

Roma e la Riforma gregoriana

Tradizioni e innovazioni artistiche
(XI-XII secolo)

a cura di
Serena Romano e Julie Enckell Julliard



VIELLA

Simone Piazza

Peintures rupestres dans le Latium à l'époque de la Réforme grégorienne. La "Grotta di S. Cristina" à Bolsena et autres lieux plus ou moins connus

L'art issu de la Réforme grégorienne a laissé de nombreux témoignages dans l'ensemble de la région du Latium comme autant de preuves du nouveau savoir technique et du langage formel mis au point et développés dans les chantiers romains.¹ Au milieu de tous ces vestiges parvenus jusqu'à nous, il est opportun de considérer les peintures rupestres, jamais étudiées dans leur ensemble et dont certaines sont même restées inconnues.

Souhaitant me concentrer sur la production artistique d'origine romaine à l'époque de la Réforme qui, bien que tirant son nom de Grégoire VII (1073-1085), est réputée pour couvrir une période plus large, de la seconde moitié du XI^e siècle jusqu'aux premières décennies du XII^e siècle,² je me limiterai à traiter six cas, renvoyant à plus tard l'analyse des peintures sur roche appartenant, certes, au même cadre chronologique et géographique, mais qui s'inscrivent cependant dans une optique artistico-culturelle différente.³

S. Cristina à Bolsena

Commençons d'abord par les peintures de la Grotta di S. Cristina,⁴ auxquelles il convient de consacrer un plus long développement du fait qu'elles sont encore en partie inédites. Le lieu qui les accueille, un oratoire semi-souter-

1. Pour une vision d'ensemble du patrimoine artistique à Rome et dans le Latium entre le XI^e et le XII^e siècle, nous renvoyons à Enrico Parlato, Serena Romano, *Roma e il Lazio. Il Romanico*, Milano 2001².

2. Voir Hélène Toubert, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris 1990, p. 7.

3. Le sujet que je présente ici est issu de ma thèse de doctorat, *Pittura rupestre medievale: Lazio e Campania settentrionale. Secoli VI-XIII* (soutenue en juin 2002 à l'Università della Tuscia de Viterbe, en cotutelle avec l'Université Paris I-Sorbonne, sous la direction des prof. Maria Andaloro et Catherine Jolivet Lévy) en cours de publication dans la Collection de l'École française de Rome. Pour les cas du Latium, entre le XI^e et le XII^e siècle, non traités dans la présente contribution ainsi que pour les raisons énoncées dans le texte, je renvoie aux pages 60-67, 104-111, 125-131, 165-170, 183-197 de ma thèse.

4. Sur l'appellation de "Grotta di S. Cristina" utilisée par la tradition locale pour définir la petite basilique et le vestibule situé à l'entrée des catacombes de S. Cristina, voir Vincenzo Fiocchi Nicolai, *I cimiteri paleocristiani del Lazio. I. Etruria meridionale*, Città del Vaticano 1988, p. 137.

rain situé à l'entrée des catacombes de Bolsena (au nord de Viterbe), revêt en outre une importance majeure comme lieu de culte et est extrêmement fréquenté depuis le haut Moyen Âge.⁵ L'environnement a subi deux interventions de restauration, la première dans les années 1960, la seconde à l'occasion du Jubilé de l'an 2000, lesquelles ont révélé de vastes surfaces peintes d'époque médiévale.⁶

Le sanctuaire est connu pour avoir vu se réaliser le miracle que Raphaël peindra par la suite dans les chambres vaticanes qui portent son nom.⁷ En 1263, au cours d'une messe célébrée par un prêtre allemand de passage dans le village de la Tuscia, des gouttes de sang auraient jailli de l'hostie et se seraient répandues sur l'autel.⁸ En réalité, le lieu avait déjà acquis, bien auparavant, une grande renommée due à la présence, dans le cimetière adjacent, de la tombe de sainte Christine.⁹ Dans les siècles qui suivirent, le culte des reliques de la sainte martyre finit par transformer le souterrain en un lieu de passage obligé de la *via Francigena*, constamment parcouru par les pèlerins qui, jusque depuis l'Europe du Nord, faisaient route vers Rome via Bolsena, poursuivant ensuite – pour les plus courageux – vers le sanctuaire michaëlique du Monte Gargano et, de là, s'embarquant pour les *loca sancta* de Palestine.¹⁰

5. Sur les catacombes de S. Cristina à Bolsena: *ibid.*, pp. 132-185; Id., "Lavori di sistemazione e di restauro nella catacomba di S. Cristina a Bolsena", *Bollettino di Studi e ricerche. Biblioteca comunale di Bolsena*, 4 (1989), pp. 135-139. Pour une analyse synthétique du cimetière souterrain, Carlo Carletti, Vincenzo Fiocchi Nicolai, *La catacomba di S. Cristina a Bolsena*, Città del Vaticano 1989. Sur le complexe monumental d'époque romane situé en surface: Serena Romano, "Bolsena, S. Cristina", in Parlato-Romano, p. 313.

6. Voir Piazza, *Pittura rupestre medievale*, pp. 55-59. Sur la restauration de 1963 voir la fiche éditée par Luigi Salerno in *L'arte nel Viterbese. Mostra dei restauri* (catalogue de l'exposition, Viterbe, Palazzo dei Priori, avril 1965), Viterbo 1965, pp. 20-21 et pl. 17. Une première réflexion sur les peintures découvertes lors de la seconde restauration est due à Maria Teresa Marsilia, consultante en histoire de l'art lors de la campagne de l'an 2000 (voir la brochure publiée par "Artiglianografica": Maria Teresa Marsilia, *Basilica di S. Cristina a Bolsena. Cappella del Corpo di Cristo. Altare del Miracolo*, Viterbo 2000). Pour une étude des peintures médiévales de l'oratoire, qui ignore nécessairement celle de l'abside découverte postérieurement, voir Maria Elena Piferi, *Affreschi romanici nel Viterbese*, Viterbo 2001, pp. 49-57.

