

Centro Studi Medievali
Università degli Studi
di Parma

Fondazione Monte di Parma

Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam

Atti del Convegno internazionale di studi
Parma, 21-25 settembre 2004

a cura di
Arturo Carlo Quintavalle

Electa

In copertina

Costantinopoli, Obelisco
di Teodosio, particolare
(foto A.C.Q.)

Enti promotori

Comune di Parma
Provincia di Parma
Fondazione Monte di Parma
Unione Parmense Industriali

Comitato Scientifico

Francesco Aceto
Maria Andalaro
Xavier Barral i Altet
Luciano Bellosi
Arturo Calzona
Maria Stella Calò Mariani
Enrico Castelnovo
Manuel Castifeiras Gonzàles
Maria Monica Donato
Mario D'Onofrio
Francesco Gandolfo
Julian Gardner
Giovanni Lorenzoni
Anna Rosa Masetti
Valentino Pace
Arturo Carlo Quintavalle
Giovanna Valenzano
Giuseppa Zanichelli
Fulvio Zuliani

Comitato Organizzatore

Arturo Carlo Quintavalle
Arturo Calzona
Mariapia Branchi

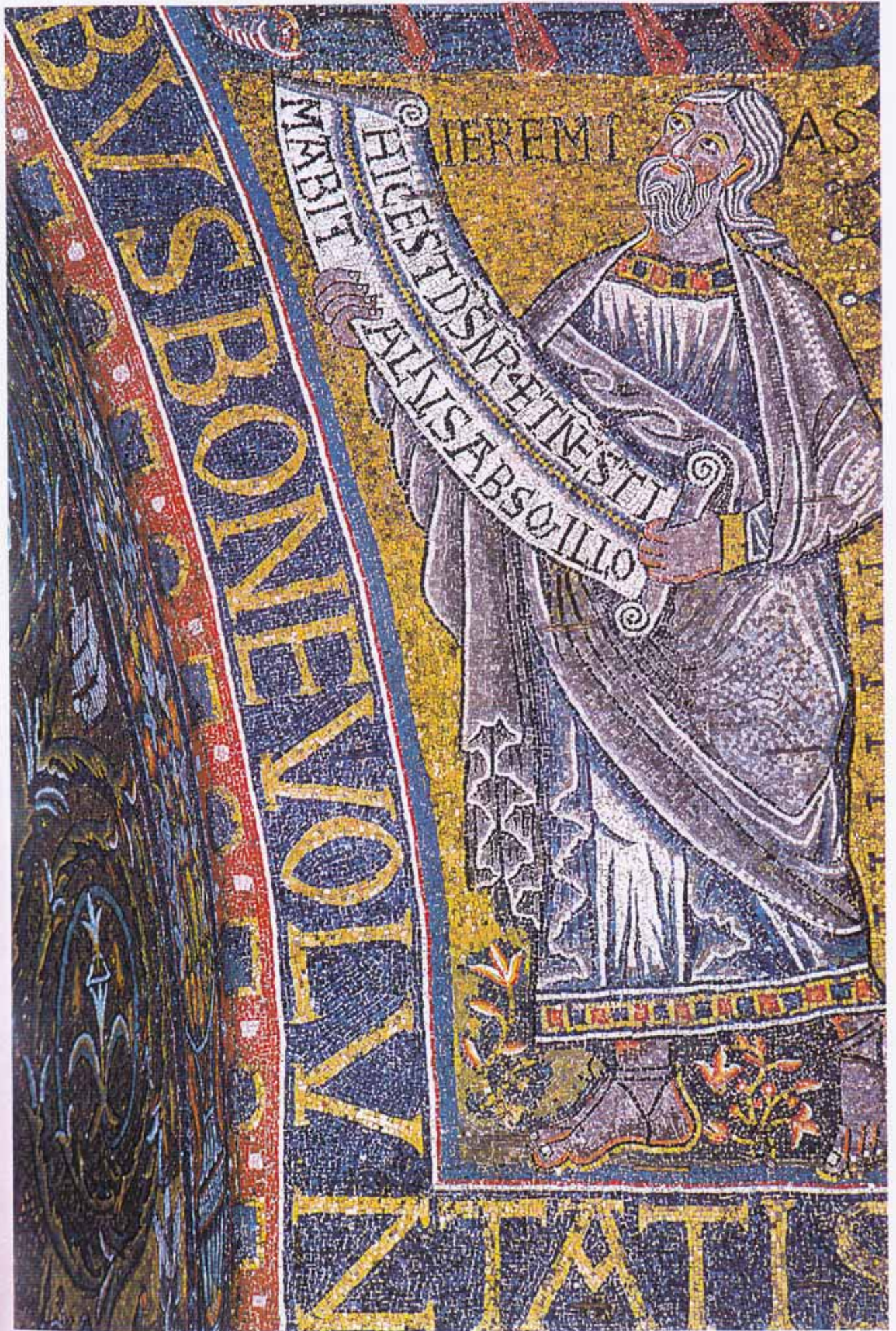
Collaboratori tecnici

Stefania Babboni
Marta Santacatterina
Carlotta Taddei

www.electaweb.com

©2007 Università di Parma
e Mondadori Electa S.p.A., Milano
Tutti i diritti riservati





Segni epigrafici e sistemi illustrativi "alla greca" nel mosaico di San Clemente a Roma

Stefano Riccioni

Il mosaico absidale di San Clemente (fig. 1), esemplare prodotto della cosiddetta Riforma gregoriana¹, può essere considerato, alla luce della sua composizione mista di immagini e testi epigrafici, un complesso apparato poetico. L'esame delle iscrizioni, che sono parti strutturali della decorazione, è quindi un percorso necessario alla comprensione del congegno narrativo e dei riferimenti culturali che animarono la concezione e la realizzazione della decorazione musiva, che si è rivelata una sofisticata *machina* retorica².

Come hanno confermato i recenti restauri dell'Istituto Centrale del Restauro, il mosaico di San Clemente si è conservato in modo sostanzialmente originale³. Esso fu realizzato da due gruppi di mosaicisti che, a partire dal Cristo nel clipeo, lavorarono contemporaneamente spartendosi i due lati dell'arco absidale e della calotta⁴. La decorazione, inoltre, venne eseguita adottando due diversi moduli figurativi. Nell'arco, campeggiano figure e iscrizioni monumentali che corrispondono, nella calotta, al gruppo costituito dal Crocifisso affiancato da Maria e da Giovanni evangelista, nonché dai due cervi che si abbeverano alla fonte dei Quattro Fiumi. Nel catino absidale, invece, sia le immagini che le epigrafe sono di dimensioni assai minute. È dunque plausibile considerare l'ornamento quale categoria estetica significante⁵, ipotizzando che le differenze di "ornato", ravvisate nella decorazione, siano state concepite per una scelta programmatica volta a separare, formalmente e visivamente, i contenuti narrativi della raffigurazione. In tale prospettiva, l'esame delle iscrizioni risulta particolarmente significativa. Esse, infatti, rivelano elementi critici fondamentali, sia per il loro aspetto formale che per la loro relazione allegorica con i temi della decorazione.

Punto focale del mosaico è il Crocifisso nella calotta, in asse con il Cristo benedicente ritratto dentro un clipeo, lungo il bordo inferiore dell'arco absidale. L'iscrizione, disposta anch'essa lungo il bordo dell'arco, funziona da cornice del catino absidale e mette in collegamento le due parti della decorazione. Il testo recita: *Gloria in excelsis Deo sedenti sup(er) thronum et in terra pax hominibus bone voluntatis*.

L'epigrafe è impaginata in modo elegante ed equilibrato, secondo un andamento semicircolare, all'interno di una cornice d'oro campita in azzurro, interrotta al vertice dell'arco dall'immagine di Cristo. La scrittura è in capitali dorate di modulo monumentale e presenta alcuni stilemi grafici "alla greca" che, fino ad oggi, non hanno destato alcuna attenzione da parte degli studiosi. Si vedano le *O* di *gloria*, sotto al profeta Isaia, e di *hominibus* (fig. 2) che rivelano le caratteristiche "gemmate" o bottoni ornamentali, nonché la *M* con il tratto a croce alla congiunzione delle due aste oblique. Altri elementi distintivi sono: la *A* con barra centrale spezzata e tratto orizzontale all'apice delle due aste convergenti; la *X* composta da due *C* rotondeggianti affiancate al rovescio. Tali "ornamentazioni" grafiche non sono né specifiche né originarie di Roma, sia per quanto riguarda la produzione libraria che per quella epigrafica monumentale, lapidea o dipinta⁶. Esse provengono, infatti, dall'Italia meridionale bizantina, dove l'alfabeto latino delle scritture designative e d'apparato risulta modificato, per influenza degli eleganti e armoniosi modelli grafici greci.

In questa precisa area geografico-culturale, tra la fine dell'XI secolo e l'inizio del XII secolo, venne elaborata una maiuscola latina

ricca di elementi bizantini che conobbe una grande diffusione in campo epigrafico, in particolare, nella Puglia e nella Salerno normanne, nelle comunità benedettine della Campania, a Bari e in Sicilia⁷. La medesima stilizzazione grafica si ritrova anche nelle scritture distintive dei manoscritti liturgici e dei rotoli di *Exultet*, spesso vergati anche con maiuscole greche eseguite da mani latine. A titolo esemplificativo si vedano, tra la fine del X secolo e il principio dell'XI secolo, il *Pontificale* della Biblioteca Casanatense, proveniente da Benevento⁸ e l'*Exultet I* di Bari⁹.

