

Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana

BAND 42 · 2015/2016

HIRMER

VERÖFFENTLICHUNGEN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
ROM

HERAUSGEGEBEN VON
TANJA MICHALSKY UND TRISTAN WEDDIGEN
REDAKTION SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA
REDAKTIONSASSISTENZ MARA FREIBERG SIMMEN, CATERINA SCHOLL

Die Beiträge des *Römischen Jahrbuchs* werden einem doppelten anonymen
Peer Review-Verfahren unterzogen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2018 Hirmer Verlag GmbH, München
Gestaltung und Satz: Tanja Bokelmann, München
Lithographie: ReproLine Genceller, München
Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Printed in Germany

ISBN 987-3-7774-3154-3

Alessandra Acconci

L'Oratorio di Sant'Andrea al Celio

Alcune note sul dipinto medievale nel sottotetto

Sommario

1. Le strutture 39
2. Presenze nel monastero medievale 43
3. Il dipinto nel sottotetto. Resti materiali 46
4. Note di iconografia 53

Abstract

Preserved in the attic of the oratory of Sant'Andrea al Celio are the fragments of a painted decoration, first rediscovered in 1968 and published by Ilaria Toesca in 1972. The work has recently drawn the attention of medievalists, even though it is obscured from view due to its normally inaccessible location. The occasion of an inspection has allowed for the close observation of the state of conservation of the fresco and of its iconographic and stylistic particularities.

The arrangement of the entire Celimontan complex by its titular cardinal, Cesare Baronio, specifically the chapels of Santa Barbara, Sant'Andrea, and Santa Silvia, celebrated the memory of the venerated Pope Gregory the Great with the architectural and functional restoration of the nucleus of sites that are the oldest and most traditionally linked to the figure of the founding pontiff. The oratory of Sant'Andrea was rotated according to the axis of orientation, and, by the end of the work, the painting was concealed by the new wooden ceiling designed by Flaminio Ponzio and installed in 1607. The work represents the most significant evidence of the decorative program of a space within the great medieval monastic institution of Santi Andrea e Gregorio al Celio.

The re-examination of the sources (*Monumenta spectantia ad Patriam Genus, Vita, Acta et Virtutes Caesaris Baronii*, Rome, Biblioteca Vallicelliana, MS Q 74, and, above all, the manuscript of the Camaldolese monk Tommaso Mini, *Historia del Sacro Eremo et Ordine Camaldolense*, Archivio del Monastero di Camaldoli, MS 1082, which predates the works commissioned by Baronio and which provides a heretofore unpublished drawing) leaves no doubt regarding the original position of the painting on the entrance wall of the oratory, perfectly integrated with the uppermost section of the architectural space between the two windows and the apex of the sloping roof. Dating from the sixth decade or so of the 11th century, the clipeate image of *Christ in benediction flanked by angels in adoration*, with the sequence of *Prophets* depicted in half length with their scrolls on the two long walls of the interior (of which remain Isaiah, and perhaps Jeremiah and the Sibyl), gave shape to a visualization of the Parousia as a prelude to the end of time, and was likely integrated with a scene of Judgment on the wall below.



1 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare (foto Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, 1969, s.n. Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

Nello stile breve ed estremamente rigoroso che le era proprio, Ilaria Toesca rendeva noto nel 1972 un lacerto della decorazione pittorica pertinente ad una fase della lunga vita medievale dell'oratorio di Sant'Andrea al *Clivus Scauri*, che si riteneva perduta a seguito dei noti rifacimenti promossi da Cesare Baronio al principio del Seicento¹.

L'allestimento di un ponteggio generosamente messo a disposizione dal Capitolo della Patriarcale Basilica di Santa Maria Maggiore nella primavera del 2007 ha nuovamente consentito l'accesso nel sottotetto dell'oratorio e quindi l'osservazione ravvicinata del celebre dipinto murale con il Salvatore nel clipeo adorato dagli angeli riapparso nel 1968, durante un'ispezione compiuta da Luigi Salerno nell'esiguo spazio – circa un metro di massima – tra il

controsoffitto ligneo seicentesco e le falde dell'originaria capriata (fig. 1).

Seppure poco visionato proprio per la sua collocazione occultata, il frammento di decorazione murale ha tuttavia frequentemente attirato l'attenzione dei medievalisti. Le annotazioni di Carlo Bertelli, Maria Andaloro, Francesco Gandolfo, Hélène Toubert, Serena Romano e Valentino Pace² hanno reso il dipinto un documento noto e a ragione indicato come tappa saliente, ancorché isolata, del lacunoso e disomogeneo panorama della pittura romanica dell'Urbe. Una sorta di testimone, di fatto, che ha riscosso giudizi non propriamente univoci in merito a datazione e ambito culturale ma sostanzialmente omologati quanto al suo riconoscimento come autonoma attestazione di es-

¹ La notizia del ritrovamento venne prontamente divulgata da SALERNO 1968, p. 211s. L'autore confuse l'oratorio di Sant'Andrea con quello di Santa Barbara e l'errore in seguito è stato tramandato in diverse pubblicazioni. Durante l'ultima ispezione – come del resto già testimoniato da Ilaria Toesca – è stato impossibile rinvenire la decorazione a *grisaille* in stile quattrocentesco, a detta dello stesso Salerno visibile tutto attorno al perimetro del soffitto (fig. 2). Il restauro fu eseguito tra mag-

gio e giugno 1971, per iniziativa e sotto la direzione di Ilaria Toesca, da Augusto Cecconi (e non da Rossano Pizzinelli, come erroneamente ho riportato in precedenza: ACCONCI 2009, p. 44, nota 31) per conto della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio (perizia n. 5 del 1972): TOESCA 1972a; TOESCA 1972b, pp. 10-23.

² BERTELLI 1982, pp. 292-294; BERTELLI 1983, pp. 118, 125; TOUBERT 1987, p. 132s.: ora anche in TOUBERT 2001, p. 339; GANDOLFO 1988,

pressione artistica. Un elemento che sicuramente ostacola l'oggettiva valutazione del dipinto va individuato nell'impoverimento materico della pittura, privata della sua preciosa qualità in origine affidata ad un sistematico lavoro di finiture sopra messe. È eloquente in proposito il confronto tra le riprese fotografiche attuali e gli scatti in bianco e nero effettuati al momento della scoperta (figg. 3-4)³.

1. Le strutture

Gran parte del lacerto superstite appartiene alla decorazione pittorica della controfacciata dell'oratorio, ruotato secondo l'asse d'orientamento nel corso dei lavori promossi dal cardinale Baronio, dal 1602 abate commendatario del complesso celimontano (fig. 5)⁴.

La moderna sistemazione delle cappelle di Santa Barbara, Sant'Andrea e Santa Silvia, è noto, corrisponde alle intenzioni antiquarie degli eruditi porporati succedutisi nella commenda tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento – Antonio Maria Salviati, Cesare Baronio e Scipione Borghese Caffarelli; tali intenzioni si tradussero nello zelante impegno con il quale essi intesero la *instauratio* delle fatiscenti strutture, divenute un campo di sperimentazione progettuale ispirato dalla cultura post-tridentina, fra esigenze conservative e affermazione di nuovi orientamenti⁵.

In modo particolare, l'intervento del Baronio celebrava la memoria del venerato papa fondatore, Gregorio Magno, con il ripristino architettonico e funzionale del nucleo di edifici più antico di tutto il complesso celimontano, quello

pp. 251, 261 s.; S. Romano in PARLATO/ROMANO 2001, p. 132 s.; BERTELLI 1993, p. 175; BERTELLI 1994, p. 226; ROMANO 2006, pp. 19, 60-62; PACE 2007.

³ In occasione del restauro strutturale dell'oratorio, due pannelli del soffitto furono resi mobili per agevolare le periodiche ispezioni di verifica dello stato di conservazione dell'affresco, che con l'occasione fu sottoposto ad un nuovo intervento manutentivo ad opera del restauratore Rossano Pizzinelli. Per consentire l'areazione della parete furono inoltre praticati dei fori di dieci centimetri di diametro, non visibili dall'esterno, in posizione opposta lungo le pareti longitudinali, a distanza di tre metri l'uno dall'altro, protetti da retine metalliche (MARCHETTI 1987, pp. 131-136). Venne allora osservata la scarsa o nulla funzionalità delle mensole di appoggio della catena della capriata a una copertura a soffitto piano; inoltre, fu notato che il cassettonato seicentesco tagliava trasversalmente a metà altezza alcune aperture, larghe circa cinquanta centimetri, tamponate con una muratura non lontana dalla tipologia muraria che costituisce la parete piena: ciò ha fatto quindi presumere una chiusura dei vani luce remota nel tempo (MARCHETTI 1987, p. 134). I laterizi presentano uno spessore massimo di tre centimetri e una lunghezza di circa quaranta e sono alternati a strati di malta di due centimetri. Tale descrizione è coerente con quella in precedenza fornita da Ilaria Toesca, la quale avanzò cautamente una datazione al V secolo per i filari orizzontali di laterizi sottili, ben distanziati e allettati nella



2 Roma, Sant'Andrea al Celio, fregio in grisaille (foto Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, 1969, n. 16244. Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

più tradizionalmente legato alla figura stessa del futuro pontefice. Il disegno del grande oratoriano prevedeva una nuova arbitraria designazione di due oratori, sia pure con le intitolazioni storicamente tramandate dalle fonti locali e la costruzione *ex novo* di una cappella intitolata a santa Silvia, nelle intenzioni del cardinale destinata a sacrario degli *Anicci* e insieme della *familiae Baroniae*⁶.

Richard Krautheimer, seguito da ultimo da Carlo Pavolini, proponeva di localizzare l'antico *triclinium* nell'attuale

malta di colore grigio chiaro, piuttosto fine e compatta.

⁴ Sul restauro baroniano dei tre oratori: INCISA DELLA ROCCHETTA 1963; PRESSOUYRE 1984, vol. 1, pp. 141-147; SMITH O' NEIL 1985; ZUCCARI 1981; FUMAGALLI 1990; PEDROCCHI 1993, pp. 85-90 (con riferimenti alle fonti e alla bibliografia precedente); ANTINORI 1995, p. 11, nota 33; CHIAVONI 2008, pp. 92-94.

⁵ HERZ 1988; MIARELLI MARIANI 1989; MIARELLI MARIANI 1997. Il *Regesto* del monastero documenta già nel 1347 un restauro del *Triclinium pauperum* (all'epoca definito *domus*) e della mensa legata ad una delle più sacre memorie gregoriane del sito, da realizzare con i proventi di una locazione (BARTOLA 2003, vol. 1, p. XI; vol. 2, pp. 572-578, doc. 149).

⁶ Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. Q 74, *Monumenta spectantia ad Patriam Genus, Vita, Acta e Virtutes Caesaris Baronii*, fol. 12 (23). TOESCA 1972b, p. 12 e nota 10. Le ricerche degli studiosi (MARROU 1931; KRAUTHEIMER 1937; COLINI 1944) circa la distribuzione degli edifici concentrati nell'area a ridosso del *Clivus Scauri* in età altomedievale, a seguito delle recenti indagini archeologiche, si sono rivelate corrette nell'impostazione dei problemi e in qualche caso non incompatibili con l'interpretazione delle strutture, cui hanno dato un contributo fondamentale gli studi di Federico Guidobaldi (GUIDOBALDI 1986, pp. 198-201) e Carlo Pavolini (PANELLA/PAVOLINI 1993; PAVOLINI 2000; PAVOLINI 2003, pp. 82-86; PAVOLINI 2006, pp. 51-53. Un riepilogo della situazione in MOSCA 2008, p. 312).



3 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto (foto Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, 1969, n. 16124. Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

cappella di Santa Barbara e quest'ultima nell'odierno oratorio di Sant'Andrea. La questione presenta non pochi punti oscuri destinati probabilmente a rimanere tali in conseguenza delle ingenti trasformazioni baroniane. Tuttavia, le fonti iconografiche del tardo XVI secolo – la topografia del Celio di Mario Cartaro (1576, Roma, Biblioteca dell'Isti-

tuto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte, X, 648, inv. 47738), le vedute di Giovanni Antonio Dosio (1560-1565 ca., Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 2556), quelle del cosiddetto «Anonimo von Fabriczy» (1577 ca., Stoccarda, Kupferstichkabinett), e quelle di Fabrizio Parmigianino (1580 ca., Firenze, Gabi-

netto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 532) – forniscono dettagli di primario interesse circa l'assetto delle due cappelle oggi note come Santa Barbara e Sant'Andrea, rappresentate in epoca precedente agli interventi dell'oratorio tra le cospicue e suggestive vestigia emergenti sulla vetta ormai ruralizzata del Celio.

Possiamo confrontare questi disegni già noti con un inedito documento grafico di particolare interesse per gli studi sul complesso celimontano, un foglio a suo tempo contenuto nel manoscritto del camaldolese Tommaso Mini (sec. XVII secolo)⁷, sebbene esso faccia sorgere ulteriori dubbi circa l'effettiva configurazione architettonica dell'oratorio di Sant'Andrea in epoca anteriore ai restauri baroniani, piuttosto che fugarli. La pagina c.207r dell'*Historia del Sacro Eremo et Ordine Camaldolense* presenta infatti un disegno a penna che sembra riprodurre l'edificio così come si presentava poco prima della sistemazione del «bel teatro armonico» composto dalle tre moderne cappelle ispirate dal commendatario Baronio⁸. In calce all'illustrazione, la didascalia indica chiaramente: «Orat. Sant'Andrea de Mon.ro S. Gregorii de Monte» (fig. 6).

Il prospetto rappresentato è rettangolare, con tetto a spiovente, piccolo oculo al vertice, bifora al centro e modestissimo accesso decentrato sul lato sinistro, in forma di protiro. Il fianco destro è in scorcio, segnato da una cornice marcapiano verso il tratto sommitale della parete. A sinistra è presente una sorta di porticato, scandito da cinque arcate sorrette da colonne impostate su un basamento interrotto alla terza arcata, con falda del tetto a spiovente e in coppi.

Il porticato è forse da identificare con i resti del *triclinium*, o di parte di esso, di cui conosciamo l'aspetto traforato da due arcate in facciata e quattro sul fianco, visibili nelle citate vedute del Dosio e dell'Anonimo Fabriczy, mentre Fabrizio Parmigianino ne riproduce tre.

Va senz'altro notato che la restituzione grafica dello storico camaldolense presenta non poche incongruenze. Come elemento certo va assunto il fatto che la parete dove ancora campeggia l'affresco non ha mai avuto un rosone e invece conserva, sia pure tamponate, due monofore allineate e in asse con il vertice dello spiovente (fig. 5). La questione porta quindi ad escludere che Tommaso Mini abbia tracciato lo



4 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare (foto autore)

schizzo guardando l'antica facciata di Sant'Andrea, orientata verso la cosiddetta Biblioteca di Agapito e il *Clivus Scauri*, non interessata dalla ristrutturazione salvo l'eliminazione del portale. A tale proposito sono inequivocabili le fonti letterarie: «Nella Cappella di Sant'Andrea [Baronio] fece l'altare nel modo, e forma, che al presente si vede. [...] Aggiustò anco le facciate delle Cappelle della Commenda con pitture come si vede hora»⁹. «[Baronio] Prima restaurò la Chiesa di S.to Andrea contigua a S. Gregorio, abbassando il

⁷ Tommaso Mini, *Historia del Sacro Eremo et Ordine Camaldolense*, AMC, ms. 1082, fol. 207. Fotografia conservata presso l'Ufficio Catalogo, Polo Museale del Lazio. Inespugnabilmente non menzionato nella monografia dedicata al complesso da Anna Maria Pedrocchi, la quale vide e fotografò il disegno che la scrivente non è invece riuscita a reperire, pur avendo consultato le copie dell'*Historia* conservate a Camaldoli e a Firenze (cfr. nota seguente).

⁸ Tommaso Mini, *Historia del Sacro Eremo et Ordine Camaldolense*, AMC, ms. 1082, fol. 168: «[Baronio] Eresse ancora, un nuovo oratorio

(...) ponendolo verso oriente, accanto a S. Andrea, che fa un bel teatro armonico degli altri oratori accanto». Cfr. Anche PEDROCCHI 1993, pp. 103, 111.

⁹ Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. Q 74, *Monumenta spectantia ad Patriam Genus, Vita, Acta et Virtutes Caesaris Baronii*, fol. 115 (130). Cfr. anche: BARNABEI, 1651, libro III, cap. XIII: «sacellum S. Andreae cujus nomini et patrocinio olim ab ipsa et S. Gregorio Monasterium, illud dedicatum fuerat, marmoreis columnis, picturisque decoravit», citato da PEDROCCHI 1993, p. 85.



5 Roma, complesso di San Gregorio al Celio, aula absidata, c.d. «Bibliotheca Agapiti» (foto autore)

pavimento di Palmi sei e mezzo, con tramutare l'altare ponendolo al riscontro dove era la porta, e dove era l'altare pose la porta, et avanti un portico soffittato eretto da quattro colonne, e la facciata di fuori dipinta a fresco»¹⁰.

Da un lato lo schizzo, dall'altra le descrizioni dello stesso Mini e di padre Michele Losanna¹¹, inducono a ipotizzare che l'edificio rappresentato e identificato dalla didascalia con l'oratorio di Sant'Andrea sia stato disegnato prima della ristrutturazione, in un momento in cui esso preservava

ancora l'impronta medievale, testimoniata dal piccolo protiro fuori asse e dalla bifora. Per volontà del Baronio l'oratorio dedicato all'Apostolo, oltre ad essere ruotato di 180 gradi con il capovolgimento del prospetto e l'abbassamento di circa un metro e mezzo, venne accorciato di un paio di metri per dare spazio alla struttura tetrastila architravata creata riutilizzando quattro colonne di spoglio. Il protiro che appare nel disegno ha confronti romani riferibili ai secoli XI-XII – a San Clemente, San Cosimato, Santa Maria

¹⁰ Tommaso Mini, *Historia del Sacro Eremo et Ordine Camaldolense*, AMC, ms. 1082, fol. 206.