7. Renate Schumacher, Walter Schumacher, "Raffaël, der Altar der 'Disputa' und die 'Messe von Bolsena'", in *Historiam pictura refert, Miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Veganzones O.F.M.*, Città del Vaticano 1994, pp. 553-573.

8. Filippo Gentili, "Il miracolo eucaristico di Bolsena e la bolla *Transiturus* di papa Urbano IV", *Bollettino di studi e ricerche*, 1 (1985), pp. 127-132.

9. Fiocchi Nicolai, *I cimiteri paleocristiani del Lazio*, pp. 174-175. Sur la martyre Christine: Pio Paschini, "Ricerche agiografiche: S. Cristina di Bolsena", *Rivista di archeologia cristiana*, 2 (1925), pp. 167-194; Agostino Amore, "Cristina, santa martire di Bolsena", in *Bibliotheca sanctorum*, IV, coll. 330-332; Marcello Moschini, *Cristina di Bolsena. Culto e iconografia*, Acquapendente 2002, pp. 15-35.

10. Ce n'est pas un hasard si l'archevêque de Canterbury, Sygérique, dans son carnet de voyage écrit à la fin du X^e siècle, a remplacé le nom de la ville de Bolsena par celui de Sainte-Christine: Renato Stopani, *Le vie di pellegrinaggio del Medioevo. Gli itinerari per Roma, Gerusalemme, Compostella*, Firenze 1991, pp. 43-56. Sur l'importance de la *Via Francigena* comme route de pèlerinage au Moyen Âge: Id., *Le grandi vie di pellegrinaggio del Medioevo. Le strade per Roma*, Firenze 1986, pp. 63-72; en particulier sur le tracé latial: Fulvio Ricci, "La via Franci-

Avant que sa physionomie ne soit bouleversée par la construction, au XVIII^e siècle, de la «Cappella del Miracolo», le sanctuaire de Bolsena devait ressembler à ceux que l'on trouvait dans le *suburbium* de Rome à l'intérieur des catacombes, lesquels sont appelés, de façon significative, *spelunca* ou *crypta* dans la *Notitia ecclesiarum urbis Romae*, véritable guide des tombes des martyres datable du VII^e siècle.¹¹ La dénomination «Grotta di S. Cristina» ne doit donc pas nous surprendre, même si le travail d'excavation dans le substrat tufacé est désormais caché par une large couche de plâtre qui en recouvre la surface.

Selon une vieille tradition qui remonte au XVI^e siècle, les travaux de décoration de l'oratoire seraient à attribuer à la comtesse Mathilde de Canossa, marles de Christine, cachées depuis les invasions barbares sur l'île Martana dans le sanctuaire d'importance stratégique, aurait également reçu le soutien du pape Grégoire VII.¹³

À l'intérieur de l'oratoire, sur la paroi au-dessus de l'arc qui donne l'accès à la salle voûtée contiguë, l'élimination d'un badigeon au cours de la restauration de 1963 a mis en lumière de larges surfaces peintes remontant à deux interventions survenues au Moyen Âge (fig. 1).¹⁴ La couche la plus ancienne, qui

gena: storia di un itinerario, itinerario della Storia», *Informazioni*, 13 (1997), pp. 3-5; Renato Stopani, «Il percorso laziale della via Francigena», *I pellegrini nella Tuscia medievale: vie, luoghi e merci*, Actes du colloque (Tarquinia, 4-5 octobre, 1997), Tarquinia 1999, pp. 9-23; Francesco D'Orazi, «La Cassia, la Cimina, la viabilità minore e la loro funzione romea nell'area viterbese e cimino», *ibid.*, pp. 25-113.

11. Voir la «Notitia Ecclesiarum Urbis Romae», in *Codice Topografico della città di Roma*, Roberto Valentini et Giuseppe Zucchetti éd., 4 voll., Roma 1940-1953, II, pp. 67-99, pp. 75-78, 82-83, 85, 88, 90, 92-93.

12. «Nel dett'anno (1085) la nobile Matilda venendo da Roma in Montefiascone andò nel Lago Vulsineo nell'Isola Martana, dove si ritrovò il corpo della Beata Christina figliuola di Urbano nobile della città de Tiro e condusse detto corpo in Bolseno, e quello collocò in una Chiesa di nuovo edificata in una grotta sotterranea, e distrusse il Teatro antico di Tiro che adornò detta Chiesa nominata poi Santa Christina, et fu detto corpo consacrato da Papa Gregorio, e canonizzata detta Santa Christina a laude di Dio», Cipriano Manente, *Historie di Cipriano Manente da Orvieto*, Venezia 1561, p. 31. D'autres auteurs citent la date de 1084: Splendiano Andrea Pennazzi, *Vita et miracula S. Christinae*, Montefalisci 1725, VI, pp. 203-204; Corrado Ricci, *Santa Cristina e il Lago di Bolsena*, Milano 1928, p. 160-162. Selon Vincenzo Fiocchi Nicolai, la tradition locale qui attribue à Mathilde de Canossa le rôle de promoteur de la translation des reliques de Christine et de la décoration du sanctuaire souterrain «non risulta basata su documenti attendibili»: Fiocchi Nicolai, *I cimiteri paleocristiani del Lazio*, p. 137. Tout aussi sceptique: Thomas Gross, *Lothar 3. und die Mathildischen Güter*, Frankfurt am Main-Berne-New York-Paris 1990 (Europäische Hochschulschriften, Reihe III, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, Bd. 419), p. 158.