Significativi stilemi "alla greca" sono riscontrabili, inoltre, nelle scritture maiuscole e capitali dei manoscritti vergati in beneventana nell'abbazia di Montecassino, tra la seconda metà dell'XI secolo e il principio del XII secolo¹⁰. Si tratta di elementi che confermano la familiarità culturale dello *scriptorium* con la scrittura greca e con le sue ornamentazioni grafiche. Gli stessi elementi grecizzanti si riscontrano in opere realizzate durante l'abbazia di Desiderio (1058-1087), come le epigrafe incise sulle porte giunte a Montecassino da Bisanzio¹¹ o le iscrizioni nella chiesa di Sant'Angelo in Formis¹². Si vedano, qui, la dedica sopra il portale d'ingresso e l'epigrafe dipinta nell'abside, al di sotto del *Pantokrator*, dove ritroviamo le caratteristiche *M* ed *O* (fig. 3).

A Roma, questa stilizzazione grafica è rara; essa si trova, non a caso, proprio sulle porte di bronzo di San Paolo fuori le Mura (fig. 4), oltre che nelle pitture della navata destra di Santa Croce in Gerusalemme¹³ e nell'iscrizione dell'Icona con la Madonna *advocata*, già in San Gregorio Nazianzeno, ora a Palazzo Barberini. Le porte di San Paolo fuori le Mura sono per noi di particolare interesse poiché furono eseguite durante il periodo in cui Ildebrando (futuro Gregorio VII) era monaco in San Paolo fuori le Mura¹⁴ e perché rientrano nel fenomeno delle porte bronzee italomeridionali importate da Costantinopoli, per la prima volta nel duomo di Amalfi (*ante* 1065), e successivamente anche a Montecassino per volere dell'abate Desiderio¹⁵.

La porta di San Paolo fuori le Mura fu realizzata nel 1070 su commissione di Pantaleone di Mauro e donata alla basilica romana¹⁶. Particolarmente significative appaiono le osservazioni legate alla possibilità di una committenza "occidentale" che, per la realizzazione del programma figurativo, operò una commissione di elementi greci e latini¹⁷. Nelle formelle della porta, infatti, è stato individuato un programma "teologico" contenente un accento fortemente "romano", ispirato da finalità dottrinarie ed ecclesiali in sintonia con l'ideologia della Riforma, anche nella sua elaborazione cassinese¹⁸, e con Ildebrando, ideale destinatario dell'opera¹⁹.

Le iscrizioni disposte sulla porta di San Paolo²⁰ contengono esempi di scrittura greca e latina eseguita, però, "alla greca" che, confrontate le *invocationes* sulla formella di bronzo²¹ della porta del santuario di San Michele sul Monte Sant'Angelo²², anch'essa commissionata da Pantaleone ma eseguita nel 1076, rivelano una comune cultura grafica, sia per l'impaginazione che per le caratteristiche paleografiche²³. Le lettere sono tutte maiuscole e mostrano elementi grafici che si ritrovano in entrambi i manufatti; ad esempio la compressione laterale e la presenza di pronunciati e particolari *empattements*, oltre ad una puntuale affinità tra alcune forme grafiche quali: *A* e *alpha*, *E* ed *epsilon*, *M* e *MY*, *N* e *NY*, *Q*



in forma di 2⁴. Infine, anche l'iscrizione che fu aggiunta successivamente sulla cornice trasversale della porta di San Paolo²⁵, come la sua analoga in Monte Sant'Angelo, mostra l'influenza di modelli alfabetici grecizzanti, assai differenti da quanto visto nelle epigrafi romane dello stesso periodo²⁶. La scrittura greca ha, infatti, caratteristiche estetiche decorative molto più spiccate di quanto non si verifichi nella scrittura latina e tali elementi sono enfatizzati nelle scritture esposte.

L'assenza di questa stilizzazione grafica nel panorama della tradizione romana ci induce ad ipotizzare che, laddove essa è, al contrario, attestata, come a San Clemente, la sua presenza indichi precisi contatti con maestranze o committenze vicine agli ambienti culturali influenzati da Bisanzio. Considerati gli stretti rapporti tra la chiesa di San Clemente e l'abbazia di Montecassino, basti pensare che a redigere la vita di san Clemente fu chiamato l'ex bibliotecario dell'abbazia, Leone Ostiense²⁷, pare plausibile che il *dictator* del progetto decorativo avesse adottato strategie compositive simili a quelle elaborate nello *scriptorium* cassinese, e che le maestranze chiamate a realizzare il mosaico fossero composte anche da artisti che avessero familiarità con la cultura greca.

Nel mosaico di San Clemente, ulteriori bizantinismi si riscon-

trano nelle epigrafi dei due gruppi di santi, posti alle estremità dell'arco absidale. Le didascalie di san Pietro e di san Paolo, prive di cornici, usano il termine greco *agios*, scritto con l'alfabeto latino (fig. 5).

Ancor più eloquenti, per la loro stretta funzionalità alla narrazione, sono le iscrizioni esegetiche (fig. 6). A destra, l'epigrafe ai piedi dei santi Pietro e Clemente, *Respice promissum / Clemens a me tibi Christum*, è disposta su due righe, in forme eleganti e curate. Nella prima riga le lettere sono bianche su un nastro nero, mentre nella seconda, i caratteri giallo/dorati risaltano sulla fascia colorata di rosso. Anche in questo caso, la scrittura mostra alcune stilizzazioni "alla greca". Si notino: la *A* con la barra centrale spezzata, la *T* con l'asta orizzontale composta da due tratti arcuati e la *X* eseguita come nell'iscrizione del *Gloria*.

L'epigrafe sottostante ai santi Paolo e Lorenzo, sul lato sinistro, contiene invece caratteristiche diverse (fig. 7). Il testo, *De cruce Laurenti Paulo / famulare docenti*, è scritto, anche in questo caso, su due righe, ma è redatto interamente con lettere bianche su fondo nero. Qui inoltre le lettere appaiono tozze, con i tratti più pieni e pesanti, e rimangono nell'ambito della cultura grafica latina²⁸.

Differenze grafiche, analoghe a quelle descritte, si riscontrano

2. Roma, San Clemente, mosaico absidale, arco, iscrizione, particolare di hominibus

4. Roma, San Paolo fuori le Mura, porta di bronzo, iscrizione commemorativa

3. Sant'Angelo in Formis, pitture absidali, particolare dell'iscrizione

anche nelle iscrizioni dei profeti sui peducci dell'arco (fig. 8). Sul lato destro, la didascalia di Geremia, IEREMIAS, e il testo nel cartiglio, *Hic est D(ominu)s n(oste)r et n(on) est/mabit<ur> alius absq(ue) illo*, mostrano una scrittura eseguita con tratto sottile, "ornata" da stilemi bizantini. Nel rotolo si possono considerare: la *A* col tratto trasversale all'apice delle due aste del corpo e in un caso composta con il tratto centrale spezzato; la *Q* fusiforme di *absq(ue)*; la *T* di *estimabit* e di *est* con bottoni ornamentali sull'asta. Vi sono inoltre i nessi *NR* e *NE*, anch'essi presenti nella scrittura "alla greca"²⁹.

Sul lato sinistro, invece (fig. 9), la didascalia di Isaia, *Isaias*³⁰, e l'epigrafe contenuta nel rotolo sorretto dal profeta, *Vidi Dominum / sedentem sup(er) solium*, sono redatte secondo la tradizione grafica latina monumentale. Le lettere sono di modulo ampio e sicuro, prive di elementi ornamentali ed eseguite per linee rette, tracciate con un tratto largo e secondo un *ductus* piano e omogeneo.

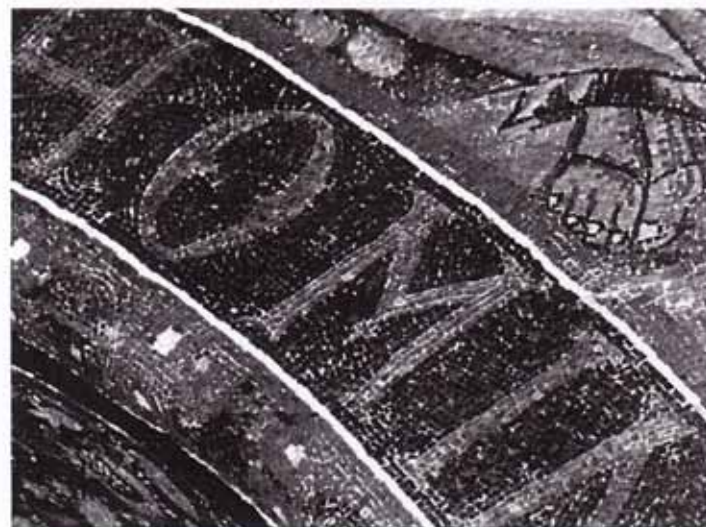
L'esame di queste iscrizioni indica che gli stilemi grafici "alla greca" vennero adottati in prevalenza sulla parte destra dell'arco. Considerato che, secondo i restauri, lavorarono alla decorazione due gruppi di mosaicisti, tali osservazioni confermano la spartizione del lavoro all'interno del cantiere. Inoltre, ci sembra plausibile ipotizzare che le epigrafi siano state realizzate da scriventi diversi, con distinte culture grafiche.

