

SERENA ROMANO

CRISTO, L'ANTICO E NICCOLÒ III

Per fotografie e suggerimenti l'autrice desidera ringraziare
Walter Angelelli, Ingo Herklotz e Xenia Muratova.

Sono passati già alcuni anni dal momento in cui la cappella lateranense del Sancta Sanctorum (fig. 1) è stata aperta al pubblico, e in cui i suoi affreschi, restaurati e liberati dalle ridipinture, hanno offerto alla storia della pittura romana e centro italiana una nuova soglia di osservazione e – non senza polemiche – una nuova prospettiva. Questo luogo una volta impenetrabile, vietato alle donne, sacro tra i più sacri nella storia religiosa e devozionale della Città, è oggi di facile accesso, attraversato da folti gruppi di turisti, e ciò nonostante conserva una gran parte del fascino che colpì coloro che, tra i pochi fortunati, lo videro prima della liberalizzazione attuale: penso a Giovanni Marangoni, o a Joseph Wilpert, visitatori e attori anche in fasi importanti nella vita conservativa del monumento.¹

Comunque li si considerino, quale che sia il ruolo che agli affreschi della cappella – dirò meglio, all'intero assetto decorativo e programmatico del Sancta Sanctorum – venga assegnato in sede di ricostruzione della storia pittorica italiana fra Due e Trecento, un punto, credo, non può essere in discussione. Il ciclo pittorico della cappella costituisce oggi un complesso quasi intatto, datato *ad annum*, legato al di là di ogni dubbio alla persona di un committente di straordinario rilievo, il papa Niccolò III Orsini. Si trova nella *sua* cappella, l'oratorio «privato» di ogni pontefice dall'età carolingia in

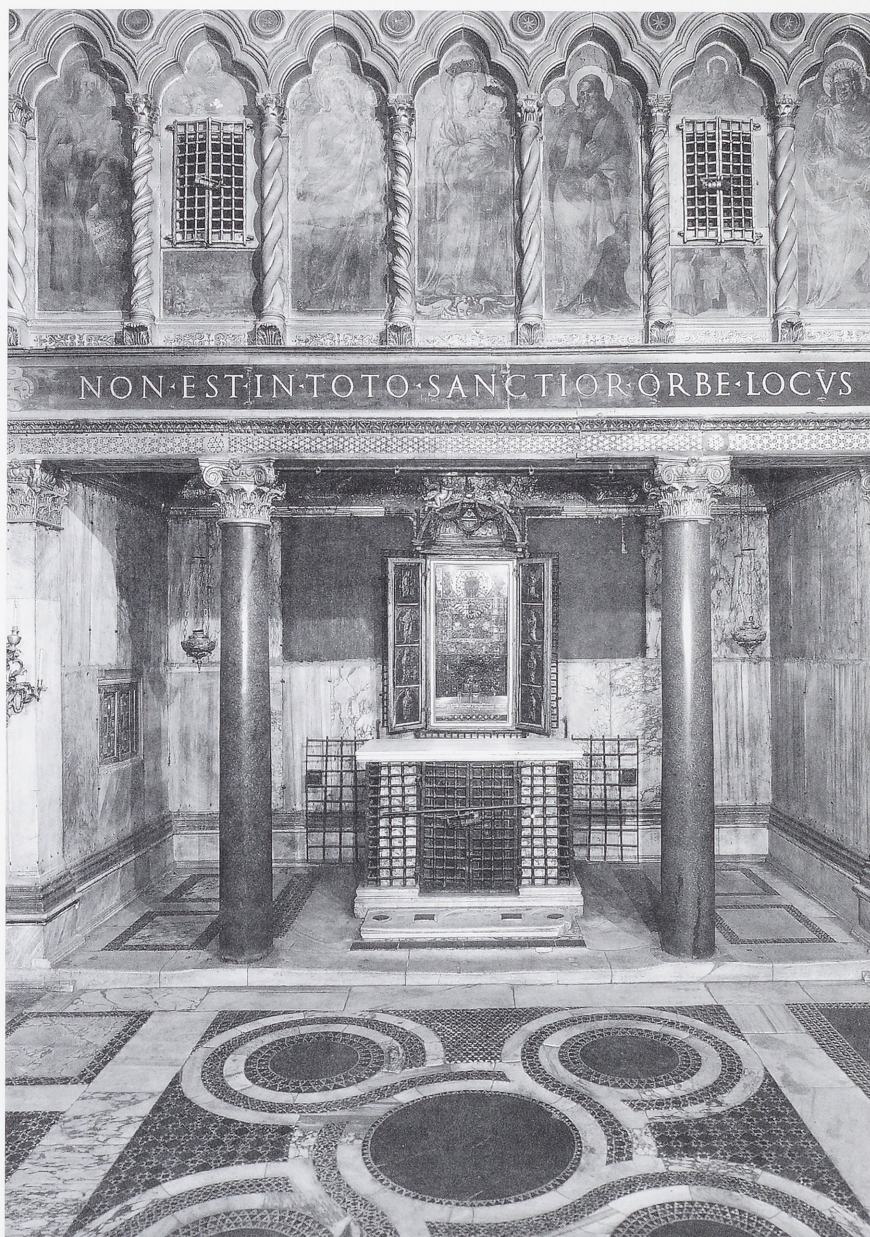
poi, sede di cerimonie e di riti di primaria importanza nella storia della Roma pontificia; da Niccolò III ricostruita in nuove forme e con nuove decorazioni. Gli affreschi non sono semplice apparato decorativo: essi sono parte di un programma preciso, visuale, e politico, che appunto al papa Orsini risale, forse in prima persona. L'indagine che su di essi cercherò di condurre dimostrerà, spero, fino a qual punto essi costituiscano un vero e proprio manifesto politico e ideologico del «programma» di questo papa; e fino a qual punto questo piano ideologico e politico coincida poi con l'altro, quello visuale e stilistico, evidente nelle scelte della bottega e dei grandi maestri attivi alla decorazione della cappella.

Il quadro storico attorno al personaggio del committente è già molto noto. Il 25 novembre 1277 Giovanni Gaetano Orsini, cardinale di San Nicola in Carcere, venne eletto papa con il nome di Niccolò III (fig. 2, 4, 21). Era il decano del collegio cardinalizio, uomo politico di vastissima esperienza, ago della bilancia di numerosi precedenti conclavi: l'elezione di Giovanni XXI, morto improvvisamente, si era dovuta integralmente a lui.² Ma l'elezione di Giovanni Gaetano – capo del partito «romano» – era stata in bilico fino all'ultimo momento: i partiti filoangioino e romano all'interno della curia si fronteggiavano, pari di numero e di forze, fino a che il cardinale francese Guillaume de Bray, per ragioni non chiare, dette all'Orsini il proprio voto, venendo meno al proprio non scritto dovere nei confronti del gruppo filoangioino e scatenando le ire di Carlo d'Angiò, allora senatore di Roma e da molti anni potentissimo in città specie attraverso la presenza dei papi francesi.³ La rabbia di Carlo fu immensa: nella lettera da lui scritta al de Bray all'indomani dell'elezione la struttura retorica della

¹ Il restauro della cappella del Sancta Sanctorum è stato pubblicato nel volume *Sancta Sanctorum*, Milano 1995; in particolare gli affreschi sono stati analizzati da chi scrive («Il Sancta Sanctorum: gli affreschi», *ibid.*, pp. 38–125); sull'architettura e la storia dell'oratorio si veda il saggio di Julian Gardner nello stesso volume («L'architettura del Sancta Sanctorum», pp. 19–37), e sui mosaici quello di Maria Andaloro («I mosaici del Sancta Sanctorum», pp. 126–91). In questi articoli tutta la bibliografia anteriore. Giovanni Marangoni, *Istoria dell'antichissimo oratorio o cappella di San Lorenzo, nel Patriarchio Lateranense, comunemente appellato Sancta Sanctorum, e della celebre immagine del Santissimo Salvatore*, Roma 1747; Josef Wilpert, «L'Acheropita ossia l'immagine del Salvatore nella cappella di Sancta Sanctorum», *L'Arte*, 10 (1907), pp. 161–77, 247–62. Successivamente alla pubblicazione del volume sui restauri, Ingo Herklotz, «Die Fresken von Sancta Sanctorum nach der Restaurierung. Überlegungen zum Ursprung der Trecentomalerei», in *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, a cura di Renate Colella, Meredith Gill et al., Wiesbaden 1997, pp. 149–80; sulla presenza dei diversi frescantì, Luciano Bellosi, *Cimabue*, Milano 1998, pp. 66–87, che integra le precedenti opinioni espresse in Luciano Bellosi, «Il maestro del Sancta Sanctorum», in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano 1990, pp. 21–36. Ancora chi scrive, *La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, capp. 2 e 4, Roma 2001.

² Specialmente Richard Sternfeld, *Der Kardinal Johann Gaetan Orsini (Papst Nikolaus III) 1244–1277. Ein Beitrag zur Geschichte der Römischen Kurie im 13. Jahrhundert*, Berlin 1905 (rist. anast. Vaduz 1965); e Augustin Demski, *Papst Nikolaus III*, Münster 1903; Albert Huyskens, «Das Kapitel von St. Peter in Rom unter dem Einflusse der Orsini (1276–1342)», *Historisches Jahrbuch*, 27 (1906), pp. 266–90. Più recentemente, su Nicolò e sulla famiglia Orsini Sandro Carocci, «Una divisione dei possedimenti romani degli Orsini», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 115 (1992), pp. 11–55; Sandro Carocci, *Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, Roma 1993, pp. 387–400, e passim; Franca Allegrezza, *Organizzazione del potere e dinamiche familiari: gli Orsini dal Duecento agli inizi del Quattrocento*, Roma 1998.

³ Eugenio Duprè-Theseider, *Roma dal Comune di popolo alla Signoria Pontificia (1252–1377)*, Bologna 1952, pp. 121sgg.



1. Roma, San Giovanni in Laterano, Sancta Sanctorum, l'interno verso l'altare

prosa serve a rendere più impressionanti le invettive, e ne cito solo la frase iniziale, che insiste sull'iniquità di de Bray e sul fatto che la sua decisione abbia offeso Gesù Cristo e sovvertito la legge di natura: «Ex contagioso scelere et scelerato tui prodicioni contagio quam longe lateque contra te rumor clamat infestus, Iude perfidia nuper ab inferis suscitata . . . ulterius cum silencio preterire non possumus nec volumus nec debemus, quin iniquitatem tuam, quam notam fecisti omnibus, ut apud omnes et singulos diffamabiliter notareris, ad tuam memoriam in confusionem tui spiritus revocemus. In quo non solum filius offensus est Christus, cuius honori principaliter derogatur . . . verum pro tam effrenate culpe facinore lex nature dissolvitur, miratur ratio, equitas obstupescit ac elementorum discors unitas et unita discordia non immeritur conturbatur, quum sic

inconsulte, sic improvvide, sic turpiter velut de celo Lucifer de claritatis tue solio cecidisti . . . ».⁴

Carlo d'Angiò aveva ragione di preoccuparsi. Non passò che poco tempo infatti, che il nuovo papa cominciò ad attuare un programma politico di restaurazione della romanità della Chiesa, inevitabilmente aggressivo verso tutti gli stranieri e gli angioini in particolare. Essi vennero privati di tutte le cariche pubbliche: Carlo in persona perse la carica di Senatore, che aveva fin dal 1264. Per la prima volta nella storia, e dopo il lungo intervallo dell'assenza della curia da Roma e dei papi francesi, senatore di Roma divenne il papa stesso, Niccolò III.

