono dunque stringersi e sempre più emerge come l'inizio dell'XI secolo coincida, come notato anche da altri e soprattutto da Gianpaolo Ropa, con un momento di particolare fervore culturale a Bologna. Il testo del *De translatione* offre tuttavia una serie di ulteriori elementi su cui è necessario soffermarsi. Prima di tutto non si nomina mai la dedicazione della chiesa in cui le reliquie dei due protomartiri erano conservate; si menziona esplicitamente la chiesa del Battista come nuova destinazione del loro trasferimento, e si dice che la chiesa dove erano custoditi i loro sepolcri di marmo:

*sita est iuxta ecclesiam beatissimi martyris Stephani, in qua monasterium constitutum est in honore eiusdem beati Stephani, in qua etiam similitudo sepulchri Domini nostri Iesu Christo miro ordine constituta refulget*⁹².

Perché la dedicazione ai santi Vitale e Agricola non compare mai esplicitamente e rimane sempre sottintesa o, meglio, presunta? Perché si dice che sant'Ambrogio affidò i loro corpi a sepoltura nel luogo rivelatogli da Dio? Perché per ben due volte l'anonimo monaco sottolinea che il *locus* dei sepolcri è una chiesa fatiscante e sottolinea con forza che questo edificio si trova nel monastero di Santo Stefano? Certamente si può pensare ad un espediente retorico, ma l'insistenza sul fatto che i *munera* si trovassero all'interno del monastero di Santo Stefano non può certo lasciare indifferenti, tanto più che il nostro narratore si dilunga nella giustificazione escogitata dall'abate Martino «sano di mente e di corpo» per il trasferimento delle reliquie dei protomartiri nella *confessio* della chiesa del Battista ma, si badi, sempre all'interno del complesso stefaniano⁹³. È vero che nel testo si dice chiaramente che si chiede l'autorizzazione al vescovo Frogerio, in carica nel 1019, ed è altrettanto vero che si ricorda che l'autorizzazione al trasferimento era stata

⁹¹ Ancora molto utili Magni 1979; Thümmeler 1939; ma anche Gigliozi 1994 con bibliografia più recente.

⁹² Malaguti 1993: 183.

⁹³ Malaguti 1993: 185. *Cum vero placuit divinae dispositioni ordinare eidem monasterio domnum Martinum abbatem tempore Henrici imperatoris, aperte patuit Onnipotentis voluntatem favere horum sanctorum corporum transmutationi; et ne ambiguitas loci divina revelatione designati alicuius animum obfuscaret, praedesignatus domnus Martinus abbas mente et corporis valitudine cucurrit ad lumen discretionis, quae mater virtutum firmatur ab omnibus catholicae famulantibus fidei, dicens locum non esse accipiendum tantummodo illud brevissimum spatium terrae, quo constat aliquod corpus quod facile circumscribi potest, sed aliquando totam urbem dici uno locum, totam villam similiter dici unum locum.*

richiesta addirittura anche ai canonici. Ma che sia normale, per una delicata operazione di questo tipo, il benessere dell'ordinario diocesano, mi pare ovvio, ma non certo quello dei canonici, a meno che l'edificio in cui le reliquie dei santi martiri si trovavano fosse di diretta proprietà del vescovo fino a dopo il 1200 come ha sostenuto Testi Rasponi⁹⁴.

Non sono riuscito a ritrovare documenti precisi che confermino tale affermazione, ma ho l'impressione che derivi dal recupero del vescovo bolognese Adalberto a Marzaglia nel 973 di *Sanctum Stephanum qui dicitur sancta Hierusalem*, concesso da Carlo al vescovo di Parma Wibodo nel 887⁹⁵ e dalla bolla di Lucio II del 1144 su cui dovremo tornare⁹⁶; ma forse anche dal fatto che il vescovo Bernardo (1096-1104) aveva deciso di farsi seppellire nel complesso di Santo Stefano perché nella metropolitana dai tempi del lungo scisma diocesano fra Gerardo (1079-1089) e Sigifredo si erano con tutta probabilità insediati i vescovi scismatici fino a Pietro. Semmai, il passo del *De translatione* insinua il sospetto che anche questo testo sia stato prodotto prima degli altri presenti nel cod. 1473, e mi chiedo allora se il suo recupero negli anni dell'abbaziato di Landolfo a Santo Stefano non possa avere un significato diverso da quello col quale fino ad ora lo si è interpretato.

Come ho detto più sopra, non va mai perso di vista il contesto più generale che ha portato alla realizzazione del codice della Biblioteca Universitaria di Bologna. E tale contesto, del quale mi pare si sia tenuto poco conto, è da un lato particolare, ma non dissimile da ciò che si verifica in altre città nella seconda metà del XII secolo. A Bologna sono, come sappiamo, gli anni di rapida prorompente ascesa del Comune e di promozione di san Petronio come patrono dopo l'*inventio* delle sue reliquie nel 1141, ma il decennio 1161-1170 coincide con anni molto difficili e tormentati per la città: sono gli anni dei podestà di nomina imperiale, di Bezo, dei tumulti del 1161 e 1164, e all'interno della compagine cittadina esistono posizioni diversificate a favore del Papato e dell'Imperatore⁹⁷. In questo dietro le quinte del palinsesto del codice 1473 spicca però la figura dell'abate Landolfo, che governa il monastero stefaniano dal 1162 e che il Barbarossa in un diploma da Ferrara, datato tra febbraio e marzo 1167, prende sotto la sua protezione insieme a tutti i beni dell'Abbazia definendo Landolfo *fidelem nostrum*⁹⁸. Sulla sponda opposta si trova il Comune cittadino, che nel dicembre di quello stesso anno aderisce alla Lega Lombarda, ma anche il vescovo Giovanni IV (1169-1187), legato del papa Alessandro III per alcune questioni del territorio emiliano-romagnolo, papa che era stato lettore allo *Studium* di Bologna⁹⁹ e che al momento della sua elezione al soglio pontificio aveva rivolto un appello di aiuto ai cittadini bolognesi e al vescovo Gerardo Grassi. La domanda che mi sono posto non è dunque fuori luogo e anzi pare trovare un serio fondamento in un'altra indicazione che emerge da fonti diverse, che però riguardano lo stato dei rapporti tra monaci stefaniani e clero secolare bolognese.

Per questo mi sia consentita una *ekphrasis* che ci porterà, seppure rapidamente, lontano dal XII secolo, bensì al 1796 con Giambattista Melloni e poi a ritroso all'*Episcopale* e anche

94 Testi Rasponi 1910-1911: 452-453. A proposito della chiesa dei Santi Vitale e Agricola egli scrive: «ci appare negli antichi documenti come unita a Santo Stefano, ma alle dirette dipendenze del Vescovo e del Capitolo e non è che molto tardi dopo il 1200 che i monaci ne entrarono in possesso».

95 Cfr. nota 18.

96 *Annali bolognesi*, I, 2: doc. CXXX, 206-209.

97 Ancora fondamentale, nonostante sia un testo ormai datato, Hessel 1975 [1910]: 29-77, utile l'aggiornamento bibliografico fino al 1975: LXXI-LXXII. Vasina 2007.

98 *Diplomata. Die Urkunden Friedrichs I*, doc. 527: 469. Ricordo la relazione fra il Barbarossa e Teodosio I suggerita da Lanzoni 1907: 65-70.

99 Sul vescovo Giovanni per un sintetico ma utile profilo: Terra (ed.) 2002: 185-186. A Bologna è presente dal 1161-1164 Samuele vescovo «scismatico» voluto dall'Imperatore.



46 Bologna, San Giovanni Battista, interno della cripta.

Archiepiscopale Bolognese del 1580 e 1592 del cardinale Gabriele Paleotti¹⁰⁰. Melloni, nel resoconto delle vicende delle reliquie dei santi Vitale e Agricola riporta una parte di una *Lettera Pastorale* del cardinale Paleotti: «sparsa d'erudizione, di pietà e di zelo», scritta poco prima del 25 maggio del 1578, in cui si legge:

Essendo accaduto (dic' lla), che la Chiesa, dove erano posti i Corpi di quei Santi [...] Era per ingiuria del tempo quasi rovinata [...] l'Abbate fece trasferire le Ossa nel Confessio fabbricato da lui, che si chiama di San Gio. Battista, che fu nell'anno 1019, alli 3. di Marzo, come consta dal Volume antico, in foglio grande pergameno, che ancora si trova nella Sacristia di S. Stefano, e si è mostrato e letto in pubblico. Furono di poi custodite tutte queste Reliquie nel detto luogo fino all'anno 1060 nel qual tempo essendo Giovanni Vescovo di Bologna, egli trasferì [si notino le seguenti parole] la maggior parte di quelle Reliquie con alcune altre [...] nel Confessio della Chiesa nostra Cattedrale et in quello Altare che tutti sapete essere sempre stato intitolato de' SS. Vitale e Agricola, lasciandone alcune parte nel detto luogo di Santo Stefano dove ancora oggi si conservano: del che ne consta memoria evidente in un altro libro antico e grande in membranis, posto nella Libreria de' RR. Canonici di questo Duomo, quale parimente si è mostrato e letto a tutti in pubblico. In questo Altare sono poi sempre state conservate, se bene noi non eravamo certi fin tanto che è piaciuto alla divina bontà darcene la vera luce [...] ¹⁰¹.