¹¹ AMC, Fondo San Michele di Murano, ms. 653, Michele Losanna, *Cronaca Camaldolese*, 1621: fol. 27 sugli interventi baroniani e borghesiani. Cfr. PEDROCCHI 1993, p. 111; ANTINORI 1995, p. 47; CHIAVONI 2008, pp. 88-97. Per creare l'accesso al sottostante ossario, inoltre, furono occupati gli ambienti dell'insula romana: Tommaso Mini, *Consecrazione della Chiesa di Sant'Andrea Apostolo hoggi detta*

S. Gregorio e Sant'Andrea. Indulgenze e privilegi dei Morti, in *Historia del Sacro Eremo et Ordine Camaldolense*, BNCF, Conventi Soppressi, C. 10. 627, parte II, cap. XV, fol. 206. Il volume manoscritto è la seconda copia del ms. BNCF, Conventi Soppressi, B 1 744.

¹² PALAZZO 2003; PAVOLINI 2003, p. 86.

¹³ KRAUTHEIMER 1937; PAVOLINI 2003, p. 84 e nota 83. Per Anna Maria Pedrocchi (PEDROCCHI 1993, pp. 16-24) la chiesa risalirebbe all'età gregoriana; FERRARI (1957, pp. 145-151) ne ipotizza la costruzione



6 TOMMASO MINI, AMC, ms. 1082, fol. 207, Oratorio di Sant'Andrea, sec. XVII, inchiostro su carta (foto Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio, Archivio Documentale, fascicolo San Gregorio al Celio, s.n.)

in Cosmedin – e un esempio ancora più prossimo è rintracciabile nel protiro su colonne di Santa Prassede, così come la bifora può essere confrontata con quella che si apre sul lato posteriore di Santa Passera sulla via Portuense. Non sappiamo quando l'accesso all'area che includeva l'aula absidata, vale a dire alla zona delle più antiche vestigia inglobate dal monastero, fosse caduto completamente in

verso il IX secolo e l'analisi di SENEKOVIC 2010, p.189, sostanzialmente ne dà conferma.

¹⁴ Ai fondamentali studi di J.-M. Sansterre sulla componente orientale di lingua greca in seno alle comunità ecclesiastiche romane, con specifico riferimento all'ambiente celimontano (SANSTERRE 1983, vol. 1, p. 47; vol. 2, p. 104, nota 392; SANSTERRE 1988, pp. 705, 721, 726, 743), si sono aggiunte in seguito le annotazioni sulla localizzazione delle cellule monastiche di origine greca nelle *regiones* della città altomedievale e le indagini sugli aspetti storico-religiosi del monachesimo ellenofono a Roma (FALLA CASTELFRANCHI 2000, p. 225). Sul primo insediamento latino-gregoriano: PIETRI 1991, pp. 9-32; BARTOLA 2007, pp. 124-126, con ampi riferimenti bibliografici.

¹⁵ La più recente disamina delle vicende medievali del complesso monastico è proposta da SENEKOVIC 2010, in particolare pp. 206-209. Si ritiene comunque utile segnalare i contributi precedenti: FERRARI 1957, pp. 138-151; PANI ERMINI 1981, p. 35-39; DE SPIRITO 1993, p. 40s.; RICHARDS 1994, pp. 41-44; BARTOLA 1995; CECHELLI 1995, p. 373s.; GUIDOBALDI 1995, p. 112s.; BARTOLA 2007, in particolare pp. 124-126, 148-156; GIUNTELLA 2001, pp. 644-646; GIUNTELLA 2007, pp. 90-92. Da ultimo un succinto riepilogo in GUIGLIA 2016, p. 135s. Per confronti e approfondimenti sul tema dell'archeologia dei

disuso. Secondo i dati emersi dalle prospezioni archeologiche¹² questo settore del cenobio gregoriano nel XIII secolo era in declino e la grande aula absidata ormai abbandonata e in pieno degrado, argomento che può indurre a ipotizzare un più funzionale accesso all'oratorio da sud-ovest, là dove nel XII secolo, durante il pontificato di Pasquale II (1099-1118), fu ricostruita in forme monumentali la chiesa abbaziale di San Gregorio, nuovo fulcro culturale della vetta del Celio¹³.

2. Presenze nel monastero medievale

Come è noto, l'antico cenobio di fondazione gregoriana dall'VIII secolo risulta abitato da una popolazione orientale, forse melchita siro-palestinese¹⁴. Egumeni e monaci di origine ellenofona continuano a succedersi sulla cresta del colle anche in seguito, per circa tre secoli¹⁵; verso la metà del X secolo il passaggio ai monaci di san Benedetto si ritiene ormai avvenuto allorquando un *Benedictus* abate preposto al cenobio dei Santi Andrea e Gregorio è protagonista della celebre donazione di proprietà fondiaria da parte del *princeps* Alberico II e del fratello Sergio, vescovo di Nepi (945)¹⁶.

Il lavoro compiuto da Alberto Bartola sul *Regesto* delle fonti documentarie delinea con chiarezza la fisionomia della comunità insediatasi sull'altura del Celio. Andrea è l'abate al quale Ottone III conferma il possesso di svariati fondi e del castello di Poli nel 999¹⁷; Benedetto II è documentato in due atti del 1044 e del 1054¹⁸, che sembrano testimoniare un lungo abbaziato nel periodo di massima prosperità del monastero; egli precede di un decennio Stefano, abate del

monasteri e sugli studi di topografia monastica rimando a MARAZZI 2015, in particolare a p. 63 per il monastero di Sant'Andrea *ad Clivum Scauri*. A ridosso dell'abside della grande aula tardoantica conosciuta come «Bibliotheca Agapiti» e non lontano dall'originaria facciata dell'oratorio oggi intitolato a Sant'Andrea, si segnala la presenza di una piccola necropoli organizzata, rinvenuta in seguito a sondaggi archeologici, forse destinata, come ipotizza Carlo Pavolini, tra il VI e il XIII secolo, ad una piccola comunità di laici orbitante attorno al convento dei Santi Andrea e Gregorio (PAVOLINI 2003, p. 86). Il vero e proprio cimitero, destinato alla sepoltura dei monaci e dei vassalli, è noto attraverso un passo dei *Dialoghi* di Gregorio Magno anteriore al 593: FERRARI 1957, pp. 139, 144; PANI ERMINI 1981, p. 35; BARTOLA 2003, vol. 1, p. XI; vol. 2, pp. 593-601, docc. 155-158, e pp. 605-615, docc. 160-164 (sec. XIII).

¹⁶ BARTOLA 2003, vol. 2, pp. 295-305, doc. 68. La donazione di Alberico incrementerà il patrimonio fondiario del monastero documentato già come cospicuo intorno alla metà del IX secolo: MARAZZI 1998, pp. 190, 266-274. Per i possedimenti romani sul Palatino cfr. HUBERT 1990, p. 80s.

¹⁷ BARTOLA 2003, vol. 2, pp. 13-15, doc. 3.

¹⁸ BARTOLA 2003, vol. 2, pp. 28-30, doc. 6; p. 519s., doc. 132.



7 *Lezionario*, BAV, Vat. lat. 1274, fol. 3v (foto per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato)

monastero dei Santi Andrea e Gregorio tra 1063 e 1067 – dopo aver ricoperto la carica cardinalizia nella basilica transtiberina di San Crisogono – principale indiziato, come vedremo più avanti, per la committenza della decorazione pittorica dell’oratorio testimoniata dal frammento sopravvissuto¹⁹. Sembra interessante porre in risalto la presenza di un *Vuido exiguus pictor*, che nel 992, sotto il governo

dell’abate Giovanni, sottoscrive con la stessa qualifica l’atto di locazione di un casale di proprietà del monastero ad un Gregorio prete e medico e che di lì a poco torna a partecipare ai negozi giuridici del cenobio in qualità di teste nel documento di rinnovo di locazione della medesima proprietà²⁰. Il suo è un nome che possiamo aggiungere a quello già noto del pittore monaco Saturnino menzionato da Giovanni Diacono come autore della decorazione pittorica di uno degli ambienti del complesso monastico dedicata alla rappresentazione dei dodici apostoli, forse tra l’VIII e il IX secolo²¹, e al *pictor Sergius* alle prese con la decorazione del vicino oratorio di San Saba²².

Più o meno in parallelo con la costituzione dell’ingente patrimonio fondiario e immobiliare, il pieno possesso degli strumenti culturali rende l’antica istituzione monastica tra le pochissime nell’Urbe in grado di svolgere un’autonoma attività di produzione libraria²³. Oltre al *Leggendario/Omiario* databile tra X e XI secolo (BAV, Vat. lat. 1189), per Paola Supino Martini il più antico codice in minuscola prodotto nel cenobio²⁴, un documento di prim’ordine in tal senso è rappresentato dal noto *Lezionario* BAV, Vat. lat. 1274, vergato in romanese medio-grande con la dedica ai santi patroni del monastero dallo scriba principale, il presbitero e monaco Adenolfo (fig. 7)²⁵.

La peculiare fisionomia dello *scriptorium* di Sant’Andrea al Celio è stata recentemente messa a fuoco da Paolo Cherubini attraverso una serrata indagine che ha rivelato non soltanto proficui rapporti con il mondo beneventano-cassinese e dotti interessi grammaticali, ma anche un deciso influsso degli insegnamenti impartiti da Alberico da Montecassino intorno all’ottavo decennio dell’XI secolo (verosimilmente dall’*insula* cassinese di Santa Maria in Pallara), con riflessi sull’attività di Adenolfo e sulla produzione degli *scriptoria* delle comunità dei Santi Giovanni e Paolo e di Sant’Andrea²⁶. Quale testimonianza dell’elevato ambiente artistico celimontano, il *Lezionario* presenta, oltre a numerose iniziali decorate a nastri intrecciati, una miniatura iniziale (fol. 3v, fig. 7) con l’immagine del Cristo benedicente clipeato fra sant’Andrea e papa Gregorio Magno, la quale, pienamente rispondente ai canoni iconografici dei modelli della pittura monumentale, appare direttamente ispirata alla contemplativa *imago* clipeata sulla parete dell’oratorio,

¹⁹ Sull’abate Stefano vedi anche DI CARPEGNA FALCONIERI 2002, p. 174, nota 232.

²⁰ BARTOLA 2003, vol. 2, pp. 506-512, doc. 128s.

²¹ GRISAR 1902, p. 712; FERRARI 1957, p. 150s.; SANSTERRE 1983, p. 198; BORDI 2009.

²² BORDI 2008; BORDI 2010, pp. 399, 405. Sui pittori di estrazione ecclesiastica: CASTIÑEIRAS 2009, pp. 50-52 e ROSSI 2010, pp. 264, 270. Ricordo anche il *Nycolaus pictor, filius Berte*, citato nell’aprile 1070

nel *Liber Largitorius vel notarius monasterii Pharphensis*, II, doc. 1098 (ZUCCHETTI 1932, vol. 2, p. 67, doc. 1098 [aprile 1070]). Cfr. in proposito anche ENCKELL JULLIARD 2008, p. 114s. Non sappiamo se monaco o laico, un *Ubertus exiguus pictor* è tra i sottoscrittori di un documento datato poco dopo il mille e stipulato a Roma, segnalato nell’archivio capitolare di Anagni da AMBROSI DE MAGISTRIS (1889, p. 334) e noto a Pietro Fedele (FEDELE 1903, p. 359): nella carta archivistica il vescovo Trasmondo concede ai coniugi Beno e Marozia una

una sorta di epitome del patrimonio figurativo del complesso monastico.

Diversi edifici del monastero si presentavano decorati già al tempo del fondatore e poi a seguito di successive imprese²⁷. Come ha sostenuto Ilaria Toesca, è da ubicare verosimilmente nell'oratorio di Sant'Andrea l'affresco che rappresentava il pontefice tra i genitori Gordiano e Silvia; esso ci è tramandato grazie alle riproduzioni confluite sul finire del Cinquecento nelle raccolte delle *Sanctorum, illustriumque viroorum imagines* incrementate dal domenicano Alfonso Chacón e dal Sacrista Pontificio Angelo Rocca, il quale nella sua dissertazione considerò il dipinto copia del secolo XII tratta dalla descrizione tramandata tre secoli addietro da Giovanni Diacono²⁸. L'ipotesi secondo la quale l'icona commemorativa degli *Anicii* fosse ancora presente nell'oratorio al momento della riconsacrazione avvenuta nel 1603, al termine dei lavori baroniani²⁹, non sembra sostenibile alla luce

della testimonianza tramandata dall'erudito collezionista Giulio Mancini, un contemporaneo dallo sguardo molto coltivato in materia d'arte, il quale annotava senza incertezze «di questi medesimi tempi [XII secolo] sono le pitture che monsignor Rocca, sacrista, trasportò da S. Gregorio a S. Sabba del ritratto, come diceva esso, di S. Gregorio padre e madre esso vivente, ingannandosi in ciò, poiché la maniera era di questo tempo et non di S. Gregorio, et il muro sopra il quale era fatta non tanto antico». A proposito del trasferimento a San Saba, inoltre, lo stesso Mancini aggiungeva che presso quella chiesa era ancora esistente la copia medievale «del ritratto di S. Gregorio con padre e madre che già si trovava nella cappella della chiesa di detto Santo mandato a basso quando il card. Baronio lo risarcì e abbellì, di quali ritratti mons. Rocca sacrista di N.S. ne ha composto e mandato alla stampa un libro, et adesso gl'ha fatti ripingere in questa chiesa di S. Saba»³⁰.

terra posta entro la città di Anagni. Il documento che si riferisce al *pictor Viuido*, invece, suggerisce due riflessioni: la prima legata alla presenza dei pittori di professione e alfabetizzati tra i sottoscrittori di atti rogati nei monasteri; la seconda relativa all'epiteto di «modesto», che a partire dal noto esempio del monaco *Dyonisius* corrisponde a una professione di umiltà da parte dei monaci, pittori o meno, anche se il modesto sentire di sé esplicitato nel LVII capitolo della Regola benedettina dedicato agli *artifices* – che indugia sul concetto dell'umiltà come norma imposta, pena la perdita dell'esercizio soggetto alla decisione dell'abate – lascia margine per l'ipotesi di definizione applicata al monaco pittore di professione. In proposito: SEGRE MONTEL 2003b, p. 575s. Per *Crescentius* che si firma come *infelix pictor* nell'affresco di San Lorenzo fuori le Mura vedi BORDI 2007.

²³ Cfr. BARTOLA 1989, in particolare p. 39s.

²⁴ SUPINO MARTINI 1987, pp. 100-102; SUPINO MARTINI 2001, p. 251; CHERUBINI 2015, p. 165s.

²⁵ Nella didascalia apposta alla miniatura iniziale si legge: «Suscipe sanctae hoc munus Andrea quod tibi devotus optulit frater indignus Adenolfus tuo redimine fultus; libellus devotus vita conscripsit decorus sanctissimo patri Gregorii nos iubet fratribus omnes sicue tutos redeat vespere mane dieque, in fine cum illos resideat patris Benedicti ad dexteram. Amen». Il primo a prendere in esame la pagina di dedica miniata fu GARRISON 1953-1962, vol. 2, part. II, p. 81, fig. 82, che ne propose la datazione all'ultimo quarto dell'XI secolo, mentre BERG 1968, pp. 40, 76 e note 20 e 21 propendeva per la seconda metà. LOWE 1980, p. 266, lo ricorda per l'uso occasionale del segno di interrogazione di tipo beneventano. Sul codice cfr. anche: FERRARI 1957, p. 142; SUPINO MARTINI 1974, p. 792, nota 47; SUPINO MARTINI 1987, pp. 99s., 103s., con edizione della didascalia c. 3v e sottoscrizione c. 164r/v (datazione: fine XI-inizio XII secolo); BERTELLI 1987, p. 391; VERRANDO 1998, pp. 215-217, n. 105. Cfr. ora Valentino Pace (PACE 2011, p. 229); BILOTTA 2011, p. 92s., che ricorda il ruolo del monastero quale centro di produzione di manoscritti gregoriani in onciale romana, già riconosciuto da PETRUCCI 1971, p. 88. Vedi ora in proposito l'importante contributo di Paolo Cherubini (CHERUBINI 2015).

²⁶ CHERUBINI 2015, in particolare p. 164.

²⁷ KRAUTHHEIMER 1937, pp. 317-321; PANI ERMINI 1981. Secondo la testimonianza di Giovanni Diacono, un *Saturninus monachus* avrebbe raffigurato i dodici apostoli accanto all'effigie di Gregorio Magno, col-

locata entro una «rota gypsea in absidula post fratrum cellarium»: MOSCA 2008, p. 312.

²⁸ TOESCA 1972b, p. 13s. e nota 14. Cfr. WÜSCHER-BECCHI 1900, pp. 235-251 e WÜSCHER-BECCHI 1903, pp. 417-450; LADNER 1941, vol. 1, pp. 70-75, tav. VIIB; WAETZOLD 1964, p. 35s., cat. 138, fig. 81 (riproduzione dell'acquarello di Alfonso Chacón); ZUCCARI 1981, p. 184, fig. 48; PEDROCCHI 1993, p. 86; BARTOLA 2007, p. 143s.

²⁹ PEDROCCHI 1993, p. 86.