Osserviamo, ora, l'impaginazione di queste iscrizioni. Nel caso dell'epigrafe di Pietro e Clemente, la diversa ornamentazione dei nastri colorati fu certamente il risultato di una precisa scelta progettuale mirata a porre in evidenza il testo e le immagini dei due santi. Scrivere con l'oro su fondo rosso era, infatti, un privilegio riservato ai sovrani, attestato fin dai codici purpurei tardoantichi, e tale tradizione fu ripresa nelle pagine frontespizio dei manoscritti carolingi di lusso. Durante la Riforma gregoriana, tale composizione pare assumere anche un particolare valore simbolico, come si vede negli scritti di Bruno di Segni che si sofferma in modo significativo sull'impiego dell'oro nella pagina, attribuendo al colore il significato di sapienza³¹.

Nella storia della Chiesa, infine, il colore rosso ha un particolare significato allegorico, connesso con la clamide purpurea indossata di diritto dal papa³². Durante la Riforma gregoriana, questo uso è attestato con Gregorio VII³³ e prosegue con continuità nel corso dei pontificati di Urbano II e Alessandro III³⁴.

Anche in questo caso, l'impiego di strisce colorate su cui spiccano lettere capitali o maiuscole è proprio delle scritture distintive dei manoscritti di area beneventano-cassinese, per evidenziare le parti iniziali del testo o quelle che si volevano segnalare perché di maggiore rilevanza. In particolare, l'impaginazione di lettere dorate su fondo rosso appare in un *Lezionario* prodotto a Montecassino durante l'età desideriana³⁵ (fig. 10), e l'uso di nastri colorati, per mettere in risalto i capilettera, è frequente nei rotoli di *Exultet* realizzati nell'abbazia. Si vedano l'*Exultet* dell'Archivio diocesano di Avezzano³⁶, l'*Exultet* della British Library³⁷ e l'*Exultet* della Biblioteca Vaticana³⁸. Quest'ultimo, nelle prime due righe di testo, mostra lettere auree su nastri multicolori, tra i quali prevale il rosso (fig. 11).

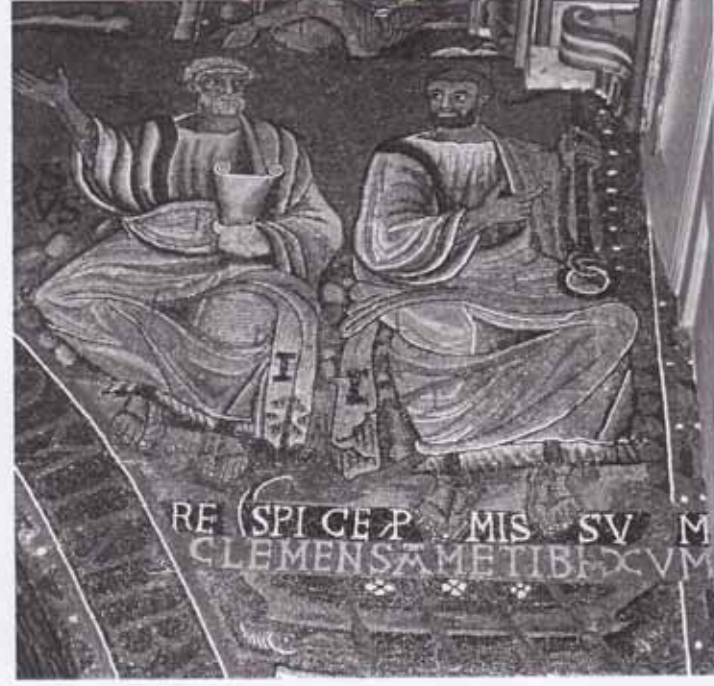
L'uso del colore rosso risale ai capitoli iniziali, rubricati, dei codici. Nel secolo XII, era di uso comune "ordinare" (*ordinatio*) i te-



5. Roma, San Clemente, mosaico absidale, arco, San Pietro con iscrizione agios Petros
(© San Clemente, Roma)



6. Roma, San Clemente, mosaico absidale, arco, San Pietro e san Clemente con iscrizione esegetica



7. Roma, San Clemente, mosaico absidale, arco, San Paolo e san Lorenzo con iscrizione esegetica



sti scritti secondo il principio dell'*auctoritas*³⁹, in modo da rendere immediatamente visibili gli autori e le parti importanti del libro. Sebbene il sistema delle glosse fosse il più diffuso, le parti significative del testo erano, infatti, frequentemente sottolineate o evidenziate in rosso⁴⁰.

L'organizzazione dell'apparato grafico del mosaico di San Clemente pare dunque confrontabile con la produzione libraria e, nello specifico, con quella propria del monastero di Montecassino, dove venne elaborato un particolare *Exultet*, "riformato" in seguito all'introduzione della liturgia romana voluta da Stefano IX⁴¹. Questi rotoli mostrano una nuova organizzazione compositiva del testo e dell'immagine, risultato dell'incontro fra la tradizione bizantina e le strategie dell'Occidente latino⁴². Gli *Exultet*, infatti, proponevano ad uso dei fedeli un apparato di immagini improntato alla spettacolarità, mentre il testo, ad uso del clero, era accompagnato dalla notazione musicale, spesso in rosso, colore che era usato per contrassegnare anche le lettere iniziali delle parti che costituivano il canto. Il sistema di notazione degli *Exultet* si serve, infatti, dei neumi, una serie di segni allineati nello spazio sovrastante le sillabe sulle quali intonare il canto. In questi rotoli prodotti a Montecassino, a partire dall'abbaziale di Desiderio, la notazione venne resa in modo sempre più evidente fino ad essere interamente vergata in rosso, come nell'esemplare della British Library⁴³ (fig. 12).

Evidenziare in rosso la parte dell'iscrizione che recita: *Clemens a me tibi Christum*, significava, inoltre, porre un "accento" su Clemente, ritenuto il primo successore di Pietro al soglio pontificio. Si tratta di un tema fondamentale per i riformatori che affermavano la legittimità del potere papale e dell'istituzione ecclesiastica, facendola risalire direttamente a Cristo e agli apostoli.

Nel *De sacrificio azymo* di Bruno di Segni, Pietro indottrina Clemente a trasmettere gli insegnamenti di Gesù, così come l'apostolo li aveva appresi da Cristo stesso: "Vide, Clemens, ne aliter



agas de corpore Domini, quod ego tibi praecipio...⁴⁴. La formula con cui Pietro si rivolge a Clemente è così vicina all'iscrizione del mosaico da suggerire che il testo di Bruno sia servito da modello per il testo dell'epigrafe.

La programmazione grafica delle iscrizioni dell'arco absidale, tutte ben leggibili da lontano, fu concepita per essere esposta ad un vasto pubblico al quale si voleva presentare una sorta di manifesto della Chiesa riformata. Con le iscrizioni del *Gloria* e di Isaia, siamo nella liturgia della prima parte della messa che precede il canone⁴⁵. Il testo ci conduce alla recitazione dell'Annuncio della Natività ai pastori⁴⁶ e il *Gloria in excelsis* è un'antifona intonata durante l'ufficio del Natale⁴⁷. Il *Gloria*, inoltre, è citato da Bruno di Segni nelle *Sententiae*, per annunciare in modo "apocalittico" il Nuovo Mondo, cioè la Chiesa⁴⁸, secondo quanto era stato profetizzato da Geremia, con il testo riportato nel suo rotolo⁴⁹. Questo tema, che esaltava la Chiesa riformata, fu visivamente evidenziato per un pubblico in grado di interpretare e farsi guidare dalla particolare ornamentazione dei testi epigrafici.

Tali osservazioni rientrano nella valutazione di una estetica "riformata" che si rispecchia nel sofisticato programma grafico e artistico del mosaico, frutto della riflessione teorica applicata all'arte ed alle forme di comunicazione, presente nei testi di Pier Damiani⁵⁰ e, soprattutto, di Bruno di Segni⁵¹. Quest'ultimo propose, infatti, una profonda e dettagliata trattazione dell'edificio ecclesiasti-

co quale *metonimia*⁵², suggerendo una precisa corrispondenza tra architettura, arredi liturgici, elementi decorativi e simbologia biblica che rivela il valore etico ed estetico che l'esegeta attribuiva all'ornamento; al riguardo si vedano le *Sententiae*, in particolare i trattati: *De Sacramentis ecclesiae*⁵³, *De figuris ecclesiae*⁵⁴ e *De ornamentis ecclesiae*⁵⁵.

Passiamo ora alla calotta absidale. La decorazione musiva è articolata principalmente in tre zone che vanno dal basso verso l'alto. La parte inferiore ospita la teoria dei dodici agnelli, che convergono da Betlemme e da Gerusalemme, entrambe raffigurate come città fortificate, indicate da due iscrizioni inserite nell'arco a tutto sesto di una trabeazione che simboleggia la città; a destra *Hierusalem* e a sinistra *Bethleem*. La zona centrale contiene l'iscrizione e i cinque registri dei tralci di acanto/vite abitato da minute figure di uomini e animali, mentre il registro superiore è decorato con un motivo a fasce concentriche, nettamente separato dal resto della composizione.