La lettera di Paleotti prosegue con una nuova *inventio* delle reliquie che coinvolge l'intera città e la costruzione di un nuovo altare nella cripta della cattedrale di San Pietro. Al di là delle cose che già conosciamo sulla *translatio* del 1019, la novità maggiore è rappresentata dal fatto che il Paleotti scriva che le reliquie di Vitale e Agricola sono state trasferite in cattedrale dal vescovo Giovanni nel 1060. Dunque una ennesima traslazione di queste reliquie «inquiete». La data 1060, come è facile comprendere, crea immediatamente un certo interesse perché parrebbe essere la logica conclusione di quel rinnovamento della intera istituzione ecclesiastica cittadina iniziato, come abbiamo

¹⁰⁰ Paleotti 1580: 246-253; Paleotti 1584: 276-283.

¹⁰¹ Melloni 1786: 150-151.

visto, nel 1019 con la fondazione/rifondazione dell'edificio della cattedrale di San Pietro, con la realizzazione del Codice dell'Angelica 123, con la riorganizzazione della vita canonica voluta fortemente da vescovo Adalberto (1031-1055), ma proseguita anche da Lamberto (1062-1080), rinnovamento che arriva al suo coronamento con il supposto trasferimento dei *munera* dei protomartiri nel 1060 in quel nuovo edificio «fondato» nel 1019 che però a quella altezza cronologia - 1060 lo sottolineo ancora - era stato ragionevolmente terminato da non molto tempo.

È a questo punto che entra in scena Melloni, il quale, nel riportare la lettera pastorale del Paleotti, in corrispondenza della data 1060, afferma che l'anno indicato dal Paleotti è da imputare ad un errore del copista per quanto riguarda l'*Episcopale*, e «disavvedutezza dell'editore del secondo [si riferisce all'*Archiepiscopale*]; imperocché facendosi custodire a S. Stefano le predette Sante Reliquie fino al tempo di Giovanni Vescovo», a detta del Sigonio e di altri storici bolognesi, la traslazione sarebbe avvenuta non nel 1060 bensì nel 1165. Con la nuova data suggerita da Melloni, tenendo ben presente che il Leggendario-Passionario 1473, come indicato nel *colophon*¹⁰², è stato terminato sicuramente il 14 novembre del 1180, dunque al tempo dell'abate Landolfo e quindi sicuramente, volendo stare larghi, tra 1162 e 1180¹⁰³, si dovrà convenire che il nuovo spostamento delle reliquie in cattedrale da parte del vescovo andava di fatto a punire e a depotenziare, nonostante qualche parte fosse rimasta nella chiesa di san Giovanni Battista, la capacità di attrazione dei fedeli, con tutto ciò che questo comportava per il monastero stefaniano. L'inserimento del testo del *De translatione* nel *corpus* dei testi che formano il cod. 1473 va forse letto allora come una presa di posizione, neppure tanto celata, nei confronti del clero secolare bolognese e del Comune cittadino.

Giunti a questo punto ritengo opportuno, per questioni di chiarezza, tirare le somme, seppure ancora provvisorie, di quanto fin qui emerso, tenendo conto però solamente di dati incontrovertibili:

- a) L'epigrafe sul bordo del cosiddetto Catino di Pilato, sulla base dell'indicazione dei personaggi citati, ossia Liutprando, Ildebrando e il vescovo Barbato, è stata realizzata tra 734 e 744.
- b) La croce di San Giovanni in Monte con relativa epigrafe in cui è menzionato il vescovo Vitale va datata ai primissimi anni del IX secolo.
- c) Sulla base delle cronologie delle epigrafi menzionate ai punti a e b, il lato posteriore del sarcofago di Agricola, in origine forse lato principale, va ascritto probabilmente alla fine del VI secolo o al massimo al principio del VII secolo.
- d) La stessa cronologia vale per la fronte con i pavoni del sarcofago di Vitale e anche per il lato corto scolpito con le due arcate del sarcofago.
- e) La fronte attuale del sarcofago di Agricola va ascritta alla fine dell'XI o ai primissimi anni del XII secolo e così il lato corto del sarcofago con tre santi (Agricola, Ambrogio e Tecla), sulla base delle strette analogie della decorazione della cornice a palmette con quella sulla fronte attuale con le relative epigrafi.
- f) La cattedrale di San Pietro all'interno delle mura è in costruzione nel 1019 al tempo

102 | Nel *colophon* è scritto: *Anno ab incarnatione Domini millesimo centesimo octuagesimo, abbatante domino Landulfo, abbatte discretissimo, Deo et hominibus diligendo, fama sparsim notissimo, anno videlicet abbatiae eius XVIII, die scilicet veneris, qui quarto die post festum s. Martini episcopis secutus est, completus est in monasterio beatissimi protomartyris Stephani de civitate Bononia, quod vocatur Hierusalem, liber iste; et thesauris armarii iam dicti monasterii aggregatus.* Lanzoni 1907: 39.

103 | Lanzoni 1907: 40-43.

- del vescovo Frogerio, ma in quel luogo si trovava già sicuramente alla metà del IX secolo, mentre non esiste alcun elemento certo, documentario e materiale, che fosse ubicata in quell'area fin dell'epoca tardoantica.
- g) Nel complesso monastico di Santo Stefano si lavora nel 1017, e nel 1019 avviene la *translatio* delle reliquie dei santi Vitale e Agricola, dalla chiesa che si trovava a settentrione della chiesa di Santo Stefano (Santo Sepolcro) alla cripta da poco ultimata della chiesa del Battista.
 - h) Il codice miniato Angelica 123 è databile agli anni attorno al 1039, comunque entro la metà dell'XI secolo.
 - i) L'edificio di cui possiamo solo presumere la dedicazione ai Santi Vitale e Agricola è in ristrutturazione tra 1080 e 1100.
 - j) La cattedrale metropolitana di San Pietro è ricostruita dopo l'incendio del 1141 al di sopra di un edificio precedente la cui costruzione è stata interrotta per ragioni non precisabili.
 - k) Nell'anno 1141 avviene anche la *inventio* delle reliquie di san Petronio e di molte altre presenti in tutto il complesso stefaniano.
 - l) Sappiamo infine con certezza che le reliquie dei due protomartiri sono nuovamente traslate dalla cripta di San Giovanni Battista a quella della cattedrale metropolitana di San Pietro nel 1165.

È ora il momento di passare alla seconda fonte documentaria, il *Sermo de inventione sanctorum reliquiarum*¹⁰⁴, ugualmente inserito nel cod. 1473 ma non necessariamente redatto quando si decide di costruire il Leggendaro-Passionario; anzi, il fatto che l'insieme del suo contenuto faccia riferimento ad un anno preciso, il 1141, non dà motivo di pensare ad una data diversa da quella a ridosso degli avvenimenti narrati, anche perché, guarda caso, il 1141 è anche l'anno dell'incendio della cattedrale. Più interessante semmai è capire le ragioni che hanno indotto i monaci stefaniani ad un suo riutilizzo nel palinsesto del codice. Il racconto in questo caso è focalizzato sul ritrovamento delle reliquie di Petronio, contenute in un'arca all'interno dell'edicola nella chiesa di Santo Stefano (Santo Sepolcro) che imitava quella di Gerusalemme. Oltre a queste ne vengono ritrovate numerosissime altre, procurate sempre da Petronio e nascoste nel timore che venissero profanate e depredate. Il racconto riporta che il rinvenimento avvenne il 4 ottobre 1141, giorno che coincide esattamente con la festa del santo, e sulla scorta di una *antiqua scriptura* contenuta in un vetusto libro conservato nel monastero stefaniano *ubi prescripte latuissent capse ab antiquoribus perquirere studuerent*. Il testo dunque prosegue:

*Cumque de hoc sepiissime eorum animos variis aggravarent opinionibus ad eorum mentes quamdam sub Sancti Ysidori archam asconditam revocaverunt: nec enim intueri a quolibet poterat. Sed cum prefati Sancti Ysidori Basilica noviter edificaretur, antiqui qui tunc aderant ab una parte eam perspexerunt, et praedicto abbati atque monachis ea omnia multotiens retulerunt*¹⁰⁵.

Nel complesso di Santo Stefano si segnalano: la chiesa gerosolimitana di Santo Stefano (Santo Sepolcro), quella di San Giovanni Battista con la sua cripta ricostruita e terminata nel 1019, l'edificio in cui erano i sepolcri dei santi Vitale e Agricola, la cui dedicazione è però, alla luce dei documenti, solo presunta; infine esisteva anche una basilica dedicata

¹⁰⁴ Per il testo del *Sermo* faccio riferimento al testo pubblicato da Lanzoni 1907: 240-250.

¹⁰⁵ Lanzoni 1907: 241.

a Sant'Isidoro, che nella *Vita sancti Petronii*¹⁰⁶, redatta non dallo stesso autore del *Sermo*, è indicato essere l'illustre eruditissimo santo spagnolo morto, ancora una volta guarda caso, a Bologna e lì seppellito in occasione di un suo viaggio di ritorno da Roma. La dedicazione al famoso santo le cui opere erano fra le più lette nel medioevo non sarà allora legata alla «dotta Bologna»¹⁰⁷?

Ma così il racconto prosegue:

*Quibus itaque omnibus auditis atque percognitis, prelibatus abbas cum domno Henrico, reverentissimo sancte Bononie aeclesiae episcopo, et quibusdam monachis et sapientioribus vicinis commutato consilio, predictam archam inquirere ceperunt, et eam, in qua beati Ysidori corpus jacebat, seorsum amoverunt et sic demum cum magno labore vix ad predictam attingere valuerunt; erat quippe fortissimo muro circumclausa, et desuper inter eam, et superiorem terram, et marmoribus valde onerata, atque super eam in marmore quodam insculptum nomen fuerat Symon*¹⁰⁸.