13. Manente, *Historie*, p. 31; Ricci, *Santa Cristina*, p. 160.

14. Salerno, in *L'arte nel Viterbese*, pp. 20-21; Fiocchi Nicolai, *I cimiteri paleocristiani*, p. 137; Gerhart B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, Città del Vaticano 1984, III, p. 155; Piferi, *Affreschi romanici*, pp. 49-57. Au XVII^e siècle, avant qu'elles ne soient recouvertes de crépi jusqu'en 1963, ces peintures furent décrites par Pennazzi: «Dove è notata la \dagger è un arco, e nel di lui piano e prospetto superiore si vede in mezzo con pittura antichissima

apparaît essentiellement dans la zone supérieure droite, laisse entrevoir quelques apôtres assis sur un trône commun et, au-dessus, deux anges, figures empruntées à l'iconographie du Jugement dernier (fig. 2). La décoration la plus récente répète le même sujet en ajoutant, un peu plus à gauche, au sommet de l'arc, une *imago clipeata* du Christ, soutenue par deux anges et deux personnages convergeant vers lui, l'un féminin, couronné et portant un calice à la main, l'autre masculin avec mitre et *omophorion* (fig. 3). Il est possible que cette seconde couche de peinture soit due à un embellissement de l'oratoire au lendemain de l'épisode du miracle de l'hostie. Les deux personnages ont été reconnus comme étant Urbain IV, pape de 1261 à 1264 et sainte Christine qui offre dans la coupe le sang de son martyr.¹⁵

Quand au sens à donner à la première intervention picturale, d'autres traces apparues au cours des restaurations de l'an 2000 nous aident à le déchiffrer. L'élimination d'un crépi sur le mur gauche après l'entrée a fait apparaître une scène du martyr de Christine (fig. 4).¹⁶ La sainte est représentée au moment où elle est ligotée pour être soumise à l'un de ses atroces supplices. Un fragment d'inscription juste au-dessous, contenant la parole *VBERA* (seins), fait allusion à deux épisodes possibles: soit la torture des serpents, soit la coupe des seins.¹⁷

Les interventions successives d'élimination de l'enduit datant du XVIII^e siècle, qui se sont concentrées sur la zone de l'autel, ont permis de mettre au jour la décoration originelle de l'abside, témoignage caractéristique, malgré quelques lacunes, de ce «renouveau paléochrétien» qui marque la production artistique du temps de la Réforme de l'Eglise.¹⁸ Sur un fond constitué de deux teintes chromatiques uniquement, jaune-ocre dans la partie basse, vert foncé dans la zone supérieure, se profile l'image d'un grand Christ bénissant, parmi des palmes, des paons et deux personnages malheureusement acéphales mais cependant identifiables grâce aux caractéristiques de leurs habits, à la martyre Christine à droite, et à un apôtre, peut-être saint Pierre, à gauche (figg. 5a,b,c).¹⁹

dipinto il Padre eterno: alla destra non si conosce la pittura: alla sinistra è dipinta S. Cristina vestita da Regina»: Pennazzi, *Vita et miracela*, livre V, chap. XI, légende à la planche 1.

15. Ladner, *Die Papstbildnisse*, III, p. 155.

16. Piferi, *Affreschi romanici*, pp. 56-57. Sur l'iconographie de Christine et du cycle hagiographique de la martyre: Isa Belli Barsali, "Cristina, santa martire di Bolsena. Iconografia", *Bibliotheca Sanctorum*, 4 (1964), coll. 332-338; George Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze 1965 (réédité en 1986), coll. 280-281; Moscini, *Cristina di Bolsena*, pp. 217-335.

17. "Passio S. Christinae virginis et martyris", in *Acta Sanctorum, Julii tomus Quintus*, Paris-Rome 1868, pp. 524-534 (pp. 527-528). Voir Piferi, *Affreschi romanici*, p. 57. Sur la *Passio sanctae Christinae*, voir Moscini, *Cristina di Bolsena*, pp. 20-35.

18. Hélène Toubert, "Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle", *Cahiers archéologiques*, 20 (1970), pp. 99-154.

19. Le vêtement du personnage de droite est richement décoré et donc approprié à la martyre Christine, glorifiée en présence du Christ. Celui de gauche, en revanche, se résume à une simple tunique avec *pallium* rose, typique des apôtres, probablement représentés ici par saint Pierre.

L'image du Christ, tant par l'articulation de la figure que par la distribution des plis du drapé, renvoie au modèle paléochrétien de l'abside de l'église des SS. Cosma e Damiano située en bordure du forum à Rome (fig. 6).²⁰ Le seul détail qui, à Bolsena, ne concorde pas avec la représentation romaine est l'absence du rouleau, remplacé par la paume de la main tournée vers l'extérieur. Cette variation pourrait s'expliquer par l'intention d'exalter la figure de la martyre Christine à travers un geste d'accueil. La représentation des palmes fructifères et des paons, sujets empruntés, l'un comme l'autre, au répertoire figuré de l'Antiquité tardive est également digne d'intérêt. La présence, dans une pièce adossée à l'oratoire, d'une dalle de marbre fragmentée ornée de deux paons, datant du VI^e siècle et provenant probablement du mobilier décoratif du premier lieu de culte (fig. 7), donne bien l'impression que les peintres ont pu s'inspirer des modèles paléochrétiens qu'ils alors avaient sous les yeux (fig. 5c).²¹