³⁰ MANCINI 1956-1957, vol. 1, pp. 63, 273; vol. 2, pp. 20, nota 195, 21, nota 205. La questione, posta in risalto da Barbara Agosti (AGOSTI 1994, p. 56s. e AGOSTI 1996, p. 17s., fig. 23s.) è riepilogata da Flavia Strinati, che approfondisce il discorso riferendo che le icone gregoriane furono trasferite in San Saba con il concorso del cardinale nipote Pietro Aldobrandini, intimo del Baronio (STRINATI 2009, p. 606s. e nota 98), e che presso un'absidiola dedicata alla famiglia Anicia nella stessa chiesa sull'Aventino *minor* era presente fino agli inizi del Novecento un dipinto a olio del XVI secolo ispirato alla composizione tramandata dal Rocca, alla quale – è opportuno aggiungere – sono strettamente legati i tre dipinti commissionati da Federico Borromeo, due nella serie dei ritratti e uno nel *De Pictura Sacra*, che differiscono dall'acquerello con la raffigurazione di san Gregorio tra i genitori tramandato dal Ciacconio (BAV, Vat. lat. 5408, fol. 27r). Sull'argomento JONES 1997, p. 156s. Anche Francesco Maria Torrigio afferma che l'antica pittura venne «dipinta egli [san Gregorio] vivente e poi ristorata nella Chiesa di S. Saba» (TORRIGIO 1639, p. 379s.). Padre Giovanni Severano (Roma, Biblioteca Vallicelliana, Cod. Vall. G. 16, *Roma Sacra del P. Giovanni Severani della Congregazione dell'Oratorio di Roma*, fol. 183r) diversamente afferma: «[...] Con molta provvidenza descritte tanto minutamente da Giovanni Diacono, queste immagini di S. Gregorio e suo padre e madre, prevedendo che doveano perdersi nella pittura, come è accorto, sebene a similitudine di quelle antiche furono depinte le immagini delli med. nella Chiesa, e Oratorio di Sant'Andrea che dicesi nella Chiesa di S. Gregorio e parte del suo Mon.rio dove à tempi nostri tutti l'abbiamo viste e donde con divina provvidenza fece copiarle Angelo Rocca Sacrista del Sacro Palazzo e sono state delineate e riportate dal Baronio nell'ottavo Tomo degli Annali, avendo quelle ricoperte nell'ornamento fatto in quell'Oratorio dal Card.le Scipione Borghese, quando fece dipingere il martirio di Sant'Andrea». Circa la copia del dipinto dedicato agli Anici fatta trarre da Federico Borromeo: MARCORA 1979; AGOSTI 1996, p. 154.

Sembra condivisibile invece l'ipotesi di Pedrocchi³¹, secondo la quale l'affresco medievale nel sottotetto era visibile all'epoca della consacrazione non essendo stato previsto il controsoffitto, installato invece nel contiguo *Triclinium* nel corso dei lavori baroniani.

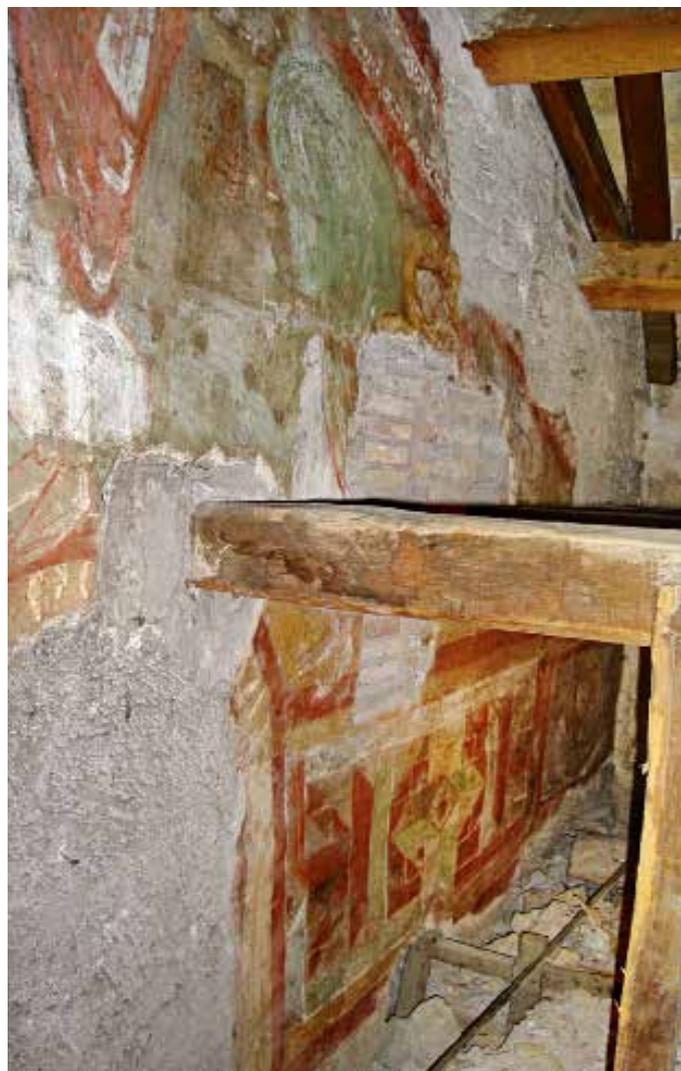
3. Il dipinto nel sottotetto. Resti materiali

La questione dell'immagine commemorativa e sepolcrale, che avrebbe in seguito ispirato i pittori della controriforma per le sacre conversazioni a tre figure³², è di rilevante interesse per le vicende medievali dell'oratorio, in primo luogo perché essa – sostanziata di intensità storica e simbolica – istituiva il legame permanente, affettivo e devozionale con il luogo in cui il futuro pontefice aveva vissuto e fondato il cenobio; in secondo luogo, inoltre, dal momento che in età basso medievale si intese restaurarla in quanto effigie di per sé venerata e miracolosa³³, come attestano le fonti seicentesche su menzionate.

Non credo si vada troppo oltre il vero nell'immaginare il piccolo oratorio, sull'esempio della vicina Santa Maria in Pallara³⁴, ornato da cicli pittorici improntati su episodi testamentari e sulla vita dell'apostolo patrono, al quale verosimilmente poteva essere conferita una posizione di spicco nell'abside, accanto al fondatore san Gregorio (in questo senso la miniatura del già citato *Lezionario*, Vat. lat. 1274, fol. 3v, può essere interpretata come una testimonianza figurativa). Di fatto oggi la principale evidenza superstite della fase pittorica medievale è costituita proprio dal brano racchiuso nel sottotetto nel corso dei lavori promossi dal cardinale Scipione Caffarelli Borghese (1607), commendatario dell'abbazia affidata all'ordine benedettino camaldolese dal 1573³⁵.

Anche alla luce dell'*excursus* sulle fonti storiche, non sembrano fondati i dubbi circa l'appartenenza del lacerto con il Salvatore benedicente entro il clipeo allo spazio architettonico sommitale dell'originaria controfacciata dell'oratorio, compresa tra le due monofore e il vertice del tetto a spiovente³⁶.

Un sistema di cornici integra il brano pittorico alla parete: la doppia cornice ad ovoli segue la superficie gradiente delle pareti che convergono verso il vertice della capriata, mentre



8 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare (foto autore)

una banda a meandro nastriforme campisce lo spazio tra le due monofore, le cui ghiera sono a loro volta rivestite di intonaco decorato (fig. 8).

Nello spazio laterale al clipeo che racchiude l'*imago Christi* si dispongono piuttosto simmetricamente due gruppi di figure angeliche, cinque visibili a sinistra e tre superstiti a destra, dove resta la porzione di nimbo di una quarta figura.

³¹ PEDROCCHI 1993, p. 86. Di opinione diversa Agosti (AGOSTI 1996, p. 17), che attribuisce l'occultamento del brano medievale al Baronio in considerazione delle vicissitudini occorse al ciclo medievale dei Santi Nereo e Achilleo, nell'intervento protoseicentesco ugualmente pianificato dall'oratoriano.

³² RÖTTGEN 2009, p. 37.

³³ Questo aspetto è colto da WOLF 1993, p. 333.

³⁴ ENCKELL JULLIARD 2003; cfr. ora POLLIO 2015.

³⁵ In proposito da ultimo: GIORDANO 2015, p. 145. Il controsoffitto ligneo venne messo in opera da Vittorio Roncone su disegno di Flaminio Ponzio. Cfr. ANTINORI 1995, pp. 46s., 52; CHIAVONI 2008, p. 94.

³⁶ Il dubbio è sollevato da Valentino Pace (PACE 2007, p. 244, nota 30) in considerazione dello schema dell'affresco, ritenuto più consono ad una composizione absidale.



9 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare del lato sinistro (foto autore)

Le due più accostate al clipeo conservano un'impostazione organica malgrado la forzata flessione della posa, conformata all'andamento dello spiovente e piegata ad angolo retto per corrispondere all'attitudine prona degli adoranti (figg. 9-10). Esse stringono nella mano destra la catenella che fa oscillare l'infundibolo (una *bulla* con orlo trilobo appesa ad una doppia catena), oggi poco più di un'ombra globiforme di colore dorato posta a sfiorare la cornice del clipeo. Le dinamiche figure che le affiancano sono invece descritte in posa acclamante, con entrambe le mani tese in avanti. Tramite una matura capacità illusivo-spaziale si suggerisce una moltiplicazione dei piani con il sovrapporsi scalare delle teste in profondità.

Le poche zone che conservano l'originaria stesura, completa di finiture soprammesse, dimostrano che nel com-

plesso la composizione si avvaleva di una tavolozza limitata all'ocra rossa, miscelata al bianco di calce per ottenere il rosa tenero, e la terra verde, accesa da una rete di pennellate atte a tratteggiare i riflessi luminosi delle vesti, ora disegnando andamenti geometrizzanti – per lo più scansioni triangolari sui manti – ora filamentosi sulle leggere tuniche seriche, in fitti tratteggi a pettine sul ventre o, ancora, in forma di grumi di bianco puro in cui risaltano il rosso miscelato al bianco e la terra verde. I volti ancora leggibili sul lato sinistro mostrano sembianze giovanili, capigliature corte e rigonfie trattenute dalla *taenia*. Data la posa di tre quarti, i profili appaiono angolosi e allungati, dominati da grandi occhi e canne nasali pronunciate proiettate su bocche brevi poste in risalto da una pronunciata fossetta nasolabiale.



10 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare del lato destro (foto autore)



11 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare, figura angelica sul lato destro (foto autore)



12 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare, figura angelica sul lato sinistro (foto autore)



13 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare, figura angelica sul lato sinistro (foto Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, n. 157274. Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

Presso il lato destro della composizione, le condizioni conservative sono invece molto più compromesse e, nella quasi totalità, si deve constatare la degradazione della materia pittorica dei volti, sui quali rimane visibilissimo il tratteggio preparatorio dei particolari fisionomici schizzato con la terra rossa come traccia per la successiva costruzione per mezzo del colore e dei rialzi luminosi apposti in seguito (fig. 11). Appare evidente il fine lavoro di ritocco affidato al bianco, distribuito a secco in un reticolo di pennellate allineate sulle guance, concentriche intorno alle orbite oculari e sul collo, diagonali accanto al naso, curve sulla fronte increspata (figg. 12-13). Anche gli arti degli angeli sono velocemente schizzati in rosso sull'intonaco e poi rivestiti delle loro tuniche messe in risalto da campiture di bianco ora steso in striature orizzontali e verticali, sovrapposte, ora in liquide colature di bianco su bianco (fig. 14).

Un dato interessante – che emerge costantemente negli studi condotti sulle tecniche pittoriche medievali in mancanza di evidenze analitiche – induce a sospettare che anche

nel brano murale di Sant'Andrea al Celio siano state volutamente tralasciate dalla campitura a fresco le zone destinate alla stesura a secco (volti, piedi, mani e perfino capigliature), oppure realizzate con una mescolanza di pigmento e calce stesa sulla superficie ancora umida così da ottenere differenti intensità cromatiche. A questo proposito sembra rivelatrice la tecnica impiegata per la mano del Salvatore benedicente, la cui plastica definizione anatomica appare affidata a strati di colore sovrapposti lumeggiati con tocchi corposi di bianco (fig. 15). A San Vincenzo di Galliano, ad esempio, sono state riconosciute piccole stesure di intonaco in corrispondenza delle mani e dei piedi del Cristo dell'emiciclo absidale, allo scopo di realizzare con maggiore accuratezza singole porzioni secondo un metodico lavoro di rifinitura³⁷.

³⁷ GHEROLDI 1995, pp. 147-149; BRAMBILLA BARCILON 2009, p. 27; BERETTA 2009, p. 20.



14 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare, figura angelica sul lato destro (foto autore)

La presenza di elementi stellari applicati sulla superficie nella zona bassa della parete, visti da Ilaria Toesca al momento del restauro della parete (comunicazione orale al momento del sopralluogo dell'aprile 2007), può essere individuata soltanto grazie ad una serie di macchie tondeggianti che ombrano il suolo ai piedi del gruppo angelico di destra. Il dato relativo alla presunta polimatericità, se davvero si trattava di stelle (in stucco?) fatte aderire alla parete, riveste una particolare importanza, giacché appare alieno alla pratica dei cantieri di Roma, per quanto siamo a conoscenza³⁸.

Sia il ricorso all'ornato aniconico di gusto antichizzante, costituito dal fregio a ovoli inscritto nella cornice che funge da marcapiano e racchiude la composizione, sia la greca prospettiva che delimita il registro sommitale, inscrivono il dipinto del Celio nel contesto operativo dei cantieri pittorici dell'Urbe e della regione di influenza romana del corso dell'XI secolo. Non è il caso di scendere in un dettagliato confronto, poiché riguardo alla cornice a ovoli, in particolare, le ben note occorrenze in area romano-laziale consentono di circoscrivere il motivo entro un lasso di tempo dalla

³⁸ Non è invece estraneo ad esperienze maturate in ambito nordico: Cecilia Dawis-Weyer annotava l'aggiunta di paste vitree, elementi in metallo e dorature sui murali di St. Georg a Oberzell e St. Peter und Paul a Niedertzell (Già DEMUS 1969; DAVIS-WEYER 1998, p. 453) e in proposito ricordo anche la presenza di frammenti di vetro colorato allettati nella malta, allo scopo di raffigurare con maggiore efficacia le preziose

incastonature del trono del Cristo, riscontrati sull'affresco dell'*Apocalisse* di Sant'Antonino a Piacenza (BERTELLI/SUMMER 1991, p. 42).

³⁹ ROMANO 2006, p. 24 e ora ROMANO 2012, p. 90s. Per i confronti nell'Italia settentrionale vedi SCIREA 2012.

⁴⁰ Per gli esempi citati nell'ordine rimando a: DOS SANTOS/ROMANO 2006, pp. 45-55; ROMANO/ENCKELL JULLIARD 2006, pp. 56-59;



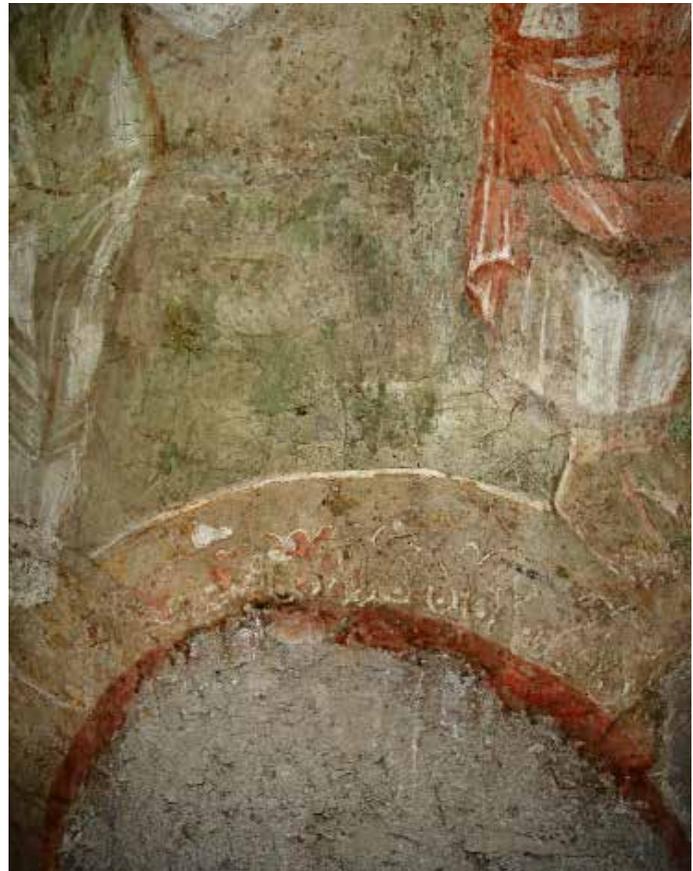
15 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare del Salvatore benedicente (foto autore)



16 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare, cornice della ghiera della monofora (foto autore)

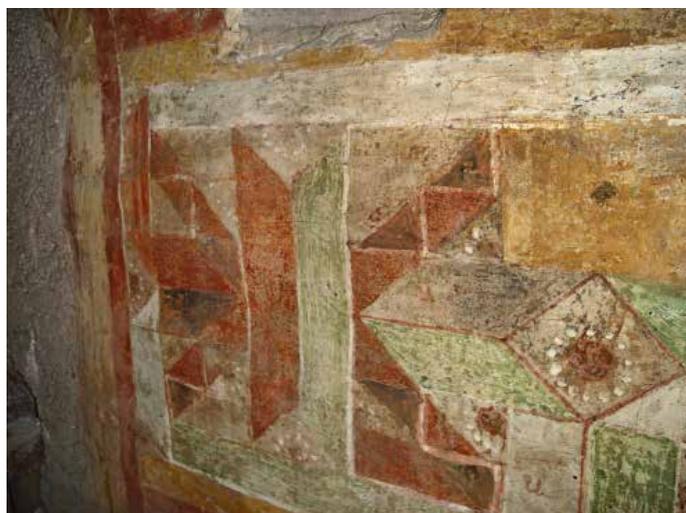
durata temporale estesa dall'ultimo quarto del X secolo al sesto decennio circa dell'XI³⁹. Anche i motivi che scorrono sulle ghiera delle due monofore tamponate – parallele, in asse con il vertice del tetto a spiovente e poste alla base della raffigurazione fin sotto il piano di calpestio verdastro sul quale poggiano gli angeli – denotano il gusto esornativo basato su motivi lineari temi di antica ascendenza. A destra il fregio compone un'elementare decorazione a strigile (fig. 16); tracciato in punta di pennello, sull'altra è riconoscibile un arabesco a filiformi palmette rovesce intrecciate (fig. 17), elemento quest'ultimo noto in altri contesti pittorici scalati nel corso dell'XI secolo e ad esempio confrontabile con la cornice che borda il clipeo di Cristo nell'affresco di San Gabriele sull'Appia, con l'ornamento marginale riservato al clipeo del Salvatore sulla tavola vaticana del *Giudizio* o con la cornice entro cui è incastonata l'*Advocata* di San Gregorio Nazianzeno, presente anche sul medaglione che include l'Eterno nella pagina della Bibbia del Pantheon⁴⁰.