La scoperta di questa tomba, dal nome così evocativo, produrrà, come vedremo meglio in seguito, risvolti inaspettati. La ricerca delle reliquie prosegue e porta al ritrovamento nella stessa arca di sant'Isidoro, di cui già si conosceva l'esistenza ma di cui si parla solo nella *Vita sancti Petronii*, di quelle dei santi Innocenti; nei giorni successivi ulteriori sacri pegni vengono individuati ad *Sancta Crucem in loco qui a beato Petronio figuraliter Golgota appellatur* [oggi Santa Trinità]. Si giunge infine alla chiesa di Santo Stefano (Santo Sepolcro) e nel sacello *ad instar eius in quo Dominus noster Jesus Christus positus fuerat sepulcrum a Beato Petronio fabricato* sulla sinistra, e in un'altra cassa con ulteriori reliquie.

In questa specie di caccia al tesoro del XII secolo la narrazione prosegue con il rinvenimento di ulteriori reliquie in altri spazi del complesso stefaniano, ma credo che gli elementi di maggiore interesse siano quelli su cui ci siamo più lungamente soffermati. Da essi emerge infatti ancora una volta la precisa volontà di mettere in evidenza la preminenza a Bologna del complesso stefaniano nella sua totale interezza spaziale. In una scala di valori nell'insieme del racconto sembra addirittura essere superiore il monastero, con l'enorme numero delle sue straordinarie reliquie sparse in ogni suo spazio, rispetto al corpo di san Petronio, anche se è da questo momento che il suo culto diventa progressivamente centrale per la città e la diocesi.

Oltre a questo, nel testo del *Sermo* assumono una notevole importanza anche le indicazioni sulle dedizioni degli altri edifici del complesso monastico, tra le quali però, vale la pena di evidenziarlo, non si nominano mai né la cripta di San Giovanni Battista né la chiesa dove erano conservate in origine le reliquie dei protomartiri bolognesi. Perché? L'autore del *Sermo* spicca invece, come abbiamo visto, per i dettagli con cui è illustrata la basilica di Sant'Isidoro e le reliquie in essa ritrovate. Da ultimo, non si può non evidenziare nuovamente che la data del rinvenimento di tutti questi *pignora*, oltre a coincidere con la festa di san Petronio, avviene nello stesso anno - il 1141 - in cui la città è colpita dall'incendio, e non a caso Petronio nella *Vita* sarà presentato, al pari di Ambrogio, come santo estremamente attivo nella tutela della città di pietra: *Sed, pietate Dei, citius reparare valebis / saltem sic demum per te reparetur amenum*¹⁰⁹. Insomma, una serie di coincidenze non solo cronologiche davvero impressionanti.

106 | Lanzoni 1907: 240.

107 | Gaudenzi 1901: 149. Anche la questione dell'origine dello Studio bolognese ha avuto tante ipotesi e non ho alcuna intenzione di entrare nella discussione; ritengo però utile evidenziare solo come ulteriore suggestione quanto aveva proposto Gaudenzi: «quando lo Studio si formò, la Cattedrale di Bologna era presso S. Stefano: e che quindi l'uso singolarissimo dei nostri antichi maestri di leggere in quella piazza potrebbe essere un indizio della connessione dello Studio alla scuola della cattedrale» che Gaudenzi riteneva corrispondere a quella di San Pietro stefaniana prima della ricostruzione, da parte del vescovo Giovanni nel 1165, di quella incendiata e distrutta nel 1141 che però, a suo avviso, era quella all'interno del monastero stefaniano.

108 | Lanzoni 1907: 241-242.

109 | Lanzoni 1907: 229.

Prima di procedere dobbiamo però tentare di capire se esiste una relazione tra l'incendio del 1141 e la *inventio* delle reliquie, perché non può certo essere casuale il fatto che l'incendio divampi il 1 di agosto e l'*Inventio* avvenga il 4 ottobre dello stesso anno. Come spiegare allora questa coincidenza dal momento poi che l'evento disastroso coinvolge la città e la cattedrale metropolitana, quello prodigioso invece il complesso monastico di Santo Stefano a distanza di soli due mesi? Sappiamo della frequenza e della pericolosità degli incendi nel periodo medievale, tante sono le chiese bruciate e rifatte, ma quello del 1141 deve avere avuto un esito diverso dagli altri ricordati nella *Cronaca Villola* del 1130/1131. Nel 1141 si rimarca che non solo la città genericamente intesa ma la cattedrale che era certamente, come sappiamo, una struttura in mattoni con solo parti in legno, mentre nelle abitazioni laiche il legno aveva la parte preponderante. Insomma, l'evento deve essere stato davvero disastroso e deve avere destato molta impressione nella popolazione, e la prima risposta a questi tragici avvenimenti poteva venire dall'immaginario medievale e viene infatti dal «sacro», dal divino. L'anno successivo la scoperta delle reliquie si dimostra infatti un anno favorevole per il governo cittadino, a causa della vittoria dei bolognesi contro i modenesi, mentre nel 1144 il vescovo Enrico dopo l'elezione di Lucio II - il bolognese cardinale Caccianemici (unico papa bolognese di origine) - si precipita a Roma per avere la conferma dei vecchi possedimenti della Chiesa bolognese e di altri nuovi¹¹⁰. Ma quali sono questi possedimenti di vecchia data su cui il vescovo accampa diritti?

Il terreno su cui proverò ora a muovermi si fa molto scivoloso perché per arrivare al documento del 1144 bisogna passare per quello del 23 marzo 1074 di Gregorio VII e del 6 marzo 1114 di Pasquale II. Non è assolutamente utile entrare nel dibattito sulla loro autenticità o meno, o se siano interpolati, poiché su questo è intervenuto a suo tempo Antonio Ivan Pini¹¹¹; al contrario, è invece molto più interessante il fatto che dal Laterano il 13 maggio 1144 il bolognese Lucio II, eletto al soglio pontificio il 12 marzo 1144, esattamente due mesi dopo, rilasci, e le date sono importanti, la bolla a favore del vescovo bolognese Enrico. Il punto di maggiore interesse ai fini del mio ragionamento si trova in due passaggi inseriti nel testo del 1144.

Nel primo si dice:

Atque donamus caritati tue portam in Civitate Bononiensi, quod communi nomine dicitur Sancti Petri et Stratam que nominatur salaria cum stratatico et omni reddito quem antiquitus persolvere solent ipsi homines qui per prenomatas ire vel redire soliti sunt.

Nel secondo è scritto:

Similiter concedimus Monasterium S. Stephani quod vocatur Hierusalem et quod domnus Petronius Sanctissimus Episcopus edificavit ad usum eiusdem Ecclesie et cum mercato Sancti Iohannis Baptiste ibique tenente¹¹².

Si tratta dunque di concessioni che riguardano espressamente l'area cittadina. Il vescovo con l'area di Porta San Pietro controlla infatti direttamente quell'accesso alla città dove si trova la cattedrale metropolitana bruciata nel 1141, da cui la porta prende il nome; con quella della via Salaria controlla di fatto il traffico commerciale verso Ravenna, e da

110 | Pini 1999a.

111 | Ivi.

112 | *Annali bolognesi* I, 2: 207-208.

questo il suo nome. La parte però che intriga maggiormente è naturalmente quella che riguarda la cessione del complesso monastico stefaniano. Pini giustamente, a proposito del punto riguardante Santo Stefano e a riprova della falsità del documento del 1074, sottolinea che quella precisazione: «è [...] del tutto stupefacente in una bolla del 1074 quando si tenga conto del fatto che l'*inventio* delle reliquie del santo vescovo avvenne soltanto una settantina di anni dopo nel 1141»¹¹³, ma viene immediatamente da chiedersi per quali ragioni allora si sia chiesto a Lucio II di confermare, nero su bianco, la concessione del monastero stefaniano al vescovo Enrico? Santo Stefano non era già ritornato, da centocinquanta anni circa, sotto la giurisdizione dell'ordinario diocesano bolognese in occasione del sinodo di Marzaglia dopo la parentesi parmense?¹¹⁴ È vero che Santo Stefano non è l'unico monastero ad essere citato nei tre documenti. Ma in quello di Gregorio VII si precisano gli enti che devono versare il reddito e alla fine di quelli elencati compare Santo Stefano, e di tutto questo nella bolla di Lucio II non è rimasta alcuna traccia. Il reinserimento di questo passaggio, suggerito evidentemente dal vescovo Enrico, è veramente una formula innocua o cela qualcosa d'altro? E che cosa? Davvero è possibile parlare di concordia tra le varie istituzioni coinvolte nell'affare delle reliquie? Le date sono forse una spia molto significativa: 1141 scoperta delle reliquie, ma anche incendio della città e della cattedrale metropolitana, 1142 vittoria sui modenese e possibilità di espansione del Comune nel comitato, 1144 il vescovo Enrico in tutta fretta, immediatamente dopo l'elezione del papa bolognese Lucio II, si reca a Roma per farsi ribadire, oltre ai privilegi già concessi da altri pontefici, la giurisdizione sul monastero stefaniano. È un azzardo allora pensare che dopo la scoperta delle reliquie, con tutto ciò che da questo derivava, il vescovo bolognese volesse essere rassicurato, per via gerarchica, che la gestione di Santo Stefano e ovviamente delle sue reliquie, fra cui quella di Petronio, *episcopus*, fosse una prerogativa esclusiva del vescovo di Bologna?

Le reliquie diventano e funzionano insomma come il *Palladium* o *Mandyllion* di Edessa. E tutti, il vescovo in difficoltà, il Comune in rapida e prorompente ascesa, i monaci stefaniani alla ricerca di un ruolo venuto progressivamente meno, cercano di appropriarsene o quantomeno di non restare esclusi dalla partita.