La décoration de l'abside, la scène du martyre comme la première fresque représentant le Jugement dernier, appartiennent à une seule phase picturale. On le déduit également du trait même, épais et noir, utilisé pour représenter les visages, les profils anatomiques, les plis du drapé, comme de l'utilisation des deux mêmes teintes chromatiques. Il semble, par conséquent, évident que l'oratoire a fait l'objet d'une seule campagne de décoration. On devait, en effet, trouver probablement de longs développements hagiographiques de la vie de sainte Christine, étant donné le grand nombre des supplices qui sont racontés dans sa *passio*.²² La présence d'un Jugement dernier, placé intentionnellement sur la paroi à l'entrée de la catacombe, peut, également, faire croire à l'existence d'un cycle évangélique. Les similitudes du Christ peint dans l'absidiole avec celui de l'abside de la basilique S. Anastasio à Castel Sant'Elia dans la même région,²³ aux traits certes plus fins, mais dans l'ensemble très proche, permettent une attribution de cette décoration picturale à une époque couvrant la fin du XI^e et le début du XII^e siècle.

20. Maria Andaloro, Serena Romano, "L'immagine nell'abside", in Maria Andaloro, Serena Romano, *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000, pp. 93-132 (paragraphe 2 par Maria Andaloro, pp. 98-99). Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, les décorations absidiales, à Rome, réalisées au moment de la Réforme, ignorent le modèle de l'église Ss. Cosma e Damiano: «Negletti i modelli paleocristiani delle grandi basiliche, anche le tematiche teofaniche spariscono, e si interrompe la catena delle riprese del modello dei Ss. Cosma e Damiano», *ibidem*, paragraphe 4, par Serena Romano, p. 108.

21. Lorenza De Maria, "Testimonianze scultoree dal santuario di S. Cristina a Bolsena", in *Il Paleocristiano nella Tuscia*, Actes du deuxième colloque (Viterbe 7-8 mai 1983), édité par la "Accademia Cardinalis Bessarionis" et le "Consorzio per la gestione delle Biblioteche di Viterbo", Roma 1984, pp. 141-165, pp. 145-150, figg. 2, 4-6; Donatella Scortecchi, *La diocesi di Orvieto*, Spoleto 2003 (Corpus della scultura altomedievale, XVI), pp. 11-13, 51-68.

22. Voir *supra*, note 15.

23. Peter Hoegger, *Die Fresken in der ehemaligen Abteikirche S. Elia bei Nepi. Ein Beitrag zur romanischen Wandmalerei Roms und seiner Umgebung*, Zurich 1975, pp. 151-154; Guglielmo Matthiae, *Pittura romana del medioevo*, II, *Secoli XI-XIV*, aggiornamento scientifico di Francesco Gandolfo, Roma 1988, pp. 247-372, pp. 257-260; Serena Romano, "Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia", in Parlato-Romano, *Roma e il Lazio*, pp. 167-178, fig. 144.

Il n'en demeure pas moins que, si la mémoire de la translation des reliques en 1084 par Mathilde pouvait être confirmée par les historiens, cela nous permettrait de connaître le commanditaire de l'œuvre, voire même d'établir une datation quasi *ad annum*. Considérant l'intérêt de cette information, tant pour l'histoire du monument, que pour mesurer l'importance du rôle de la comtesse de Canossa dans la valorisation des lieux de culte du Latium du nord, une légère digression nous ici semble nécessaire.

Le bien-fondé de la tradition qui attribue à Mathilde l'intervention d'élargissement et de décoration du sanctuaire de S. Cristina semble être confirmé par l'architrave du portail dit Portale « della contessa Matilde », situé à l'origine à l'entrée de l'oratoire, mais déplacé au XVIII^e siècle, lors de la construction de la chapelle du Miracle, pour être relogé au centre de la paroi gauche de la basilique romane adjacente (fig. 8).²⁴

Sur le relief de marbre, deux scènes de donation sont représentées à côté d'un *clipeus* avec l'*Agnus Dei*. Sur la droite, nous reconnaissons une Adoration des mages, une scène assez fréquemment représentée dans les lieux situés tout au long des voies de pèlerinage.²⁵ Sur la gauche se dessine tout d'abord un individu acclamant revêtu d'une longue tunique, puis une femme couronnée, assise sur un faldistoire et tendant un objet arrondi, et enfin trois figures féminines voilées, portant, elles aussi, quelque chose, peut-être l'offrande votive d'un animal. Si l'identité du personnage masculin n'a jusqu'ici pas suscité d'hypothèses d'identification, la figure féminine, en revanche, a été associée par le passé à Christine donnant le sang de son martyr au Christ-agneau.²⁶

Il reste vrai, cependant, que la présence de la couronne, et surtout d'un trône, nous amène à penser que nous pouvons fort bien nous trouver en présence de Mathilde de Canossa, offrant l'urne renfermant les reliques de la martyre. Dans ce cas le personnage masculin en question pourrait être Grégoire VII, même s'il est presque totalement dépourvu des attributs qui accompagnent généra-

24. Pennazzi, *Vita et miracula*, livre VI, chap. 1, p. 203; Henry Stevenson, "Das Coemeterium der h. Christina zu Bolsena", *Römische Quartalschrift*, 2 (1888), pp. 327-353, spéc. pp. 351-353 et pl. XI (le seul auteur, à ma connaissance, qui ait pensé à l'existence d'une allusion à Mathilde dans la frise de l'architrave de Bolsena, sans toutefois l'expliciter); Ricci, *Santa Cristina*, p. 160; Moscini, *Cristina di Bolsena*, p. 218; Romano, "Bolsena, Santa Cristina", p. 313. Il est assez probable que le portail en marbre soit le résultat d'un assemblage de pièces d'époques différentes: Les deux blocs latéraux de l'architrave, avec le lion et le taureau, devaient très probablement faire partie à l'origine d'un ensemble qui comprenait également les autres symboles des évangélistes. En dépit des caractéristiques de la frise de l'architrave, les deux stipes avec rinceaux, d'une qualité supérieure, possèdent de nombreuses similitudes avec toute une série d'exemplaires du XII^e siècle répartis en Italie centrale (cfr. Renata Gatti, "Precisazioni su alcuni portali romanici dell'Umbria meridionale", *Commentari*, 17 (1966), pp. 16-24).