L'iscrizione è posta alla base della calotta, nel registro centrale, e recita:

*Ecclesiam Christi viti similibimus isti
De ligno crucis Iacobi dens Ignatiq(ue)
in suprascripti requiescunt corpore Christi
Quam Lex arentem set Crus facit e(ss)e virentem.*

La scrittura è in capitali bianche di modulo assai ridotto, dispo-

10. Monte Cassino, Archivio e Biblioteca dell'Abbazia, casin. 453, Lectionarium, p. 154 (© Abbazia di Montecassino, Casino)

11. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. latino 592, Exultet, particolare con Angelica turba coelorum (© Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano)

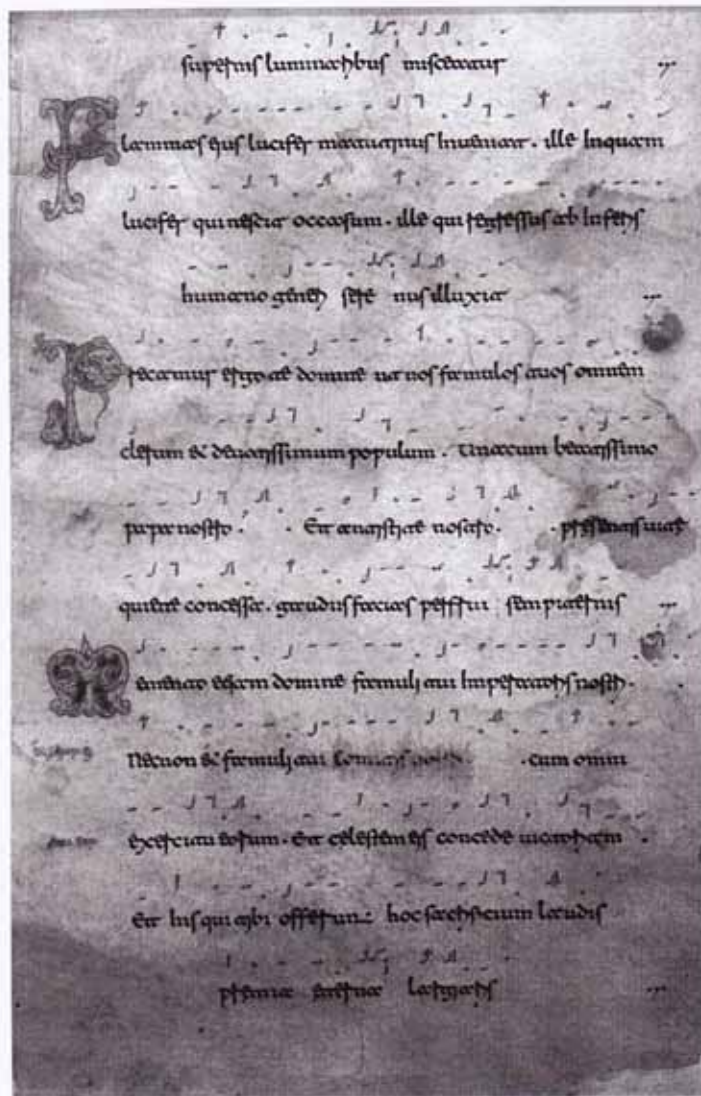
12. Londra, British Library, Add. 30337, Exultet, notazioni musicali (By permission of The British Library, London)



ste entro un nastro campito in azzurro. Diversamente dalla tradizione delle iscrizioni absidali romane, solitamente scritte con monumentali, e ben leggibili, lettere dorate, le minute dimensioni di questa epigrafe la rendono difficilmente accessibile da lontano. Inoltre, il testo è interrotto da due croci che funzionano da segni interpuntivi e separano due iscrizioni distinte, entrambe in versi leonini, secondo la tecnica dei "versi intessuti" (*versus intexti*)⁵⁶ che risale al *technopaignion*⁵⁷, noto alla poesia medievale per le composizioni dei *carmina figurata*⁵⁸. Il distico inserito tra le due croci è in una posizione privilegiata, sull'asse del Crocifisso monumentale, e si legge senza interruzione: *De ligno crucis Iacobi dens Ignatique, in superscripti requiescunt corpore Christi*. Il suo contenuto, di natura "didascalico-documentaria", indica che il corpo di Cristo è un gigantesco reliquario⁵⁹, sede dei resti sacri della croce e dei santi Giacomo e Ignazio; informazioni che non si evincono dall'iconografia del mosaico⁶⁰.

Anche la seconda iscrizione è disposta in modo da corrispondere simmetricamente ai cinque registri dei tralci di acanto, abitati da minute figure di uomini e di animali. Tuttavia, per leggere il testo, occorre unificare i versi disposti alle due estremità della calotta: *Ecclesiam Christi viti similibimus isti, quam Lex arentem set Crus facit e(ss)e virentem*. Si tratta di un testo posto a commento dell'iconografia, in modo da accompagnare il lettore alla sua comprensione. L'iscrizione indica esplicitamente che il tralcio di acanto si deve associare (*similibimus*) alla vite (*isti viti*), simbolo della Chiesa che rinnova la Legge mosaica per il sacrificio di Cristo⁶¹.

Redatta con un modulo sensibilmente più piccolo rispetto alle altre iscrizioni del mosaico, questa epigrafe fu concepita per essere letta da vicino, cioè dalla *schola cantorum* e dal coro, gli spazi riservati al clero dalla celebrazione liturgica. Gli ecclesiastici costituivano, quindi, il pubblico privilegiato per questa iscrizione e, d'altronde, solo essi avevano gli strumenti per interpretare in modo corretto il complicato progetto iconografico e l'ambiguità del testo scritto⁶².



Improntata ad una strategia grafica e figurativa che distingueva i contenuti anche su base formale, l'epigrafe della calotta venne "impaginata" in modo da selezionare e guidare il suo pubblico.

Questa considerazione è avvalorata dall'esame dell'iconografia della calotta absidale e delle innumerevoli raffigurazioni che per lungo tempo sono rimaste prive di una plausibile illustrazione critica. Se osserviamo i quattro dottori della Chiesa, identificati da altrettante iscrizioni, di modulo ridotto, e non leggibili da lontano: *Agu(stinus)* (fig. 13); *s(anctus) Ieronim(us)*; *s(anctus) G(re)g(orius)* (fig. 14); *s(anctus) Ambrosius*, troveremo una delle chiavi per l'interpretazione della narrazione figurata.

La scelta dei quattro santi, tutti raffigurati con uno stilo in mano mentre scrivono sul libro che tengono sulle ginocchia, fu dettata dalle esigenze riformistiche che costituirono la premessa per il rinnovamento della chiesa di San Clemente, ricostruita con l'annessa diaconia ad uso dei canonici riformati⁶³. Gli scritti di Gregorio Magno, Ambrogio, Agostino e Girolamo sono infatti i più citati nella regola dei canonici regolari contenuta nel codice Ottoboniano latino 175, che è stato messo in relazione con la ricostruzione di San Clemente⁶⁴. Si voleva, dunque, creare un diretto legame tra i canonici riformati e i loro principali "maestri". Ma c'è di più, mentre tre padri della Chiesa "scrivono" segni grafici indecifrabili⁶⁵, sant'Ambrogio, sulla pagina destra del codice, reca scritto: *ep(iscopu)s/ T=I*⁶⁶, chiara allusione alla sua carica di vescovo e, soprattutto, egli è l'unico ad essere "ornato" con il nimbo campito in rosso, mentre gli altri santi hanno l'aureola azzurra. Quindi sant'Ambrogio fu realizzato in modo da essere messo in risalto, segnalando visivamente la preminenza della sua *auctoritas* sugli altri dottori della Chiesa; la tecnica impiegata, per l'uso del colore rosso, ricorda, inoltre, non solo i capitoli iniziali rubricati nei codici ma, soprattutto, i rotoli di *Exultet* che contrassegnavano, come abbiamo visto, con una ricca ornamentazione (spesso in rosso) le lettere iniziali delle parti che costituivano il canto.

Gli scritti di sant'Ambrogio, in particolare l'*Exameron* e il *De arca Noé*, si sono infatti rivelati la chiave di accesso alla comprensione del programma iconografico della calotta, fortemente incentrato sulle allegorie del volo e dell'ascesi⁶⁷.

Per concludere, il mosaico di San Clemente fu il risultato di un progetto grafico e figurativo unitario, realizzato differenziando, secondo un uso retorico dell'ornamentazione, i contenuti narrativi che gravitano attorno al tema cristologico.

La stilizzazione grafica "alla greca" delle epigrafi e la particolare elaborazione del rapporto fra testo e immagine indicano chiari contatti culturali con l'Italia meridionale e, plausibilmente, con il monastero di Montecassino, che può essere indicato quale referente culturale di tale sofisticato programma grafico e artistico.

L'iconografia del mosaico, le forme e la particolare impaginazione delle iscrizioni rispettano, infatti, le esigenze propagandistiche della Chiesa riformata, che fondava sulla spettacolarizzazione degli eventi liturgici, sul controllo della corretta interpretazione del messaggio dottrinario e sulla conseguente separazione tra *idiotae* e *letterati*, la sorvegliata divulgazione degli ideali di *renovatio Ecclesiae*.