Lo pseudo-meandro prospettico reso con l'intreccio di nastri policromi, intercalato all'estremità della parete da

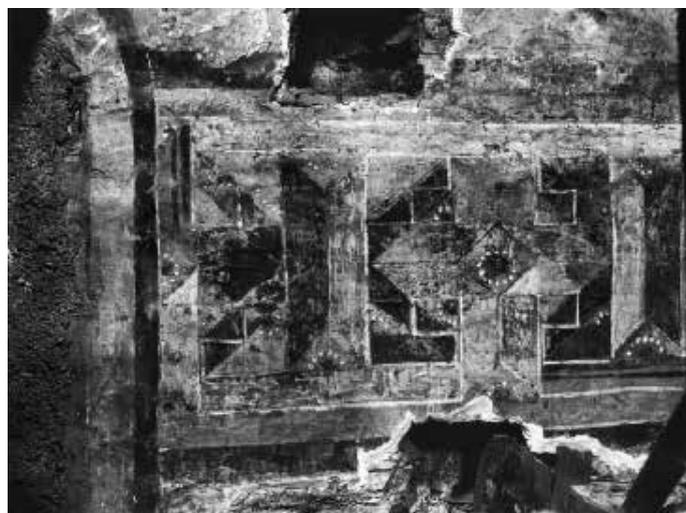


17 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare, cornice della ghiera della monofora (foto autore)

SGHERRI 2006, pp. 117-120. Per la Bibbia del Pantheon (Roma, BAV, Vat. lat. 12958): SPECIALE 2000b, pp. 262-271. Il motivo a palmette è applicato anche sulle cornici che riquadrano le figure dei profeti nel *Libro dei Profeti* (BAV, Archivio del Capitolo di San Pietro, C. 92), riferito al terzo quarto dell'XI secolo (GARRISON 1953-1962, vol. 4, pp. 241-250, figg. 191-201; GRIBOMONT 1979; LOWDEN 1988, pp. 73-74, 89, figg. 121-122; BILOTTA 2011, p. 93).



18 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare, fascia a meandro (foto autore)



19 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare, fascia a meandro (foto Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, n. 39607. Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

tabelle contenenti due busti di profeti con cartiglio srotolato e iscritto, proseguiva sulle pareti laterali dell'oratorio in funzione di demarcazione dell'ordine decorativo più alto. Presso il lato destro (sud), l'attacco del meandro è segnato da un riquadro con un busto femminile, contiguo al profeta sull'adiacente controfacciata. La cornice è resa secondo uno schema piuttosto complesso che si distacca dalla tipica morfologia del meandro a scorrimento continuo ed uniforme. Porzioni di greca si alternano a riquadri contenenti figure stellari nate dall'incrocio di losanghe inscritte entro quadrati di base, con il centro segnato da un orbicolo rosso profilato di perle (figg. 18-19). Il fondo in partenza è bianco e nei segmenti geometrici si alternano il verde, il rosso – diluito e reso diafano o più scuro – e il giallo, punteggiati di perline minute.

La visione ravvicinata ha consentito di scorgere la presenza di notazioni cromatiche sotto forma di piccole lettere corsive tracciate in rosso col pennello all'interno di alcuni riquadri rimasti con l'intonachino a vista⁴¹. Distintamente si legge per due volte una singola lettera, la «u» corsiva e in un caso una «c». Rispetto a quanto avevo già dedotto in pro-

posito, interpretando la «c» come iniziale di cinabro e la «u» di *uwatum*, cioè il guado ottenuto dall'*Isatis tinctoria*⁴², l'approfondimento della questione ora mi induce a riconsiderare quest'ultimo caso, per il quale sembra più plausibile riconoscere l'indicazione del *viridis* poiché, come mi fa notare Claudio Seccaroni, nelle occorrenze note è indicato esclusivamente il riferimento ai colori e non ai materiali⁴³. Le notazioni rivolte ai pittori relative al colore da stendere nella campitura – in questo e forse in altri casi di cornici i cui schemi complessi prendono forma e risalto proprio dagli accostamenti cromatici – rappresentano un procedimento attestato fin dall'antichità⁴⁴ e nel medioevo occidentale, a quanto mi consta, per lo più documentato nei sistemi dell'illustrazione libraria, peculiare della decorazione dei capitellera ma applicato anche alle figurazioni⁴⁵. Le annotazioni cromatiche sono infatti segnalate da Eliane Vergnolle nel manoscritto della *Psycomachia* di Prudenzio, che si suppone elaborato intorno all'anno 1000 nell'abbazia di Fleury (Parigi, BN, lat. 8318, foll. 49-64; Città del Vaticano, BAV, Reg. lat. 596, foll. 26-27)⁴⁶, da Danielle Gaborit-Chopin sul manoscritto di Ademaro di Chabannes illustrato a penna ed

⁴¹ Ho brevemente trattato l'argomento in ACCONCI 2009, p. 44, nota 30.

⁴² BRUNELLO 1992, p. 223 s.

⁴³ SECCARONI 2008, pp. 149-169, in particolare p. 152.

⁴⁴ Annotazioni riguardanti i colori da impiegare sono ad esempio testimoniate su alcune tavolette egizie con ritratti funerari (PLISECKA 2011, p. 31 s.).

⁴⁵ GILISSEN 1982; GOUSSET/STIRNEMANN 1990. Valentino Pace, che qui ringrazio, mi segnala la presenza di notazioni cromatiche anche sui dipinti murali di San Vincenzo al Volturno.

⁴⁶ VERGNOLLE 1985, p. 30 e nota 19. In questo caso sono state inserite le iniziali dei colori («ca» per *carminium*, «fa» per *faveus*, «laz» per *lazurium*, «mi» per *minium*, «oc» per *ocrum*, «sin» per *sinopsis*, «verd» per *viride* e «ve» per *vermiculum* o verde).

⁴⁷ GABORIT-CHOPIN 1967.

⁴⁸ SPECIALE 1990, pp. 339-350.

⁴⁹ PETZOLD 1990; STIRNEMANN 1982. Cfr. anche SEGRE MONTEL 2003 a, p. 498.

⁵⁰ BISCHOFF 1937, pp. 173-177; EUW 1999.

egualmente contenente l'opera allegorica di Prudenzio (Leida, Bibliothek der Rijksuniversiteit Leiden, ms. Voss. lat. O 15)⁴⁷, da Lucinia Speciale sulle raffigurazioni anch'esse rimaste all'esecuzione a penna dell'*Omeliario* desideriano di Montecassino del 1072 circa (Archivio dell'Abbazia, *Casin* 99)⁴⁸. Un buon campione di studio è fornito dalla selezione raccolta da Andreas Petzold sui manoscritti romanici prodotti in Inghilterra tra il 1066 e il 1200 e da Patricia Stirnemann su quelli posseduti dalla Bibliothèque Nationale de France databili dal 1175 al 1250⁴⁹. Claudio Seccaroni ha sottolineato come in tutti questi casi la percentuale delle notazioni cromatiche sia elevata e frequentemente associata all'indicazione dei colori azzurro, verde e rosso; la lingua impiegata è generalmente il volgare, e ciò è appurato anche per i manoscritti più antichi in cui sono state rintracciate le notazioni, come l'*Aratus latinus* dell'805 circa (Colonia, Dombibliothek, Cod. 83 II)⁵⁰, e l'*Expositio Psalmorum* di Cassiodoro (Madrid, Real Academia de la Historia, ms. 8)⁵¹, della seconda metà del X secolo⁵². Non si può fare a meno di mettere in risalto, infine, che la dimestichezza con la scrittura è un peculiare connotato dell'ambiente di Sant'Andrea al Celio, dove tra X e XI secolo si producono libri, come il già citato *Leggendario* Vat. lat. 1189, esempio dell'esercizio scrittoria in minuscola romanica praticato dalle cerchie monastiche rimaste attive nell'Urbe.

4. Note di iconografia

La lacunosa composizione rimanda a una visione teofanica, alla quale prendono parte gli angeli liturgi e i profeti testimoni dell'incarnazione e della divinità di Cristo in una celebrazione da parte del suo popolo celeste del Veniente glorioso incarnatosi per la salvezza⁵³.

L'antica «visione» del Verbo incarnato, ascetica e al tempo stesso improntata a valori naturalistici di intensa umanità, testimonia la pertinenza del dipinto alla cultura figurativa tardoantica e precipuamente romana. Le fattezze del Cristo sono reperibili analoghe nel repertorio della pittura altomedievale – a partire dal mosaico dell'arco trionfale di San

Paolo fuori le Mura (ricomposto dopo l'incendio del 1823 ma immutato nell'iconografia della metà del V secolo), nella pittura murale dedicata al busto del Salvatore nella catacomba di Generosa (seconda metà VII secolo) e nell'immagine *ex-voto* del donatore *Gaudiosus* dipinta sulla lunetta all'estremità della volta della prima scala del cimitero di Ponziano, anch'essa assegnata al VII secolo⁵⁴. A questa figura, sempre nel cimitero di Ponziano, sulla volta della rampa che immette nel cosiddetto battistero, fa da *pendant* un secondo grande busto di Cristo la cui cronologia, indicata da John Osborne tra l'XI e il XII secolo, si accorda con la frequentazione tarda della catacomba divenuta santuario martiriale. Analogamente accade che l'absidiola della basilichetta nella catacomba di Sant'Ermete sulla via Salaria *vetus* riceva verso il terzo quarto dell'XI secolo una decorazione che prevede al sommo della calotta l'*imago* cristologica clipeata fiancheggiata da due angeli acclamanti⁵⁵. È all'incirca il periodo in cui il Salvatore nel clipeo appare nell'oratorio suburbano di San Gabriele sull'Appia (fig. 20), come nell'affresco del Celio affiancato da due angeli turiferari ed esemplato secondo modalità iconografiche non dissimili, già poste in rilievo da Valentino Pace⁵⁶. Tuttavia è da notare che il sottile grafismo esercitato sull'affresco dell'Appia conduce a risultati di incipiente stilizzazione, avvertibili nell'irrigidimento dell'ovale del volto, tutt'uno con il profilo lineare delle orecchie «a goccia», nelle rigide pieghe del collo, nell'inserito di valore unicamente disegnativo della congiunzione tra la sella nasale e le sopracciglia, segnata con un circoletto di colore bianco, mentre il dipinto celimontano, per le sue proprietà figurali, sembra perpetuare ancora il modello tardo antico della catacomba di Ponziano, questo a sua volta riflesso di un tipo ufficiale di immagine cui aderisce anche l'icona clipeata di Cristo a Santa Maria *foris portas* a Castelseprio, dalla datazione *ante* IX secolo che sembra avvalorata dalle recenti indagini diagnostiche⁵⁷.

La sintetica formula iconografica della *visio Dei*, con le eccezioni degli ambienti ipogeo/rupestri di Ardea (XI-XII)⁵⁸ e della cosiddetta Grotta degli Angeli a Magliano Romano (XII secolo)⁵⁹, si riaffaccia nei contesti figurati dell'Urbe (ad

⁵¹ Notazioni cromatiche citate per esteso o abbreviate sono ai foll. 303v, 305r, 307r e 310v. Cfr. STIRNEMANN 1982; SECCARONI 2008, p. 149 e nota 2.

⁵² SECCARONI 2008, p. 150.

⁵³ KESSLER 2000; KESSLER 2005, pp. 1120-1122. La compartecipazione angelica alla liturgia terrena è un tema portante della letteratura monastica: CANTONE 2008, pp. 98, 131s. e *passim*.

⁵⁴ OSBORNE 1985, pp. 320-322; FIOCCHI NICOLAI 1999, p. 326, fig. 15; PIAZZA 2006, pp. 103-105. Ricordo anche la frammentaria immagine del Cristo nel clipeo affiancato da due angeli chini e incedenti a mani

velate che riveste il catino della seconda nicchia sulla parete nord-ovest della Curia *Senatus*, cioè Sant'Adriano al Foro (seconda metà IX secolo?); BORDI 2001, pp. 479, fig. 147.

⁵⁵ DOS SANTOS 2006, pp. 97-101.

⁵⁶ PACE 2007, p. 242; ROMANO/ENCKELL JULLIARD 2006, pp. 56-59.

⁵⁷ Sul dipinto sepiene anche PIAZZA 2006, p. 212s. e PACE 2007, p. 247. Sulle recenti ricerche diagnostiche: ROSSI 2010, p. 134; ROSSI 2013.

⁵⁸ OSBORNE 1985, p. 322; SCRINARI SANTAMARIA 1989.

⁵⁹ MORETTI 2005; PIAZZA 2006, pp. 230s., 245-247.



20 Roma, Oratorio di San Gabriele sulla via Appia, particolare, parete di fondo (foto autore)



21 Rignano Flaminio (RM), Santi Abbondio e Abbondanzio, parete presbiteriale (foto Archivio Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio RM-VT n. 0257. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

esempio nel medaglione in mosaico sull'arco absidale della chiesa superiore di San Clemente, entro il primo quarto del XII secolo) e della regione romana, destinati all'arco trionfale o absidale. Così a Rignano Flaminio (fig. 21)⁶⁰ e a Marcellina (fig. 22)⁶¹, dove, per effetto del ribaltamento d'asse dell'edificio, la composizione incardinata attorno all'effigie nel clipeo, già destinata all'arco trionfale, oggi occupa la parete dell'ingresso.

L'*imago* clipeata celimontana è strettamente connessa alla presenza del popolo celeste che incede adorante, che possiamo ritenere come una traduzione in figura del versetto 7 del Salmo 96 («A lui si inchinano tutti gli Angeli di Dio») e che richiama dal punto di vista iconografico esempi formulati precocemente nelle chiese cappadoci (ad esempio sul timpano orientale dei Santi Gioacchino e Anna a Çavuşin-Kizil Çukur; sull'abside di Bahattin Samanlıği kilisesi a Belisırma; sulla volta di Timios Stavros, presso

Sinassos), talora con attestazioni che si configurano come allusivi richiami alla teoria dei cori angelici⁶². La versione adottata nell'oratorio segue uno schema iconografico che applica poche varianti alle composizioni già messe in opera a Roma secoli addietro⁶³, pur delineata secondo una matura visione illusivo-spaziale del gruppo di figure concatenate fra loro a dar luogo a un incedere di eterea leggerezza: sull'arco absidale di Santa Maria Antiqua al tempo di Giovanni VII (705-707), in analoga posizione a Santa Maria in Cosmedin forse durante il pontificato di Nicolò I (858-867) e in seguito, in territorio laziale, a San Giovanni in Argentella (parete di fondo dell'avancorpo, nel IX secolo per chi scrive)⁶⁴, e nei menzionati casi di Rignano Flaminio e Marcellina, che rappresentano gli sviluppi più avanzati nel tempo⁶⁵. La sequenza che questi esempi tramandano è comunque lontana dal configurarsi come un fenomeno artistico stilisticamente allineato. Sull'arco dei Santi Abbon-

⁶⁰ TRIMARCHI 1980; GANDOLFO 1988, p. 262; S. Romano, in PARLATO/ROMANO 2001, p. 291s.

⁶¹ GANDOLFO 1988, p. 281; S. Romano in PARLATO/ROMANO 2001, pp. 274-277.

⁶² JOLIVÉT-LÉVY 1991, pp. 47-50, pl. 38; THIERRY 1998, p. 886, fig. 4. Per la rappresentazione dei cori angelici: CHRISTE 1984.

⁶³ NILGEN 2005, p. 132s., con riferimenti bibliografici precedenti; PACE 2007.

⁶⁴ BERTELLI 1983, pp. 82, 87s. (IX secolo) e dubitativamente ANDALORO

1987, p. 286; GANDOLFO 1988, p. 281 (attribuzione al XIII secolo); ACCONCI 1993; NILGEN 2005, p. 134 (IX secolo); S. Romano, in PARLATO/ROMANO 2001, p. 277s. (attribuzione al XIII secolo); BERTELLI 1994, p. 224 e PACE 2007, p. 242 (IX secolo). Risponde allo schema iconografico dell'*adoratio* angelica la composizione absidale di Santa Maria in Domnica.

⁶⁵ Per Rignano Flaminio si vedano le considerazioni di Michele Trimarchi (TRIMARCHI 1980), che riconducono il frammentario affresco al primo quarto del XII secolo, ipotesi che è oggi possibile affrontare con mag-



22 Marcellina (RM), Santa Maria in Monte Dominicis, particolare, parete di ingresso (foto Archivio Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio RM-VT, n. 217262. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

dio e Abbondanzio a Rignano Flaminio la schiera si è trasformata in una falange che ha completamente irrigidito la vivace coreografia posta a intensificare l'espressione adorante dell'estatica visione del Celio, mentre a San Giovanni in Argentella e poi in Santa Maria in Monte Dominicis, nella vicina Marcellina, riecheggia ancora la forzata flessione delle creature celesti già in tal modo impostata a Santa Maria Antiqua, a beneficio di una maggiore autenticità della posa che allude al solenne cerimoniale della *proskynesis*.