25. Dulce Ocon Alonso-Paloma, Rodríguez-Escudero Sanchez, "Los magos de Oriente, Santos patronos y peregrinos a troves de una portada de Santa Maria de Chastilla", in *Los Caminos y el arte. VI Congreso español de historia del arte, Santiago de Compostela, 16-20 de junio de 1986*, Santiago de Compostela 1989, 3, pp. 95-105.

26. Ricci, *Santa Cristina*, p. 161; Moscini, *Cristina di Bolsena*, p. 218; Romano, "Bolsena, Santa Cristina", p. 313.

lement la représentation d'un pape.²⁷ La tradition locale, en effet, confère au souverain pontife un rôle significatif dans la translation des reliques de la sainte et dans la décision d'embellissement de l'oratoire souterrain.

L'hypothèse d'une représentation de la comtesse de Canossa sur l'architrave est renforcée par les propositions de lecture récemment formulées par Chiara Frugoni à propos du linteau de la Porta dei Principi de la cathédrale de Modène, contemporaine de la nouvelle construction romane, et donc datable de la première décennie du XII^e siècle.²⁸ La frise accueille six épisodes de la vie de saint Geminianus, évêque de la cité dont les dépouilles furent, précisément à cette époque, placées dans l'autel du nouvel édifice.²⁹ Dans la quatrième scène, la femme couronnée, représentée sur un *suppedaneum* et offrant un *pallium* à Geminianus, à côté du roi Giovianus qui lui consigne un calice et un code juridique, pourrait être, selon l'auteur, «un accenno discreto a Matilde di Canossa, presente alla traslazione delle reliquie del santo e così sollecita verso la Chiesa».³⁰

Il est vrai que pour notre relief de Bolsena, comme pour celui de Modène d'ailleurs, il n'y a pas d'éléments figuratifs qui nous permettent d'identifier avec certitude la comtesse Mathilde. Cela, dans notre cas, est d'autant plus vrai que la qualité grossière du relief rend difficile la description et la compréhension des objets que bon nombre de personnages tiennent à la main. Cependant, considérant le rôle décisif que la tradition attribue à Mathilde dans la translation des reliques de sainte Christine et la présence de la couronne, ainsi que du faldistoire, associés à la figure féminine prodiguant un geste de donation, nous pouvons penser, par analogie avec l'œuvre de Modène, que la comtesse de Canossa a voulu laisser son empreinte à l'entrée de l'oratoire, qu'elle aurait, peut être avec la participation du pape Grégoire, commandité afin de donner une sépulture digne à la vénérée martyre chrétienne.³¹ Si l'on suit cette logique interprétative, les deux personnages qui flanquent le Christ sur l'écusson, présents sur la seconde couche de peinture, doivent être identifiés avec Mathilde et le pape Grégoire.³²

27. On note néanmoins sur le relief en marbre un détail intéressant: comme la femme couronnée, l'homme est aussi assis, mais au contraire du faldistoire associé au personnage féminin, décoré par des têtes d'oiseaux et des pattes de lion, celui sur lequel il repose apparaît à peine sous la hanche droite.

28. Chiara Frugoni, "Per la gloria di Matilde: il contributo delle immagini. Le miniature medievali", in *I mille volti di Matilde. Immagini di un mito nei secoli*, édité par Paolo Golinelli, Milano 2003, pp. 41-62, pp. 41-46, figg. 25-28.

29. *Ibid.*, p. 41.

30. *Ibid.*, p. 44.

31. Le rapport entre pèlerinage et art dans le cadre de la Réforme grégorienne est au cœur du récent essai de Carlo Arturo Quintavalle, "Il viaggio, l'immagine, l'eresia: la rappresentazione del sistema simbolico della Chiesa fra riforma gregoriana ed eresia catara", in *Arti e storia nel Medioevo. III, Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, Torino 2004, pp. 593-669.

32. Dans ce cas aussi, le personnage féminin est couronné et tient dans sa main un calice et un tissu blanc, attributs que l'on retrouve dans la frise de l'architrave de la cathédrale de Modène, avec pour seule différence que le tissu porté par la femme de la Porta dei Principi a été identifié comme étant un *pallium* et que le calice, ici, se trouve entre les mains du roi Giovianus: Frugoni,

Abandonnons à présent Bolsena pour jeter un regard, nécessairement plus fugace, sur les autres objets de notre enquête.

S. Vivenzio à Norchia

Les peintures découvertes, il y a une quinzaine d'années, à l'intérieur d'une grotte reliée par une galerie à la petite église de S. Vivenzio près de Norchia, au sud-ouest de Viterbe, demeurent encore largement méconnues (fig. 9).³³ Il est probable qu'à l'origine le sanctuaire ait été bien plus petit. C'est du moins ce que nous laisse supposer la dimension de la décoration du plafond actuel: un Christ en gloire, entouré des symboles évangéliques, qui occupe uniquement l'angle nord-ouest.³⁴ Le sujet, tout comme l'existence d'une Annonciation sur la paroi nord laissent supposer que les peintures perdues, sur les parois sud et est représentaient un cycle christologique.