⁴ Friedrich Baethgen, *Ein Pamphlet Karls I. von Anjou zur Wahl Papst Nikolaus III.*, München 1960, pp.18–21.

Nei documenti di questi primi mesi di pontificato, la bolla *Fundamenta Militantis Ecclesiae* (18 luglio 1278) e l'epistola *Almae Urbis Gesta* (27 luglio 1278), le basi concettuali del programma orsiniano appaiono già perfettamente a punto.⁵ Il centro dell'ispirazione di questo papa, il motore della sua visione politica e religiosa è la città di Roma, la cui storia è tutt'uno con l'idea stessa di Chiesa, la Chiesa apostolica fondata da Pietro e Paolo nel sangue dei martiri; in Roma sono visualizzati e conservati i fondamenti stessi della fede, i luoghi di Roma ne attestano la verità e i suoi monumenti ne perpetuano le tracce storiche. Dice l'*Almae Urbis Gesta*, «Ibique Deus omnipotes ecclesiam suam fundari voluit et Romano titulo nominari ut inter se nullam quasi sentirent vocabuli sectionem, et ibi Apostolorum principis Christi vicarii sedem constituit, ut vere apostolica censeretur».⁶ Come Charles Davis ha brillantemente mostrato, nel quadro di questa visione nemmeno il passato pagano della città stona o stride: il tempo prima di Cristo ha una funzione necessaria e provvidenziale, e la grandezza della Roma pagana non è che un omaggio anticipato, un pendant storico alla grandezza di quella cristiana.⁷

L'attività di Niccolò III nel campo artistico fu vastissima. Si concentrò, come è ben noto, sui grandi monumenti-simbolo della città di Roma – la basilica di San Pietro, quella di San Paolo, quella di San Giovanni – e sulla residenza pontificia in Vaticano, da lui rifatta e ingrandita. Fu il Vaticano, apparentemente, il centro della sua attenzione, ed è ironia della sorte che di tutte le sue imprese sia, in pratica, sopravvissuta la sola impresa lateranense, appunto la cappella del Sancta Sanctorum, consacrata il 4 giugno, certamente del 1280⁸ (fig. 1). È qui che egli appare in effigie, nell'affresco

della parete orientale, al di sopra dell'altare e della volta mosaicata che copre il santuario come un'alcova. La parete obbedisce allo stesso sistema decorativo delle altre tre: l'affresco si trova nella grande lunetta sovrastante la galleria a colonnine più in basso, ed è diviso a metà dalla finestra ad arco acuto (figg. 2, 3, 20). I colori del fondo, rosso e blu alternati, guidano la lettura suggerendo contesti ora terreni – le storie nei riquadri – ora celesti – gli angeli. Il nobile apparato decorativo è costituito da motivi antichizzanti, vasi, tralci, uccelli che beccano i grappoli. Nei due riquadri «appesi» al fondo rosso vellutato ha posto la narrazione, che nelle tre pareti a nord, sud e ovest consiste in scene dedicate ai santi Pietro, Paolo, Stefano, Lorenzo, Agnese e Nicola,⁹ ma che in questa parete orientale – che fa quasi funzione di parete absidale, comunque connessa al sottostante altare – può essere letta separatamente per ognuno dei due riquadri, ma anche e soprattutto in quanto insieme. È la *Presentazione del modello della cappella*, da parte del papa Orsini al Cristo in trono, ed è una versione dello schema dell'offerta del modello della chiesa da parte del papa donatore, che ben si conosce nelle tante versioni delle absidi romane. La fisica situazione della parete ha obbligato a un certo numero di variazioni sul modello: la curva absidale consueta qui è assente, e l'assialità costante delle composizioni absidali è impossibile a causa della finestra: la gerarchia distributiva degli elementi iconografici, quale conosciamo nelle precedenti *Offerte*, è dunque rivoluzionata.¹⁰ Il nuovo adattamento, tuttavia, ha dato origine a una meticolosa calibratura degli elementi, ordinati per la prima volta in questo modo.

Niccolò è rappresentato di tre quarti, a metà inginocchiato (fig. 4). Nelle sue mani, la cappella appare come un ritratto di scrupolosa fedeltà, fino a dettagli come l'ombra sul tetto e il numero delle sbarre alle finestre, identico ancora oggi. Il «realismo» di questa rappresentazione ricorda l'altro episodio di «veduta», altrettanto straordinaria e assolutamente contemporanea a questa, la celebre *Ytalia* di Cimabue ad Assisi, il cui committente fu, secondo la maggiore plausibilità, appunto lo stesso Niccolò.¹¹

⁵ Per la *Almae Urbis Gesta* Augustin Theiner, *Codex Diplomaticus domini temporalis Sanctae Sedis*, vol. 1, Roma 1861, p. 215, n. 370; la *Fundamenta Militantis Ecclesiae* in *Les Registres de Nicolas III*, a cura di Jules Gay, Paris 1898, pp. 106–08.

⁶ Theiner (come nota precedente), p. 215.

⁷ Charles Davis, «Ptolomey of Lucca and the Roman Republic», *Proceedings of the American Philosophical Society*, 118 (1974), pp. 31–50; id., «Roman Patriotism and Republican Propaganda: Ptolomey of Lucca and Pope Nicholas III», *Speculum*, 50 (1975), pp. 411–33. Molti dati importanti in Thomas Brandis, Otto Pächt, *Historiae Romanorum. Codex 151 in scrin. der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, Frankfurt 1974.

⁸ Sulla committenza di Nicolò III, Mario D'Onofrio, «Le committenze e il mecenatismo di papa Nicolò III», in *Roma anno 1300, atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma «La Sapienza»*, a cura di Angiola Maria Romanini, Roma 1983, pp. 553–62; Romano, «Gli affreschi» (come n. 1), pp. 102–04; Alessandro Tomei, «Un modello di committenza papale: Niccolò III e Roma», in *Sancta Sanctorum* (come nota 1), pp. 192–201; sul palazzo vaticano Alessio Monciatti, *Per la decorazione del palazzo di Niccolò III Orsini in Vaticano: nuove indagini*, tesi di perfezionamento, Pisa, Scuola Normale Superiore 1999, in corso di pubblicazione, e il saggio in questo stesso volume.

⁹ Per gli affreschi, oltre a Romano (come nota 1), Julian Gardner, «Nicholas III's Oratory of the Sancta Sanctorum and its Decoration», *Burlington Magazine*, 115 (1973), pp. 283–94.

¹⁰ Sull'iconografia del papa donatore nelle absidi romane ora Francesco Gandolfo, «Il ritratto di committenza», in *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, a cura di Maria Andaloro e Serena Romano, Milano 2000, pp. 175–92: a p. 186 le osservazioni relative al Sancta Sanctorum.

¹¹ Maria Andaloro, «Ancora una volta sull'Ytalia di Cimabue», *Arte medievale*, 2 (1984), pp. 143–77, e Romano, *La basilica di San Francesco ad Assisi* (come nota 1), cap. 4, «Assisi e Roma. Cimabue, il ritratto di città, e il senso della storia».



2. Roma, Sancta Sanctorum, Presentazione di Niccolò III e offerta della cappella



3. Roma, *Sancta Sanctorum*, *Cristo in trono e angeli*



4. Roma, *Sancta Sanctorum*, Presentazione di Niccolò III e offerta della cappella



5. Roma, Sancta Sanctorum, Cristo in trono e angeli

A sinistra di Niccolò si vede San Paolo, che mette una mano sulla spalla del papa, per presentarlo, e con l'altra mano ne indica il viso, inequivocabilmente evidenziandolo. Dall'altra parte San Pietro aiuta il papa a reggere la cappella e, volgendo verso la finestra, media il passaggio all'altra metà della parete e della rappresentazione. Niccolò è più vicino a Pietro che a Paolo, e forma con lui un gruppo compatto, allusione trasparente alla natura pontificale dei due. Il centro della scena è costituito dal volto del papa e dalla sua grande tiara, ma un movimento continuo sembra percorrere il gruppo dei tre, che guardano verso destra e piegano leggermente le gambe come per spostarsi oltre la finestra, nell'altra metà della parete dove il Cristo in trono è invece solo al centro del campo (fig. 5). Il gesto della mano del Cristo accoglie e conclude il movimento proveniente da sinistra, e per il resto la composizione è simmetrica, gli angeli convergono al centro, il dossale del trono semicircolare come l'abside di una chiesa. Una specie di *motif caché* a forma di mandorla sostiene e omogeneizza gli schemi di ambedue le scene, sottolineandone l'assoluto parallelismo: nel riquadro di sinistra la mandorla è segnata dalle mani dei tre personaggi e dal viso del papa, in quello di destra è marcata dai corpi degli angeli e dal bordo superiore del trono, e risulta leggermente più alta, a sottolineare la progressione dinamica e simbolica dell'intera rappresentazione verso il punto d'arrivo, il Cristo. Anche la dimensione dei personaggi è calibrata su base gerarchica: il papa è situato un po' più in basso rispetto agli Apostoli, mentre il Cristo è l'unico a sfiorare il bordo alto del riquadro. Ma è solo l'atto di omaggio che tiene Niccolò III al suo posto: se si alzasse, egli sarebbe ben più alto di Pietro e Paolo, e certo la possibilità viene ben suggerita, eclatante ad esempio al confronto con un mosaico all'epoca ancora piuttosto recente, «pubblicato» in una delle absidi più grandi della città, quella di San Paolo fuori le mura dove attorno al 1225–30 un minuscolo Onorio III era apparso prosternato davanti al gigantesco Cristo, a reggergli, con infinita umiltà, il piede.¹²