La concordanza iconografica rispetto ai casi citati è tuttavia limitata e non deve prescindere dall'osservazione del diverso contenuto della scena – del resto riservata alla parete d'accesso alla chiesa – nella quale sono assenti la formula trisagica e ogni altro richiamo alla visione giovannea. Ad essa si saldano, perfettamente complementari agli angeli liturgi, i due profeti incastonati alla base della rappresentazione, con i cartigli svolti orizzontalmente ad offrire un solido commento testuale alla composizione. Una volta di più dobbiamo dolerci dell'esiguità dei resti pittorici perve-

nuti e in particolare dell'impossibilità di leggere il versetto sul rotolo del profeta che faceva da *pendant* a Isaia a sinistra della composizione, giacché la scelta del pronunciamento di costui è particolarmente rivelatrice della profondità di pensiero che ha presieduto le scelte iconografiche.

Rivolto all'icona della divinità con il capo chino (figg. 23-24), Isaia è ben riconoscibile nei suoi caratteri senili, figura rispondente ai ritratti dei profeti maggiori e minori descritti a piena pagina nel *Libro dei Profeti* (Arch. Cap. San Pietro C. 92), da Edward Garrison ritenuto verosimilmente vergato a Roma per il monastero di San Saba verso il 1083 dallo scriba Belizo⁶⁶. Il cartiglio dispiegato dal più citato dei veggenti nel repertorio medievale⁶⁷, in quella che si configura come una delle prime rappresentazioni romane dei profeti «parlanti», è percorso da un versetto al contrario raro, tracciato in capitali rosse e alfabeto latino su due righe continue: «Quis e[st] iste q[ui] venit de Edom/tinctis vestib[us] de Bosra» (Is 63,1)⁶⁸. Sull'opposto lato della navata gli corrisponde, come si è accennato, un'analogia figura, oggi molto più deperita (fig. 25), da identificare con Geremia,

giori argomenti sulla base dei risultati del recente restauro, sul quale ho in corso uno studio.

⁶⁶ GARRISON, 1953-1962, vol. 4, pp. 241-250; GRIBOMONT 1979. Per l'analisi del codice: SUPINO MARTINI 1988, p. 103; vedi anche BILOTTA 2011, p. 93.

⁶⁷ GAY 1987. Per l'iconografia dei profeti e la loro diffusione nei contesti decorativi dell'XI sec. cfr. PACE (1995) 2000.

⁶⁸ Per la trascrizione del *titolo*: RICCIONI 2006a, p. 60 e più in generale sullo sviluppo iconografico dei profeti con i filatteri e il loro ruolo nei contesti figurati RICCIONI 2006b, pp. 18-20.



23 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare, profeta Isaia (foto autore)



24 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare, Isaia (foto Archivio Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, n. 157278. Per gentile concessione dell'Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

supposizione sostenuta dal ricorrente binomio dei due profeti che prefigurano l'Incarnazione.

Tuttavia, l'impostazione si affranca dalle norme fino ad allora – e in seguito – osservate dai pittori per conto dei loro committenti, giacché le parole che proferisce Isaia non sono tra le più usitate nel repertorio iconografico ma invece frutto di una selezione meditata. Nell'analisi delle ricorrenze, Francis Gay ha infatti rilevato la predominanza dei passaggi di Is 7,14 e 11,1, evocanti la nascita del Messia e la sua Incarnazione⁶⁹. La preferenza del tema rappresenta un ulteriore indice degli orientamenti seguiti dall'erudito ambiente monastico celimontano⁷⁰, da ritenere ispirato dalle tendenze

⁶⁹ GAY 1987, pp. 362-364.

⁷⁰ La profezia e la predicazione profetica sembrano temi di assoluta attualità nel cenobio: la revisione per la pubblicazione delle gregoriane *Homiliae in Hiezechielem* avvenne anche per invito dei monaci di Sant'Andrea *ad Clivum Scauri*; l'esito del lavoro divenne in seguito pubblico e con risultati di capitale importanza per la cultura dell'occidente medievale (SANTI 2008, pp. 163, 165).

spirituali della Riforma e in modo particolare nutrito dalle creazioni intellettuali del suo autorevole esponente, Pier Damiani. Il testo di Isaia 63,1-5 è infatti con sottigliezza valorizzato dal grande mariologo nel sermone liturgico *In Nativitate Virginis Mariae*⁷¹.

La riflessione damiana sulla visione descritta da Isaia («Hoc autem indumentum, rubrum prophetae apparuit, quia Redemptor noster proprium pro redemptione nostra sanguinem perdit») nell'immagine del Celio aderisce in modo perfettamente consonante alla manifestazione del Messia della Passione che avanza con le vesti macchiate di rosso evocata nel *Canticum Isaiae*: la materia è infatti opaca, sorda e fondata quasi integralmente su un'intensa gamma di rossi terrei, in vivo contrasto con la rifulgente trasparenza dei timbri cromatici attribuiti all'etereo corteo angelico⁷².

Un superstite elemento figurato sul tratto iniziale della parete meridionale conferma all'interno delle metope inter-

⁷¹ «Sancti Patri Damiano Sermones ad fidem antiquorum cadietum restituiti», Sermo XLVI: LUCCHESI 1983, pp. 285, 370-375. Giovanni Lucchesi ha messo in risalto la grande influenza esercitata su Pier Damiani da Gregorio Magno, il confessore più citato nei suoi scritti, in onore del quale l'avellanese edifica una chiesa e un monastero – San Gregorio in Conca, in Valconca e non lontano dalla via Flaminia, oggi Morciano di Romagna (cfr. D'ACUNTO 2008) – «duplicando» in tal modo la fonda-



25 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare, profeta Geremia (?) (foto Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, n. 16248. Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)



26 Roma, Sant'Andrea al Celio, dipinto nel sottotetto, particolare, profetessa (?) (foto Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, n. 157277. Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

vallate al meandro prospettico la presenza di busti allineati sui lati lunghi delle pareti, verosimilmente profeti rappresentati in qualità di testimoni privilegiati della visione teofanica. Affiancata a Isaia è infatti una figura femminile a mezzo busto, priva di cartiglio o *titolo* identificativo (fig. 26).

Ha anch'essa la testa lievemente inclinata di tre quarti e di profilo ma lo sguardo, distolto dall'apparizione divina, è invece inclinato verso l'aula. Il capo nimbatò è rivestito da un fazzoletto annodato sulla nuca, secondo il costume consueto alle donne oranti (I Co 11,5), proprio anche alla rappresentazione delle vaticinanti, così come appaiono le dieci sibille nel libro XV, 3 del *De rerum naturis* di Rabano Mauro (Cod. Casin. 132, p. 379: *De Sibillis*) copiato nell'età dell'abate Teobaldo (1022-1035)⁷³.

Tenendo presente la posizione riservata alla Sibilla *prophetissa* nel ciclo di Sant'Angelo in Formis⁷⁴ all'estremità

ovest del muro nord, prossima alla scena del *Giudizio* che ella stessa preannuncia in associazione alla serie dei veggenti ebraici accompagnati dai loro testi, si può ipotizzare nel dipinto romano uno schema iconografico affine – come già acutamente rilevato da Hélène Toubert⁷⁵ – sebbene qui manchi il puntuale riferimento al primo verso dell'acrostico «Gesù Cristo figlio di Dio Salvatore» da cui sono tratte due delle più note profezie degli Oracoli Sibillini, delle quali è ispiratrice la Sibilla dell'affresco tifatino. La straordinaria fortuna della Sibilla, talvolta chiamata Tiburtina, nell'Occidente medievale è dovuto al fondersi di diverse tradizioni profetico-oracolari moltiplicatesi nel solco di consolidati schemi trasmessi per il tramite bizantino, tra X e XI secolo, da numerose raccolte di particolare diffusione presso gli *scriptoria*⁷⁶. Allo stesso modo va ricordata la diffusione del monodico *Cantus Sybillae*, inneggiante alla profezia del

zione romana del *Clivus Scauri* (LUCCHESI 1975, p. 175.). Sul ruolo di Pier Damiani nel movimento di Riforma cfr. la vasta indagine di Umberto Longo (LONGO 2012).

⁷² «Il re indossa la porpora del corpo»: così Proclo (*In sanctam theophaniam*, PG, 65, col. 757 D) e le fonti patristiche che hanno identificato il colore rosso con la natura umana di Cristo (Cyrillus Alexandrinus, *In Isaiam*, 5,5, PG 70, col. 1381 D; Theodoretus Cyrensis, *In Canticum Canticorum*, 2, PG 81, coll. 117 D): cfr. in proposito MARINI CLARELLI

1996, p. 330 e, per la valenza dei colori, NILGEN 2006, pp. 61-73.

⁷³ OROFINO 2000, p. 78, tav. XLIX, b.

⁷⁴ DE' MAFFEI 1984; GLASS 1991, p. 216s.; GLASS 2007; TOUBERT 2001, p. 128; SPECIALE 2009, p. 149.

⁷⁵ TOUBERT 2001, p. 128, nota 48.

⁷⁶ MOMIGLIANO 1987; MCGINN 1999. Inoltre: POTESTÀ 2001, in particolare pp. 366, 372-375. Per l'iconografia della Sibilla Tiburtina cfr. ora anche PASCUCCI 2011.

Judicii signum, contenuto nel dramma liturgico *Ordo prophetarum*, la cui rappresentazione aveva luogo nell'ufficio notturno del tempo fra Natale ed Epifania, attestato dal X secolo come risultato della drammatizzazione di un brano tratto dal sermone di *Quotvultdeus* risalente alla metà del V secolo, nel quale vari personaggi biblici si pronunciano in merito alla venuta di Cristo. Tra le voci di Dio per i pagani anche quelle di Virgilio e della Sibilla, che uniscono la loro parola sull'annuncio dopo le profezie di Isaia e Daniele quali interpreti delle *novitas* dai segni celesti⁷⁷.

Sebbene la presenza della Sibilla nel contesto figurato ora descritto sia piuttosto convincente, non va tuttavia taciuta la possibilità di prendere in considerazione un'altra figura muliebre di coerente espressione nel contesto del Giudizio, ancorché rara: quella della savia e valorosa Giuditta, protagonista del piccolo libro deuterocanonico in cui come modello di femminilità risalta per la fedeltà e l'osservanza della legge del Signore, nonché come esemplare testimone dell'incondizionata fiducia nel disegno salvifico affidata alla sapienza dell'umiltà appresa dalla preghiera⁷⁸. La tradizione iconografica, a partire dalle Bibbie illustrate⁷⁹ e a Galliano, vuole l'eroina di Betulia sempre velata. L'ulteriore versione pittorica di San Tommaso ad Aquanegra, nel man-

tovano, include l'icona della vittoria sulla tirannide – Giuditta – nel registro intermedio delle pareti lunghe, all'interno della galleria dei profeti minori identificati dai nomi e dalle iscrizioni sui *rotuli* svolti, volutamente resa riconoscibile dal *titulus* «[IU]DIT», posizionata verso la facciata, nel registro inferiore sud, tra Maccabeo e Malachia⁸⁰. In questo caso non si è rinunciato tuttavia a mettere in risalto il fascino dell'eroina. Il *maphorion* che le avvolge il capo, così come la ricca tunica ricamata e la mantella fermata da una fibula gioiello⁸¹, sono elementi certamente in contrasto con la più sobria raffigurazione dell'oratorio celimontano, sorella di svariate altre figure femminili che conquistavano nello stesso periodo a Roma gli spazi degli ornamenti ecclesiali. Va però osservato che anche a Sant'Andrea la presunta Giuditta è collocata in un punto nodale dell'esegesi del ciclo, in prossimità del profeta dell'Incarnazione e a ridosso dell'apparizione divina, emblematica esortazione a restare saldi e retti in attesa dell'Incarnazione e poi del Giudizio. Fabio Scirea nota che l'inversione della sequenza biblica – i profeti minori anteposti ai maggiori – consentì ad Aquanegra di terminare l'intero ciclo con personaggi dei Libri deuterocanonici, avvicinandosi ancor più all'età dell'Incarnazione secondo un percorso già proposto in ambito bizantino tra X

⁷⁷ Sul *Cantus Sybillae*: SEVestre 1982 e GÓMEZ 1996-1997. Inoltre cfr. BROCCA 2008, p. 234 e nota 61. L'accostamento proposto da Lattanzio (*Div. Inst.* IV, 16, 5-17) tra i Profeti dell'Antico testamento e la Sibilla la quale annuncia la speranza agli infelici – «umile, senza gloria, senza bellezza» – è ripreso con convinzione da sant'Agostino che ne esalta «la voce veritiera della verità» (SFAMENI GASPARRO 1999). Riflessi dell'*Ordo Prophetarum* si colgono nei programmi scultorei romanici (come nel Portico di Gloria della cattedrale di Compostela, per cui vedi CASTIÑERAS GONZALES/LUENGO/PINTOS 2006 e SPECIALE 2009). Doroty Glass e Marie-Hélène Debiès hanno accertato l'esistenza di un filone iconografico dei profeti che ha trovato precoce espressione nei cicli delle cattedrali dell'Italia padana, ma indipendente dal componimento e ispirato piuttosto alle antifone liturgiche: GLASS/DEBIÈS 2001.

⁷⁸ Al principio dell'XI secolo l'articolato ciclo murale dedicatole sulla navata di San Vincenzo a Galliano attesta l'adattamento in scala monumentale di schemi iconografici già sperimentati nel campo della pittura murale – a Roma, in Santa Maria Antiqua, nell'episodio del ritorno vittorioso a Betulia – e nell'illustrazione libraria, nei tre episodi illustrati sul frontespizio del libro di Giuditta nella Bibbia di San Paolo fuori le Mura (fol. 234), in seguito riproposti anche nella Bibbia di San Pedro de Roda (Parigi, BN, Ms. lat. 6, fol. 134v), sui quali, viene spontaneo supporre, poté agire da stimolo la completa esegesi compiuta da Rabano Mauro nel *Commentario* al libro biblico di Giuditta dedicato intorno all'834 a Giuditta di Baviera (*PL*, CIX, coll. 539-592). L'ipotesi di riconoscimento della Storia di Giuditta sul registro mediano della parete settentrionale di Galliano, sviluppata in otto scene, avanzata da Paola Tamborini senza ulteriori sviluppi (TAMBORINI 1984, pp. 186-197), è ripresa e accettata da BERETTA 2007, pp. 113, 115, 117; BERETTA 2008, pp. 208-216. Per la Bibbia di San Paolo fuori le Mura: GAEHDE 1975, pp. 379-383. Per l'edizione critica al *Commentario*

dell'abate di Fulda, le cui copie più antiche sono contenute nei codici dei monasteri di St. Vaast, IX secolo (Arras, Bibl. Munic. 739, foll. 1-52v) e di Cluny, X secolo (Parigi, BN, Nouv. Acq. Lat. 1462, foll. 139-161), si veda l'edizione curata da SIMONETTI 2008. Un precedente della recensione adottata in età carolingia ed esemplificata prima dall'illustrazione della Bibbia ostiense e poi da quella di Roda, è rappresentato dal lacerto d'affresco sul bancale del bema di Santa Maria Antiqua, che illustra il ritorno di Giuditta a Betulia (Giovanni VII, 705-707: VAN DIJK 2004, pp. 113, 122). Per l'analisi delle varianti d'età carolingia nei cicli d'ambito bizantino e occidentale si veda lo studio dedicato da Frances G. Godwin alle miniature del ciclo di Giuditta nell'*Hortus Deliciarum* (GODWIN 1949).

⁷⁹ OROFINO 2009, p. 169.

⁸⁰ TOESCA 1982; NEGRI 2002; ora SCIREA 2015. È il caso di rilevare che il ruolo di Giuditta tra i protagonisti della composizione del *Giudizio* in ambito bizantino la vede tra i profeti con i cartigli collocati a destra e a sinistra del Cristo Giudice, a sua volta accompagnata da un passo del Cantico biblico: CHRISTE 2000, p. 41.

⁸¹ SCIREA 2015, p. 114, fig. 70.

⁸² SCIREA 2015, p. 126. Cfr. LOWDEN 1988, pp. 5-7. Non è questa la sede per approfondire oltre il discorso ma sembra comunque interessante sottolineare che l'evocazione del *Liber Judith*, particolarmente valorizzato nell'età della Riforma all'interno della feconda riflessione teologica sull'epica veterotestamentaria, trova la sua coerenza in associazione ai temi del fiducioso affidamento nel gesto salvifico e della punizione eterna dei nemici di Dio (Idt, 16, 17), argomento enunciato con accenti di lirica eloquenza attraverso il Cantico di Giuditta, che appare piuttosto in sintonia con le veementi parole pronunciate da Isaia attraverso il cartiglio srotolato sulla contigua parete affrescata. Nell'età della Riforma la dimensione allegorica del personaggio veterotestamentario di Giuditta si proietta soprattutto sulla Vergine – ed è

e XII secolo nei *Libri dei Profeti*, illustrati nei frontespizi con i ritratti a piena pagina⁸².

Resta da chiarire a questo punto come la scena sommitale, stante la forza d'attrazione esercitata nella sua atemporalità gloriosa dall'*imago* clipeata circondata dalla vivace coreografia degli angeli liturgi, si accordasse alla restante porzione parietale della controfacciata, presumibilmente articolata su registri sovrapposti scanditi dall'alta fascia a meandro.