Insomma, esiste veramente un clima di perfetta armonia tra le importanti istituzioni cittadine: Vescovo, Comune, Ordine monastico di Santo Stefano? Proviamo a vedere più da vicino la costruzione della narrazione della *Inventio sacrarum reliquiarum*, scritta, come abbiamo detto, approssimativamente negli anni a ridosso dei fatti del 1141.

Le cose sono chiare fin da subito: i monaci, e i bolognesi più in generale, sanno perfettamente che il vescovo Petronio aveva il merito di avere costruito «primevo», l'inclita *ecclesia sancti Stephani Ierusalem typice vocata*. Una cosa dunque non da poco, e il monaco sottolinea infatti che l'edificio è *typice* del Santo Sepolcro di Gerusalemme, per distinguere il significato di questo avverbio da *figuraliter* e *instar* che ricorrono in altre parti del testo. Oltre a questo, che di per sé è già un atto di grande merito, Petronio aveva «decorato» *preclaris [...] honoribus et plurimorum sanctorum reliquiis*¹¹⁵. Santo Stefano vale dunque il doppio di qualsiasi altro luogo di culto a Bologna. Si arriva così alla causa della prima *Inventio*. Era nota la presenza delle reliquie, ma non si conosceva dove fossero state nascoste per il timore che venissero depredate. Ma ecco che in un vecchio libro del monastero si trova scritto che vi erano almeno tre casse, e così l'abate e i monaci e nessun altro - il testo è assolutamente preciso su questo punto - iniziarono a cercarle.

113 | Pini 1999a: 127-128.

114 | Cfr. nota 17, e le osservazioni di Feo 2011: 576-580.

115 | Lanzoni 1907: 229.

Poiché fra loro le opinioni erano diverse, sulla base del ricordo di vecchi monaci che erano stati presenti alla costruzione della basilica di Sant'Isidoro:

*Quibus itaque omnibus auditis atque percognitis, prelibatus abbas cum domno Henrico reverentissimo sancte Bononie aeccliesiae episcopo et quibusdam monachis et sapientioribus, vicini comunicando consilio predictam archam inquirere ceperunt et eam in qua beati Ysidori corpus jacebet*¹¹⁶.

Il vescovo, diversamente da quanto pensa Roberto Greci¹¹⁷, e i «sapienti» del Comune o forse dello Studio, entrano in scena dunque solo in un secondo momento; il merito dell'iniziativa spetta esclusivamente ai monaci di Santo Stefano e lo stesso ordine di successione in cui compaiono nel racconto ne è una prova certa. Sotto l'arca di Isidoro trovano dunque un secondo loculo e l'epigrafe scolpita col nome di SYMON, e ancora altre reliquie. Ma la ricerca di pignora non si ferma qui: nella chiesa della Santa Croce *in loco qui figuraliter Golgota appellatur unanimiter pervenerunt et post ipsam in muro ipsius aeccliesiae divino nuto cum malleis perquirere ceperunt*¹¹⁸, e trovarono una *thecam pretiosis reliquis plenam*.

Solo dopo queste due *inventio* scoprono finalmente quella di san Petronio, che viene individuata all'interno dell'edicola nella chiesa di Santo Stefano, sulla sinistra, perché sulla destra si trovava la tomba di Cristo. La reliquia del santo vescovo viene dunque rinvenuta solo in un terzo momento, e ciò è strano perché ci dice che i monaci, benché a conoscenza della presenza nel monastero di reliquie portate dallo stesso Petronio, non sapevano, a conferma del racconto del *Sermo*, dove si trovasse quella del vescovo, perché se così fosse stato la ricerca sarebbe partita da quella fin dal primo momento¹¹⁹. È strano inoltre che di questa tomba non venga fatta nessuna particolare descrizione, ma si sottolinei soltanto la presenza in essa di una ulteriore *capsa* con reliquie. L'unico elemento che la distingue è che si trova nella struttura *ad instar eius, in quo Dominus noster Ihesu Christus positus fuit*, fabbricata dallo stesso Petronio. Tutto questo apre però, a mio avviso, uno scenario del tutto nuovo sul quale non è il caso di soffermarsi perché poggierebbe solo su congetture.

A questo punto del racconto entrano in scena il vescovo Enrico e i sapienti del Comune. La notizia è diffusa *per totam terram bononinsium episcopii*. Vengono organizzati festeggiamenti con processioni e canti e:

*Insuper etiam omnibus, qui ad hanc deinceps venire studuerunt festivitatem, octo dies ante, et totidem postea super suorum omnium peccatorum duorum annorum predictus domus episcopus fecit cum omnibus suis clericis devotissime remissionem. Consuels autem et cives bononienses ante predictam ecclesiam jurejurando firmaverunt, ut omnes qui ad hanc tam preclaram deinceps celebritatem de quibuscumque locis accesserunt, ut predictum est, octo diebus ante et postea, salvi et securi ipsi et eorum res semper existerent*¹²⁰.

Il racconto prosegue con la ricerca e il ritrovamento di altre reliquie ma gli elementi importanti, a mio avviso, sono quelli su cui mi sono soffermato. Davvero allora dobbiamo

116 | Lanzoni 1907: 241-242

117 | Greci 2011: 163.

118 | Lanzoni 1907: 242.

119 | A tale proposito si vedano anche i dubbi espressi da Lanzoni 1907: 90-93.

120 | Lanzoni 1907: 243.

pensare a una «solidarietà civica» o un interesse coagulante, che ci sia stata insomma una comune «ideologia dell'autonomia e dell'identità» bolognese come suggerito da Paolini¹²¹? O forse è non è un azzardo ritenere, tenendo ben presente che il cod. 1473 è costruito nel nell'ottavo decennio del XII secolo, che in un momento di difficoltà del vescovo, il monastero stefaniano abbia deciso di svolgere un ruolo di primo piano nel tentativo, come del resto già era avvenuto negli anni precedenti, di aumentare il proprio prestigio e rilanciare il proprio ruolo in città e non solo? Mi sembra abbastanza ovvio che Vescovo e Comune, spinti da motivazioni diverse e anche contrastanti, cerchino in tutti i modi entrare nella partita.

Con il racconto dell'*inventio* del 1141 si ritorna però al problema della cattedrale bolognese, con l'aggiunta della complicazione della presenza della basilica di Sant'Isidoro presso Santo Stefano di cui prima manca qualsiasi notizia. Insomma, un groviglio di reliquie e di chiese che bisogna tentare di chiarire e per farlo dobbiamo, ancora una volta, fare un salto in avanti ed arrivare, in questo caso, attorno alla metà del Quattrocento e all'ultimo quarto dello stesso secolo. Tralasciamo dunque le vicende leggendarie, ma forse con qualche piccolissimo fondo di verità, legate alla prima cattedrale delle origini, per arrivare a quando in tutta la letteratura bolognese di Cinque-Seicento ed oltre, papa Eugenio IV, tra 1431 e 1447 ma probabilmente attorno al 1440¹²², intima di sbarrare le porte della presunta chiesa di Sant'Isidoro, dove era la sua reliquia, perché dopo la sua scoperta sotto di essa era stato trovato, come abbiamo già ricordato, quella di SYMON, che i bolognesi avevano ritenuto fossero i resti del corpo dell'apostolo Pietro portati a Bologna da Petronio, e per questo avevano dedicato quella chiesa a San Pietro, senza però precisare quando o, meglio, costruendo attorno a tale dedizione una giustificazione del tutto leggendaria. Naturalmente questa pretesa di possedere le reliquie dell'apostolo Pietro entrava fortemente in conflitto con la Chiesa di Roma, conclamata detentrica delle sacre spoglie dell'Apostolo, perché, secondo la letteratura bolognese più tarda, bloccava il flusso dei pellegrini che invece di recarsi nella città del martirio petrino si recava a Bologna. Eugenio IV pertanto, dopo diversi avvertimenti e minacce, dicono sempre le fonti cinquecentesche, avrebbe ordinato non solo di sbarrare le porte dell'edificio, ma di interrirla e scoperchiarla¹²³. Tale interdizione si prolungherà per circa una sessantina d'anni finché il commendatario dell'abbazia di Santo Stefano, il cardinale Giuliano di San Pietro in Vincoli, divenuto nel 1503 papa, chiese la grazia ad Alessandro VI (1492-1503), il quale acconsentì, con la pena della scomunica per coloro che avessero osato sostenere che nella chiesa dedicata ai Santi Pietro (e Paolo) del complesso stefaniano fossero conservate le reliquie dell'Apostolo. Il collegamento tra il testo dell'*inventio* del 1141 e queste notizie sull'azione di Eugenio IV non lascia probabilmente adito a dubbi sul fatto che la basilica di Sant'Isidoro fosse diventata la chiesa di San Pietro e avesse pertanto la stessa dedizione della cattedrale metropolitana, ininterrottamente dedicata a San Pietro sicuramente dal IX secolo in avanti. È davvero troppo per essere un fatto puramente casuale.

121 | Paolini 2001a e 2001b: 73-83. La lettura proposta da Paolini è diversa da quella di Pini 1999b.

122 | La data è ricavata dal fatto che in Pulleni de' Lupari, *Relatione Historica*: 179, si ritiene che la chiesa fosse rimasta chiusa una sessantina di anni. Montorsi 1980, I: 207. Sull'intervento di Eugenio IV: Casale, *Nuova Gierusalemme*: 361-364.