Ma a chi Niccolò III sta offrendo la sua cappella? La risposta a questa domanda introduce in una problematica sottile, per la quale bisogna rifarsi al concetto di «ritratto» e di «copia», quale Richard Krautheimer ha per esempio messo a punto per quanto riguarda l'architettura medievale.¹³ L'artista cui fu affidata l'esecuzione degli affreschi di questa parete si trovò a dipingere un «ritratto» di Cristo, esattamente al di

sopra dell'unico ritratto autentico di Cristo esistente a Roma e, *ab antiquo*, nella cappella: l'Acheropita,¹⁴ l'icona del Salvatore databile forse al VI secolo. L'accessibilità e la visibilità dell'icona dovettero essere difficilissime lungo tutto il Medioevo: la tavola era riservatissima, chiusa nell'oratorio privato del pontefice almeno a partire dall'epoca carolingia, il viso era velato forse già nel X secolo e certamente dagli anni di Alessandro III, che fece fissare stoffe seriche davanti al viso, con chiodi.¹⁵ Nel corso del Duecento essa era già – come fino ad oggi – racchiusa nella sua corazza argentea, dono di Innocenzo III,¹⁶ dalla quale spuntava solo il viso, e probabilmente un viso «falso», di copertura a quello vero, di cui si potrebbe anche pensare fosse già distrutto – come proprio i provvedimenti di copertura e velatura lascerebbero supporre (figg. 6–7). La funzione dell'Acheropita quale immagine pontificia, visibile solo al papa e ai pochissimi partecipanti alle cerimonie della settimana di Pasqua all'interno del palazzo lateranense, è stata da me già altrove sottolineata.¹⁷ Essa era dunque, e con certezza, non visibile in tempi normali e, per così dire, all'uomo comune. Tuttavia, durante la ricostruzione della cappella nel 1277–80, l'icona fu certamente coinvolta nei lavori in corso. L'edificio fu rifatto *a fundamentis*, come dice Tolomeo da Lucca;¹⁸ il dipinto fu dislo-

¹⁴ Wilpert (come n. 1); Hans Belting, *Bild und Kult*, München 1990, p. 106; Gerhard Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990, p. 40; Maria Andaloro, «L'Acheropita», in *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, a cura di Carlo Pietrangeli, Firenze 1991, pp. 81–85.

¹⁵ Secondo Gervase of Tilbury Alessandro fece coprire il volto dell'icona perché la sua vista minacciava la vita di coloro che la guardavano: «Nella cappella del palazzo del Laterano c'è un'immagine di Cristo dipinta su legno; ma il papa Alessandro III di venerata memoria la fece coprire con drappi di seta, perché essa terrorizzava coloro che la guardavano troppo a lungo, fino a mettere in pericolo la loro stessa vita». Gervasius de Tilbury, *Otia imperialia*, a cura di Gottfried Wilhelm Leibniz, vol. 3, Hannover 1707, p. 25; Wilpert, (come n. 1), p. 110.

¹⁶ Presumibilmente la copertura avvenne a seguito delle norme emanate dal IV Concilio Lateranense (1214) che prescrisse che le reliquie dovessero essere conservate racchiuse e protette, semmai protette da griglie o in reliquiari. Brenda M. Bolton, «Advertise the message: images in Rome at the turn of the twelfth century», in *The Church and the Arts*, a cura di Diana Wood, Oxford 1992, pp. 117–30, qui p. 125; Gerhard Wolf, «La Veronica e la tradizione romana di icone», in *Il ritratto e la memoria. Materiali*, Roma 1993, pp. 9–35, qui p. 25, giustamente nota che Innocenzo III aveva un vero orrore della corporeità; la copertura dell'icona potrebbe essere stata originata anche da questo suo personale rifiuto di accettare fattezze troppo umane – e tardo antiche, se l'icona era del VI secolo – per un personaggio divino.

¹⁷ Serena Romano, «L'Acheropita lateranense: storia e funzione», in *Il Volto di Cristo* (cat. mostra), a cura di Giovanni Morello e Gerhard Wolf, Milano 2000, pp. 39–41; ead., «L'icône Acheropietes du Latran. Fonction d'une image absente», in *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Age: actes du colloque de 3^e Cycle Romand de Lettres* (Lausanne, Fribourg 2000), a cura di Nicolas Bock, Peter Kurmann et al., Roma 2001, pp. 301–20.

¹⁸ Ptolomei Lucensis, *Historia Ecclesiastica*, RIS, XI, Mediolani 1727, col. 1182.

¹² Sul ritratto di Onorio e il rapporto con la restante decorazione musiva dell'abside di San Paolo, Gandolfo (come n. 8), pp. 186–88; Serena Romano, «L'immagine nell'abside», in *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo* (come n. 10), p. 117; ead., «Due absidi per due papi: Innocenzo III e Onorio III a S. Pietro in Vaticano e a S. Paolo fuori le mura», in *Medioevo: immagini e ideologie*, atti del convegno Parma, 23–27 settembre 2002, in corso di stampa.

¹³ Richard Krautheimer, «Introduction to an Iconography of Medieval Architecture», *Journal of the Warburg Institute*, 5 (1942), pp. 1–33.



6. Roma, Sancta Sanctorum, l'Acheropita con la coperta argentea



7. Roma, Sancta Sanctorum, l'Acheropita (dopo il restauro)

cato, maneggiato, riportato nella nuova cappella e infine montato al muro tra le lastre di porfido che ancora oggi esistono. Le fonti narrano solo di come solennemente Niccolò, nella stessa occasione, spostasse dal Sancta Sanctorum alla basilica di San Giovanni le teste di Pietro e Paolo, che erano tra le reliquie conservate nella cappella, e di come poi altrettanto solennemente le riportasse nell'oratorio ricostruito:¹⁹ non fanno parola dell'icona. Ma possiamo azzardare che durante queste fasi di spostamenti e manipolazioni, e soprattutto a causa del fatto che in quello stesso momento era in via di formulazione il programma pittorico della cappella, l'artista abbia avuto una forma di contatto con l'icona: direttamente visibile o no, immagine «assente» ma nota e caricata della massima autorevolezza, essa era il ritratto autentico di Cristo, e la questione della somiglianza dovette porsi con

forza al committente e all'artista, e rinviare alle sue premesse e tradizioni cittadine.

Il problema della somiglianza tra un «ritratto» medievale di Cristo e un prototipo perduto e di ristretta visibilità esige almeno un doppio ordine di argomentazioni di supporto. Da una parte, il problema della non visibilità, e forse della precoce perdita del volto di Cristo dell'Acheropita lateranense può essere superato tramite la ben nota questione delle repliche. Il Salvatore del Laterano infatti è il capostipite di una sequenza di «copie», che costituiscono una catena iniziata verosimilmente in concomitanza o subito dopo l'epoca della Riforma gregoriana, e di lunghissima durata nella regione intorno a Roma.²⁰ Alcune delle repliche del Salva-

¹⁹ Ibid., col. 1181.

²⁰ Wolfgang Fritz Volbach, «Il Cristo di Sutri e la venerazione del Santissimo Salvatore nel Lazio», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 17 (1940-1941), pp. 97-126; e vedi ora Walter Angelelli, in *Il volto di Cristo* (come nota 17), pp. 46-49.



8. Tivoli, Cattedrale, Cristo in trono



9. Sutri, Cattedrale, Cristo in trono

tore lateranense – quella di Tivoli, ad esempio (fig. 8) – erano protagoniste di processioni ricalcate sul modello di quella dell'Assunta, che a Roma si svolgeva la notte del 14 agosto di ogni anno e vedeva l'Acheropita portato in processione per le vie di Roma ad incontrare l'icona della Vergine: il potenziale suggestivo e teatrale di questo avvenimento non può essere sottovalutato, anche se la visibilità

specifico dell'icona lateranense durante la processione resta molto dubbia.²¹

²¹ Enrico Parlato, «Le icone in processione», in *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo* (come nota 10), pp. 69–92; id., «La processione di Ferragosto e l'acheropita del Sancta Sanctorum», in *Il volto di Cristo* (come nota 17), pp. 51–52, e Romano, «L'icona Acheropietes» (come nota 17).



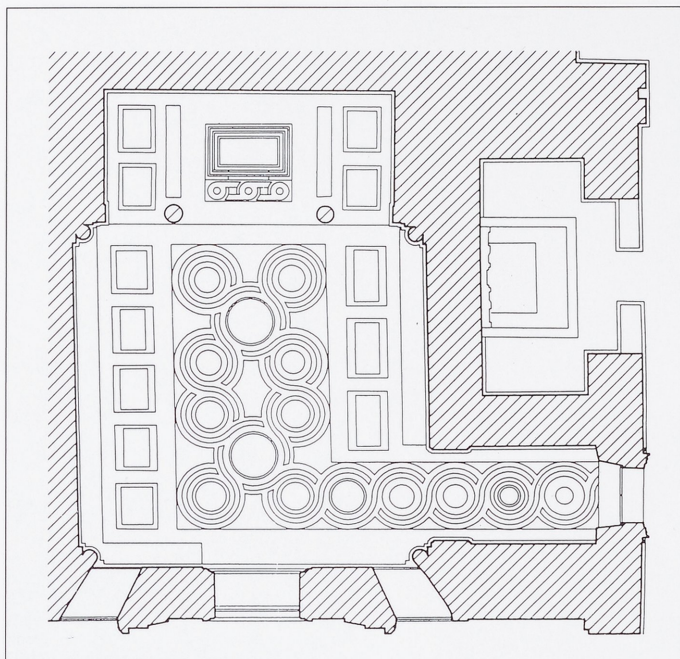
10. Roma, *Sancta Sanctorum*, mosaico della volta

Tutto il gruppo delle derivazioni rimane chiaramente riconoscibile, ma ammette al suo interno forti variazioni iconografiche (fig. 9): il libro può essere aperto o chiuso, la mano destra ha varie posizioni, ai lati di Cristo compaiono la Vergine e San Giovanni. Le varianti sono il frutto di contaminazioni tra il modello originario del Salvatore acheropita, e altri modelli, spesso non iconici ma monumentali, come il mosaico di Santa Maria in Trastevere. Viceversa, si sa che in quest'ultimo Kitzinger ha proposto di identificare le fisionomie di Cristo e della Vergine con quelle delle due icone protagoniste della processione, appunto l'Acheropita, e forse l'icona di Santa Maria Nuova.²² Si tratta insomma di un territorio sottoposto a continue dialettiche, fortemente

dinamico. Certamente si deve pensare che nella città e nella regione romana, la pratica devozionale e la politica dell'immagine avevano determinato una insistente teatralizzazione delle immagini-culto dei santuari cittadini: esse avevano una riconoscibilità duratura e in certo senso personalizzata, e potevano essere, per così dire, messe in movimento secondo le esigenze delle singole messe in scena. Una mobilità dell'immagine, questa, che tocca dunque ambedue i registri, quello iconico e quello monumentale, ambedue parti del mondo figurativo e immaginario delle figure sacre e dei riti della devozione cittadina.