¹ Sul mosaico di San Clemente la bibliografia è assai vasta, si vedano almeno, G.B. De Rossi, *Mosaici Cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV. Tavole cromo-litografiche con cenni storici e critici del commendatore Gio. Battista de Rossi*, con traduzione francese, Roma 1899; J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der christlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, 4 voll., Freiburg i.B. 1916, III, pp. 516-523; G. Matthiae, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, Roma 1967, pp. 279-304; H. Toubert, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, a cura di L. Speciale, Milano 2001 (ed. or. Paris 1990), pp. 177-227; W. Telesko, *Ein Kreuzreliquiar in der Apsis? Überlegungen zum Konzept der mittelalterlichen Apsisdekoration von San Clemente in Rom*, "Römischen Historische Mitteilungen", XXXVI 1994, pp. 53-79; J.C. Bonne, *De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidale de S. Clemente à Rome, in Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age* Atti del convegno, Saint-Lizier, 1-4 giugno 1995, Poitiers 1997, pp. 103-118; A. Dietl, *Die Reliquienrekondierung im Apsismosaik von S. Clemente in Rom*, in *Pratum Romanum. Richard Krausbeimer zum 100. Geburtstag*, a cura di R.L. Colella, M.J. Gill, L.A. Jenkins, P. Lamers, Wiesbaden 1997, pp. 97-111; J. Barclay Lloyd, *A New Look at the Mosaic of San Clemente*, in "Omnia disce", *Medieval Studies in Memory of Leonard Boyle, O.P.*, a cura di A. Duggan, J. Greatex, B. Bolton, Aldershot 2005, pp. 9-27.

² Sul mosaico di San Clemente e la sua interpretazione anche quale *schema* retorico, esemplare nel contesto culturale e politico della Riforma gregoriana, si veda S. Riccioni, *Il mosaico di S. Clemente a Roma. "Exemplum" della Chiesa riformata*, Spoleto 2006.

³ Piccoli interventi di restauro, eseguiti nel 1715, interessarono la zona alta dell'arco absidale.

⁴ G. Basile, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma*, in *Medieval Mosaics. Light, color, materials*, a cura di E. Borsook, F. Gioffredi Superbi, G. Pagliarulo, Milano 2002, pp. 149-155.

⁵ J.C. Bonne, *De l'ornement à l'ornementalité* cit., p. 116; per lo studioso una delle funzioni principali dell'ornamentazione consiste in: "Qualifier selon des modalités formelles et chromatiques différenciées [...] des espaces, des temps, des types d'êtres distincts mais articulés entre eux et hiérarchisés".

⁶ Si veda al riguardo P. Supino Martini, *Roma e l'area grafica romanica (sec. X-XII)*, Alessandria 1987, pp. 156-159, tav. XXX, pp. 170-173, tav. XXXV. Dal punto di vista paleografico, a Roma e nelle aree sotto la sua influenza, i rari esempi che presentano caratteristiche grafiche grecizzanti sono frutto di una consuetudine con la scrittura beneventana. Per un panorama della scrittura epigrafica a Roma si veda anche Ead., *Aspetti della cultura grafica a Roma fra Gregorio Magno e Gregorio VII*, in *Roma nell'alto medioevo* Settimane di studi del CISAM, XLVIII, Spoleto, 27 aprile-1 maggio 2000, 2 voll., Spoleto 2001, II, pp. 921-968; Ead., *Società e cultura scritta, in Storia di Roma dall'antichità ad oggi. Roma medievale*, a cura di A. Vauchez, Bari 2001, pp. 241-265.

⁷ Sulla maiuscola greca di tipo "epigrafico" rimane fondamentale H. Hunger, *Minuskel und Auszeichnungsschriften im 10.-12. Jahrhundert*, in *La paléographie grecque et byzantine*, Atti del convegno, Parigi, 21-25 ottobre 1974, Paris 1977 (Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, 559), pp. 201-220; Id., *Epigraphische Auszeichnungsmajuskeln. Beitrag zu einem bisher kaum beachteten Kapitel der griechischen Paläographie*, "Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik", XXVI 1977, pp. 193-209. Si vedano inoltre G. Cavallo, *Funzione e struttura della maiuscola greca tra i secoli VIII-XI*, in *La paléographie* cit., pp. 95-137; A. Peroni, *Le lamine minori del crocifisso ottoniano di Vercelli*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 127-133; A. Petrucci, *Scrivere "alla greca" nell'Italia del Quattrocento*, in *Bisanzio fuori Bisanzio*, a cura di G. Cavallo, Palermo 1991, pp. 121-136; F. Magistrale, *Le scritture esposte pugliesi di età normanna*, "Scrittura e Civiltà", XVI 1992, pp. 5-76; G. Cavallo-F. Magistrale, *Mezzogiorno normanno e scritture esposte*, in *Epigrafia medievale greca e latina. Ideologia e funzione* Atti del seminario di Erice, 12-18 settembre 1991, a cura di G. Cavallo, C. Mango, Spoleto 1995, pp. 293-329, tavv. I-XX. A Salerno, si vedano le maiuscole greche nelle lapidi di Alfano e nel mosaico dell'abside di destra del duomo, in A. Carucci, *I mosaici salernitani nella storia dell'arte*, Cava dei Tirreni 1983, tavv. XII, XXXII, nonché la scrittura vergata nel diploma di Guglielmo duca di Puglia e Calabria dell'ottobre del 1121, cfr. L.E. Pennaccini, *Pergamene salernitane (1008-1784)*, Salerno 1941, n. 12.

⁸ B. Brenk, a.v. *Roma, Biblioteca Casanatense, cas. 724 (B I 13) 1, Pontificale*, in *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, a cura di G. Cavallo, G. Orofino, O. Pecere, Roma 1994, pp. 129-141, con riproduzione del rotolo.

⁹ F. Magistrale, a.v. *Bari, Archivio del Capitolo metropolitano, Exultet 1*, in *Exultet. Rotoli liturgici* cit., pp. 129-141, con riproduzione del rotolo.

¹⁰ J.E. Blow, *Capital Letters in Four Monte Cassino Manuscripts of the Desiderian and Odesian Periods (1058-1106)*, Ph.D. Diss., Duke University, 1977, pp. 44-

74, in partic. pp. 73-74, tav. 1; Ead., *Some Conclusions about Capital Letters in Monte Cassino Manuscripts of the Desiderian and Odesian Periods (1058-1106)*, "Manuscripta", XXIII 1979, pp. 142-148; F. Newton, *The Scriptorium and Library at Monte Cassino (1085-1105)*, Cambridge (Mass.) 1999, pp. 195-198; G. Orofino, *I codici decorati dell'archivio di Montecassino*, II, 2, *I codici preteobaldiani e teobaldiani*, Roma 2000, pp. 103-106, p. 385, tav. LXXV (Montecassino, Archivio e Biblioteca dell'Abbazia, casin. 125, p. 1), pp. 109-110, 411, tav. LXXXVIII (Montecassino, Archivio e Biblioteca dell'Abbazia, casin. 442^{II}, p. 160). Le angolature inserite negli archi del corpo delle lettere sono tipiche dello scriptorium cassinese. Ringrazio la prof. Virginia Brown per avermi segnalato la tesi di Jane Blow, edita solo in parte.

¹¹ G. Matthiae, *Le porte bronzee bizantine in Italia*, Roma 1971, pp. 73-82; H. Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, 3 voll., Roma-Cambridge (Mass.) 1986, I, pp. 141-151; M. Frazer, *Church Doors and the Gates of Paradise Reopened: Byzantine Bronze Doors in Italy*, "Dumbarton Oaks Papers", XXVII 1973, pp. 145-162; V. Pace, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza ideologica e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, pp. 87-103; Id., *Arte e tecnologia bizantina nel Mediterraneo. Le porte bronzee bizantine dell'XI-XII secolo*, in questo volume, con bibliografia precedente. Ringrazio il prof. Antonio Iacobini per avermi consentito di leggere il suo lavoro prima della pubblicazione.

¹² Sulla chiesa e la decorazione pittorica cfr. H. Toubert, *Un'arte orientata* cit., pp. 75-141; Ead., *Didier du Mont-Cassin et l'art de la Réforme Grégorienne. L'icographie de l'Ancien Testament à Sant'Angelo in Formis*, in *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma gregoriana*, a cura di F. Avagliano, Cassino 1997, pp. 17-105; M. D'Onofrio-V. Pace, *La Campania*, Milano 1981, pp. 143-169; G. Gunhouse, *The Fresco Decoration of Sant'Angelo in Formis*, Ph.D. Diss., Johns Hopkins University, Baltimore (MD) 1992; Id., *Gideon, the Angel, and St. Pantaleon: Two Problematic Scenes at Sant'Angelo in Formis*, "Arte Medievale", s. 2^a, IX/2, 1995, pp. 105-117; L.I. Hamilton, *Desecration and Consecration in Normal Capua, 1062-1122: Contesting Sacred Space during the Gregorian Reforms*, "The Haskins Society Journal. Studies in Medieval History", XIV 2003, a cura di S. Morillo, pp. 137-150.