123 | Montorsi 1980, I: 206-211. Ha ragione nel sottolineare che si tratta forse di una esagerazione retorica, che però nulla toglie al fatto che la chiesa rimanga interdetta per anni. Né può destare meraviglia il fatto che manchi qualsiasi «puntuale e concreta» documentazione (p. 207). Si trattava in fondo di qualcosa che non faceva certo onore né ai monaci celestini né al clero secolare. È significativo a tale proposito come Patricelli 2019: 56, neppure faccia il nome del papa. Si veda anche Pulleni de' Lupari, *Relatione Historica*: 179.

Ma dove era ubicato allora nel complesso stefaniano la basilica di Sant'Isidoro con l'arca delle sue reliquie? Lo si evince chiaramente dallo stesso testo dell'*Inventio*: si tratta infatti di un edificio *noviter edificatum*¹²⁴, quindi costruito da non molto tempo. Come abbiamo visto, un'unica struttura è databile con certezza tra la fine dell'XI e gli inizi del XII secolo, per la presenza di capitelli identici a quelli della cripta della cattedrale di Modena, realizzata sicuramente tra 1099 e 1106; tale edificio *noviter edificatum*, chiuso e sconsacrato da Eugenio IV, era la basilica ubicata sul fianco settentrionale del Santo Sepolcro, dove ora sono e si presume fossero (tanto da determinare la dedizione) le reliquie dei due protomartiri bolognesi Vitale e Agricola prima del loro trasferimento nella *Confessio* del Battista.

Restano però ancora da stabilire le possibili date di tali variazioni di dedizione e soprattutto le ragioni. Dobbiamo tornare ancora al Melloni, il quale nel resoconto dei festeggiamenti, con tanto di processione per la città in occasione della inaugurazione nella cripta nella cattedrale attuale del nuovo monumento in cui dovevano essere riposte i *munera* di Vitale e Agricola, qui traslate dalla chiesa del Battista in Santo Stefano nel 1165, dopo avere elencato gli ecclesiastici e i laici importanti invitati alla cerimonia e dopo la processione per le vie della città, il Melloni, dicevo, scrive:

Riportati i sacri Pegni al Duomo, e dopo alcune preci datasi dal Cardinale all'immenso popolo astante la bramata benedizione vennero deposti su l'Altare della inferior Chiesa, nomata Confessione [la cripta del Duomo]: ove stettero esposti tutto il restante di quel giorno alla pubblica venerazione de' Fedeli. [...] Dopo il solenne Vespro (del giorno successivo) [...] furono posti i Tabernacoli per mano del Cardinale nell'Arca di marmo, novellamente, com'è detto, fabbricata e opportunamente segnata con le seguenti iscrizioni. Nella parte superiore è scritto: RELIQUIAE SANCTORUM MARTYRUM VITALIS ET AGRICOLAE. Dalla parte dell'Epistola: CORONAS MERUERUNT; dal lato del Vangelo: VIVENT IN AETERNUM e nella parte posteriore: LAVERUNT STOLAS SUAS IN SANGUINE.

Nel tumulo sono incise due altre lunghe iscrizioni in cui è ricordata la traslazione in San Giovanni Battista nel 1019 da parte del vescovo Frogerio: *quorum Reliquiae cum Sanctorum Innocentium ac Beati Isidori in Confessionem huius Basilica [il Duomo] a Joanne Episcopo, demum in hoc monumentum a Gabriele Paleoto Cardinali Episcopo, populo ispectante, illata sunt anno Domini MDLXXVIII*¹²⁵.

Non solo le reliquie dei protomartiri erano state levate dal vescovo Giovanni IV ai monaci di Santo Stefano con l'intento di rilanciarne il culto in alternativa a quello di Petronio, che dopo un successo nei primi anni dopo il 1141 evidentemente non aveva sfondato come dimostrano le vicende successive del suo culto¹²⁶, ma anche quelle di Isidoro e degli Innocenti. Tutto ciò però non lascia adito a dubbi sul fatto che la basilica di Sant'Isidoro privata delle sue reliquie avesse bisogno di una nuova dedizione. D'altro canto, la dedizione a Sant'Isidoro, di cui da tempo si sapeva di possedere le reliquie, deve probabilmente essere avvenuta tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo, quando il vescovo Bernardo aveva forse continuato ad utilizzare come sede della sua cattedrale l'edificio fatiscente da cui nel 1019 erano state traslate le reliquie dei protomartiri. L'incendio della cattedrale di San Pietro nel 1141, anno che, lo ripeto, coincide con quello del ritrovamento delle reliquie di Petronio e di tutte le altre in Santo Stefano, potrebbe

¹²⁴ Lanzoni 1907: 241.

¹²⁵ Melloni 1786: 154.

¹²⁶ Per un quadro d'insieme: Giansante 2008.

avere favorito lo spostamento della sede provvisoria del vescovo – la nuova cattedrale era in costruzione nel 1146¹²⁷ e consacrata nel 1184 più di quaranta anni dopo – nella chiesa di Sant'Isidoro che prende, in supplenza, la intitolazione a San Pietro. Se però a questo si aggiunge che nel 1165 era avvenuta la traslazione delle reliquie degli Innocenti e di Sant'Isidoro nella cripta della metropolitana evidentemente ultimata, si comprende allora bene perché i monaci stefaniani abbiano forzato la mano per ripristinare e rilanciare la dedicazione dell'edificio a San Pietro, giustificata peraltro dal ritrovamento proprio nel 1141 del sacello con l'iscrizione SYMON. Era insomma una specie di compensazione per il torto subito nel 1165.

Manca però ancora un ultimo passaggio: se la basilica di Sant'Isidoro, divenuta poi San Pietro, e alla sua riapertura alla fine del Quattrocento e ancora fino al Settecento, può mantenere la dedicazione a Pietro (e Paolo)¹²⁸, cosa è accaduto all'edificio che in origine conteneva i sarcofagi di Vitale e Agricola e per la quale si è sempre supposta la dedicazione ai due santi?

A Bologna si è verificata un'altra situazione strana: non solo due chiese dedicate all'apostolo Pietro, ma due anche per i santi Vitale e Agricola, la seconda peraltro non lontana dal complesso stefaniano, a lato della via Salaria, e distinta da quella che si suppone contenesse i corpi santi dei due protomartiri mediante l'appellativo «in Arena», perché sorta lungo la strada per Ravenna nell'area in cui si trovava l'arena romana, luogo di supplizio dei cristiani forse anche dei due santi bolognesi. Questo ultimo edificio, per quanto ricostruito nel 1824 e restaurato nel 1874, presenta ancora parti sicuramente medievali, in particolare una pseudo
 47 cripta ad oratorio sulla cui esistenza in origine si dovrà però tornare a riflettere, e una serie
 48 di capitelli in selenite murati in un cortile esterno dietro l'abside medievale; resti di capitelli
 15 in selenite perfettamente identici a quelli del cosiddetto Cortile di Pilato e della chiesa di San
 49 Biagio a Sala Bolognese. Mi pare inoltre di potere dire che quello spazio che oggi appunto si indica come cripta in origine non esistesse, ma sia stato ottenuto in occasione dei restauri ottocenteschi forse a testimonianza dell'esistenza in questo luogo di un antico edificio dedicato ai protomartiri bolognesi.

La tradizione vuole che in questa zona esistesse anche un monastero fabbricato da santa Giuliana che è menzionata per la prima volta nella *Vita sancti Petronii*, ma il cui culto è collegato con tutta probabilità al fatto che sant'Ambrogio¹²⁹ menzioni questa figura femminile incontrata a Firenze cui avrebbe donato le reliquie di Vitale e Agricola. Messa da parte la vicenda fiorentina di Giuliana, il cui corpo si presume sepolto in una cappella del complesso stefaniano¹³⁰, Giuliana è diventata una santa bolognese a tutti gli effetti, santa che avrebbe costruito a sue spese la chiesa del complesso stefaniano in cui sono ancora ora collocati i sarcofagi, e anche un monastero di monache sorto nelle case presso le quali abitava. Tale struttura monastica compare nella documentazione dalla metà dell'XI secolo, mentre la chiesa è documentata per la prima volta nel 1159¹³¹.

Mi pare dunque che, al di là della leggenda, si possa con ragionevole certezza dire che dal momento della *translatio* delle reliquie dei protomartiri nella cripta di San Giovanni Battista e della dedicazione della supposta chiesa in cui si trovavano i sarcofagi prima a Sant'Isidoro

127 Hessel 1995 [1910]: 234, nota 71.

128 Gargano, *Devotione, indulgentie et cose mirabile*, carta 2r; Patricelli 2019: 52-56; Pulleni de' Lupari, *Relatione Historica*: 177-182; Casale, *Nuova Gierusalemme*: 357-360; Petracchi, *Della insigne abbaziale Basilica di S. Stefano*: 307-311.

129 Ambrosius, *Exortatio Verginitatis Liber unus*, in PL 16, coll. 335-366, in part. 335-338.

130 Lanzoni 1907: 263-282.

131 Porta 1993; Pini 2001; Del Monte 2004.



47 Bologna, Santi Vitale e Agricola in Arena, interno di quella che oggi si definisce cripta.



48 Bologna, Santi Vitale e Agricola in Arena, cortile esterno dietro l'abside, particolare di un capitello della chiesa romanica.

49 Sala Bolognese (BO), pieve di Santa Maria Annunziata e San Biagio, interno.



e poi a San Pietro, fosse emersa la necessità di un nuovo edificio dedicato ai santi martiri e per questo motivo era funzionale recuperare il testo di Ambrogio, da cui ha inizio l'intera storia delle reliquie bolognesi. Sembra dunque molto verosimile che anche i sarcofagi oggi nella chiesa stefaniana, dopo il trasferimento delle reliquie in un unico altare in San Giovanni Battista, come risulta dalla *Vita di Giuliana*, abbiano trovato collocazione nella chiesa dei Santi Vitale e Agricola in Arena, dove peraltro un'epigrafe che Melloni giudica dell'XI secolo, ma che potrebbe anche essere più avanti di un secolo, dice quanto segue:

HIC REQUIESCUNT CORPORA SANCTORUM / VITALIS ET AGRICOLAE ADQUE ALIORUM
SANCTORUM RELIQUIE¹³².