A queste argomentazioni bisogna aggiungerne una per contrasto. L'altra immagine di Cristo esistente nella cappella è quella che appare nel mosaico della volta sopra l'altare: a mezza figura, e racchiusa in un clipeo sorretto da angeli (fig. 10). La presenza di questa alcova quadrangolare, unita alla pianta quadrata (fig. 11), è in stretta relazione al nome e alla funzione della cappella stessa. Quadrato, con un'al-

²² Ernst Kitzinger, «A Virgin's Face: Antiquarianism in Twelfth-Century Art», *Art Bulletin*, 62 (1980), pp. 6-19.



11. Pianta del Sancta Sanctorum

cova della stessa forma – il Sancta Sanctorum, appunto – è il Tempio di Gerusalemme nella descrizione biblica;²³ e così Innocenzo III descrive il tempio ideale nel *Sermo in Solemnitate Purificationis Gloriosissimae semper Virginis Mariae*.²⁴ L'allusione ben si iscrive nel contesto lateranense: dove, come è stato recentemente ben sottolineato, a partire dal primo XI secolo le fonti insistono sulla presenza di un gran numero di reliquie e di oggetti di provenienza gerosolimitana e palestinese, intessendo una fortissima rete di riferimenti, e quasi una ricostruzione simbolica dei luoghi santi.²⁵ La scelta della pianta del Sancta Sanctorum è altrimenti difficilmente spiegabile, anche se ci sfugge del tutto la relazione della pianta duecentesca con quella della cappella

precedente, della quale sappiamo solo che era più grande, e provvista di tre altari.²⁶

All'altare della cappella lateranense solo il pontefice aveva il diritto di celebrare messa:²⁷ egli era il Sommo Sacerdote autorizzato a entrare nel Sancta Sanctorum. Durante il rito solenne di Pasqua, il suo percorso verso l'altare assumeva il valore di una progressiva verifica della Resurrezione di Cristo: l'apertura dell'Acheropita, che avveniva solo in quell'occasione, dava prova del miracolo, come il dialogo dell'*Ordo Romanus* di Cencio inequivocabilmente attesta.²⁸ Si capisce quindi perché il mosaico della volta scelga una tipologia d'immagine trionfale: la visione coronava il mistero della morte e della resurrezione del Cristo, e si mostrava in modo privilegiato al pontefice, l'unico che la potesse vedere dalla postazione a lui esclusivamente riservata, davanti all'altare.

La scelta iconografica condensa più di un'allusione. Quella all'Ascensione è stata già rilevata,²⁹ con il giusto riferimento all'affresco della chiesa inferiore di San Clemente: il momento trionfale che l'Ascensione rappresenta – alla conclusione del percorso di Morte e di Resurrezione del Cristo – cade con naturalezza anche nel quadro rarefatto del

²⁶ Non entro qui nella questione della fase medievale della cappella Sistina e della sua relazione con la *capella magna* fondata da Nicolò III in Vaticano. Sul nesso con la forma e la pianta del Tempio di Salomone Eugenio Battisti, «Il significato simbolico della Cappella Sistina», *Commentari*, 8 (1957), pp. 96–104; Anna Maria Voci, *Nord o Sud? note per la storia del medioevale Palatium apostolicum apud Sanctum Petrum e delle sue cappelle*, Città del Vaticano 1992, p. 78sgg.; Pier Nicola Pagliara, «Nuovi documenti sulla costruzione della Cappella Sistina», in *La Cappella Sistina. La volta restaurata. il trionfo del colore*, Novara 1992, pp. 256–71; il punto più recente in Alessio Monciatti, «Il Palazzo Apostolico Vaticano alla fine del Medioevo: sul sistema delle cappelle prima e dopo il soggiorno della curia ad Avignone», in *Art et liturgie au Moyen Age* (come nota 17), pp. 565–583. Per l'architettura del Sancta Sanctorum Gardner (come nota 1), con le fonti relative alla questione degli altari.

²⁷ PL 216, col. 674, Lettera di Innocenzo III, *De limitibus Ecclesiae Lateranensis*, ... «in qua solus Romanus pontifex celebrat missarum solemniam»; Gardner (come nota 1), p. 19. Cfr., più tardi, il documento citato da Pasquale Adinolfi, *Roma nell'età di mezzo*, vol. 1, Roma 1881, p. 233: «Nam ut infra S. S. soli Summo Pontifici licebat olim intrare, ita super hoc altari soli Summo Pontifici divina licet misteria celebrare; illuc praeter Summum Pontificum nemo ingrediebatur, nunc in memoriam mortis quam per Evam incurrimus foemina non ingreditur»; Leone X – agli anni del quale spetta l'impresa di ridipintura degli affreschi – stabilì sotto pena di scomunica che la Messa nel Sancta Sanctorum potesse esser celebrata solo dal Papa, o da un cardinale con licenza in bolla piombata (Giovanni Vincenzo Giannini, *Notizie storiche della Ven. antichissima immagine del Santissimo Salvatore che si conserva nell'insigne cappella, ovvero basilica detta di Sancta Sanctorum*, Roma 1798, p. 10).

²⁸ Per tutto il problema liturgico in rapporto all'Acheropita, Romano (come nota 17).

²⁹ Jens Wollesen, «Eine vor-cavallineske Mosaik-Dekoration in Sancta Sanctorum», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18 (1979), 1–34, qui pp. 30–33.

²³ Otto Nussbaum, «Sancta Sanctorum», *Römische Quartalschrift*, 54 (1959), pp. 234–46.

²⁴ PL 217, coll. 505–14: col. 512, «Templum in duas mansiones distinguunt».

²⁵ Sible de Blaauw, «The solitary celebration of the supreme pontiff. The Lateran basilica as the new Temple in the medieval liturgy of Maundy Thursday», in *Omnes circumstantes. Contributions toward a history of the role of the people in the liturgy*, a cura di Ch. Caspers e Marc Schneiders, Kampen 1990, pp. 120–43; id., «Jerusalem in Rome and the Cult of the Cross», in *Pratum Romanum* (come nota 1), pp. 55–73. Le allusioni a Gerusalemme sono particolarmente forti nella *Descriptio Lateranensis Ecclesiae* di Giovanni Diacono, che cita le reliquie dell'Arca dell'Alleanza nell'altare della basilica lateranense: secondo Giovanni Diacono, e prima ancora nel testamento del 1029 conservato all'archivio lateranense, le spoglie del Tempio sarebbero affluite a Roma dopo la distruzione del 70 d. C. Il testamento è trascritto in Wolf (come nota 14), p. 317; la *Descriptio* (redatta tra il 1073 circa e la metà del XII secolo) in PL 78, coll. 1379–1392, e Roberto Valentini, Giuseppe Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma*, vol. 3, Roma 1946, pp. 336, 337, 341.

Sancta Sanctorum, e richiama l'altro episodio musivo del Sancto Sepolcro, a Gerusalemme, dove al di sopra del presunto luogo della Crocifissione e del Golgota un mosaico con il Cristo portato dagli Angeli assume un analogo valore di rassicurazione trionfale della verità della Resurrezione, lì forte dell'evidenza fisica del sito che il mosaico corona.³⁰

L'aspetto narrativo dell'Ascensione è tuttavia evitato, e il mosaico si limita a evocarne il significato senza includere altri elementi iconografici più precisi. Altre suggestioni iconografiche non sono da escludersi: la perduta decorazione della volta della cappella della Croce presso il Battistero lateranense, opera risalente alla committenza di papa Ilario (461–468), aveva pure quattro angeli sorreggenti il clipeo con il busto di Cristo.³¹ Nel Sancta Sanctorum, la sottolineatura della struttura architettonica della volta, che si intuisce nel mosaico del sacello della Croce, e che si ritrova nei numerosi esempi di volte con angeli e clipeo centrale – pensiamo ad esempio a quella del sacello di San Zenone a Santa Prassede – è obliterata a favore di un'evidente insistenza sull'assetto orizzontale dello schema, favorito ovviamente dalla forma della volta ma certo anche debitore agli esempi tardo antichi di Angeli/Vittorie reggenti il clipeo o il monogramma di Cristo.³² Ma soprattutto colpisce il fatto che nel mosaico del Sancta Sanctorum la fisionomia del Cristo si distacchi in modo così evidente da quella dell'affresco della parete soprastante: affreschi e mosaici sono il frutto dello stesso, rapidissimo cantiere, e di due gruppi di artisti che lavoravano a stretto contatto, passandosi anche, come è stato dimostrato, sagome e cartoni.³³ Evidentemente, dunque, il Cristo a mosaico dipende da un altro prototipo. Il più probabile, come è già stato suggerito, è ancora una volta



12. Roma, (già) San Giovanni in Laterano, abside, busto di Cristo

un'immagine del Laterano.³⁴ Mi riferisco al perduto frammento di mosaico paleocristiano, di discussa cronologia – fine IV, o inizio V secolo – reliquia o fossile reinserito nelle più tarde redazioni della decorazione absidale e oggi perso, ma a noi noto dalla vecchia foto Parker (fig. 12). Immagine miracolosa, era considerata traccia dell'apparizione di Gesù Cristo nella basilica, quando Costantino aveva proclamato il Cristianesimo religione ufficiale: pochi anni dopo l'epoca orsiniana, Niccolò IV (1288–1292) avrebbe fatto demolire l'abside lateranense ma avrebbe fatto salvare e reinserire nella nuova decorazione musiva il busto miracoloso di Cristo, poi distrutto nel rifacimento ottocentesco.³⁵ Varie volte

³⁰ Sono grata a Xenia Muratova per il suggerimento relativo al Santo Sepolcro; sul quale Jaroslav Folda, «Painting and Sculpture in the Latin Kingdom of Jerusalem 1099–1291», in *A History of the Crusades*, a cura di Kenneth M. Setton, vol. 4: *The Art and Architecture of the Crusader States*, Madison/Wisconsin et al. 1977, pp. 251–88, qui 259 (datazione del mosaico tra il 1114 e il 1149); Virgilio C. Corbo, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme*, vol. 1, Gerusalemme 1982, pp. 92–101; e recentemente Jürgen Krüger, *Die Grabeskirche zu Jerusalem*, Regensburg 2000.

³¹ Andaloro (come nota 1), pp. 142sg. Il disegno che riproduce il sacello della Croce è di Giuliano da Sangallo, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4424, fol. 33r. Ovviamente l'ambito di significato rimane strettamente analogo: la dedicazione della cappella della Croce lo dimostra a sufficienza.

³² Per questo tipo di immagini trionfali, si veda ad esempio l'avorio Barberini, o l'Ariadne del Bargello: Wolfgang Fritz Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976, p. 47, no. 48. La discussione su questo punto del problema iconografico posto dal mosaico sarebbe ancora lunga, e non è possibile in questa sede, dati i limiti di lunghezza imposti a questo articolo; la rimando quindi ad una futura occasione, qui ricordando l'ancora importante Karl Lehmann, «The dome of Heaven», *Art Bulletin*, 27 (1945), 1–27.