À la droite de l'Annonciation, nous reconnaissons un cycle dédié à saint Michel, inspiré de la légende associée au célèbre sanctuaire des Pouilles qui se trouve sur le Mont Saint-Ange, dans le promontoire du Gargano. La source hagiographique à l'origine de l'iconographie des scènes est l'*Apparitio sancti Michaelis in monte Gargano*, un récit rédigé en langue latine au VIII^e siècle mais qui prend sa source dans une version grecque plus ancienne.³⁵

La première scène représente l'épisode dans lequel Gargano, riche propriétaire terrien, perd un taureau qu'il retrouve seulement au terme d'une étonnante recherche à l'intérieur d'une grotte perchée au sommet de la montagne. L'homme, passablement irrité pour s'être tant fatigué dans la recherche de

"Per la gloria di Matilde", pp. 42-44, fig. 28. L'hypothèse selon laquelle il serait possible de reconnaître Mathilde et Grégoire VII plutôt que Christine et Urbain IV dans les deux personnages entourant le Christ, a précédemment été prise en considération: Moscini, *Cristina di Bolsena*, pp. 156-157 (cfr. Piferi, *Affreschi romanici*, p. 52 et note).

33. Voir Fulvio Ricci, "Gli affreschi della Grotta di S. Vivenzio a Norchia", *Informazioni*, 1, 7 (1992), pp. 77-117; Id., *Arte e pellegrinaggio: la vita e la morte lungo il "Cammino"*, in *I pellegrini nella Tuscia*, pp. 161-185, pp. 179-184; Piazza, *Pittura rupestre medievale*, pp. 80-85. De la contribution de Fulvio Ricci est extraite l'analyse de Maria Elena Piferi, *Affreschi romanici*, pp. 57-61.

34. Ricci, "Gli affreschi della Grotta di S. Vivenzio", p. 77.

35. *Apparitio sancti Michaelis in monte Gargano*, in *Culte et pèlerinage à Saint Michel en Occident. Les trois monts dédiés à l'archange*, édité par Pierre Bouet, Giorgio Otranto et André Vauchez, Roma 2003 (Collection de l'École française de Rome, 316), pp. 1-4. Sur l'*Apparitio* et ses transcriptions en grec et en latin: Giorgio Otranto, "Il *Liber de apparitione* e il culto di San Michele sul Gargano nella documentazione liturgica altomedievale", *Vetera christianorum*, 18 (1981), pp. 423-442; Id., "La montagna garganica e il culto micaelico: un modello esportato nell'Europa altomedievale", in *Montelucio e i monti sacri*, Atti dell'incontro di studio (Spoleto 30 settembre-2 ottobre 1993), Spoleto 1994, pp. 85-124, pp. 85-86; Id., "Genesi, caratteri e diffusione del culto micaelico del Gargano", in *Culte et pèlerinage*, p. 51. Sur l'iconographie de la légende du Monte Gargano, qui se répand dans toute l'Europe vers le XV^e siècle: Pina Belli D'Elia, "Il toro, la montagna, il vescovo. Considerazioni su un tema iconografico", in *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, édité par Carlo Carletti et Giorgio Otranto, Bari 1994, pp. 507-551.

l'animal fugueur, lui décoche une flèche qui, miraculeusement ricoche car, sous l'aspect du taureau, se cache en réalité l'archange Michel qui veut ainsi affirmer sa suprématie sur le territoire (fig. 10).³⁶ Le deuxième épisode évoque l'évêque de Siponto à qui saint Michel apparaît en songe pour qu'il exhorte la population locale à lui dédier un sanctuaire au sommet de la montagne (fig. 11).³⁷ La troisième scène, qui conclut le cycle, malheureusement lacunaire, nous narre l'instauration même du culte du Monte Gargano, à travers la représentation d'une messe célébrée par l'évêque à l'intérieur de la grotte (fig. 12).³⁸

La représentation de ces épisodes nous aide à comprendre la fonction du petit oratoire. L'endroit rocheux et escarpé qui naît le long de l'antique *via Clodia*,³⁹ avant même qu'il ne soit lieu de culte à San Vivenzio – dont la dédicace remonterait au XVI^e siècle⁴⁰ –, devait déjà être un sanctuaire michaëlique, soit une étape obligée pour les pèlerins qui, du nord de la péninsule, voire au-delà, se dirigeaient vers le sanctuaire des Pouilles.⁴¹

De par leur grande similitude avec les peintures de l'Immacolata di Ceri, village situé à l'ouest de Rome, les scènes hagiographiques de Norchia peuvent être datées des premières décennies du XII^e siècle.⁴² Elles représentent par conséquent, avec le cycle roman de l'église catalane de Saint Michel de Barluenga,⁴³ la plus ancienne version illustrée de la légende du Monte Gargano qui soit arrivée jusqu'à nous, bien qu'elle ne soit pas l'unique de la région de la Tuscia. Nous pouvons ainsi citer, comme autant d'échos à la renommée du sanctuaire sur le territoire de Viterbe, les peintures, plus connues mais qui remontent au début du XIV^e siècle,⁴⁴ du vestibule d'entrée de l'église rupestre de S. Maria del Parto à Sutri, et celles perdues, probablement elles aussi de la même époque, de l'hôpital accolé au couvent dominicain de Viterbe, au sud de la Porta Romana.⁴⁵

36. *Apparitio sancti Michaelis*, cap. 2, pp. 1-2.

37. *Ibid.*, cap. 4, p. 3.

38. *Ibid.*, cap. 6, p. 4.

39. Edoardo Martinori, *Via Cassia e le sue deviazioni: via Clodia, via Trionfale, via Annia, via Traiana Nova, via Amerina*, Roma 1930, pp. 81-84; Marta Giacobelli, *Via Clodia. Antiche strade-Lazio*, Roma 1991, pp. 63-64.