Così come è concepita, l'immagine trova a Roma e nelle aree di influenza romana i suoi referenti e la permanenza iconografica di un modello, come si è detto, per lo più destinato allo spazio presbiteriale, alle absidi o agli archi absidali, in una dimensione simbolica essenzialmente tributaria della liturgia⁸³. Nel rappresentare il momento di unione dell'umanità con il divino, la rivelazione del Verbo incarnato poteva configurare il valore simbolico della porta della chiesa quale porta della Città Celeste⁸⁴, oppure dare forma a una visualizzazione della Seconda Parusia, preludio della fine dei tempi, verosimilmente integrata sul tratto parietale sottostante da una scena di Giudizio. Sostanzialmente la conoscenza delle composizioni destinate alla parete di ingresso delle chiese medievali romane si basa sulle tracce di un percorso già radicato nel primo quarto del XII secolo, come testimoniano i lacerti superstiti sulla parete di ingresso e su quella di destra della chiesa di San Benedetto in Piscinula⁸⁵ e soprattutto dall'esteso congegno iconografico disposto in controfacciata nella chiesa di San Giovanni a Porta Latina⁸⁶, ormai della fine del XII secolo. I precedenti di Ceri, Farfa e Castel Sant'Elia⁸⁷ riflettono tra lo scorcio dell'XI e il XII secolo modalità compositive e tendenze concettuali già maturate nell'Urbe attorno all'interpretazione figurata dell'Apocalisse e alla visione anticipata della Gerusalemme celeste, forse introdotta nell'arte monumentale nella basilica lateranense di San Giovanni⁸⁸. L'articolata combinazione del soggetto, studiata per un manufatto come la *Tavola del Giudizio* di Santa Maria in Campo Marzio⁸⁹, testimonia una volta di più il lavoro di sperimentazione sul

tema iconografico destinato alla ricezione/fruizione di un'erudita e raffinata comunità monastica partecipe degli sviluppi del pensiero teologico contemporaneo. Se da un lato le perdite rendono impossibile stabilire quanto diritta fosse la linea di discendenza dalle composizioni create per le maggiori basiliche romane, dall'altro proprio il murale di Sant'Andrea al Celio induce a riflettere sulla sfaccettata realtà delle creazioni iconografiche nate per essere fruite in ambito monastico e per questo motivo frutto di meditate selezioni tematiche scaturite dal profondo sentire dei teologi riformatori attraverso la copiosa produzione omiletica e letteraria⁹⁰.

Quali che siano le sfumature cronologiche – decisamente orientate da Enckell Julliard e Serena Romano nel periodo in cui Stefano, animatore della Riforma e già cardinale di San Crisogono nel 1057, è abate dei Santi Andrea e Gregorio al Celio (verso il 1063, e forse fino alla morte, avvenuta nel 1069) – i decenni a cavallo della metà dell'XI secolo appaiono i più indicati per circoscrivere l'iniziativa legata a questa parte della decorazione dell'oratorio. Il complesso cenobitico fondato dal venerato papa Gregorio Magno è all'epoca una vitale cellula monastica situata a poca distanza dalla sede lateranense, dal monastero di San Saba, parimenti legato alle memorie familiari gregoriane, dall'insula monastica cassinese di Santa Maria in Pallara sul Palatino e dal complesso dei Santi Alessio e Bonifacio sull'Aventino, testa di ponte della Riforma e della brillante rinascita dei monasteri romani nonché luogo di residenza di Pier Damiani. Nel quadro di crescente ricchezza dei cenobi romani, l'abbazia dei Santi Andrea e Gregorio al *Clivus Scauri* è in piena affermazione, essendo tra gli enti religiosi che partecipano con intraprendenza a operazioni di incremento del patrimonio fondiario, fattore al quale si associa quello di una fisionomia della comunità attiva anche come centro culturale, sede di uno *scriptorium* che diede impulso alla produzione libraria in minuscola romanica intrecciando forti legami anche con il mezzogiorno beneventano-cassinese⁹¹.

esemplare in questo senso l'esegesi di Pier Damiani, *In natali Virginum sermo secundus* (PL. 144, col. 508); per traslato nell'immagine della Chiesa trionfante sui persecutori, secondo il parallelismo ispirato dalla riflessione di Rabano Mauro, mentre se ne opera perfino un adattamento alla figura della contessa Matilde, come ha osservato Hélène Toubert (TOUBERT 2001, pp. 126, 138). Vedi anche le riflessioni di LOBRICHON 2000, p. 17; SPECIALE 2000a, p. 69s.

⁸³ NILGEN 2000; ANGHEBEN 2008; ANGHEBEN 2011.

⁸⁴ ANGHEBEN 2001; BASCHET 2014, p. 55.

⁸⁵ Per l'esempio transtiberino ora GIGLI 2006, pp. 233-236.

⁸⁶ VISCONTINI 2006, pp. 348-371.

⁸⁷ Per il ciclo di Ceri: ZCHOMELIDSE 1996; KESSLER 2007 (anche per la diversa opinione circa la cronologia del ciclo: p. 29). Per Farfa: ENCKELL JULLIARD 2007; ENCKELL JULLIARD 2008, pp. 191-198; ACCONCI 2015, p. 93s. Per Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia cfr. GANDOLFO 1988, pp. 257-260; KOTTMANN 2007, pp. 411-422.

⁸⁸ Secondo una non chiara descrizione di Onofrio Panvinio: in proposito vedi ROMANO 2006, p. 50.

⁸⁹ SUCKALE 2002, pp. 12-122; ROMANO 2006, pp. 45-55.

⁹⁰ Cfr. KESSLER 2015.

⁹¹ CHERUBINI 2015, p. 165.

Abbreviazioni

AMC	Archivio Monastero Camaldoli	PL	<i>Patrologiae cursus completus seu bibliotheca universalis. Series Latina</i> , a cura di J. P. Migne, 221 voll., Parigi 1841-1864.
BCNF	Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze		
BN	Parigi, Bibliothèque Nationale de France		

Bibliografia

- ACCONCI 1993
Alessandra Acconci, «S. Giovanni in Argentella presso Palombara Sabina. Le testimonianze altomedievali: il ciborio e l'affresco dell'Adorazione della croce», *Arte Medievale*, 7, 1 (1993), pp. 15-41.
- ACCONCI 2009
Alessandra Acconci, «Galliano, Roma: spunti su assonanze pittoriche e precedenti iconografici», in *Pittura a Galliano. Un orizzonte europeo* (atti del convegno Galliano 2009), a cura di Marco Rossi, *Arte Lombarda*, 156, 2 (2009), pp. 33-47.
- ACCONCI 2015
Alessandra Acconci, «Santa Maria di Farfa: la decorazione pittorica medievale», in *Il complesso abbaziale di Santa Maria di Farfa*, a cura di Isabella Del Frate, Roma 2015, pp. 65-99.
- AGOSTI 1994
Barbara Agosti, *Federico Borromeo. Della Pittura Sacra Libri due*, Pisa 1994 (Quaderni del seminario di storia della critica d'arte, Scuola Normale Superiore di Pisa 4).
- AGOSTI 1996
Barbara Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento: Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano 1996.
- AMBROSI DE MAGISTRIS 1889
Raffaele Ambrosi De Magistris, *Storia di Anagni*, Anagni 1889.
- ANDALORO 1987
Maria Andaloro, «Aggiornamento scientifico e bibliografia», in Guglielmo Matthiae, *Pittura romana nel Medioevo*, 1a ed. 1965-1966, 2 voll., Roma 1987-1988, vol. 1: Secoli IV-IX, 1987, pp. 217-295.
- ANGHEBEN 2001
Marcello Angheben, «L'iconographie du portail de l'ancienne cathédral de Mâcon: une vision synchronique du Jugement individuel et du Jugement dernier», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 32 (2001), pp. 73-87.
- ANGHEBEN 2008
Marcello Angheben, «Théophanies absidales et liturgie eucharistique: l'exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin», in *Les fonts de la pintura romànica*, a cura di Milagros Guardia e Carles Mancho, Barcellona 2008, pp. 57-95.
- ANGHEBEN 2011
Marcello Angheben, «Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 54, 214, (2011), pp. 113-141.
- ANTINORI 1995
Aloisio Antinori, *Scipione Borghese e l'architettura. Programmi progetti cantieri alle soglie dell'età barocca*, Roma 1995.
- BARNABEI 1651
Guglielmo Barnabei, *Vita Caesaris Card. Baronii*, Roma 1651.
- BARTOLA 1989
Alberto Bartola, «Prime ricerche sull'antico Regesto del monastero dei SS. Andrea e Gregorio al Celio», *Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivistici e Bibliotecari*, 3 (1989), pp. 39-63.
- BARTOLA 1995
Alberto Bartola, «San Gregorio al Celio. Storia di una abbazia. A proposito di una recente pubblicazione», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 118 (1995), pp. 101-115.
- BARTOLA 2003
Alberto Bartola, *Il Regesto del monastero dei SS. Andrea e Gregorio «ad Clivum Scauri»*, 2 voll., Roma 2003 (Codice diplomatico di Roma e della Regione Romana 7).
- BARTOLA 2007
Alberto Bartola, «Gregorio Magno e il monastero di Sant'Andrea «ad Clivum Scauri»», in *L'Orbis Christianus Antiquus di Gregorio Magno*, (atti del convegno Roma 2004), a cura di Letizia Ermini Pani, 2 voll., Roma 2007, vol. 1, pp. 121-170 (Miscellanea della Società Romana di Storia Patria 51).
- BASCHET 2014
Jérôme Baschet, *L'iconografia medievale*, Milano 2014 (ed. italiana di *L'iconographie médiévale*, Parigi 2008).
- BERETTA 2007
Manuela Beretta, «Il programma spirituale delle pitture murali di San Vincenzo a Galliano. Tracce di un percorso iconografico», in *Ariberto da Intimiano, fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, a cura di Ettore Bianchi *et al.*, Milano 2007, pp. 101-121.
- BERETTA 2008
Manuela Beretta, «La navata, parete settentrionale», in *Galliano pieve millenaria*, a cura di Marco Rossi, Sondrio 2008, pp. 198-227.

L'Oratorio di Sant'Andrea al Celio

- BERETTA 2009 Manuela Beretta, «Le maestranze di Galliano. Suggestioni e ipotesi in base alla lettura tecnica e stilistica delle pitture murali», in *Pittura a Galliano. Un orizzonte europeo* (atti del convegno Galliano 2009), a cura di Marco Rossi, *Arte Lombarda*, 156, 2 (2009), pp. 19-22.
- BERG 1968 Knut Berg, *Studies in Tuscan Twelfth-Century Illumination*, Oslo et al. 1968.
- BERTELLI 1982 Carlo Bertelli, «San Benedetto e le arti in Roma: la pittura», in *Atti del VII Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto 1982, vol. 1, pp. 271-302.
- BERTELLI 1983 Carlo Bertelli, «Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana», in *Storia dell'arte italiana*, a cura di Federico Zeri, 15 voll., Torino 1979-1983, vol. 5: Dal Medioevo al Quattrocento, 1983, pp. 3-163.
- BERTELLI 1987 Carlo Bertelli, «Miniatura e pittura: dal monaco al professionista», in *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, Milano 1987, pp. 579-698.
- BERTELLI 1993 Carlo Bertelli, «Tre secoli di pittura milanese», in *Milano e la Lombardia in età comunale, secoli XI-XIII* (catalogo della mostra Milano), a cura di Ermanno A. Arslan, Milano 1993, pp. 174-188.
- BERTELLI 1994 Carlo Bertelli, «La pittura medievale a Roma e nel Lazio», in *La pittura in Italia. L'alto Medioevo*, a cura di Carlo Bertelli, Milano 1994, pp. 206-242.
- BERTELLI/SUMMER 1991 Livia Bertelli e Luciano Summer, *Restauro e consolidamento di S. Antonino, antica cattedrale di Piacenza*, Bologna 1991 (Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici dell'Emilia, Quaderni di restauro 4).
- BILOTTA 2011 Maria Alessandra Bilotta, *I libri dei papi. La Curia, il Laterano e la produzione manoscritta ad uso del papato nel Medioevo (secoli VI- XIII)*, Città del Vaticano 2011 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Studi e testi 465).
- BISCHOFF 1937 Bernhard Bischoff, «Über Einritzungen in Handschriften des frühen Mittelalters», *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 54 (1937), pp. 173-177 (rist. in Bernhard Bischoff, *Über Einritzungen in Handschriften des frühen Mittelalters*, Mittelalterliche Studien, Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte, 1, Stoccarda 1966).
- BORDI 2001 Giulia Bordi, «Sant'Adriano al Foro Romano e gli affreschi altomedievali», in *Roma dall'antichità al medioevo. Archeologia e storia nel Museo Nazionale Romano Crypta-Balbi*, a cura di Maria Stella Arena et al., Roma 2001, pp. 478-480.
- BORDI 2007 Giulia Bordi, «Crescentius un 'infelix pictor' dell'VIII secolo? Nuove proposte di datazione per un gruppo di dipinti romani», in *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche, XI-XII secolo* (atti del convegno Losanna 2004), a cura di Julie Enckell Julliard e Serena Romano, Roma 2007, pp. 213-246.
- BORDI 2008 Giulia Bordi, *Gli affreschi di San Saba sul Piccolo Aventino. Dove e come erano*, Milano 2008.
- BORDI 2010 Giulia Bordi, «Sergius pictor e Martinus magister: artifices nella Roma del X secolo», in *Medioevo: le officine* (atti del convegno Parma 2009), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2010, pp. 399-410.
- BRAMBILLA BARCILON 2009 Pinin Brambilla Barcilon, «Intervento di restauro sui dipinti murali dell'abside e dell'arco trionfale della basilica di San Vincenzo a Galliano (1988)», in *Pittura a Galliano. Un orizzonte europeo* (atti del convegno Galliano 2009), a cura di Marco Rossi, *Arte Lombarda*, 156, 2 (2009), pp. 26-28.
- BROCCA 2008 Nicoletta Brocca, «La tradizione della Sibilla Tiburtina e l'acrostico della Sibilla Eritrea tra Oriente ed Occidente, tardantichità e Medioevo. Una «collezione» profetica?», in *L'Antiquité tardive dans les collections médiévales. Textes et représentations, VI-XIVe siècle*, a cura di Stéphane Giovanni e Grévin Benoit, Roma 2008, pp. 225-260 (Collection de l'École Française de Rome 405).
- BRUNELLO 1992 Franco Brunello, *De Arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, 1a ed. 1975, Vicenza 1992.
- CANTONE 2008 Valentina Cantone, *Ars monastica. Iconografia teofanica e tradizione mistica nel mediterraneo altomedievale (V-XI secolo)*, Padova 2008.
- CASTIÑEIRAS 2009 Manuel Castiñeiras, «Il «Maestro di Pedret» e la pittura lombarda: mito o realtà?», in *Pittura a Galliano. Un orizzonte europeo* (atti del convegno Galliano 2009), a cura di Marco Rossi, *Arte Lombarda*, 156, 2 (2009), pp. 48-66.
- CASTIÑEIRAS GONZALES/ LUENGO/PINTOS 2006 Manuel Castiñeiras Gonzales, Francisco Luengo e Mercedes Pintos, *Ordo Prophetarum, drama litúrgico do século XII*, Santiago 2006.
- CECCHELLI 1995 Margherita Cecchelli, «S. Gregorius in Clivo Scauri, Monasterium», in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, a cura di Eva Margareta Steinby, 6 voll., Roma 1993-2000, vol. 2, 1995, p. 373s.