³³ Andaloro (come nota 1), p. 161.

³⁴ Andaloro (come nota 1), p. 143.

³⁵ Sul busto musivo del Cristo, Yves Christe, «A propos du décor absidal de Saint-Jean du Latran à Rome», *Cahiers Archéologiques*, 20 (1970), pp. 197–206; Rainer Warland, *Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte*, Roma, Freiburg et al. 1986, pp. 31–41, e Christa Belting-Ihm, «Recensione a Rainer Warland, *Das Brustbild Christi*», *Byzantinische Zeitschrift*, 83 (1990), pp. 498–504; recentemente Andaloro e Romano, «L'immagine nell'abside» (come nota 12), pp. 100–02, e 118–20.



13. Sinai, Monastero di Santa Caterina, Cristo

imitato in special modo nel contesto della zona lateranense – ricordo il mosaico dell'oratorio di San Venanzio³⁶ – essa dovette sembrare un'immagine adatta per l'abside del Sancta Sanctorum: trionfale, miracolosa, degna integrazione a quella «descrizione di Cristo» che già era in atto attraverso le procedure di riflessione sul prototipo acheropita del Salvatore.

La cappella del Sancta Sanctorum pesca dunque in modo largo e articolato nel prontuario lateranense, il più «autentico» di Roma, e ne adotta le due grandi immagini di Cristo,

usandole ambedue nei limiti della formulazione iconografica che era loro connaturata: il Salvatore in trono viene «copiato» in un nuovo Cristo in trono; l'immagine dell'abside della basilica, priva di corpo e da sempre mozzata a mezzo busto, viene invece replicata in una nuova apparizione a mezza figura, pur sempre fedele a una tipologia che non avrebbe potuto cambiarsi se non tramite un'inconcepibile integrazione di fantasia.

Se tutto quanto detto è plausibile, chiarissimo risulterà il dato dell'attenzione dei pittori e mosaicisti di Niccolò III all'Antico cristiano quale costellazione di oggetti sacri, reliquie, immagini di ibrida natura in bilico tra miracolosa concretizzazione del soprannaturale e frammento materico di sfumata ma reale radice storica. Ciò che adesso si dovrà dimostrare, è che questa attenzione, questa attitudine che potremmo definire in senso particolarissimo «antiquaria», comportò non solo una presa in conto devozionale e iconografica, ma ebbe delle ricadute evidenti e importantissime anche sul diverso piano dello stile. Per rendersene conto, basterà tornare a guardare l'affresco con il Cristo in trono.

La sparizione dell'immagine acheropita non ci consente di misurare il grado di «somialianza» dell'affresco con il suo supponibile, attiguo modello. Tuttavia, un modello tardo antico vige certamente nella concezione dell'immagine dipinta nella cappella, e la mente corre all'unico altro grande ritratto di Cristo di epoca tardo antica (probabilmente I metà del VI secolo) e sopravvissuto fino a noi, la tavola dipinta del monastero di Santa Caterina al Sinai³⁷ (fig. 13). Per questo ritratto costantinopolitano sono stati evocati nessi con opere romane quali i mosaici absidali dei Santi Cosma e Damiano:³⁸ non è da escludere che l'ormai perduto Acheropita lateranense offrisse un punto di stile affine a quello dell'icona costantinopolitana. Il riferimento a questo magnifico ritratto ancora tardo antico può aiutare a trovare le ragioni del mutamento in senso monumentale della figura del Cristo in trono del Sancta Sanctorum (fig. 14) – così diversa dai precedenti di Tivoli o di Sutri che pure legano il prototipo acheropita alla ripresa orsiniana – e far comprendere quali elementi abbiano giocato nel capitale cambiamento stilistico che l'età di Niccolò III, e questo affresco in particolare, segnano rispetto a quanto si conosce della pittura romana dei decenni precedenti. Certo, fra la pittura a impasto tardo antica, e il sostanziale grafismo del maestro duecentesco ci sono secoli, e un abisso; ma il pittore del Cristo in trono deve essersi posto le stesse domande che sono alla base dell'icona sinaitica.

³⁶ Guglielmo Matthiae, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, Roma 1967, pp. 191–97. Naturalmente non si può sapere se il mosaico della cappella della Croce proponesse anch'esso lo stesso modello fisionomico.

³⁷ Manolis Chatzidakis, «An Encaustic Icon of Christ at Sinai», *Art Bulletin*, 49 (1967), pp. 197–07; Kurt Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, Princeton 1976, pp. 13–15.

³⁸ Chatzidakis (come nota 37), p. 207.

Rivelatore, ad esempio, è il dettaglio del trono. Quello del Cristo dell'affresco è formato da due separati elementi, tra loro non conciliabili (fig. 3–5). La parte inferiore costituisce un'edizione spazialmente molto avanzata del tipo di trono ligneo consueto nelle rappresentazioni di Cristo o della Vergine in trono.³⁹ La parte superiore, invece, non ha nulla a che fare con la precedente: certamente non è di legno, perché è bianchissima, si direbbe di marmo, ed ha una forma concava che non esiste in nessun precedente iconografico romano di mia conoscenza. L'elemento concavo è invece caratteristico delle rappresentazioni di autorità in epoca tardo antica e appare nella serie di icone sinaitiche: nel già citato Cristo come nell'altra icona della Vergine e Angeli, e in quella con il San Pietro, tutte preiconoclaste.⁴⁰ Nelle icone sinaitiche l'idea della nicchia quale attributo di autorità è appena accennata, quasi citazione immediatamente comprensibile; nel Cristo del Sancta Sanctorum essa è stata inglobata nel corredo iconografico relativo alla figura divina, e come tale sarà poi adottata negli anni seguenti specialmente in alcune rappresentazioni della Vergine in trono.⁴¹

Il Cristo del Sinai è un'immagine infinitamente magnetica e autoritaria, e una parte di questo magnetismo sembra essere stato compreso, conosciuto e tradotto da parte dell'artista del Sancta Sanctorum, che ha inquadrato la sua figura su un fondo azzurro forse anch'esso memore dei fondi blu tardo antichi e di quello dell'Acheropita in particolare. Al Sinai, gli elementi di assialità centripeta dell'immagine sono largamente utilizzati, ma anche negati e corretti con deviazioni e asimmetrie: gli occhi non sono alla stessa altezza, la barba cade obliquamente, il busto si volta leggermente davanti alla nicchia, lo sguardo – «aloof and timeless» come l'ha definito Weitzmann⁴² – sfugge quello



14. Roma, Sancta Sanctorum, Cristo in trono

dell'osservatore. Chatzidakis, pubblicando l'icona dopo il restauro, la descriveva con le parole del monaco Epifanio (ca. 800), il quale cercava di definire la bellezza di Dio: «Egli è estremamente bello, alto sei piedi, con i capelli chiari, le sopracciglia scure e non molto arcuate, gli occhi chiari e brillanti; gli occhi sono belli, il naso lungo, la barba lunga, chiara, mai rasata da nessun rasoio o mano umana tranne che dalla madre, quando egli era ancora piccolo; il collo gira leggermente, per evitare una rigidità eccessiva, ed è chiaro come il grano; la forma del viso non è rotonda ma allungata, come quella di sua madre, le guance sono rosate per rivelare il suo carattere pio, saggio, docile, sempre sereno, mai in collera...».⁴³ Questa descrizione non si applicherebbe facilmente alle repliche medievali dell'Acheropita, ma sembra consonare con la serena monumentalità dell'affresco orsiniiano: i due maestri, a molti secoli di distanza, sembrano

³⁹ Per i rapporti con il trono della Vergine nell'affresco della chiesa inferiore di San Francesco ad Assisi, Romano, «Il Sancta Sanctorum: gli affreschi» (come nota 1), p. 78.

⁴⁰ Weitzmann (come nota 35), pp. 18–21, 23–26, e id., *Die Ikone*, München 1978, p. 42 e 54. Sull'icona del San Pietro anche Marina Falla Castelfranchi, «La committenza dell'icona di San Pietro al Sinai (riassunto)», *Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina*, 42 (1995), pp. 337–46. La cronologia plausibile per le due icone è alla seconda metà del VI secolo, o agli inizi del VII.

⁴¹ Per alcuni esempi, cfr. l'affresco torritiano dal tempio di Romolo (Alessandro Tomei, «La Madonna in trono tra i santi Cosma e Damiano dal Tempio di Romolo», in *Fragmenta Picta: affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano* (cat. mostra), a cura di Maria Andaloro, Alessandra Ghidoli et al., Roma 1989, pp. 221 sg.); la Madonna della Porta Iudicii (Maria Andaloro, «La Madonna in trono e angeli dalla porta Iudicii nella basilica vaticana», *ibid.*, pp. 163–68), e il frammento nel chiostro di San Giovanni in Laterano (Serena Romano, *Eclissi di Roma*, Roma 1992, p. 50).

⁴² Weitzmann (come nota 35), p. 15: «By positioning the figure of Christ on the axis frontally and by opening his eyes wide so as not to fix them on a particular point, the artist achieves an effect of aloofness and timelessness, a pictorial expression of the divine nature».

⁴³ Albert Dressel, *Epiphaniai monachi et presbyterii Edita et inedita*, Paris, Leipzig 1843, p. 29; Chatzidakis (come nota 35), p. 201.



15. Berlino, Skulpturengalerie, Dittico con il Cristo e la Vergine in trono





16. Roma, Santa Maria in Trastevere, Madonna della Clemenza

aver lavorato sullo stesso problema, la rappresentazione della *vera* immagine e della bellezza di Dio.

L'altro prestito di origine tardo antica si scopre in un ulteriore dettaglio iconografico, anch'esso inesistente nella tradizione figurativa romana del Cristo in trono. Si tratta dei due angeli dietro il trono, angelico corpo di guardia che ha tutt'altra origine e utilizzazione. L'idea della figura assisa, accompagnata da un corpo di guardia, appare infatti in maniera consistente nella serie dei dittici consolari a partire dall'inizio del VI secolo, e specialmente a Costantinopoli: il console è seduto, con a lato due personaggi, normalmente soldati.⁴⁴ Il dittico di Oreste, nell'anno 530, attribuito a una



17. Giuliana Anicia tra la Magnanimità e la Saggezza. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. med. gr. 1, fol. 6v.

bottega romana, usa questa stessa soluzione.⁴⁵ Vent'anni dopo, il dittico di Berlino (fig. 15) la riprende ancora, ma la cristianizza: Cristo ha dietro di sé Pietro e Paolo, la Vergine ha due arcangeli.⁴⁶ La conoscenza di questa classe di oggetti tardo antichi, i dittici appunto, da parte del maestro del Sancta Sanctorum, non potrebbe sorprendere: e forse si è trattato di una suggestione che ha influenzato non solo il dettaglio degli angeli, ma lo stesso schema compositivo della parete.