Qui dunque, a mio avviso, per concrete ragioni, avrebbero potuto trovare degna collocazione i sarcofagi prima di tornare probabilmente alla fine del Quattrocento o forse più tardi, nella chiesa di San Pietro (e Paolo) del complesso di Santo Stefano.

Tutte le pedine che abbiamo cercato di disporre sulla scacchiera, sulla base di elementi il più possibile accertati, fanno emergere con evidenza le tensioni tra il monastero, il vescovo e il Comune negli anni quaranta del XII secolo, e ancora quelle sorte tra il monastero di Santo Stefano e i suoi monaci, con il vescovo e con i canonici della cattedrale in un momento molto particolare delle vicende cittadine, quando il vescovo Giovanni è schierato, assieme al comune cittadino, dalla parte del Papato e soprattutto della Lega Lombarda cui il comune bolognese aveva aderito nel 1167, mentre l'abate Landolfo e il monastero stefaniano parteggiano per l'imperatore Federico Barbarossa. Con il «furto» legalizzato delle reliquie da parte del vescovo Giovanni IV nel 1165 il ruolo del monastero in città viene di fatto annullato ed è allora che i monaci rispondono 'inventando' le reliquie di Simone/Pietro, santo cui, guarda caso, era dedicata da sempre la cattedrale metropolitana bolognese e che etimologicamente recupera, seppure in modo improprio per parentologia, anche *Petrus/Petronius*.

Insomma, nessun idillio tra clero secolare e monaci stefaniani, ma una specie di grande «scazzottata» in più riprese e a colpi di reliquie e di cambi di dedizioni; una «scazzottata» simile a quella che mi è capitato di vedere qualche tempo fa in televisione tra i vari ordini monastici che hanno l'incarico di gestire il Santo Sepolcro di Gerusalemme.

132 Anche su questa epigrafe si è verificata una certa confusione. Roversi 1982: 120-121 scheda n. 4, assegna l'epigrafe ai secoli XI-XII ma riporta che Melloni l'aveva datata al IX secolo. Del Monte 2004: 112-113 e 131, propone il XII secolo anche se poi a p. 131 la definisce «tarda». Del Monte evidentemente si è fidato di Roversi nell'indicare la cronologia suggerita da Melloni, il quale in realtà scrive (Melloni 1786: 119): «Ho io di tal Iscrizione copia esatta, cavata in gesso da detta Lapida; e considerandone i caratteri con altre circostanze, m'accosto al sentimento di persone erudite, ch'ella insomma non conosca secolo più antico dell'XI di Cristo, e in conseguenza dar non possa fondamento all'opinione i Corpi santi fosser colà trasferiti».

Bibliografia

Fonti

Ambrosius, *Exortatio Verginitatis Liber unus*, in PL 16.

Annali bolognesi, I, parte 2, L.V. Savioli (ed.), Bassano 1784.

Casale A., *Nuova Gierusalemme detta la Sacra Basilica di San Stefano di Bologna. Istoria, et osservationi*, Bologna 1637.

Codice diplomatico della Chiesa Bolognese (CDCB). *Documenti autentici e spuri (secoli IV-XII)*, M. Fanti e L. Paolini (eds), Roma 2004.

Codice Diplomatico parmense, U. Benassi (ed.), Parma 1910, I.

Corpus Chronicorum Bononiensium, A. Sorbelli (ed.), in *Raccolta degli storici Italiani dal Cinquecento al Millecinquecento*, XVIII, I, II, Città di Castello 1900.

Diplomata. Die Urkunden Friedrichs I: 1158-1167, in von H. Appelt (ed.), Hannover 1979 (MGH, DD).

Gargano M., *Devotione, indulgentie et cose mirabile le quale sono in la ecclesia de santo Stephano de Bologna dicta Hierusalem*, Bologna 1520.

Gregorii episcopi Turonensis, *Miracolorum Libri. De Gloria martirum*, in PL 71, coll. 705-828.

Malvasia C.C., *Marmora Felsinea*, Bologna 1690.

Melloni G.B., *Atti, o Memorie degli uomini illustri in santità, nati o morti in Bologna*, Bologna, Stamperia di Lelio della Volpe, 1786.

Paleotti G., *Episcopale Bononiensis Civitatis et Diocesis*, Bologna 1580.

Paleotti G., *Archiepiscopale Bononiese sive Bononiensis Ecclesiae Administratione*, Roma 1584.

Patricelli F., *Relazione istorica overo Cronica della misteriosa chiesa di San Stefano a Bologna*, Bologna 1575 [rist. Roma 2019].

Petracchi C., *Della insigne abbaziale Basilica di S. Stefano di Bologna libri due*, Bologna 1747.

Pulleni de' Lupari D., *Relatione Historica overo Chronica della misteriosa chiesa di Santo Stefano di Bologna detta Gerusalgianemme*, Bologna 1600.

Tomba F.N.T., *Serie cronologica de' Vescovi ed Arcivescovi di Bologna*, Bologna 1788.

Studi

Bovini G. (ed.), *Corpus della scultura paleocristiana bizantina e altomedievale di Ravenna*, I, Roma 1968.

Baxandall M., *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino 2000 [*Patterns of Intention*, Yale 1985].

Bergamo M. et alii, *Bologna, Santo Stefano*, in S. Gelichi, L. Malnati, C. Cavallari, M. Medica (eds), *Medioevo svelato. Storie dell'Emilia Romagna attraverso l'archeologia*, Catalogo della mostra (Bologna - Museo Civico Medievale, 17 febbraio-17 giugno 2018), Bologna 2018: 476-479.

Bergonzoni F., *Le origini e i tempi antichi*, in Terra (ed.) 1997: 16-19.

Bergonzoni F., *La cattedrale di Bologna nel primo millennio cristiano*, in Medica, Battistini (eds) 2003: 15-18.

Bergonzoni F., *Altomedioevo bolognese. Nuove prospettive per l'VIII secolo a Bologna*, in F. Bocchi, G.M. Varanini (eds), *L'eredità culturale di Gina Fasoli*, Atti del convegno di studi per il centenario della nascita (1905-2005) (Bologna-Bassano del Grappa, 24-26 novembre 2005), Roma 2008: 325-329.

Bianchi L., *La pieve di San Michele Arcangelo in Nonantola*, Città del Vaticano 1937.

Blanshei S.R. (ed.), *A Companion to Medieval and Renaissance Bologna*, Leiden - Boston 2018.

Bocchi F. (ed.), *7 Colonne 7 Chiese: la vicenda ultramillenaria del complesso di Santo Stefano a Bologna*, Catalogo della mostra (Bologna - Museo Civico Archeologico, Complesso Stefaniano, 14 febbraio-15 marzo 1987), Casalecchio di Reno 1987.

Borghi B., *Come a Gerusalemme. Reliquie e oggetti sacri e devozione nella Bologna medievale*, Roma 2020.

Bovini G., *Sarcofagi paleocristiani di Ravenna: tentativo di classificazione cronologica*, Roma 1954.

Breviglieri B., *Scritture lapidarie romaniche e gotiche: osservazioni paleografiche in margine alle iscrizioni medievali bolognesi*, Bologna 1986.

Budriesi R., *San Pietro come prima «cattedrale» di Bologna: problemi e aspetti*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna» XLII (1991): 43-91.

Budriesi R., *Il battistero e le prime fasi del complesso*, in Terra (ed.) 1997: 20-29.

Budriesi R. (a), *La cattedrale prima dell'incendio: la città del vescovo tra sede episcopale e grande santuario martiriale*, in Medica, Battistini (eds) 2003: 49-70.

Budriesi R. (b), *L'officina della cattedrale prima dell'incendio*, in Medica, Battistini (eds) 2003: 71-108.

Calzona A., *Nonantola: nuovo terremoto 2012, vecchio terremoto 1117*, in A. Calzona, G.M. Cantarella, G. Milanesi (eds), *Terremoto in Valpadana 1117, la terra sconvulsa e sprofonda*, Verona 2018: 143-168.

Calzona A. (a), *Le sedi del potere e le campane della città nel periodo medievale*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Storia di Parma VIII. 1. La storia dell'arte: secoli XI-XV*, Parma 2019: 213-245.

Calzona A. (b), 2019, *La cattedrale di Parma dopo il terremoto del 1117 senza il terremoto*, «Hortus Artium Medievalium» 25 (2019): 487-495.

Calzona A., *La canonica di Santa Maria e San Michele e le peregrinazioni della cattedrale di Reggio Emilia*, in M. Mussini (ed.), *La Biblioteca capitolare di Reggio Emilia*, Parma 2021: 11-34.

Calzona A., *Esiste a Parma una cattedrale del vescovo Bernardo? Ovvero di alcune sovrainterpretazioni della storia*, in G. Zanichelli (ed.), *Parma crocevia di cultura in Europa*, Atti del convegno (Parma, Palazzo Soragna, 20 novembre 2021), Parma 2022: 20-29.

Cantatore M.F.A., *Da Placentia a Placentia. Trasformazioni della morfologia urbana di Piacenza dall'età tardoantica all'alto Medioevo*, Firenze 2023.