- CHERUBINI 2015 Paolo Cherubini, «Scrittura e cultura ai SS. Andrea e Gregorio e ai SS. Giovanni e Paolo al Celio tra i secoli XI e XII», in *Roma e il suo territorio nel medioevo. Le fonti scritte fra tradizione e innovazione* (atti del convegno Roma 2012), a cura di Cristina Carbonetti, Santo Lucà e Maddalena Signorini, Roma 2015, pp. 161-193.
- CHIAVONI 2008 Emanuela Chiavoni, *Il disegno di oratori romani. Rilievo e analisi di alcuni tra i più significativi oratori di Roma*, Roma 2008.
- CHRISTE 1984 Yves Christe, «Les neuf choeurs angéliques: une création tardive de l'icographie chrétienne», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 15 (1984), pp. 67-99.
- CHRISTE 2000 Yves Christe, *Il giudizio universale nell'arte del medioevo*, Milano 2000.
- COLINI 1944 Antonio Maria Colini, «Storia e topografia del Celio nell'antichità. Con rilievi, piante e ricostruzioni», *Memorie della Pontificia Accademia di Archeologia*, 7 (1944).
- D'ACUNTO 2008 Nicolangelo D'Acunto, *Pier Damiani e il Monastero di San Gregorio in Conca nella Romagna del secolo XI* (atti del convegno Morciano di Romagna 2007), a cura di Nicolangelo D'Acunto, Spoleto 2008.
- DAVIS-WEYER 1998 Cecilia Davis-Weyer, «Pittura», in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 9, Roma 1998, pp. 447-466.
- DE' MAFFEI 1984 Fernanda De' Maffei, «La Sibilla «Tiburтина e prophetissa» nel ciclo degli affreschi di S. Angelo in Formis», in *Monastica. Scritti in memoria del XV centenario della nascita di S. Benedetto*, vol. 4, Montecassino 1984, pp. 9-30 (Miscellanea Cassinese 46-48).
- DEMUS 1969 Otto Demus, *Pittura murale romanica*, Milano 1969.
- DE SPIRITO 1993 Giuseppe De Spirito, «Sant'Andrea quod appellatur Clivus Scauri, Monasterium», in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, a cura di Eva Margareta Steinby, 6 voll., Roma 1993-2000, vol. 1, 1993, pp. 40-41.
- DI CARPEGNA FALCONIERI 2002 Tommaso di Carpegna Falconieri, *Il clero di Roma nel Medioevo: istituzioni e politica cittadina (secoli VIII-XIII)*, Milano 2002.
- DOS SANTOS/ROMANO 2002 Felipe Dos Santos e Serena Romano, «La tavola del Giudizio Universale già in San Gregorio Nazianzeno (Pinacoteca Vaticana)», in Serena Romano, *Riforma e tradizione 1050-1198. Corpus Volume IV*, Milano 2006, pp. 45-55.
- DOS SANTOS 2006 Felipe Dos Santos, «La decorazione pittorica in una nicchia della catacomba di Sant'Ermete», in Serena Romano, *Riforma e tradizione 1050-1198. Corpus Volume IV*, Milano 2006, pp. 97-101.
- ENCKELL JULLIARD 2003 Julie Enckell Julliard, «Il Palatino e i Benedettini: un «unicum» iconografico a S. Maria in Pallara», *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 3, 57 (2002) [2003], pp. 209-230.
- ENCKELL JULLIARD 2007 Julie Enckell Julliard, «Réforme de l'Église et projet de décoration à l'abbaye de Farfa: l'incidence de la liturgie», in *Roma e la Riforma Gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)* (atti del convegno Losanna 2004), a cura di Julie Enckell Julliard e Serena Romano, Roma 2007, pp. 185-198.
- ENCKELL JULLIARD 2008 Julie Enckell Julliard, *Au seuil du salut. Les décors peints de l'avant-nef de Farfa en Sabine*, Roma 2008.
- EUW 1999 Anton von Euw, «Der Aratus Latunus in HS 83 II der Kölner Dombibliothek», *Romische Historische Mitteilungen*, 41 (1999), pp. 405-422.
- FALLA CASTELFRANCHI 2000 Marina Falla Castelfranchi, «I monasteri greci a Roma», in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di Serena Ensoli e Eugenio La Rocca, Roma 2000, pp. 221-226.
- FEDELE 1903 Pietro Fedele, «Una chiesa del Palatino: S. Maria in Pallara», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 26 (1903), pp. 343-380.
- FERRARI 1957 Guy Ferrari, *Early Roman Monasteries. Notes for the History of the Monasteries and Convents at Rome from the V through the X Century*, Città del Vaticano 1957.
- FIOCCHI NICOLAI 1999 Vincenzo Fiocchi Nicolai, «Considerazioni sulla funzione del cosiddetto battistero di Ponziano sulla via Portuense», in *Il Lazio tra antichità e medioevo. Studi in memoria di Jean Coste*, a cura di Zaccaria Mari, Maria Teresa Petrarà e Maria Sperandio, Roma 1999, pp. 323-332.
- FUMAGALLI 1990 Elena Fumagalli, «Guido Reni (e altri) a San Gregorio al Celio e a San Sebastiano fuori le Mura», *Paragone. Arte*, 41, 483 (1990), pp. 67-94.
- GABORIT-CHOPIN 1967 Danielle Gaborit-Chopin, «Les dessin d'Audhemar de Chabannes», *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 3 (1967), pp. 163-224.
- GAEHDE 1975 Joachim E. Gaehde, «The Pictorial Sources of the Illustrations to the Books of Kings, Proverbs, Judith, and Maccabees in the Carolingian Bible of San Paolo Fuori le Mura in Rome», *Frühmittelalterliche Studien*, 9 (1975), pp. 359-389.

L'Oratorio di Sant'Andrea al Celio

- GANDOLFO 1988 Francesco Gandolfo, «Aggiornamento scientifico e bibliografia», in Guglielmo Matthiae, *Pittura romana nel Medioevo*, 1a ed. 1965-1966, 2 voll., Roma 1987-1988, vol. 2: Secoli XI-XIV, 1988, pp. 247-372.
- GARRISON 1953-1962 Edward B. Garrison, *Studies in the History of Medieval Italian Painting (Contribution to the History of Twelfth-Century Umbro-Roman Painting)*, 4 voll., Firenze 1953-1962.
- GAY 1987 Françoise Gay, «Les prophètes du XIe au XIIIe siècle (Epigraphie)», *Cahiers de Civilisation Médiévales*, 30 (1987), pp. 357-367.
- GIGLI 2006 Laura Gigli, «Il ciclo frammentario di San Benedetto in Piscinula», in Serena Romano, *Riforma e tradizione 1050-1198. Corpus Volume IV*, Milano 2006, pp. 233-236.
- GILISSEN 1982 Léon Gilissen, «Un élément codicologique méconnu: l'indication des couleurs des letrines jointe aux lettre d'attente», in *Paläographie 1981* (atti del convegno Monaco 1981), a cura di Gabriel Silagi, *Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung*, 32 (1982), pp. 185-191.
- GIORDANO 2015 Silvano Giordano, «Scipione Borghese e Francesco Barberini cardinali nipoti e abati commedatari», in *Seicento monastico italiano* (atti del convegno Casamari/Sora [FR] 2011), a cura di Giovanni Spinelli, Cesena 2015, pp. 3-22 (Italia Benedettina 37).
- GIUNTELLA 2001 Anna Maria Giuntella, «Gli spazi dell'assistenza e della meditazione», in *Roma nell'Alto Medioevo. Settimana del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, 48, 2 (2000) [2001], pp. 639-692.
- GIUNTELLA 2007 Anna Maria Giuntella, «Contributo ad una carta topografica dei monasteri d'Italia nell'età di Gregorio Magno: il caso di Roma», in *L'Orbis Christianus Antiquus di Gregorio Magno* (atti del convegno Roma 2004), a cura di Letizia Ermini Pani, 2 voll., Roma 2007, vol. 1, pp. 87-104 (Miscellanea della Società Romana di Storia Patria 51).
- GHEROLDI 1995 Vincenzo Gheroldi, «Pratiche e tradizioni tecniche. Cinque osservazioni sui dipinti murali dell'abside di San Vincenzo a Galliano», in *Galliano. 1000 anni di storia*, Cantù 1995, pp. 147-166.
- GLASS 1991 Doroty Glass, *Romanesque Sculpture in Campania: Patrons, Programs, and Style*, Pennsylvania State University Press 1991.
- GLASS 2007 Doroty Glass, «Liturgy and Drama in Romanesque Italy», in *Immagine e ideologia, Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di Arturo Calzona, Roberto Campari e Massimo Mussini, Parma 2007, pp. 267-272.
- GLASS/DEBIÈS 2001 Doroty F. Glass e Marie Héléne. Debiès, «Otage de l'historiographie: l'Ordo prophetarum en Italie», *Cahiers de civilisation Médiévale*, 44, 175 (2001), pp. 259-273.
- GODWIN 1949 Frances G. Godwin, «The Judith Illustration of the «Hortus Deliciarum»», *Gazette des Beaux-Arts*, 6, 36 (1949), pp. 25-46.
- GÓMEZ 1996-1997 Maricarmen Gómez, *El Canto de la Sibila*, Madrid 1996-1997.
- GOUSSET/STIRNEMANN 2000 Marie-Thérèse Gousset e Patricia Stirnemann, «Indications de couleur dans les manuscrits médiévaux», in *Pigments et Colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physicochimiques* (atti del convegno Parigi 1990), Parigi 1990, pp. 189-198.
- GRIBOMONT 1979 Jean Gribomont, «Les Prophètes de Belizo (San Pietro C 92)», in *Miscellanea Codicologica F. Masai Dicata. 1979*, a cura di Pierre Cockshaw e Monique-Cécile Garand, 2 voll., Gand 1979, vol. 1, pp. 189-201.
- GRISAR 1902 Hartmann Grisar, «Storia del primitivo monastero di S. Gregorio», *Civiltà Cattolica*, 18, 6 (1902), pp. 711-726.
- GUIDOBALDI 1986 Federico Guidobaldi, «Edilizia abitativa unifamiliare nella Roma tardoantica», in *Società romana e impero tardo antico*, a cura di Andrea Giardina, 4 voll., Roma 1986, vol. 2, pp. 198-201.
- GUIDOBALDI 1995 Federico Guidobaldi, «Domus: Gregorius I (Anicii Petronii?)», in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, a cura di Eva Margareta Steinby, 6 voll., Roma 1993-2000, vol. 2, 1995, pp. 112-113.
- GUIGLIA 2016 Alessandra Guiglia, «Il VI secolo: da Simmaco (498-514) a Gregorio Magno (590-604)», in *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, a cura di Mario D'Onofrio, Roma 2016, pp. 109-139.
- HERZ 1988 Alexandra Herz, «Cardinal Cesare Baronio's Restoration of SS. Nereo ed Achilleo and S. Cesareo de' Appia», *The Art Bulletin*, 70, 4 (1988), pp. 590-620.
- HUBERT 1990 Étienne Hubert, *Espace urbain et habitat à Rome du Xe siècle à la fin du XIIIe siècle*, Roma 1990.
- INCISA DELLA ROCCHETTA 1963 Giuseppe Incisa della Rocchetta, «Cesare Baronio restauratore di luoghi sacri», in *A Cesare Baronio. Scritti vari*, Sora 1963, pp. 323-332.
- JOLIVÉT-LÉVY 1991 Catherine Jolivet-Lévy, *Les Églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Parigi 1991.

- JONES 1997 Pamela Jones, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano 1997.
- KESSLER 2000 Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibly in Medieval Art*, Philadelphia 2000.
- KESSLER 2005 Herbert L. Kessler, «Images of Christ and Communication with God», *Settimana del Centro di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto*, 52, 2 (2004) [2005], pp. 1099-1136.
- KESSLER 2007 Herbert L. Kessler, «A Gregorian Reform Theory of Art?», in *Roma e la Riforma Gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)* (atti del convegno Losanna 2004), a cura di Serena Romano e Julie Enckell Julliard, Roma 2007, pp. 25-48.
- KESSLER 2015 Herbert L. Kessler, «Prefazione», in Fabio Scirea, *San Tommaso ad Acquane-gra sul Chiese. Storia, architettura e contesto figurativo di una chiesa abbaziale romanica*, Mantova 2015.
- KOTTMANN 2007 Delia Kottmann, «Le cycle apocalyp-tique de Castel Sant'Elia», in *Roma e la Riforma Gregoriana. Tradizioni e inno-vazioni artistiche (XI-XII secolo)* (atti del convegno Losanna 2004), a cura di Serena Romano e Julie Enckell Julliard, Roma 2007, pp. 411-422.
- KRAUTHEIMER 1937 Richard Krautheimer, *Corpus Basilica-rum Christianarum Romae*, 5 voll., Città del Vaticano 1937-1980, vol. I, 1937, pp. 317-320.
- LADNER 1941 Gerhart B. Ladner, *I ritratti dei papi nell'antichità e nel medioevo*, 1, *Dalle origini fino alla fine della lotta per le investiture*, Città del Vaticano 1941 (Monumenti di antichità cristiana 2).
- LOBRICHON 2000 Guy Lobrichon, «Riforma ecclesiastica e testo della Bibbia», in *Le Bibbie Atlanti-che: il Libro delle Scritture tra monu-mentalità e rappresentazione* (catalogo della mostra Montecassino), a cura di Marilena Maniaci e Giulia Orofino, Milano 2000, pp. 15-26.
- LONGO 2012 Umberto Longo, *Come angeli in terra. Pier Damiani, la santità e la riforma del secolo XI*, Roma 2012.
- LOWDEN 1988 John Lowden, *Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manu-scripts of the Major and Minor Prophets*, University Park/Londra 1988.
- LOWE 1980 Elias A. Lowe, *The Beneventan Script. A History of the South Italian Minuscule*, a cura di Virginia Brown, Roma 1980.
- LUCCHESI 1975 Giovanni Lucchesi, «Il sermonario di S. Pier Damiani come monumento storico agiografico e liturgico», *Studi Grego-riani*, 10 (1975), pp. 7-68.
- LUCCHESI 1983 Giovanni Lucchesi, *Sancti Petri Damiani sermones: ad fidem antiquiorum codi-cum restituti*, cura et studio Ioannis Luc-chesi, Turnholti, 1983.
- MANCINI 1956-1957 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (1614 ca.), a cura di Adriana Marucchi e Luigi Salerno, 2 voll., Roma 1956-1957.
- MARAZZI 1998 Federico Marazzi, *I «Patrimonia Sanctae Romanae Ecclesiae» nel Lazio (secoli IV-X)*, Roma 1998.
- MARAZZI 2015 Federico Marazzi, *Le città dei monaci. Storia degli spazi che avvicinano a Dio*, Milano 2015.
- MARCHETTI 1987 Patrizia Marchetti, «Il restauro dei cas-settonati lignei degli Oratori di S. Bar-bara e Sant'Andrea al Celio in Roma», in *Il progetto di restauro e alcune realizza-zioni* (atti del convegno Roma 1986), Roma 1987, pp. 131-136.
- MARCORA 1979 Carlo Marcora, «Medievalismo Borro-meo. Ritrovato un ritratto medievale dell'Ambrosiana», *La Critica d'arte*, 163-165 (1979), pp. 108-109, con una postilla di C. L. Ragghianti, pp. 109-110.
- MARINI CLARELLI 1996 Maria Vittoria Marini Clarelli, «La con-troversia nestoriana e i mosaici dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore», in *Bi-san-zio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de' Maffei*, a cura di Claudia Barsanti, Roma 1996, pp. 323-344.
- MARROU 1931 Henri Irénée Marrou, «Autour de la Bibliothèque de Pape Agapit», *Mélanges de l'École Française de Rome*, 48 (1931), pp. 124-169.
- MCGINN 1999 Bernard McGinn, «Oracular Transfor-mations. The «Sibylla Tiburtina» in the Middle Ages», in *Sibille e linguaggi ora-colari* (atti del convegno Macerata/Nor-cia 1994), a cura di Ileana Chirassi Colombo e Tullio Seppilli, Pisa et al. 1999, pp. 603-644 (Ichnia, 3, Collana del Dipartimento di Scienze Archeologi-che e Storiche dell'Antichità Università di Macerata).
- MIARELLI MARIANI 1989 Gaetano Miarelli Mariani, «Il «Cristia-nesimo primitivo» post-tridentino e alcune incidenze sui monumenti del pas-sato», in *L'architettura a Roma e in Ita-lia (1580-1621)* (atti del convegno Roma 1988), a cura di Gianfranco Spagnesi, Roma 1989, pp. 133-166, 470-477.
- MIARELLI MARIANI 1997 Gaetano Miarelli Mariani, «Architettura fra Cinque e Seicento: una tendenza retrospettiva», in *Dopo Sisto V. La tran-sizione al Barocco (1590-1630)* (atti del convegno Roma 1995), Roma 1997, pp. 181-209.

L'Oratorio di Sant'Andrea al Celio

- MOMIGLIANO 1987 Arnaldo Momigliano, «Dalla Sibilla pagana alla Sibilla cristiana: profezia come storia della religione», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di Lettere e Filosofia*, 3, 17 (1987), pp. 407-428.
- MORETTI 2005 Simona Moretti, «Alle porte di Roma: un esempio pittorico e il suo contesto da ricostruire. La «Grotta degli Angeli» a Magliano Romano», *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 76 (2005), pp. 105-133.
- MOSCA 2008 Anna Paola Mosca, «S. Andrea al Celio (monastero di)», in *Enciclopedia Gregoriana. La vita, l'opera e la fortuna di Gregorio Magno*, a cura di Giuseppe Cremascoli e Antonella Degli Innocenti, Firenze 2008, pp. 311-313.
- NEGRI 2002 Franco Negri, *Oculus, Mente, Corde. Leggere gli affreschi romani di San Tommaso ad Acquanegra*, Brescia 2002.
- NILGEN 2000 Ursula Nilgen, «Die Bilder über dem Altar: Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie», in *Kunst und Liturgie im Mittelalter* (atti del convegno Roma 1997), a cura di Nicolas Bock, Monaco 2000, pp. 75-89.
- NILGEN 2005 Ursula Nilgen, «The Adoration of the Crucified Christ at Santa Maria Antiqua and the Tradition of Triumphal Arch Decoration in Rome», in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo* (atti del convegno Roma 2000), a cura di John Osborne, J. Rasmus Brandt e Giuseppe Morganti, Roma 2005, pp. 129-135.
- NILGEN 2006 Ursula Nilgen, «Oro, porpora, bianco e grigio: il significato del colore negli abiti di Cristo», in *L'immagine di Cristo. Dall'Acheropita alla mano d'artista, dal tardo medioevo all'età barocca* (atti del convegno Roma 2001), a cura di Christoph L. Frommel e Gerhard Wolf, Città del Vaticano 2006, pp. 61-73 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Studi e testi 432).
- OROFINO 2000 Giulia Orofino, *I codici decorati dell'archivio di Montecassino. II, 2. I codici preteobaldiani e teobaldiani*, Roma 2000.
- OSBORNE 1985 John Osborne, «The Roman Catacombs in the Middle Ages», *Papers of the British School at Rome*, 53 (1985), pp. 278-328.
- PACE (1995) 2000 Valentino Pace, «L'arte di Bisanzio al servizio della Chiesa di Roma: la porta di bronzo di San Paolo fuori le Mura», in *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte, Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*, a cura di Birgitt Borkopp et al., Amsterdam 1995, pp. 111-119 (rist. in *Arte a Roma nel Medioevo: committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, pp. 87-103).
- PACE 2007 Valentino Pace, «Politica delle immagini o immagini di politica? Programmi absidali a Roma e nel «Patrimonium Petri» nell'età della Riforma», in *Medioevo: l'Europa delle Cattedrali* (atti del convegno Parma 2006), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Parma et al. 2007, pp. 237-244.
- PACE 2011 Valentino Pace, «Storia dell'arte e della miniatura (secoli V-XIV)», in *La Biblioteca Vaticana luogo di ricerca e istituzione al servizio degli studiosi* (atti del convegno Città del Vaticano 2010), Città del Vaticano 2011, pp. 213-272.
- PALAZZO 2003 Paola Palazzo, «Indagini e restauri lungo il «Clivus Scauri», la «Biblioteca di Agapito»: lo scavo archeologico», in *Caelius I. Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri*, a cura di Alia Englen, Roma 2003, pp. 45-61.
- PANELLA/PAVOLINI 1993 Stefania Panella e Carlo Pavolini, «Bibliotheca Agapeti», in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, a cura di Eva Margareta Steinby, 6 voll., Roma 1993-2000, vol. I, 1993, pp. 195s.
- PANI ERMINI 1981 Letizia Pani Ermini, «Testimonianze archeologiche di monasteri a Roma nell'altomedioevo», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 104 (1981), pp. 23-45.
- PARLATO/ROMANO 2001 Enrico Parlato e Serena Romano, *Roma e il Lazio. Il Romanico*, Milano 2001.
- PASCUCCI 2011 Arianna Pascucci, *L'iconografia medievale della Sibilla Tiburtina. Contributi alla conoscenza del patrimonio tiburtino*, vol. 8, Liceo Classico Statale Amedeo di Savoia, Tivoli 2011.
- PAVOLINI 2000 Carlo Pavolini, «Le «Domus» del Celio», in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana* (catalogo della mostra Roma), a cura di Serena Ensoli e Eugenio La Rocca, Roma 2000, pp. 147-148.
- PAVOLINI 2003 Carlo Pavolini, «Le metamorfosi di un'insula. Il complesso della «Biblioteca di Agapito» sul Clivo di Scauro», in *Caelius I. Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri*, a cura di Alia Englen, Roma 2003, pp. 68-90.
- PAVOLINI 2006 Carlo Pavolini, *Archeologia e topografia della regione, II (Celio): un aggiornamento sessant'anni dopo Colini*, Roma 2006 (Lexicon topographicum urbis Romae, Supplementum 3).
- PEDROCCHI 1993 Anna Maria Pedrocchi, *San Gregorio al Celio. Storia di una abbazia*, Roma 1993.