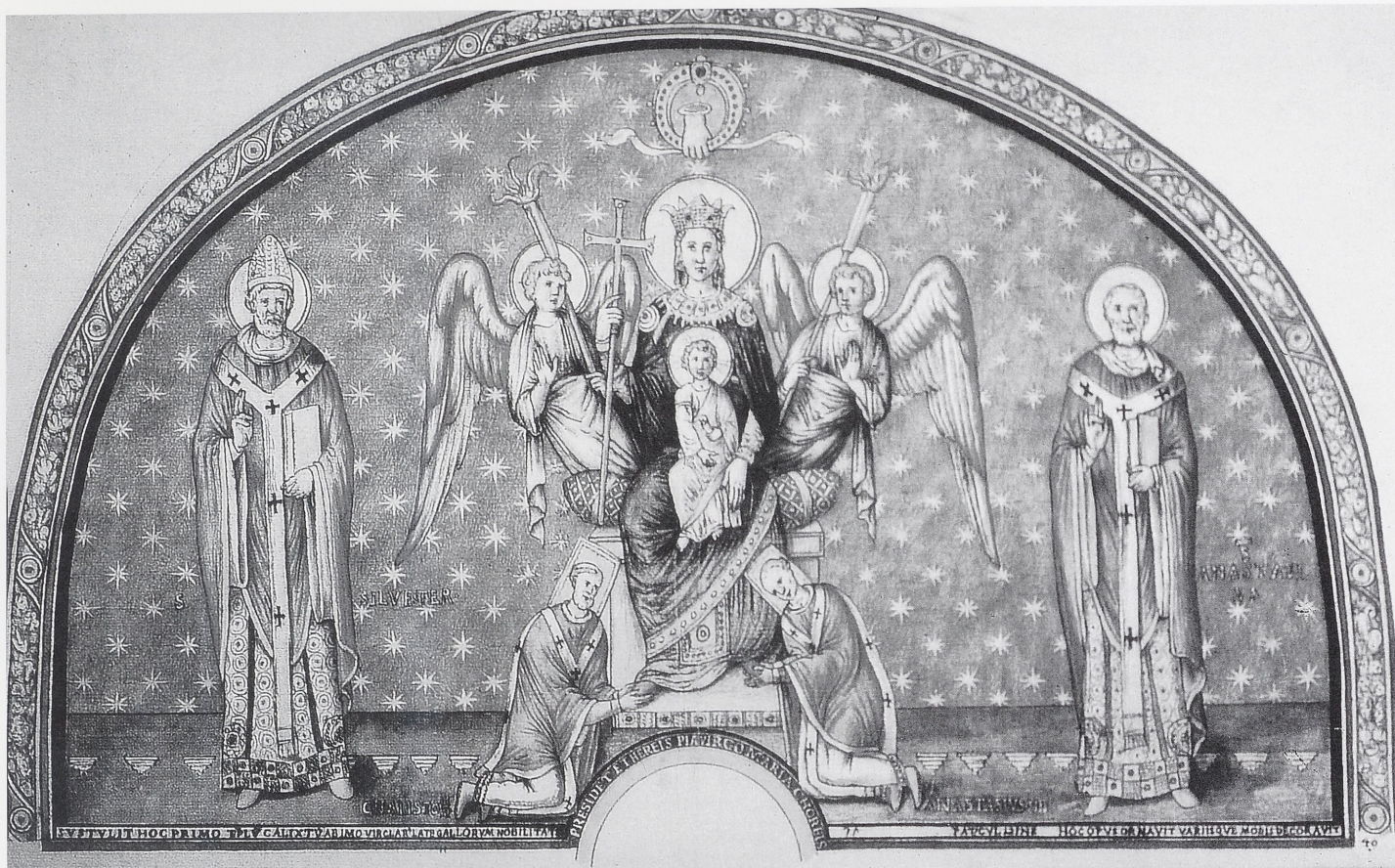
Nel ciclo pittorico del Sancta Sanctorum, infatti, già il dispositivo della doppia scena «appesa» al muro evoca certo le *pinakes* antiche,⁴⁷ ma suggerisce anche l'idea di un dittico. Il motivo a ventaglio che conclude il bordo superiore di tutti i riquadri è molto affine a quello del dittico berlinese: esso è realmente congruo solo nel riquadro con il Cristo in trono, mentre sui riquadri narrativi perde una parte della propria funzione di suggerimento spaziale. Esso trova peral-

⁴⁴ Richard Delbrück, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin, Leipzig 1929; Volbach (come nota 29); ricordo come esempi il dittico di Anastasio, anno 517 (Delbrück, pp. 123–34, Volbach, pp. 35–37), quello di Magno, anno 518 (Delbrück, pp. 134–41, Volbach, pp. 37–38), quello di Filosseno, anno 525 (Volbach, p. 40) e l'altro anonimo, pure della prima metà del VI secolo (Volbach, p. 45).

⁴⁵ Delbrück (come nota 44), pp. 148–50; Volbach (come nota 29), pp. 40sg.

⁴⁶ Volbach (come nota 29), pp. 91sg.

⁴⁷ Herklotz (come nota 1), p. 151sgg.



18. L'oratorio di San Nicola al Laterano, parete orientale, la Vergine in trono tra angeli e papi. Windsor, Royal Library, collezione di Cassiano dal Pozzo

tro altri antenati in quel caratteristico ventaglio, o conchiglia, di frequentissima utilizzazione all'apice dei mosaici o degli affreschi absidali romani, e probabilmente erede della tardo antica *camera fulgens* – all'origine vera e propria stoffa preziosa appesa e drappeggiata nell'abside e sopra l'altare.⁴⁸ Il suo uso era appunto limitato alle absidi: qui, esso appare in una forma e in una funzione differente. Lo spunto tardo antico si deve essere affiancato alla familiarità visiva con le decorazioni delle chiese medievali romane, e anche questo dettaglio avalla così l'ipotesi da dimostrare, che cioè l'affresco del Sancta Sanctorum sia un caso eclatante di recupero programmatico, ideologico e stilistico dell'Antico, cui si arriva mediante il filtro dei monumenti e degli oggetti di culto chiave della città.

⁴⁸ Margherita Guarducci, «Camerae fulgentes», in *Litterature comparate. Problemi e metodo*. Studi in onore di Ettore Paratore, Bologna 1981, pp. 799–817; Maria Andaloro, «Dal ritratto all'icona», in *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo* (come nota 10), pp. 31–67, qui pp. 34–36. I molti possibili esempi di questo elemento all'apice delle conche absidali romane comprendono – per citare solo i più celebri – la perduta abside di San Pietro in Vaticano, quella di San Clemente, quella di Santa Maria Maggiore, ecc.

Tanto più questa impressione viene confermata, se si pone mente al fatto che lo schema della figura assisa in trono fra due guardie d'onore torna per l'appunto in un'immagine che è uno dei mostri sacri della devozione romana. La Madonna della Clemenza di Santa Maria in Trastevere, dipinto preiconoclasta di discussa datazione tra fine VI e primo VIII secolo,⁴⁹ mette in scena una cerimonia regale e femminile (fig. 16). La Vergine ha dietro di sé due angeli. Un precedente per questa femminizzazione è da cercare, oltre che nel già visto dittico di Berlino, nella miniatura del Dioscoride di Vienna, il codice del VI secolo dove Juliana Anicia, la committente, principessa imperiale bizantina, compare seduta fra le due virtù di Megalopsichia e Fronesis, la Magnanimità e la Sapienza⁵⁰ (fig. 17).

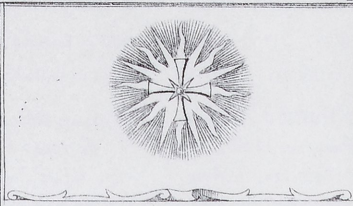
⁴⁹ Cito solo molto brevemente le opinioni di Carlo Bertelli, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere*, Roma 1961 (anni di Giovanni VII, 705–707) e di Maria Andaloro, «La datazione della tavola di Santa Maria in Trastevere», *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 19–20 (1972–1973), pp. 139–215 (fine VI secolo).

⁵⁰ Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. med. gr. 1, fol. 6v. Di recente la scheda di Marco D'Agostino in *Vedere i classici* (cat. mostra), Roma 1996, pp. 158–61.

Abfis Oratorij S. Nicolai In Vrbe ab Anastasio Papa IV exornata



Apostolicum Veneranda Memoriae Monumentum, quod etiam nunc extat in Abside Oratorij S. Nicolai Epi, quing. ab hinc Seculis a B. Callisto PP. II a fundamentis extracti intra Lateranense Patriarchium, nunc solo aequatum, has,



ut vides Sanctorum Summorum Pontificum Imagines representat. Idque nunc tandem a R. L. D. Constantino Abb. Caietano ad Maiorem Rom. sedis Ap. Gloria, e tenobris erutum, ac comen. tarij's illustration. 1658.

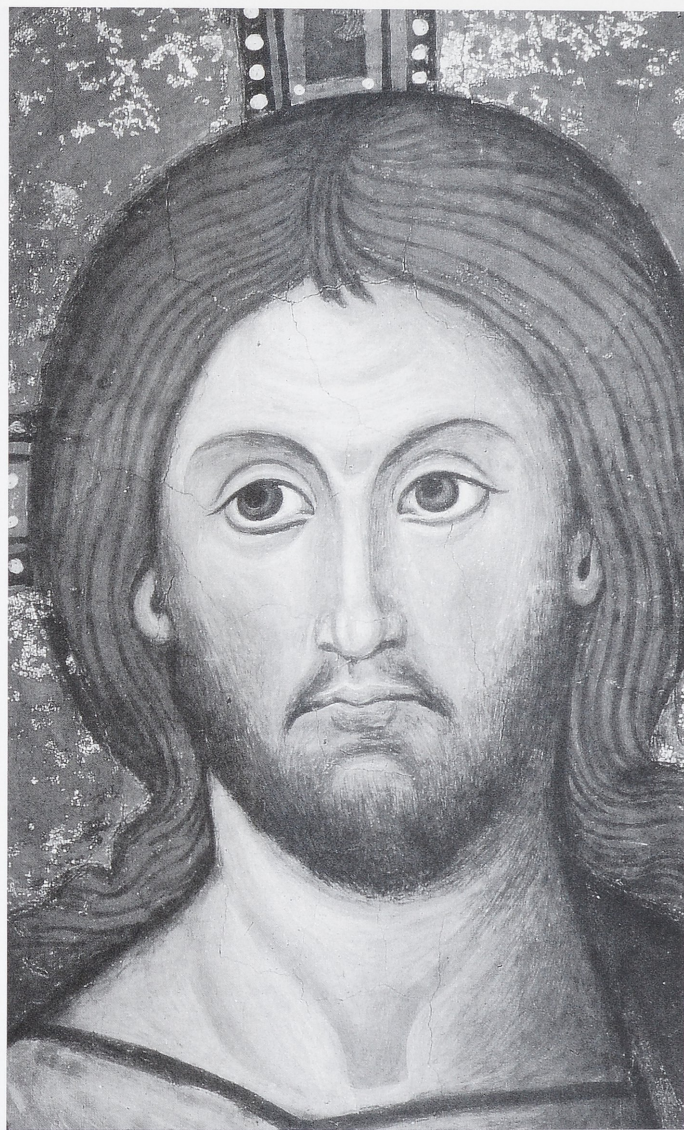
19. Da D. C. Caetani, Vita di Gelasio II, 1638: l'oratorio di San Nicola al Laterano, parete orientale