40. Luciano Santella, "Il culto di San Vivenzio a Blera", *Informazioni*, I, 7 (1992), pp. 97-108, pp. 100-101.

41. Sur les manifestations du culte à saint Michel dans la Tuscia médiévale et sur le Monte Gargano en particulier: Giorgio Otranto, "Riflessi del culto di San Michele del Gargano a Sutri in epoca medievale", in *Il Paleocristiano nella Tuscia*, pp. 43-60; Secondino Gatta, *Gargano, Galvano, Galvano ed altri*, Roma 1997 (Storie di una città. Sutri, 6), pp. 33-35.

42. Piazza, *Pittura rupestre medievale*, p. 333. Sur les peintures de Ceri: Nino M. Zchomelidse, *Santa Maria Immacolata in Ceri. Pittura sacra al tempo della Riforma Gregoriana*, Roma 1996; Serena Romano, *L'Immacolata a Ceri*, in Parlato-Romano, pp. 159-165.

43. Walter William Cook Spencer, Josep Gudiol Ricart, "Pintura e imaginaria románicas", *Ars Hispaniae*, 6 (1950), p. 117, fig. 86.

44. Serena Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, pp. 339-340, fig. IV, 37, 1. Elena Federico, *La leggenda di S. Michele negli affreschi di S. Maria del Parto a Sutri*, Roma 1996 (Storie di una città. Sutri, 2), pp. 12-27.

45. Francesco Gandolfo, *Alla ricerca di una cattedrale perduta*, Roma 1997 (Storia di una città. Sutri, 5), pp. 54-55 et bibliographie en note.

Santissima Trinità de Vallepietra

Il existe, à l'écart des chemins de pèlerinage en direction de Rome et du Monte Gargano, un lieu de culte de grande renommée, lié à des rituels d'origine païenne et toujours actif: le sanctuaire de la Santissima Trinità de Monte Autore près de Vallepietra, agrippé à la base d'une vertigineuse paroi rocheuse de 1337 mètres d'altitude.⁴⁶

Sur le côté occidental d'une petite salle, partiellement creusée dans la roche, sont conservés des restes de peinture médiévale, étouffant sous des grilles, des châssis en aluminium, des centaines d'*ex-voto* et de nombreux bouquets de fleurs (figg. 13-14). Si ce n'est pour la scène liminaire qui représente la Trinité, nous pourrions parler d'une version abrégée d'un cycle biblique de type 'basilical', que l'on retrouve à cette même période: au registre supérieur, dans le prolongement du thème trinitaire, se déroule un cycle christologique avec l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des mages et la Présentation au temple; au registre inférieur subsistent encore de larges traces d'un calendrier, selon un usage fort répandu dans les représentations de l'art roman.⁴⁷ On arrive, en effet, à reconnaître les deux premiers mois de l'année, *IANVARIUS* et *[FE]BR[ARI]V[S]* avec, intercalé entre eux, le signe zodiacal du Verseau. Surplombant la décoration, au-dessus des épisodes évangéliques, les restes d'une frise avec rinceaux et oiseaux sont conservés. Ils parviennent à être associés à un style presque omniprésent dans les fresques de l'époque de la Réforme grégorienne.⁴⁸

Il est assez probable que la narration christologique et la représentation des mois de l'année alternant avec le zodiaque continuaient sur les parois successives, aujourd'hui recouvertes d'un badigeon qui a seulement épargné quelques panneaux votifs du XIII^e au XV^e siècle.⁴⁹ Nous concentrerons notre attention sur l'image de la Trinité (fig. 13), qui a fait l'objet d'analyses approfondies de la part d'Anna Maria D'Achille.⁵⁰

46. Angelo Brelich, "Un culto preistorico vivente nell'Italia centrale", *Studi e materiali di Storia delle religioni*, 24-25 (1953-1954), pp. 36-59; Filippo Caraffa, *Vallepietra dalle origini alla fine del secolo XIX. Con una Appendice sul Santuario della Santissima Trinità sul Monte Autore*, Roma 1969; Id., "S. Domenico di Sora e l'origine del santuario della Ss. Trinità sul Monte Autore presso Vallepietra", *Alma Roma*, 19 (1978), nn. 3-4, p. 31-37; Cesare D'Onofrio, "La Ss. Trinità sul Monte Autore", *Rassegna del Lazio*, 12 (1965), pp. 11-12, pp. 63-80; Anna Maria D'Achille, "Gli affreschi del Santuario della Ss. Trinità sul Monte Autore presso Vallepietra", *Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e Arte*, 53 (1980), pp. 41-63; Ead., "Sull'iconografia trinitaria medievale: la Trinità del Santuario sul Monte Autore presso Vallepietra", *Arte Medievale*, II sér., 5/1 (1991), pp. 49-73; Serena Romano, *Vallepietra, Santuario della Ss. Trinità*, in Parlato-Romano, p. 272; Piazza, *Pittura rupestre medievale*, pp. 171-174.