Cantino Wataghin G., Pani Ermini L., Testini P., *La Cattedrale in Italia*, in *Actes du XI^e Congrès International d'archéologie chrétienne* (Lyon, Vienne, Grenoble, Gèneve et Aoste, 21-28 septembre 1986), Roma 1989: 5-229.

Capitani O. (ed.), *Storia di Bologna, 2, Bologna nel Medioevo*, Bologna 2007.

Carile A. (ed.), *Storia di Ravenna. II. 2. Dall'età bizantina all'età ottoniana. Ecclesiologia, cultura e arte*, Venezia 1991.

Cattaneo R., *L'architettura in Italia dal VI secolo al Mille circa. Ricerche storico-critiche*, Venezia 1888.

Cavina C., Terra R., *Il restauro del campanile della cattedrale di Bologna*, in Medica, Battistini (eds) 2003: 319-330.

Cavallo G., *Le iscrizioni di Ravenna dei secoli VI-VIII. Tracce e lo studio grafico-culturale*, in XXXI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Seminario internazionale di studi su «La Grecia paleocristiana e bizantina» (Ravenna, 7-14 aprile 1984), Ravenna 1984: 109-136.

Cavallo G., *Cultura scritta a Ravenna tra tardantichità e alto medioevo*, in Carile (ed.) 1991: 79-125.

Cecchi Gattolin E., *Il santuario di Santo Stefano in Bologna*, Modena 1976.

De Francovich G., *Studi sulla scultura ravennate. I*, «Felix Ravenna» 26-27/III (1958): 5-173.

De Francovich G., *Studi sulla scultura ravennate. II*, «Felix Ravenna» 28/III (1959): 5-175.

Del Monte M., *Dal simbolo al manufatto: storia materiale della cripta dei Ss. Vitale e Agricola in Arena a Bologna*, in Malaguti (ed.) 2004: 105-183.

Del Monte M., *L'epoca d'oro della selenite a Bologna*, «Il Geologo dell'Emilia Romagna» 20 (2005): 5-24 [https://www.geologiemiliaromagna.it/rivista/2005-20_DelMonte.pdf. - consultato il 9 luglio 2024].

Del Monte M., *Materiale architettonico di spoglio: uso e reimpiego dell'antico a Bologna*, «Il Geologo dell'Emilia Romagna» 30 (2008): 5-22 [https://www.geologiemiliaromagna.it/wp-content/uploads/2023/05/d-2008-30_DelMonte.pdf - consultato il 9 luglio 2024].

Del Monte M., *Il caso del tempio di Iside precursore dell'Abbazia di Santo Stefano*, conferenza tenuta al Museo Geologico G. Capellini di Bologna il 7 marzo 2021 [<https://sma.unibo.it/it/allegati/volantino-conferenza-del-monte/@@download/file/Del%20Monte%20CORRETTO.pdf> - consultato il 9 luglio 2024].

De Rubeis F., *Scrittura longobarda, bizantina o carolingia? Retaggi, modelli, imitazioni tra Ravenna, Venezia e l'Istria nei secoli VIII-X*, in S. Gasparri, S. Gelichi (eds), *The age of affirmation: Venice, the Adriatic and the Hinterland between the 9th and 10th*

centuries, Turnhout 2017: 323-348.

Deichmann F.W., *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, II, Wiesbaden-Stuttgart 1974.

Enciclopedia dell'arte medievale, A.M. Romanini et alii (eds), Roma 1991-2002.

Fanti M., *Santo Stefano*, in G. Spinelli (ed.), *Monasteri Benedettini in Emilia Romagna*, Cinisello Balsamo 1980: 144-155.

Fanti M., *Sulla simbologia gerosolimitana del complesso di Santo Stefano di Bologna*, «Il carrobbio» 10 (1984): 121-133.

Fanti M., *La cattedrale di San Pietro dal X al XV secolo e il suo Battistero*, in Terra (ed.) 1997: 31-39.

Fanti M., *La cattedrale di San Pietro dal IX al XV secolo e il suo Battistero. Lineamenti di una storia complessa*, in Medica, Battistini (eds) 2003: 19-48.

Farioli Campanati R. (a), *Tangenze ravennati nell'arte musiva pavimentale paleocristiana del litorale medio-adriatico*, in XXII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina (Ravenna, 9-22 marzo 1975), Ravenna 1975: 199-223.

Farioli Campanati R. (b), *I pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana*, Ravenna 1975.

Fasoli G., *Le incursioni ungare in Europa nel secolo X*, Firenze 1945.

Fasoli G. (ed.), *Storia della città di Bologna dal 1116 al 1280*, Bologna 1975.

Fasoli G. (ed.), *Stefaniana. Contribuiti per la storia del complesso di S. Stefano*, Bologna 1983.

Fasoli G. (ed.), *Vitale e Agricola. Il culto dei protomartiri di Bologna attraverso i secoli nel XVI centenario della Traslazione*, Bologna 1993.

Feo G., *La Chiesa di Bologna e i suoi documenti*, in Roversi Monaco, Feo (eds) 2011: 573-601.

Galassi G. (a), *Ravenna e Milano formatrici del romanico*, «Felix Ravenna» 3/XII (1953): 5-32.

Galassi G. (b), *Roma o Bisanzio*, II, *Il congedo classico e l'arte dell'Alto Medioevo*, Roma 1953.

Gaudenzi A., *Lo studio di Bologna nei primi due secoli della sua esistenza. Discorso inaugurale*, «Annuario della Regia Università di Bologna» 1901: 31-188.

Gelichi S., *Parma, il Medioevo e l'archeologia*, in R. Greci (ed.), *Storia di Parma III. 2. Parma medievale. Economia, società, istituzioni*, Parma 2011: 79-105.

Gelichi S., Malnati L., Medica M. (eds), *Storie dell'Emilia Romagna attraverso l'archeologia*, Catalogo della mostra (Bologna Museo Civico Medievale, 17 febbraio-17 giugno 2018), Bologna 2018: 476-479.

Gherardi L., *Il codice Angelica 123 monumento della chiesa bolognese del sec. XI*, «Quadrivium» 3 (1959): 1-144.

Giansante M., *Petronio e gli altri. Culti civici e culti corporativi a Bologna in età comunale*, in F. Bocchi, G.M. Varanini (eds), *L'eredità culturale di Gina Fasoli*, Atti del Convegno di studi per il centenario della nascita (1905-2005), (Bologna-Bassano del Grappa, 24-26 novembre 2005), Roma 2008 (Nuovi studi Storici 75): 357-377.

Gigliozzi M.T., *Cripta*, in *Enciclopedia dell'arte medievale* [1994] [<https://www.treccani.it/enciclopedia/cripta> - consultato il 9 luglio 2024]

Goetz E., *Beatrix von Canossa und Tuszien: Eine Untersuchung zur Geschichte des 11. Jahrhunderts*, Sigmaringen 1995.

- Grandi R., *Santo Stefano e la scultura bolognese di età romanica*, in Bocchi (ed.) 1987: 141-175.
- Gray N., *The Paleography of Latin Inscriptions in the Eighth, Ninth and Tenth Centuries in Italy*, «Papers of the British School at Rome» 16 (1948): 38-165.
- Greci R., *Specificità di Bologna*, in M.C. De Matteis, B. Pio (eds), *Sperimentazioni di governo nell'Italia centro-settentrionale nel processo storico dal primo Comune alla Signoria*, Atti del convegno (Bologna 2010), Bologna 2011: 161-180.
- Hessel A., *Storia della città di Bologna dal 1116 al 1280*, ed. ita. a cura di G. Fasoli, Bologna 1975 [*Geschichte der Stadt Bologna von 1116 bis 1280*, Berlin 1910].
- Lanzoni F., *San Petronio vescovo di Bologna nella storia e nella leggenda*, Roma 1907.
- Lawrence M., *The sarcophagi of Ravenna*, Roma 1970 [New York 1945].
- Locanto M., *I tropi liturgici a Bologna nell'XI secolo*, in Roversi Monaco, Feo (eds) 2011: 253-296.
- Magni M.C., *Cryptes du haut Moyen Age en Italie : problèmes de typologie du IX^e jusqu'au début du XI^e siècle*, « Cahiers Archéologiques » 28 (1979) : 41-85.
- Malaguti G., *Appendice III. I testi del martirio di Vitale e Agricola nel ms. 1473 della Biblioteca Universitaria di Bologna (ff. 325r-329v) e del colofone (f. 330)*, in Fasoli 1993: 176-207.
- Malaguti G. (ed.), *Martirio di pace. Momenti e storia del martirio nel XVII centenario di Vitale e Agricola*, Bologna 2004.
- Malnati L. (ed.), *Mutina Splendidissima. La città romana e la sua eredità*, Catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 25 novembre 2017-8 aprile 2018), Roma 2017.
- Marchesini L., *Il protoromanico a Bologna nel contesto padano: tra Langobardia e Romania*, in Roversi Monaco, Feo (eds) 2011: 79-160.
- Medica M., Battistini S. (eds), *La Cattedrale scolpita. Il romanico in San Pietro*, Ferrara 2003.
- Medica M. (a), *I portali dell'antica cattedrale di Bologna tra XII e XIII secolo*, in Medica, Battistini (eds) 2003: 109-146.
- Medica M. (b), *Pietro di Alberico, 1159. Croce degli Apostoli ed Evangelisti*, in Medica, Battistini (eds) 2003: 278-280.
- Monari P., *La fabbrica inventata*, in L. Serchia (ed.), *Nel segno del S. Sepolcro*, Vigevano 1987: 163-216.
- Montorsi W., *S. Stefano in Bologna. Bizantini - Longobardi - Benedettini*, Modena 1980.
- Koch G., *Frühchristliche Sarkophage*, München 2000.
- Krautheimer R., *Introduction to an Iconography of Medieval Architecture*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 5 (1942): 1-33.
- Osten F., *Die Bauwerke in der Lombardei vom 7. bis zum 14. Jahrhundert*, Darmstadt 1846.
- Pagella E., *Tradizione e innovazione nella Porta dei Principi*, in Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia, *La Porta dei Principi. Dossier restauri 3*, Parma 1993.
- Pagella E., Franzoni C., *Wiligelmo: appunti per una biografia artistica*, in E. Corradini, E.