¹³ Le pitture della navata destra di Santa Croce in Gerusalemme, raffiguranti una teoria di patriarchi e datate al tempo in cui Lucio II era ancora cardinale della chiesa (1125-1144), sono posteriori al mosaico clementino e mostrano chiare derivazioni bizantine, sia nello stile delle immagini che delle scritture. La stilizzazione grafica mostra, infatti, ornamenti "alla greca" in diverse lettere, quali: la A con il caratteristico tratto trasversale; la E con tratto centrale zigzagante; la N con il tratto obliquo interrotto da un circoletto; la O con i due bottoni ornamentali. Elementi che confermerebbero l'ipotesi che il ciclo pittorico sia stato eseguito da un cantiere di pittori di provenienza e formazione veneziana. Si vedano al riguardo: F. Gandolfo, *Gli affreschi di Santa Croce in Gerusalemme*, in "Fragmenta Picta". *Affreschi e mosaici staccati del Medioevo Romano* Catalogo della mostra, Roma, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990, Roma 1989, pp. 205-210; L.L. Morganti, *Il ciclo dei Patriarchi in S. Croce in Gerusalemme a Roma*, "Arte Medievale", s. 2^a, VIII/1, 1993, pp. 61-78, in partic. p. 71; E. Parlato-S. Romano, *Roma e il Lazio. Il Romanico*, Milano 2001, pp. 140-141.

¹⁴ Su Ildebrando e il suo ruolo nella basilica di San Paolo fuori le Mura si veda G. Spinelli, *Ildebrando "archidiaconus ac Sancti Petri rector"*, "Benedictina", XXXIII 1986, pp. 61-78.

¹⁵ La porta di Montecassino allo stato attuale è in massima parte costituita da quella che Oderisio fece costruire in un periodo che va dal 1123 al 1126, quando fu deposto da papa Onorio II, cfr. H. Bloch, *Monte Cassino* cit., I, pp. 139-163, 465-494; Id., *Le porte bronzee di Montecassino e l'influsso della porta di Oderisio II sulle porte di San Clemente a Casauria e del duomo di Benevento*, in *Le porte di bronzo* cit., I, pp. 307-320, in partic. p. 312, figg. 10-12. A proposito delle iscrizioni delle porte, Bloch sostiene senza alcun dubbio che esse sono state eseguite a Bisanzio da un autore greco, poiché: "Una mano italiana non avrebbe mai modellato una F o la prima I come in *Filippus* (dove il tratto superiore della F è curvo e la I presenta un circoletto al centro) ed il tratto orizzontale della A normalmente non avrebbe intersecato il tratto verticale sinistro come avviene nelle formelle che raffigurano Abramo, Isacco e Giacobbe".

¹⁶ La bibliografia sull'argomento è assai vasta, si vedano almeno G. Matthiae, *Le porte bronzee* cit.; H. Bloch, *Monte Cassino* cit., I, pp. 139-628; *Le porte di bronzo dall'antichità al sec. XIII* Atti del convegno, Trieste 1989, 2 voll., a cura di S. Seloni, Roma 1990; P. Belli D'Elia, *Le porte di bronzo nelle cattedrali di Puglia*, Bari 1999; V. Pace, *Da Amalfi a Benevento: porte di bronzo figurate dell'Italia meridionale medievale*, "Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana", XXXIII 2003 [2004], 25, pp. 41-69; A. Iacobini, a.v. *Porte*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, Roma 1998, pp. 655-668, in partic. pp. 662-668; Id., *Arte e tecnologia* cit.

¹⁷ Al riguardo si vedano H.R. Hahnloser, *Magistra Latinitatis und Peritia graeca*, in *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, a cura di G. von der Osten, G. Kauffmann, Berlin 1965, pp. 77-93, in partic. p. 81; H. Bloch, *Monte Cassino* cit., I, p. 145; A. Cadei, *Porta patet*, in *Janua Major: la porta di bronzo del Duomo di Benevento e il problema del suo restauro* Catalogo della mostra, a cura di S. Angelucci, Benevento 1988, pp. 12-23, in partic. pp. 17-18.

¹⁸ A. Cadei, *La prima committenza normanna*, in *Le porte di bronzo* cit., pp. 357-372; V. Pace, *Arte a Roma nel Medioevo* cit., pp. 88, 92-103.

¹⁹ Su Ildebrando e il suo ruolo nella basilica di San Paolo fuori le Mura si veda G. Spinelli, *Ildebrandus "archidiaconus ac Sancti Petri rector"*, "Benedictina", XXXIII 1986, pp. 61-78.

²⁰ H. Bloch, *Monte Cassino* cit., III, pp. 1186, fig. 71.

²¹ F. Magistrale, *Le scritture esposte* cit., fig. 29.

²² Si vedano almeno C. Bertelli, *La porta del santuario di S. Michele a Monte S. Angelo: aspetti e problemi*, in *Le porte di bronzo* cit., I, pp. 293-301; H. Bloch, *Monte Cassino* cit., I, pp. 151-153; G. Matthiae, *Le porte bronzee* cit., pp. 83-89; P. Belli D'Elia, *La Puglia*, Milano, 1987 (Italia romanica, 8), pp. 33-34; S. Calò Mariani, *L'arte medievale e il Gargano*, in *La montagna sacra. San Michele, Monte Sant'Angelo, il Gargano*, Manduria 1991, pp. 14-21, in partic. pp. 23-24; F. Magistrale, *Le scritture esposte* cit., pp. 55-62.

²³ *Ibidem*, pp. 59-60.

²⁴ Inoltre, la A può apparire coronata da un breve tratto orizzontale che ne marca l'inserimento nel sistema bilineare; la C e la E non appaiono mai nella forma squadrata (la seconda è incisa "alla greca"); la F ha l'elemento superiore ricurvo verso il basso; la M è costantemente "alla greca"; la N, bizantineggiante, ha il tratto intermedio che interseca quasi a metà gli elementi laterali; la Q è sempre a forma di numero 2; la Z presenta l'andamento zigzagante. Elementi descritti da Francesco Magistrale per le iscrizioni della porta di Monte S. Angelo, cfr. F. Magistrale, *Le scritture esposte* cit., p. 58.

²⁵ H. Bloch, *Monte Cassino* cit., III, pp. 1188-1189, figg. 74-75. Si dà qui la trascrizione in Id., *Monte Cassino* cit., I, p. 143: "Anno millesimo septuagesimo ab incar[natione D(omi)n]i temporibus / D(omi)ni Alexandri sanctissimi p(a)p(e) quar[ti] et D(omi)ni I]ldebrandi venerabili monachi et [archidiaconi] / constructe sunt porte iste in regia(m) urb(e)m Con[stantino]p(oli) adiuuante Domino / Pantaleone [consuli qui] / ille fieri [iussit]"

²⁶ Pertanto se l'iscrizione della porta di San Paolo fuori le Mura fu aggiunta a Roma (secondo l'ipotesi avanzata da G. Matthiae, *Le porte bronzee* cit., p. 76), dobbiamo ipotizzare che lo scrittore avesse una precipua familiarità con l'alfabeto greco.

²⁷ *Translatio corporis sancti Clementis martyris ac pontificis*, in P. Meyvaert-P. Devos, *Trois énigmes cyrilliméthodiennes de la "Légende Italique" résolues grâce à un document inédit*, "Analecta Bollandiana", LXXIII 1955, pp. 374-461; Id., *Autour de Léon d'Ostie et la "Translatio sancti Clementis"*, "Analecta Bollandiana", LXXIV 1956, pp. 189-240. Sui contatti tra la chiesa di San Clemente e l'abbazia di Montecassino si vedano H. Toubert, *Un'arte orientata* cit., pp. 177-227; E. Kitzinger, *The Gregorian Reform and the Visual Arts: A Problem of Method*, "Transaction of Royal Historical Society", VI/22, 1972, pp. 87-102; Id., *The Arts as Aspects of a Renaissance. Rome and Italy, in Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, a cura di R. Benson, G. Constable, Cambridge 1982, pp. 637-670; W. Telesko, *Ein Kreuzreliquiar* cit., p. 71; S. Riccioni, *Il mosaico di S. Clemente* cit., *passim*. Per una revisione della questione, così come fu proposta da Kitzinger, si veda A. Iacobini, *Immagini, ideologie, storiografia: il mosaico absidale del duomo di Salerno e l'arte della Riforma gregoriana*, in *Medioevo: immagini e ideologie* Atti del V congresso internazionale di studi, Parma, 23-27 settembre 2002, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 288-301.

²⁸ La O è eseguita in modo fusiforme e la V presenta il tratto orizzontale alla congiunzione dei tratti convergenti come nelle due V della didascalia di san Paolo.

²⁹ Cfr. H. Hunger, *Minuskel* cit., pp. 201-220; Id., *Epigraphische* cit., pp. 193-209. Si noti che il nesso NE, fu realizzato, probabilmente, proprio per una maggiore familiarità dello scrivente con l'alfabeto greco se non con la lingua greca. Le due lettere fanno parte, infatti, di due differenti parole (la N abbreviata è per non mentre la E è il principio di *estimabit*).