20. Roma, Sancta Sanctorum, veduta d'insieme della parete orientale



21. Roma, *Sancta Sanctorum*, part. della *Presentazione*: ritratto di Niccolò III



22. Roma, *Sancta Sanctorum*, part. del *Cristo in trono*: il volto del Cristo

Oggetto di devozione grandissima, l'iconografia dell'icona della Clemenza è trasferita in modo quasi letterale in un affresco che si trovava sulla parete principale dell'oratorio di San Nicola, quindi nel palazzo lateranense stesso, a qualche metro dal *Sancta Sanctorum*. Costruito all'inizio del XII secolo da Callisto II, decorato in seguito da Anacleto e da Innocenzo II, l'oratorio fu distrutto nel '700, ma docu-

mentato nel '600 e poi poco prima della distruzione.⁵¹ Che la parte centrale dell'affresco (fig. 18) fosse una citazione della *Madonna della Clemenza* era evidente già a Giacomo Grimaldi che all'inizio del '600 scrisse «In testitudine memorata habet imaginem Deiparae Virginis imperatricis similem illi, quae est in sacello Altempiano in basilica Transtiberina; hinc inde duos angelos virgas tenentes; Virgo

⁵¹ Christopher Walter, «Papal political Imagery in the Medieval Lateran Palace», *Cahiers Archéologiques*, 20 (1970), pp. 99–154, qui pp. 160–72; Ursula Nilgen, «Maria Regina. Ein politischer Kultbildtypus», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 19 (1981), pp. 3–32, sp. 4–7; Francesco Gandolfo, «Simbolismo antiquario e potere papale», *Studi romani*, 29 (1981), pp. 9–28, qui pp. 21–25; Mary Stroll, *Symbols as Power. The Papacy following the Investiture Contest*, Lei-

den 1991, pp. 135–39; Ingo Herklotz, *Gli eredi di Costantino*, Roma 2000, pp. 131–32. Le copie di Windsor in John Osborne, Amanda Claridge, *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo – Part 2: Early Christian and Medieval Antiquities*, vol. 1: *Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches*, London 1996, pp. 108–17. L'incisione settecentesca è in D. C. Caetani, *Vita del pontefice Gelasio II*, Roma 1638.

Deipara habet coronam, tenet crucem, filium sinu gestat». ⁵² Nel contesto profondamente ecclesiológico dei dipinti di questo oratorio, che celebrava la fine della lotta delle investiture, la figura della Vergine affiancata da quelle dei pontefici diveniva una vera e propria personificazione dell'Ecclesia. Ciò è normale ai tempi della Riforma in tutta Europa: ma a Roma, le fattezze della Vergine si identificavano con quelle di un'icona famosa, secondo una procedura assolutamente analoga a quanto stiamo verificando nel più tardo caso del Sancta Sanctorum. La conoscenza dell'oratorio di San Nicola da parte del maestro di Niccolò III – e si noti la coincidenza onomastica – è praticamente sicura: siamo nello stesso palazzo lateranense, nell'ambito delle cappelle riservate al pontefice. A guardare l'incisione che riproduce la parete intera (fig. 19), si direbbe anzi che qualche suggestione compositiva d'insieme connetta la decorazione delle due cappelle. Nell'oratorio di San Nicola le figure in piedi nella galleria sono figure di papi: oggi gli affreschi della galleria, nel Sancta Sanctorum, sono cinquecenteschi (fig. 20), ma il ritrovamento di qualche frammento di intonaco medievale durante i restauri autorizza a pensare che anche nel Duecento la galleria sia stata dipinta, e in uno spazio del genere non si possono immaginare se non figure in piedi.

Che il Cristo del Sancta Sanctorum prenda il posto della Vergine/Ecclesia mi pare indubitabile: egli ha conservato, dell'iconografia originaria, anche la croce nella mano sinistra, che come nella Clemenza, come nell'affresco dell'oratorio di San Nicola, contiene un'esplicita allusione ecclesiológica ma che qui, nel Cristo, diviene diretto riferimento alla reliquia della Vera Croce conservata nella cappella e contenuta nella celebre custodia gemmata. ⁵³ Così il pittore di Niccolò III corregge, in certo modo, l'automatica identificazione tra l'Ecclesia e la Madre di Dio, che aveva costituito un *topos* figurativo dei tempi della Riforma gregoriana:

un'identificazione che rispondeva forse di meno, nei tempi che cambiavano, alle esigenze del papa Orsini. Niccolò III, almeno in questo particolare contesto, non allarga il discorso, ma fornisce un'affermazione precisa e concentrata: un'idea della Chiesa e della relazione tra il Cristo e il suo papa, che si radica nell'idea del *Regale Sacerdotium* elaborata dal primo *patron* dell'Orsini, Innocenzo IV Fieschi, e che culmina nell'interpretazione del pontefice quale *Vicarius Christi* e del Cristo come *Corpus Ecclesiae*. ⁵⁴ Affermazione di natura squisitamente politica, erede della tradizione del papato teocratico duecentesco e innocenziano: ma qui, nel Sancta Sanctorum, nutrita e confermata dalle testimonianze visuali e storiche conservate nella cappella-reliquiario.

La densità di questo gruppo di immagini non sorprende, dato anche il pubblico selezionatissimo cui esse erano dirette; e non sorprende lo straordinario spessore storico di cui esse vivono, e attraverso il quale divengono più compiutamente comprensibili. Ma il retaggio della tradizione, di cui ogni dettaglio di questi affreschi è portatore, non deve far dimenticare che i dipinti del Sancta Sanctorum, e in particolare gli affreschi della parete della *Presentazione*, costituiscono anche un episodio straordinariamente avanzato del linguaggio pittorico della Roma duecentesca, e che il doppio ritratto di Niccolò III e del suo Cristo, affiancati, devono essere giudicati una vera e propria fuga in avanti sulla strada dello sguardo sulla realtà e dell'interesse all'individualità fisionomica (figg. 21–22): alla storia del ritratto, in un senso specialissimo nel quadro delle analoghe ricerche dell'Europa gotica, e incomprensibile fuori del contesto della tradizione romana e pontificia.

Di Giovanni Gaetano Orsini, di questo aristocratico abile politico e diplomatico, che in poco più di due anni e mezzo di pontificato impresso una svolta radicale ai percorsi artistici romani, si sa in realtà molto poco, e il testo figurativo del Sancta Sanctorum costituisce in questo una fonte preziosissima, di valore del tutto equivalente a quello dei documenti e delle lettere del suo pontificato: lo stile dei quali è riconoscibilissimo, ma anche filtrato dalla cancelleria pontificia almeno quanto gli affreschi lateranensi ebbero il filtro della mano d'artista.

Egli ci appare nella sua cappella, in atto di offrirla al suo Cristo. Sul suo corpo monumentale, il viso si distacca, vivo

⁵² BAV, Barb. Lat. 2733, fol. 315; Giacomo Grimaldi, *Descrizione della basilica antica di San Pietro in Vaticano*, Codice Barb. lat. 2733, a cura di Reto Niggli, Città del Vaticano 1972, p. 360. Altra ripresa dello stesso schema era nell'affresco della tomba di Alfano, nell'atrio di Santa Maria in Cosmedin, oggi non più esistente: Giovan Battista Giovenale, *La Basilica di Santa Maria in Cosmedin*, Roma 1927, tav. 26 c.

⁵³ La Vergine della Clemenza e dell'oratorio di San Nicola regge la croce con la mano destra. Sulla reliquia della Vera Croce e i reliquiari nel tesoro del Sancta Sanctorum, ora nel Tesoro della Biblioteca Vaticana, Hartmann Grisar, *Il Sancta Sanctorum e il suo tesoro sacro*, Roma 1907; id., *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Freiburg i. B. 1908, pp. 58–92, e Giovanni Morello, «Il tesoro del Sancta Sanctorum», in *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma 1991, pp. 91–105, 93–94. È evidente che il dettaglio acquista qui una forte sottolineatura martiriale, ben consona al luogo in cui l'affresco si trova; allo stesso modo la croce era attribuito di alcuni santi, in particolare San Lorenzo: E. Schäfer, «Die Heiligen mit dem Kreuz in der altchristlichen Kunst», *Römische Quartalschrift*, 44 (1936), pp. 67–104.

⁵⁴ Giuseppe Martini, «Regale Sacerdotium», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 61 (1938), pp. 1–166; Michele Maccarrone, *Vicarius Christi*, Roma 1952; molto importanti gli studi di Agostino Paravicini Bagliani, tra cui *Il corpo del papa*, Torino 1994, specialmente p. 82sgg. Il ruolo fondamentale svolto da Innocenzo IV Fieschi nel papato duecentesco deve essere sottolineato con forza, e altrettanto il nesso formativo da questi svolto nei confronti di Niccolò III, nesso che lega il pensiero e l'opera dell'Orsini alle premesse teologico-politiche della prima metà del secolo.

come un vero ritratto: il primo, nella storia pittorica della Roma medievale. L'espressione intensa, la pelle rosata, gli occhi grigi, danno un'impressione di un'individualità che preme sotto gli stereotipi, così come, a *pendant*, il modellino della cappella ha ambizioni di ritrarre un vero edificio. È un *vero* papa che offre una *vera* cappella al *vero* Cristo al di là della finestra, e l'innovazione è così audace che resterà isolata, perfino nell'ambito della ritrattistica funeraria.⁵⁵

Per quanto *topos* assodato nella tradizione encomiastica pontificia,⁵⁶ la questione della bellezza fisica di papa Orsini si presenta nelle fonti con inedita frequenza. Tolomeo da Lucca, suo contemporaneo e storico, dice di lui che era «de pulchrioribus clericis mundi»: uno dei più bei chierici del mondo.⁵⁷ Un cronista anonimo aggiunge: «decorus facie, nobilitatem et pulchritudinem moribus et prospicuitate decorans, statura procerus ... in vulgari pulcherrimus praedicator, cantorque sonorus ...».⁵⁸ L'elogio della voce sonora non

è nuovo: la stessa cosa si era scritta su Innocenzo III.⁵⁹ Ma nessun altro papa del Medioevo sembra aver avuto un epitaffio come quello preparato per Niccolò, che appariva un tempo sul suo sarcofago in Vaticano e che offre passaggi come questo: «Qua virtute tuus animus, qua dote carebat/corpus, et exterius tibi quid sors blanda negavit? ... Corporis egregio decus adiecere decori/mira pudicitia, gravumque decentia morum./Qualis erat intus foris elucebat. Eratque/ipsa patens species probitatis ymago latentis ...».⁶⁰ La bellezza di papa Orsini è dunque il segnale della sua virtù: stiamo parlando dell'erede di una grande famiglia romana, con ambizioni di discendenze antiche, e l'eroe antico è sempre *kalos kai agathos*, bello e buono.