Garzillo, G. Polidori (eds), *Domus Clari Geminiani. Il Duomo di Modena*, Cinisello Balsamo 2009: 93-133.

Paolini L. (a), *Chiesa, città e studio. L'«invenzione» dell'identità bolognese*, in Ropa, Malaguti (eds) 2001: 85-105.

Paolini L.(b), *Un patrono condiviso. La figura di san Petronio: da «padre e pastore» a simbolo principale della religione civica bolognese (XII-XIV secolo)*, in B. Buscaroli, R. Sernicola (eds), *Petronio e Bologna, il volto di una storia: arte, storia e culto del Santo Patrono*, Catalogo della mostra (Bologna, Palazzo di Re Enzo e del Podestà, 24 novembre 2001-24 febbraio 2002), Ferrara 2001: 73-83.

Paolini L., *La Chiesa e la città (secoli XI e XIII)*, in Capitani (ed.) 2007: 653-760.

Pasquini L., *Codice Angelica 123*, in Roversi Monaco, Feo (eds) 2011: 189-238.

Pini A.I., *Città, chiesa e culti civici in Bologna medievale*, Bologna 1999.

Pini A.I. (a), *Le bolle di Gregorio VII (1074) e di Pasquale II (1114) alla Chiesa bolognese: autentiche, false interpolate?*, in Idem 1999: 117-155.

Pini A.I. (b), *Un'agiografia «militante»: San Procolo, San Petronio e il patronato civico di Bologna*, in Idem 1999: 251-279.

Pini A.I., *La chiesa, il monastero e la parrocchia di San Vitale a Bologna dalle origini alla fine del XIII secolo*, in Ropa, Malaguti (eds) 2001: 203-216.

Porta P., *Il sarcofago di San Vitale a Bologna*, «Felix Ravenna» 111-113 (1976): 173-198.

Porta P., *Una testimonianza di età altomedievale a Bologna: La croce marmorea della chiesa di San Giovanni in Monte*, «Felix Ravenna» 113-114 (1977): 257-288.

Porta P., *Due sarcofagi nel tempo*, in Bocchi (ed.) 1987: 89-99.

Porta P., *Riflessioni sulla cripta della chiesa dei SS. Vitale e Agricola «in arena»*, in Fasoli 1993: 91-103.

Porta P., *La cripta e i capitelli di S. Lucia di Roffeno*, in P. Foschi (ed.), *Antichi edifici del territorio di Castel d'Aiano*, Formigine 1994: 91-99.

Porta P., *Edilizia sacra in Bologna tra l'XI e il XII secolo*, in Ropa, Malaguti (eds) 2001: 117-166.

Porta P., *Problemi di scultura altomedievale: vecchie e nuove considerazioni sul sarcofago di San Vitale a Bologna*, in Malaguti (ed.) 2004: 185-235.

Porta P., *Bologna dalla tarda antichità al Mille: aspetti e ruoli della cultura artistica*, in A. Donati, G. Sassatelli (eds), *Storia di Bologna, 1, Bologna nell'antichità*, Bologna 2005: 763-782.

Porta P., *Romanico bolognese: ricerche sulla scultura architettonica e di arredo liturgico*, «Felix Ravenna» 157-160 (2010): 243-287.

Porta P., *Pietre sacre di Bologna romanica: alcune considerazioni*, in Roversi, Feo (eds) 2011: 41-78.

Porta P., *San Giovanni in Monte tra storia e leggenda*, «Ocnus. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici» 24 (2016): 121-130.

Porta P., *Cultura artistica della cripta di Santa Lucia tra tradizione e innovazione*, in R. Zagnoni, P. Foschi (eds), *L'abbazia di Santa Lucia di Roffeno nel Medioevo lungo la strada Piccola Cassia*, Atti del convegno (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, 15 ottobre 2016), Porretta Terme - Bologna 2018: 83-95.

- Porta P., *Architettura sacra e scultura a Bologna tra tarda antichità e medioevo: un aggiornamento*, «Sibrium» 35 (2021): 200-273.
- Porter A.K., *Lombard Architecture*, New Haven - London 1915-1917.
- Quintavalle A.C., *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, Milano 1991.
- Quintavalle A.C., *Medioevo delle Cattedrali*, Milano 2006.
- Rivani G., *La cattedrale di Bologna nelle sue vicende costruttive*, «La Mercanzia» XII/3 (1957): 235-311.
- Rivani G., *L'antica pieve di Sala Bolognese e il suo restauro*, Bologna 1970.
- Rivoira G.T., *Le origini dell'architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltralpe*, Roma 1901-1907.
- Ropa G., *Momenti e questioni del culto tardoantico e medievale dei martiri Vitale e Agricola*, in Fasoli 1993: 27-37.
- Ropa G., Malaguti G. (eds), *Vitale e Agricola. Sancti Doctores. Città, chiesa, studio dei testi agiografici*, Bologna 2001.
- Ropa G., *Il programma agiografico-liturgico*, in Ropa, Malaguti (eds) 2001: 9-35.
- Ropa G., *Momenti nel culto dei martiri Vitale e Agricola: le epistole pseudoambrosiane*, in Malaguti (ed.) 2004: 61-103.
- Roversi G., *Iscrizioni medievali bolognesi*, Imola 1982.
- Roversi Monaco F., Feo G. (eds), *Bologna e il secolo XI. Storia, cultura, economia, Istituzioni, diritto*, Bologna 2011.
- Ruini C., *Il codice Angelica 123. Musica e politica tra i secoli XI e XII*, in Roversi Monaco, Feo (eds) 2011: 239-252.
- Russo E., *Ricerche sulla Bologna paleocristiana e medievale: la chiesa di Santa Maria Maggiore*, «Bulettno dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo Archivio Muratoriano» 84 (1972-1973): 21-123.
- Russo E., *Scavi e scoperte nella chiesa di Sant'Agata. Notizie preliminari*, in *Actes du XI^e Congrès International d'archéologie chrétienne* (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21-28 septembre 1986). Rome 1989 : 2317-2341.
- Russo E., *Osservazioni sulle sculture tra VI e VIII secolo d.C. conservate a Imola*, «Bizantinistica. Rivista di studi bizantini e slavi» 2/XXIII (2022): 125-143.
- Salvini R., *Wiligelmo da Modena e le origini della scultura romanica*, Milano 1956.
- Sandonnini T., *Cronaca dei restauri del duomo di Modena 1897-1925*, Modena 1983.
- Schenkluhn W., *Richard Krautheimers Begründung einer mittelalterlichen Architekturikonographie*, «Hallesche Beiträge zur Kunstgeschichte» 1 (1999): 31-42.
- Schenkluhn W., *Iconologia e iconografia dell'architettura medievale*, in P. Piva (ed.), *L'arte medievale nel contesto 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, Milano 2006: 59-78.
- Schoolman M.E., *Reassessing the Sarcophagi of Ravenna*, «Dumbarton Oaks Papers» 67 (2013): 49-74.
- Segagni Malacart A., *Lomello*, in *Enciclopedia dell'arte medievale* [1996] [https://www.treccani.it/enciclopedia/lomello_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ - consultato il 9 luglio 2024].

Serchia L., *Le trasformazioni architettoniche*, in L. Serchia (ed.) *Nonantola i restauri dell'Abbazia*, Modena, s.d. (ma 1984).

Serchia L., Munari P., *La chiesa dei SS. Vitale e Agricola*, in L. Serchia (ed.), *Nel segno del S. Sepolcro*, Vigevano 1987: 159-163.

Spigaroli M., *Imago civitatis. L'idea di città nella architettura della cattedrale*, in A.C. Quintavalle (ed.), *La cattedrale di Piacenza e la civiltà medievale*, Piacenza 2024.

Terra R. (ed.), *La Cattedrale di San Pietro in Bologna*, Cinisello Balsamo 1997.

Terra R. (ed.), *Domus Episcopi. Il Palazzo Arcivescovile di Bologna*, San Giorgio in Piano 2002.

Testi Rasponi A., *Note marginali al L.P. di Agnello. Le leggende del passionario del monastero di Santo Stefano in Bologna*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna» III/27 (1908-1909): 86-104, 226-346; IV/1 (1910-1911): 346-464; IV/2 (1912): 120-262.

Thümmeler H., *Die Baukunst des XI. Jahrhunderts in Italien*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte» 3 (1939): 141-226.

Tigler G., *Le fasi architettoniche di San Miniato al Monte alla luce di documenti e confronti*, «De Strata Francigena» 26 (2018): 25-84.

Trevisan G., *Campane e campanili nell'altomedioevo*, in S. Lusuardi Siena, E. Neri (eds), *Fondere campane dall'archeologia alla produzione. Quadri regionali per l'Italia settentrionale*, Atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 23-25 febbraio 2006), Firenze 2007: 123-148.

Vasina A., *La città e il contado dagli albori del Comune alla pace di Costanza (1116-1183)*, in Capitani (ed.) 2007: 439-478.

Zanichelli G., *Thesauris armarii aggregatus: il codice miniato a Bologna tra XI e XII secolo*, in Medica, Battistini (eds) 2003: 147-184.