³⁰ La didascalia di Isaia, confrontata con quella di Geremia, presenta becchi e apicature più marcati. Anche le lettere comuni alle due iscrizioni sono eseguite in modo diverso, si notino: la A con asta trasversale a due apici verticali che non figura nell'iscrizione del profeta Geremia, la S che nella didascalia di Isaia rimane coerente all'alfabeto latino, nella sua versione epigrafica, con forcature pronunciate, assenti nell'iscrizione di Geremia e, infine, la I che è molto più grossa e pesante.

³¹ Bruno Signensis, *Sententiae*, IV, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, ed. J.P. Migne, Parisii 1844-1864 (d'ora in poi P.L.), CLXV, fol. 911D: "Talis est sapientia inter alias virtutes, quale est aurum inter omnia metalla. Unde non

imperito in divina pagina per aurum plerumque sapientia significatur". Per questa segnalazione ringrazio Louis Hamilton.

³² Sul colore porpora e il suo significato simbolico, cfr. G. Steigerwald, *Purpurgewänder biblischer und kirchlicher Personen als Bedeutungsträger in der frühchristlichen Kunst*, Borengässer-Bonn 1999 (Studien zur Alten Kirchengeschichte, 16). Fin dalla *Donazione di Costantino*, dove si afferma che l'imperatore aveva donato a Silvestro I, oltre al mantello, anche alcuni indumenti imperiali, il papa aveva diritto di portare la clamide purpurea, cfr. H. Fuhrmann, *Das Constitutum Constantini (Konstantinische Schenkung)*. Text, Hannover 1984 (M.G.H., *Leges. Fontes iuris germanici antiqui in usum scholarum separatim editi*, X), rist. anastatica ed. 1968, p. 87: "Clamidem purpuream atque tunicam coccineam". Cfr. A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, Torino 1994, p. 119; Id., *Le chiavi e la tiara*, Roma 1998, pp. 61-62.

³³ *Le Liber Pontificalis*, 3 voll., ed. L. Duchesne, additions et corrections de L. Duchesne publiées par C. Vogel, Paris 1955-81, II, p. 361: "Indutus rubea clamide sicut moris est, et papali mitra insignitus, invitus et merens in beati Petri cathedra fuit intronizatus".

³⁴ E. Eichmann, *Weihe und Krönung des Papstes im Mittelalter*, München 1951 (Münchener Theologische Studien III, Kan. Abt. 1), p. 34; A. Paravicini Bagliani, *Il corpo* cit., p. 119. Il *De sacramentis ecclesiae* di Bruno di Segni, nonché gli *ordines* di Albino e di Cencio Camerario, ricordano che subito dopo l'elezione, il papa veniva "ammantato" con il piviale rosso, cfr. Bruno Signensis, *Tractatus tertius. De sacramentis Ecclesiae, mysteriis atque ecclesiasticis ritibus*, in P.L., CLXV, col. 1108B; *Le Liber censuum de l'Église Romaine, publié avec une introduction et un commentaire par P. Fabre et L. Duchesne, Tables avec la collaboration de G. Mollat*, 3 voll., Paris, 1889-1952 (Bibliothèque des l'Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 2^e Série [Registres et lettres des papes du XIII^e siècle] 3.7), II, p. 123: "Ipsium archidiaconus vel prior diaconorum de pluviali ammantat rubro et electo nomen imponit"; *Le Liber censuum* cit., I, p. 311: "Prior diaconorum ipsum de pluviali rubeo ammantat".

³⁵ Montecassino, Archivio e Biblioteca dell'Abbazia, 453, *Lectionarium*, cfr. F. Newton, *The Scriptorium and Library* cit., pp. 224-232, 228.

³⁶ B. Brenk, a.v. *Avezzano, Archivio Diocesano, Exultet*, in *Exultet. Rotoli liturgici* cit., pp. 221-234, con riproduzione del rotolo.

³⁷ L. Speciale, a.v. *London, British Library, Add. 30337, Exultet*, in *Exultet. Rotoli liturgici* cit., pp. 249-264, con riproduzione del rotolo.

³⁸ Ead., *Montecassino e la Riforma Gregoriana. L'exultet Vat. lat. 592*, Roma 1991 (Studi di Arte medievale, 3); Ead., a.v. *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 592, Exultet*, in *Exultet. Rotoli liturgici* cit., pp. 235-264.

³⁹ Sul concetto di *auctoritas*, cfr. M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990, pp. 189-220.

⁴⁰ M.B. Parkes, *The Influence of the Concept of "Ordinatio" and "Compilatio" on the Development of the Book, in Medieval Learning and Literature. Essays Presented to Richard William Hunt*, a cura di J.J.G. Alexander, M.T. Gibson, Oxford 1976, pp. 115-141, in partic. p. 116.

⁴¹ G. Cavallo, *I rotoli di Exultet: rappresentazione e messaggio*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano 1994, pp. 390-402.

⁴² *Ibidem*, pp. 396-399; G. Cavallo, *Testo e immagine una frontiera ambigua*, in *Testo e immagine nell'Alto Medioevo* Settimane di studi del CISAM, XLI, Spoleto, 15-21 aprile 1993, 2 voll., Spoleto 1994, I, pp. 31-62; F. Newton, *The Scriptorium and Library* cit., pp. 195-198.

⁴³ G. Cavallo, *Cantare le immagini*, in *Exultet. Rotoli liturgici* cit., pp. 53-71; T.F. Kelly, *Gli Exultet. Cerimonia, liturgia e melodia*, in *Exultet. Rotoli liturgici* cit., pp. 19-38. Ringrazio Pascale Duhamel per aver discusso con me il tema delle annotazioni musicali nei manoscritti liturgici.

⁴⁴ Bruno Signensis, *Tractatus*, II, *De sacrificio azymo, ad Leone Monachum*, in P.L., CLXV, coll. 1088D-1089A: "Post ipsum beatus Clemens, cui beatus Petrus tradidit pontificatum, in Epistola sua ad Jacobum, qui Hierosolymam regebat Ecclesiam de eisdem sacrificii observatione taliter admonet agendum, dicens: 'Cum mihi dominus, et magister meus Petrus summi pontificatus traderet dignitatem, et inter multa hortamenta, quibus ab ipso adhortabatur, cum ad Domini sacrificium pervenisset, ita de illo mihi dixit: Vide, Clemens, ne aliter agas de corpore Domini, quam quod ego tibi praecipio, quia ego non hoc a me ipso, sed qualiter ex ore Domini, et magistri mei Jesu Christi audivi, taliter illud loquor: similiter et tuis successoribus, qui post te in hanc apostolicam successuri sunt sedem, in perpetuum hoc exemplum relinque'".

⁴⁵ S. Sinding-Larsen, *Some Observations on Liturgical Imagery of the Twelfth Century*, "Acta ad Archaeologiam et artium historiam pertinentia", VIII 1978, pp. 201-204. Id., *Iconography and Ritual. A Study of Analytical Perspectives*, Oslo-Bergen-Stavanger-Tromsø 1984, pp. 47-50.

⁴⁶ *Luc.* II, 14 e 38.

⁴⁷ *Corpus antiphonalium officii*, 6 voll., a cura di R.-J. Hesbert, R. Prevost, Roma 1963-1979 (Rerum ecclesiasticorum documenta, series maior, Fontes, 7-12), IV, n. 2964, p. 236. In questa forma si tratta di un salmo di celebrazione che risale alla Chiesa delle origini, impiegato nella preghiera del mattino e, all'inizio del VI secolo, introdotto nella messa romana del Natale ed infine esteso a tutte le messe della domenica e dei giorni festivi. La formula infatti non risale alla Vulgata bensì alla pratica liturgica, nella forma che presenta l'aggiunta *sedenti super thronum*, come nell'Antico Testamento e soprattutto nell'Apocalisse, cfr. R. Favreau, *Épigraphie médiévale*, Turnhout 1997 (L'atelier du médiéviste, 5), pp. 233-234.

⁴⁸ Bruno Signensis, *Sententiae*, III, 1, in P.L. CLXV, col. 943C: "Quibus verbis tertium quoque ostendit mundum, per quem Ecclesiam intelligimus, quae de mundo quidem electa est, sed jam nunc de mundo non est. Quia et ipse mundus est, de quo videlicet mundo scriptum est: 'Sic Deus dilexit mundum, ut Filium suum unigenitum daret, ut omnis qui credit in illum non pereat, sed habeat vitam aeternam. Non enim venit, ut iudicet mundum, sed ut salvetur mundus per ipsum' (Joh. II, 17)". Iste enim mundus, qui salvatur per ipsum, nullus alius, nisi Ecclesia intelligi potest".

⁴⁹ *Ibidem*, col. 943A: "Novus homo venit in mundum, qui novum et veterem condidit mundum. Exivit enim a Patre et venit in mundum, ut de immundo faceret mundum, qui illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum (Joh. I, 9)". Sed quomodo venit, qui ubique est, et qui in mundo erat, et mundus per ipsum factus est? Quomodo etiam a Patre exivit, qui a Patre nunquam recessit? Venire Dei apparere est, et quando se ostendit: tunc exire et venire videtur. De quo etiam scriptum est: 'Hic Deus noster, et non existimabitur alius ad eum, qui advenit omnem viam scientiae. Post haec in terris visus est, et cum hominibus conversatus est (Baruch III, 37)".