Ma nell'affresco, pur nella quasi aggressiva fisica consapevolezza della fisionomia del papa, non è tanto la bellezza corporea di Niccolò quella che salta agli occhi, ma l'evidenza del suo volto nel contesto della parete, e l'equivalenza che esso esige rispetto alle altre presenze: gli Apostoli, ma soprattutto il Cristo dall'altra parte della finestra. I due ritratti, del papa e del Cristo, si chiamano l'un l'altro, si confermano reciprocamente. Nella già citata lettera di Carlo d'Angiò a Guillaume de Bray, a un certo punto dell'invettiva, Carlo d'Angiò sembra quasi stanco di insultare, e si ferma a commentare incredulo: «che cosa ha determinato il mutamento della tua mente verso di lui, tu che l'hai sempre odiato [*quem semper odivit anima tua*] ... che l'hai sempre reputato indegno della sua carica, e che in quanto nemico maligno tante volte incontrandolo l'hai provocato chiamandolo ironicamente Veronica [*eum yronice Veronicam nominando*]?».⁶¹ Il passo è intrigante: e suona verace, come tutto il resto della lettera, che nasce da una contingenza storica reale e urgente, riflette uno stato psicologico autentico di colui che la firma, e certamente anche dimostra quanto Carlo d'Angiò fosse coinvolto nell'ambiente romano del tempo, lo frequentasse e lo conoscesse bene. Esso può essere interpretato come Agostino Paravicini Bagliani propone: il cardinale Orsini aveva una tale opinione di sé medesimo, che si credeva l'immagine di Cristo. E lo stesso Paravicini associa all'evocazione di questa lettera-*pamphlet* la citazione di un altro passo, questa volta non polemico, il cui autore è Pietro di Giovanni Olivi, il teologo e Spirituale francescano, che riflettendo sul ruolo e la figura istituzionale del pontefice attesta l'identità sostanziale tra il Cristo e il pontefice, che del Cristo stesso è una

⁵⁵ Per gli episodi di ritrattistica in ambito funerario, si pensi alla discussione circa la caratterizzazione fisionomica del gisant di Clemente IV già in Santa Maria in Gradi e ora in San Francesco a Viterbo: Peter Cornelius Claussen, «Pietro di Oderisio und die Neuformulierung des Italienischen Grabmals zwischen Opus Romanum und Opus Francigenum», in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien, Akten des Kongresses «Sculptura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia»*, a cura di Jörg Garms e Angiola Maria Romanini, Wien 1990, pp. 173–200, e, più cauto circa la possibilità di riconoscerli un vero e proprio ritratto funerario, Julian Gardner, *The Tomb and the Tiara*, Oxford 1992, p. 48. Per il più tardo Tommaso d'Andrea di Gano di Fazio a Colle Val d'Elsa (1303), Michael Senff, «Ein Marmorporträt des Gano di Fazio um 1303», *Kunstchronik*, 44 (1991), pp. 174sg. Senza pretese di dare qui una bibliografia completa sugli inizi della ritrattistica in ambito tardo medievale, si vedano almeno Harald Keller, «Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, III (1939), pp. 227–356; Enrico Castelnuovo, «Il significato del ritratto pittorico nella società», in *Storia d'Italia*, vol. 5: I documenti, Torino 1973, 1031–1095; Gerhard Ladner, «Die Anfänge des Kryptoporträts», in *Von Angesicht zu Gesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, a cura di Florens Deuchler, Bern 1983, pp. 78–97; Roland Recht, «Le portrait et le principe de réalité dans la sculpture: Philippe le Bel et l'image royale», in *Europäische Kunst um 1300, Akten des 25. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Sektion 6*, a cura di Hermann Fillitz e Martina Pippal, Wien, Köln et. al. 1986, pp. 189–201; Martin Büchsel, *Die Entstehung des Christusporträts: Bildarchäologie statt Bildhypnose*, Mainz 2003.

⁵⁶ Sulla questione Paravicini Bagliani (come nota 52), pp. 286–91, e Heinrich Schmidinger, «Das Papstbild in der Geschichtsschreibung des späteren Mittelalters», *Römische historische Mitteilungen*, 1 (1956–1957), pp. 106–29 (rist. in *Patriarch im Abendland, Festschrift Heinrich Schmidinger*, a cura di Heinz Dopsch, Heinrich Koller e Peter F. Kramml, Salzburg 1986, p. 23–46).

⁵⁷ Ptolomaei Lucensis (come nota 18), col. 1179: «Hic fuit multum compositus homo in moribus: unde et apud multos el composito appellabatur, et erat de pulchrioribus clericis mundi». Per tutta la questione del «corpo del papa» Paravicini Bagliani (come nota 52), specialmente pp. 287sg. e 341sg.; a p. 289, Paravicini Bagliani rileva l'importanza del «circolo di Viterbo» e di Witelo, che vi era presente sotto il pontificato di Nicolò III, per l'interesse all'estetica e al concetto di bellezza.

⁵⁸ *Continuatio Romana brevis*, MGH, SS, XXX, col. 712.

⁵⁹ Paravicini Bagliani (come nota 52), p. 287.

⁶⁰ *Chronicon Fratri Francisci Pipini Ordinins Praedicatorum*, RIS, IX, pp. 723–24. Sul sepolcro di Nicolò III, oggi nelle Grotte Vaticane e fortemente rimaneggiato, Jörg Garms, Andrea Sommerlechner et al., *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, vol. 2: *Die Monumentalgräber*, Wien 1994, pp. 131–35, con l'intero testo del lungo epitaffio.

⁶¹ Baethgen (come nota 4), p. 19.

sorta di proiezione visibile – l'«imago» – e scrive «Quod vero dicunt, quod papa est ymago Christi eterni et immutabilis, ergo papa debet esse eternus et immutabilis ... Unde autem sequitur, quod, quia papa vel episcopus est quoad aliquod Christi ymago, ergo quoad omnia est Christi ymago?».⁶²

Non cadremo nella tentazione di legare troppo strettamente testi e immagini. Essi appartengono a mondi retti da codici specifici, e al più si potrà cercare tra essi delle consonanze, anche se in qualche caso – come l'ultimo citato – queste sono sorprendenti. Ma si può meglio misurare la portata rivoluzionaria del dipinto lateranense, e del personaggio che lo fece realizzare, se si torna con la mente a un altro testo celebre, di molti secoli più antico dei fatti di cui abbiamo trattato, e che descrive con assoluta precisione le ragioni della perdita dell'interesse e della capacità ritrattistica nel corso del Medioevo. Nella lettera indirizzata all'amico Sul-

picio Severo, all'inizio del V secolo, Paolino da Nola risponde alla richiesta dello stesso Severo, che voleva un ritratto dell'amico da tenere presso di sé. Paolino rifiuta, e rifiuta perché riconosce l'impossibilità di collegare quel termine, «imago», con un oggetto capace di registrare in modo unitario le caratteristiche di una persona, in quel caso le sue stesse. «Quid enim tibi de illa petitione respondeam?» – gli dice – «Qualem cupis ut mittamus imaginem tibi? Terreni hominis an celestis? Quia adhuc terrenae imaginis squalore concretus sum, erubesco pingere quod sum, non audeo pingere quod non sum: odi quod sum et non sum quod amo».⁶³ Niccolò, molto tempo dopo, non si vergognò di farsi dipingere così com'era, e osò accostare il proprio ritratto, nelle stesse dimensioni e con analoghi attributi di bellezza, a quello che egli stesso credeva la fisionomia autentica dell'abitante del Sancta Sanctorum, il Cristo.

⁶² Paravicini Bagliani (come nota 52), pp. 341–42, e 347, nota 43. Il passo di Pietro di Giovanni Olivi è dalla Epistola ad Conradum de Offida, cfr. Liverio Oliger, «Epistola ad Conradum de Offida», *Archivum Franciscanum Historicum*, 11 (1918), pp. 366–73, qui p. 368.

⁶³ *Sancti Pontii Meropii Paulini Nolani Epistulae*, a cura di Guilelmus de Hartel, Prag, Wien et al. 1894, p. 263: Epistola 30, a Severo: «Quid enim tibi de illa petitione respondeam, qua imagines nostras pingi tibi mittique iussisti? Obsecro itaque te per viscera caritatis, quae amoris veri solatia de inanibus formis petis? qualem cupis ut mittamus imaginem tibi? terreni hominis an celestis? Scio quia tu illam incorruptibilem speciem concupiscis, quam in te rex celestis adamavit. Neque enim alia potest tibi a nobis necessaria esse quam illa forma, ad quam ipse formatus es, qua proximum iuxta te deligas nulloque te nobis excellere

velis, ne quid inter nos inaequale videatur. Sed pauper ego et dolens, quia adhuc terrenae imaginis squalore concretus sum et plus de primo quam de secundo Adam carnis sensibus et terrenis actibus refero, quomodo tibi audebo me pingere, cum caelestis imaginem infigiari prober corruptione terrena? utrimque me concludit pudor: erubesco pingere quod sum, non audeo pingere quod non sum: odi quod sum et non sum quod amo». Paolino riprendeva la ben nota idea plotiniana; vedi Thomas Pekáry, «Plotin und die Ablehnung der Bildnisse in der Antike», in *Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst. Hugo Brandenburg zum 65. Geburtstag*, a cura di M. Jordan-Ruwe, U. Real, Münster 1994, pp. 177–86.

Referenze fotografiche: Berlino, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 15; Città del Vaticano, Musei Vaticani 1-5, 7, 10, 14, 20, 21, 22; A. Iazeolla 11; Roma, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici 8, 16; *ibid.*, ICCD 6, 9, 12; Vienna, Österreichische Nationalbibliothek 17; Windsor, Royal Library 18.