- PETRUCCI 1971 Armando Petrucci, «L'onciale romana. Origini, sviluppo e diffusione di una stilizzazione grafica altomedioevale (sec. VI-IX)», *Studi Medievali*, 3, 12 (1971), pp. 75-132.
- PETZOLD 1990 Andreas Petzold, «Colour Notes in English Romanesque Manuscripts», *The British Library Journal*, 16 (1990), pp. 16-25.
- PIAZZA 2006 Simone Piazza, *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*, Roma 2006 (Collection de l'École Française de Rome 370).
- PIETRI 1991 Charles Piétri, «La Rome de Grégoire», in *Gregorio Magno e il suo tempo* (XIX incontro di studiosi dell'antichità cristiana Roma 1990), Roma 1991, vol. 1, pp. 9-32.
- PLISECKA 2011 Anna Plisecka, *Tabula Picta: aspetti giuridici del lavoro pittorico in Roma antica*, Castelfranco Veneto 2011.
- POLLIO 2015 Giorgia Pollio, «Il perduto ciclo pittorico di San Zotico a S. Maria in Pallara: testimonianza figurativa di un perduto testo agiografico?» in *Roma e il suo territorio nel medioevo. Le fonti scritte fra tradizione e innovazione* (atti del convegno Roma 2012), a cura di Cristina Carbonetti, Santo Lucà e Maddalena Signorini, Roma 2015, pp. 499-514.
- POTESTÀ 2001 Gian Luca Potestà, «Roma nella profezia (secoli XI-XIII)», in *Roma antica nel Medioevo. Mito, rappresentazioni, sopravvivenze nella Respublica Christiana dei secoli XI-XIII* (atti del convegno Mendola 1998), Milano 2001, pp. 365-398.
- PRESSOUYRE 1984 Sylvia Pressouyre, *Nicolas Cordier: recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, 2 voll., Roma 1984.
- RICCIONI 2006a Stefano Riccioni, «Il Cristo e arcangeli nell'oratorio di Sant'Andrea al Celio», in Serena Romano, *Riforma e tradizione 1050-1198. Corpus Volume IV*, Milano 2006, p. 60.
- RICCIONI 2006b Stefano Riccioni, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: «exemplum» della chiesa riformata*, Spoleto 2006 (Studi e ricerche di archeologia e storia dell'arte, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 7).
- RICHARDS 1994 Jeffrey Richards, *Il console di Dio. La vita e i tempi di Gregorio Magno*, Firenze 1994.
- RÖTTGEN 2009 Herwarth Röttgen, «Modello storico, «modus» e stile. Il ritorno dell'età paleocristiana attorno al 1600», in *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio* (atti del convegno Frosinone/Sora 2007), a cura di Patrizia Tosini, Roma 2009, pp. 33-39.
- ROMANO 2006 Serena Romano, *Riforma e tradizione 1050-1198. Corpus Volume IV*, Milano 2006.
- ROMANO 2012 Serena Romano, «Gli affreschi di S. Urbano alla Caffarella: qualche elemento di discussione», *Arte Medievale*, 4, 2 (2012), pp. 77-94.
- ROMANO/ENCKELL JULLIARD 2006 Serena Romano e Julie Enckell Julliard, «La decorazione pittorica dell'oratorio di San Gabriele sull'Appia», in Serena Romano, *Riforma e tradizione 1050-1198. Corpus Volume IV*, Milano 2006, pp. 56-59.
- ROSSI 2010 Marco Rossi, «Maestranze pittoriche lombarde agli inizi dell'XI secolo», in *Medioevo: le officine* (atti del convegno Parma 2009), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano *et al.* 2010, pp. 264-275.
- ROSSI 2013 Marco Rossi, «I restauri degli anni Ottanta alle pitture murali di S. Maria foris portas», in *Castelseprio e Torba, sintesi delle ricerche e aggiornamenti*, a cura di Paola Marina De Marchi, Mantova 2013, pp. 345-357.
- SALERNO 1968 Luigi Salerno, «Affreschi ritrovati nella cappella del Triclinio di S. Gregorio Magno al Celio», *Palatino*, 12, 2 (1968), p. 211 s.
- SANSTERRE 1983 Jean-Marie Sansterre, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du Vie s.-fin du Ixe s.)*, 2 voll., Bruxelles 1983.
- SANSTERRE 1988 Jean-Marie Sansterre, «Le monachisme byzantine à Rome», in Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo», *Settimana del Centro di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto* 34 (1986) [1988], pp. 701-750.
- SANTI 2008 Francesco Santi, «Homiliae in Hiezechielem», in *Enciclopedia Gregoriana*, a cura di Giuseppe Cremascoli e Antonella Degli Innocenti, Firenze 2008, pp. 163-166.
- SCIREA 2012 Fabio Scirea, *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milano 2012.
- SCIREA 2015 Fabio Scirea, *San Tommaso ad Acquane-gra sul Chiese. Storia, architettura e contesto figurativo di una chiesa abbaziale romanica*, Mantova 2015.
- SCRINARI SANTAMARIA 1989 Valnea Scrinari Santamaria, «A proposito dell'ipogeo di Ardea», in *Quaeritur inventus colitur. Miscellanea in onore di Padre Umberto Maria Fasola*, 2 voll., Città del Vaticano 1989, vol. 2, pp. 763-778 (Studi di antichità Cristiana 40).
- SECCARONI 2008 Claudio Seccaroni, «L'uso delle notazioni cromatiche di supporto alla realizzazione di un'opera», in *Dipinti Tibetani dalle spedizioni di Giuseppe Tucci. Materiali e tecniche alla luce delle indagini non invasive*, a cura di Marisa Lau-

L'Oratorio di Sant'Andrea al Celio

- | | | |
|--|---------------------|---|
| renzi Tabasso, Massimiliano A. Polichetti e Claudio Seccaroni, Roma 2008, pp. 149-169. | SPECIALE 2000a | Lucinia Speciale, «Dalla lettera all'immagine: la decorazione delle Bibbie atlantiche», in <i>Le Bibbie Atlantiche: il Libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione</i> (catalogo della mostra Montecassino), a cura di Marilena Maniaci e Giulia Orofino, Milano 2000, pp. 65-71. |
| SEGRE MONTEL 2003a
Costanza Segre Montel, «Miniatura», in <i>Arti e storia nel medioevo</i> , a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, 4 voll., Milano 2002-2004, vol. 2: Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti, 2003, pp. 491-504. | SPECIALE 2000b | Lucinia Speciale, «Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 12958 (Bibbia del Pantheon)», in <i>Le Bibbie Atlantiche: il Libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione</i> (catalogo della mostra Montecassino), a cura di Marilena Maniaci e Giulia Orofino, Milano 2000, pp. 262-271. |
| SEGRE MONTEL 2003b
Costanza Segre Montel, «Pittura», in <i>Arti e storia nel medioevo</i> , a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, 4 voll., Milano 2002-2004, vol. 2: Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti, 2003, pp. 560-581. | SPECIALE 2009 | Lucinia Speciale, «Memoria e scrittura. Titoli, programma, scelte d'immagine da Montecassino a Sant'Angelo in Formis», in <i>Medioevo immagine e memoria</i> (atti del convegno Parma 2008), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2009, pp. 144-153. |
| SENEKOVIC 2010
Danko Senekovic, «S. Gregorio al Celio», in Peter Cornelius Claussen, Daniela Mondini e Danko Senekovic, <i>Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300 (Corpus Cosmatorum, vol. 2, 3)</i> , Stoccarda 2010 (Forschungen zur kunstgeschichte und christlichen Archäologie 22). | STIRNEMANN 1982 | Patricia Stirnemann, «Nouvelles pratiques en matière d'enluminure au temps de Philippe Auguste», in <i>La France de Philippe Auguste, les temps des mutations</i> (atti del convegno Parigi 1980), Parigi 1982, pp. 955-980. |
| SEVESTRE 1982
Nicole Sevestre, «La Tradition mélodique du «Cantus Sibyllae»», in <i>Le représentation de l'antiquité au Moyen Âge</i> (atti del convegno Vienna 1981), a cura di Danielle Buschinger e André Crépin, Vienna 1982, pp. 269-283. | STRINATI 2009 | Flavia Strinati, «La ristrutturazione della chiesa di S. Saba tra il 1573 e il 1575: il rapporto con l'antico tra Lauretano e Baronio», in <i>Baronio e le sue fonti</i> (atti del convegno Sora 2007), a cura di Luigi Gulia, Sora 2009, pp. 579-713. |
| SFAMENI GASPARRO 2002
Giulia Sfameni Gasparro, <i>Oracoli Profeti Sibille. Rivelazione e salvezza nel mondo antico</i> , Roma 2002 (Biblioteca di Scienze religiose 171). | SUCKALE 2002 | Robert Suckale, «Die Weltgerichtstafel aus dem römischen Frauenkonvent S. Maria in Campo Marzio als programmatisches Bild der einsetzenden Gregorianischen Kirchenreform», in <i>Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge</i> , Berlino 2002, pp. 12-122. |
| SGHERRI 2006
Daniela Sgherri, «La Madonna Advocata già presso il convento di Santa Maria in Campo Marzio (Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini)», in Serena Romano, <i>Riforma e tradizione 1050-1198. Corpus Volume IV</i> , Milano 2006, pp. 117-120. | SUPINO MARTINI 1974 | Paola Supino Martini, «Carolina romana e minuscola romanesca. Appunti per una storia della scrittura latina in Roma tra IX e XII secolo», <i>Studi Medievali</i> , 3, 15 (1974), pp. 769-793. |
| SIMONETTI 2008
Adele Simonetti, <i>Rabano Mauro. Commentario al libro di Giuditta</i> , edizione critica a cura di Adele Simonetti, Firenze, 2008 (Millennio Medievale 73). | SUPINO MARTINI 1987 | Paola Supino Martini, <i>Roma e l'area grafica romanesca (secoli X-XII)</i> , Alessandria 1987 (Biblioteca di scrittura e civiltà 1). |
| SMITH O' NEIL 1985
Maryvelma Smith O' Neil, «The Patronage of Cardinal Cesare Baronio at San Gregorio Magno: Renovation and Innovation», in <i>Baronio e l'arte</i> (atti del convegno Sora 1984), a cura di Romeo De Maio et al., Sora 1985, pp. 145-171. | SUPINO MARTINI 1988 | Paola Supino Martini, «La scrittura delle Scritture (sec. XI-XII)», <i>Scrittura e civiltà</i> , 12 (1988), pp. 101-118. |
| SPECIALE 1990
Lucinia Speciale, «Indicazioni sui colori in un disegno cassinese dell'XI secolo. Il foglio dell'Ascensione nell'Omiliario Cas. 99 (Archivio della Badia, ms. 99, p. 409)», in <i>Pigments et Colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physicochimiques</i> (atti del convegno Parigi 1990), Parigi 1990, pp. 339-350. | SUPINO MARTINI 2001 | Paola Supino Martini, <i>Società e cultura scritta</i> , in <i>Roma Medievale</i> , a cura di André Vauchez, Bari 2001, pp. 241-265. |
| | TAMBORINI 1984 | Paola Tamborini, «Pittura d'età ottomana e romanica», in <i>Storia di Monza e della Brianza</i> , 5 voll., Milano 1971-1984, vol. 4, 2: L'arte dall'età romanica al Rinascimento, 1984, pp. 177-254. |

- THIERRY 1998 Nicole Thierry, «La cappadoce de l'antiquité au Moyen Âge», in *La Turquie de Guillaume de Jerphanion, S. J.* (atti del convegno Roma 1997), a cura di Philippe Luisier, Roma 1998, pp. 867-897.
- TOESCA 1972a Ilaria Toesca, in *Restauri della Soprintendenza, 1970-71*, Roma 1972, vol. 1, p. 7.
- TOESCA 1972b Ilaria Toesca, «Antichi affreschi a Sant'Andrea al Celio», *Paragone. Arte*, 23, 263 (1972), pp. 10-23.
- TOESCA 1982 Ilaria Toesca, «Notizie sugli affreschi medioevali della chiesa di San Tommaso ad Acquanegra», *Benedictina*, 34, 2 (1982), pp. 435-450.
- TORRIGIO 1639 Francesco Maria Torrigio, *Le Sacre Grotte Vaticane*, Roma 1639.
- TOUBERT 1987 Hélène Toubert, «Peinture murale romane: les découvertes de dix dernières années. Fresques nouvelles, vieux problèmes, nouvelles questions», *Arte medievale*, 1, 1-2 (1987), pp. 127-162.
- TOUBERT 2001 Hélène Toubert, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, Milano 2001 (ed. italiana di *Un art dirigé: réforme grégorienne et iconographie*, a cura di Lucinia Speciale), Parigi 1990.
- TRIMARCHI 1980 Michele Trimarchi, «Sulla chiesa dei Santi Abbondio e Abbondanzio a Rignano Flaminio», *Mélanges de l'École Française de Rome. Archéologie et histoire*, 92 (1980), pp. 205-236.
- VAN DIJK 2004 Ann van Dijk, «Type and Antitype in Santa Maria Antiqua: the Old Testament Scenes on the Transennae», in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo* (atti del convegno Roma 2000), a cura di John Osborne, Johann Rasmus Brandt e Giuseppe Morganti, Roma 2004, pp. 113-127.
- VERGNOLLE 1985 Éliane Vergnolle, «Un carnet de modèles de l'an mil originaire de Saint-Benoît-sur-Loire», *Arte Medievale*, 2, (1984) [1985], pp. 23-56.
- VERRANDO 1998 Giovanni Nino Verrando, «Lezionario BAV Vat. Lat. 1274», in *Diventare Santo. Itinerari e riconoscimenti della santità tra libri, documenti e immagini* (catalogo della mostra Città del Vaticano), a cura di Giovanni Morello, Ambrogio M. Piazzoni e Paolo Vian, Città del Vaticano 1998, pp. 215-217.
- VISCONTINI 2006 Manuela Viscontini, «La decorazione pittorica delle navate e del coro di San Giovanni a Porta Latina», in Serena Romano, *Riforma e tradizione 1050-1198. Corpus Volume IV*, Milano 2006, pp. 348-371.
- WAETZOLDT 1964 Stephan Waetzoldt, «Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom», *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, 19 (1964).
- WOLF 1993 Gerhard Wolf, *Die Haiographie und Kunst. Der Heiligenkult*, in *Schrift, Bild und Architektur*, a cura di Gottfried Kersch, Berlino 1993, pp. 329-339.
- WÜSCHER-BECCHI 1900 Heinrich Wüschler-Becchi, «Sulla ricostruzione di tre dipinti descritti da Giovanni Diacono ed esistenti al suo tempo (sec. IX) nel convento di Sant'Andrea ad Clivum Scauri», *Nuovo bullettino di archeologia cristiana*, 4 (1900), pp. 235-251.
- WÜSCHER-BECCHI 1903 Heinrich Wüschler-Becchi, «Le memorie di S. Gregorio Magno nella sua casa del Monte Celio», *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 8, (1903), pp. 417-450.
- ZCHOMELIDSE 1996 Nino M. Zchomelidse, *Santa Maria Immacolata in Ceri: pittura sacra al tempo della Riforma Gregoriana*, Roma 1996.
- ZUCCARI 1981 Alessandro Zuccari, «La politica culturale dell'oratorio romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio», *Storia dell'Arte*, 41 (1981), pp. 171-193.
- ZUCCHETTI 1913-1932 Giuseppe Zucchetti, *Liber largitorius vel notarius monasterii Pharphensis* [di Gregorio da Catino], a cura di Giuseppe Zucchetti, 2 voll., Roma 1913-1932.