⁵⁰ Per quanto riguarda Pier Damiani si possono leggere le *Lettere* (Die Briefe, a cura di K. Reindel, 4 voll., München 1983-1993 [M.G.H., *Epistolae. Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, 4]), in particolare la lettera rivolta a Desiderio di Montecassino, cfr. Petrus Damianus, *Opusculum XXXV. De picturis principum apostolorum*, in P.L., CXLV, foll. 589B-596B. Su Pier Damiani si vedano almeno J. Leclercq, *Saint Pierre Damien ermite et homme d'Église*, Roma 1960; G. Fornasari, *Medioevo riformato del secolo XI. Pier Damiani e Gregorio VII*, Napoli 1996; recentemente anche L.I. Hamilton, *To Consecrate the Church Ecclesiastical Reform and the Dedication of Churches, in Reforming the Church before Modernity. Patterns, Problems and Approaches*, a cura di C. Bellitto, L.I. Hamilton, Haldershot 2005, pp. 105-137, in partic. pp. 113-123.

⁵¹ Su Bruno di Segni si vedano R. Grégoire, *Bruno de Segni. Exégète médiéval et théologien monastique*, Spoleto 1965 (Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 3); H. Hoffmann, a.v. Bruno di Segni, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIV, Roma 1972, pp. 644-647; B. Navarra, *S. Bruno Astense, vescovo di Segni e abate di Montecassino*, Roma 1980; S. Nocentini, a.v. Bruno di Segni, in *Il grande libro dei santi. Dizionario enciclopedico*, dir. C. Leonardi, A. Riccardi, G. Zari, a cura di E. Guerrino, D. Tuniz, I, Milano 1998, pp. 354-355; Bruno di Segni (1048-1123) e la chiesa del suo tempo Giornate di studio, Segni, 4-5 novembre 1999, a cura di F. Cipollini, Venafro 2001. In particolare su Bruno di Segni e un primo commento ai suoi scritti in relazione al valore liturgico e simbolico della dedica degli edifici di culto, cfr. L.I. Hamilton, *To Consecrate the Church* cit., pp. 123-137. Sul tema di una teoria artistica legata a Bruno di Segni cfr. S. Riccioni, *Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo. Una lettura in chiave riformata dell'antico*, "Hortus Artium Medievalium", XI 2005, pp. 189-199; Id., *Il mosaico di S. Clemente* cit., *passim*; H. Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?*, in *Rome et la Réforme grégorienne. Traditions et innovations artistiques (XP-XIPs)*. Actes des journées d'études, Université de Lausanne, 10-11 dicembre 2004, in corso di stampa.

⁵² Bruno Signensis, *Tractatus*, III, *De sacramentis ecclesiae. Mysterii atque ecclesiasticis ritibus*, in P.L., CLXV, col. 1092A: "Haec [ecclesia] enim figura a grammaticis mtonymia dicitur, quando id quod continet, ponitur pro eo quod continentur". Cfr. S. Riccioni, *Gli altari di S. Galla* cit., pp. 189-191.

⁵³ Bruno Signensis, *De sacramentis* cit., coll. 1098B-1100A.

⁵⁴ Id., *Sententiae*, I, *De figuris ecclesiae*, in P.L., CLXV, coll. 875A-902B.

⁵⁵ Id., *Sententiae*, II, *De ornamentis ecclesiae*, in P.L., CLXV, coll. 901B-942D.

⁵⁶ M.C. Ferrari, *Il "liber sanctae crucis" di Rabano Mauro: testo immagine contestato*, Bern 1999, p. 51; G. Pozzi, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna 1984, pp. 66-69.

⁵⁷ J. Adler-U. Ernst, *Text als Figur: visuelle Poesie der Antike bis zur Moderne*,

Weinheim 1987; U. Ernst, *Carmen Figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln 1991.

⁵⁸ Secondo una tradizione letterario-figurativa che è caratteristica dei secoli XI e XII, cfr. F. Bertini, *Il secolo XI*, in *Letteratura latina medievale (secoli VI-XV). Un manuale*, a cura di C. Leonardi, Firenze 2002, pp. 174-230; P. Dronke, *Il secolo XII*, in *Letteratura latina medievale* cit., pp. 230-302.

⁵⁹ A. Frolov, *La relique de la vraie croix. Recherches sur le développement*, Paris 1961, n. 304; Id., *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris 1965, p. 178.

⁶⁰ Sull'interpretazione del mosaico come reliquiario, si vedano W. Telesko, *Ein Kreuzreliquiar* cit.; A. Dietl, *Die Reliquienrekondierung* cit. I recenti restauri hanno confermato che in prossimità del ventre di Cristo il mosaico fu aperto e poi richiuso, probabilmente durante il restauro del 1715. In ogni caso non vi è traccia delle reliquie e neanche di un loro ritrovamento. Tuttavia, il fatto che le tessere di mosaico siano state riposizionate su una malta diversa confermerebbe l'originaria presenza di una cavità, possibile sede delle reliquie, poi riempita, probabilmente, durante il restauro settecentesco. Osserviamo, però, che anche in assenza dei sacri resti, il valore allegorico dell'immagine non cambia. Essa, infatti, è indicata quale stauroteca proprio dall'epigrafe, pertanto rimane valido il suo significato simbolico di reliquiario.

⁶¹ Per una più approfondita trattazione dell'argomento, cfr. S. Riccioni, *Il mosaico di S. Clemente* cit., pp. 65-75.

⁶² G.B. De Rossi, *Mosaici Cristiani* cit., fol. 136v; E. Scaccia Scarafoni, *Il mosaico absidale di S. Clemente in Roma*, "Bollettino d'arte", s. III, XXIX 1935, pp. 49-68, in partic. p. 65; G. Matthiae, *Pittura politica del medioevo romano*, Roma 1964, p. 57; M. Stroll, *The Twelfth-Century Apse Mosaic in San Clemente in Rome and its Enigmatic Inscription*, "Storia e Civiltà", I 1988, pp. 20-34, 129; H. Toubert, *Un'arte orientata* cit., p. 205, nota 120; U. Nilgen, *Texte et image dans les absides des XP-XIP siècles en Italie*, in *Épigraphie et Iconographie* cit., pp. 153-164, in partic. p. 161; R. Favreau, *Épigraphie* cit., pp. 233-236; Id., *La mémoire du passé dans les inscriptions du haut moyen âge*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'Alto medioevo* Settimane di studi del CISAM, XLVI, Spoleto, 16-21 aprile 1998, 2 voll., Spoleto 1999, II, pp. 937-976, in partic. pp. 944-945.

⁶³ Sul rinnovamento della diaconia di San Clemente e la costruzione di nuovi edifici per consentire un rinnovato stile di vita ecclesiastica, cfr. J. Barclay Lloyd, *The Medieval Church* cit., pp. 20-35.

⁶⁴ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ottobon. lat. 175. Parzialmente pubblicato da Leclercq, il manoscritto contiene la Regola dei canonici regolari databile alla fine dell'XI secolo o all'inizio del XII secolo, cfr. J. Leclercq, *Un témoignage sur l'influence de Grégoire VII dans la réforme canoniale*, "Studi Gregoriani", VI 1959-61, pp. 173-227, in partic. pp. 177 e sgg., pp. 190 e sgg.; J. Barclay Lloyd, *The Medieval Church and Canopy of S. Clemente in Rome*, Roma 1989, p. 211.

⁶⁵ La presenza di segni evocanti la scrittura si può spiegare per il valore autentificante ad essa attribuito e per la volontà di voler identificare i padri della Chiesa in quanto scrittori. Sul valore simbolico della scrittura si veda A. Petrucci, *Aspetti simbolici delle testimonianze scritte*, in *Simboli e simbologie nell'alto medioevo* Settimane di studi del CISAM, XXIII, Spoleto, 3-9 aprile 1975, 2 voll., Spoleto 1976, II, pp. 813-844.

⁶⁶ Solo le prime tre lettere incolonnate nella pagina di destra presentano un testo abbreviato per contrazione, mentre sulla pagina di sinistra le lettere, pur riconoscibili, si configurano apparentemente solo come segni grafici.

⁶⁷ Ambrogio è la fonte principale per la comprensione del significato simbolico del volario, ma anche la lettura dell'*Esamerone* che Pier Damiani propone nel prologo della sua lettera all'abate di Montecassino è altrettanto importante. Essa orienta il significato verso il tema dell'ascesi e della contemplazione. Gli uccelli simboleggiano così la descrizione più appassionata della sete di Dio, non lontana dai pericoli della condizione umana, cfr. Petrus Damianus, *Opusculum LIII. De bono religiosi status et variarum animantium tropologia*, XIX, in P.L., CXLV, coll. 763D-792A, in partic. col. 767 A-B: "Ibi quoque coeli sunt volucres; ii nimirum qui virtutum plumis sese in ardua sublevant, ac terrena quaelibet, et sub se transire de suae mentis arce prospectant. Dumque per terrena reperere sub carnali concupiscentiae iugo despiciunt, libertatem aeris petunt, seseque ad coelestia librata mentis contemplatione, suspendunt". Al riguardo si veda S. Riccioni, *Il mosaico absidale* cit., pp. 38-64.

Referenze fotografiche

Dove non diversamente indicato, le foto sono dell'autore.