47. Carlo Bertelli, "Calendari", *Paragone*, 245 (1970), pp. 53-60, p. 56 et note.

48. Toubert, "Le renouveau paléochrétien", pp. 101-122, figg. 1-13.

49. Caraffa, "S. Domenico di Sora", p. 36.

50. Après les essais de 1980 et 1991 (voir note 47), Anna Maria D'Achille a de nouveau abordé le thème de la Trinité de Vallepietra dans le cadre du Colloque d'histoire de l'art médiéval tenu à Parme en 2004: Anna Maria D'Achille, "Un problema di iconografia trinitaria tra Oriente e Occidente: l'affresco di Vallepietra e le immagini di Faras (Nubia). Convergenze poligenetiche o

Bien que nous ne manquions pas, au Moyen Âge, de témoignages artistiques de toutes sortes reprenant le thème de la Trinité, et ce, tant en Occident qu'à Byzance, il n'en demeure pas moins vrai, comme le note André Grabar, que la présence d'un tel sujet dans l'iconographie médiévale se révèle éphémère et sporadique à cause des questions théologiques qu'elle soulève continuellement à cette époque.⁵¹ Sans aucun doute, la version qui ressemble le plus à la fresque de Vallepiera est la miniature du célèbre *Hortus Deliciarum*, manuscrit alsacien, écrit et décoré vers 1180 par l'abbesse de Hohenburg, Herrade de Landsberg, perdu en 1870 mais dont on conserve heureusement une copie fidèle.⁵²

Laissons toutefois de côté les éventuels liens entre ces deux versions de Trinité triadique pour nous concentrer sur la raison de la présence de cette peinture dans le sanctuaire. Expression d'un culte trinitaire attesté à l'époque de la fondation de l'oratoire par saint Dominique de Sora († 1031),⁵³ l'image semble trouver sa raison d'être dans la liturgie liée au dogme de la Trinité. Même si l'institution officielle de la fête de la sainte Trinité remonte à l'année 1334, déjà à l'époque carolingienne – mais surtout à partir de l'an mille – l'habitude de fêter le mystère divin se propage avec un rite liturgique propre, au premier dimanche suivant la Pentecôte.⁵⁴ Il semblerait par ailleurs que l'ordre des Bénédictins n'ait pas peu contribué à la diffusion du culte trinitaire.⁵⁵ La présence sur le Monte Autore de moines de l'abbaye de S. Scolastica de Subiaco, attestée à l'époque médiévale,⁵⁶ indique qu'il est probable qu'ils aient joué un rôle considérable dans le choix de la décoration de l'oratoire de Vallepiera au début du XII^e siècle.

Les fresques de ce sanctuaire semblent représenter, par conséquent, un audacieux compromis, réalisé dans un plein esprit réformateur, vraisemblablement par le milieu monastique de Subiaco, qui consistait à introduire un sujet atypique dans un programme iconographique conforme à l'usage courant. Derrière

emergenze corradicali?", in *Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal Tardoantico al secolo XII*, VII Convegno internazionale di Studi, Parme 21-25 settembre 2004, édité par Carlo Arturo Quintavalle (en cours de publication).

51. André Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1994 (1^{re} éd. 1979), p. 193 (cité par D'Achille, "Sull'iconografia trinitaria medievale", p. 51).

52. D'Onofrio, "La SS. Trinità", pp. 72-73; D'Achille, "Sull'iconografia trinitaria medievale", pp. 65, 68-70, fig. 34. La seule différence entre les deux versions réside dans les diverses transcriptions: le code cite «*Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram et praesit cunctis animantibus terrae*» tandis qu'à la base de la fresque est écrit «*IN TRIBUS HIS DOMINUS P[ER]SONIS CREDIMUS*».

53. «(...) *pervenit ad locum qui Petra imperatoris est appellatus. Ibidem construxit oratorium sanctae Trinitatis, quod quidam religioso monacho dereliquit*»: "S. Dominici Sorani abbatis vita et miracula a coevis conscripta et nunc primum edita", *Analecta Bollandiana*, 1 (1882), p. 279-322, p. 292. Cfr. Sofia Boesch Gajano, *Santità di vita, sacralità dei luoghi. Aspetti della tradizione agiografica di Domenico di Sora*, Biblioteca di Latium. Scritti in onore di Filippo Caraffa, édité par Gioacchino Giammaria, Anagni 1986, pp. 187-204, p. 195, n. 26.

54. Pasquale Iacobone, *Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma 1997, pp. 127-145.

55. *Ibid.*, p. 135.

56. Brelich, "Un culto preistorico", p. 56; Caraffa, "S. Domenico di Sora", p. 34.

cette initiative de représentation du thème trinitaire, nous pouvons, en effet, voir l'intention de traduire un concept théologique difficilement compréhensible en une image susceptible de créer un très fort attrait pour la foi populaire, comme nous le confirme la persistance de la grande dévotion encore manifeste de nos jours.

S. Giovanni a Pollo près de Bassano Romano

Un petit tableau d'un mètre sur deux est conservé isolément sur une paroi rocheuse, à l'intérieur d'un établissement rupestre situé non loin du village de Bassano Romano (sud de Viterbe), auquel est associé le nom de S. Giovanni a Pollo (fig. 15).⁵⁷ Ici, les valeurs chrétiennes de fraternité et de solidarité s'unissent aux exigences du culte agraire dans une totale adéquation avec les préceptes de la Réforme grégorienne.

Le toponyme même n'est autre que la corruption de la dédicace aux saints Giovanni et Paolo, soldats martyrs, représentés, en une pause spéculaire, dans la moitié droite du tableau.⁵⁸ À l'opposé, symétriquement, sont représentés les apôtres Pierre et Paul. Au centre de ces deux couples, un Christ bénissant. Le nom du commanditaire de l'œuvre, un certain *presbyter Gregorius (PBR/GG)*, nous est connu grâce à la documentation d'une inscription, aujourd'hui perdue, établie par Guy Duncan dans les années 1950.⁵⁹ L'identification des deux saints militaires a été rendue possible par le déchiffrement complet de l'inscription peinte sur leur phylactère, qui se réfère à l'antienne chantée à l'occasion du *dies natalis*, le 26 juin: *ISTI S[VNT]/ DVE O/LIVE ET/ DVE CAND/ELABRA/ LUCENT[IA]*.⁶⁰ Leur présence, dans un lieu à caractère agricole, est évidemment cultuelle. C'est à eux, en effet, que l'on faisait référence, par des prières et des *ex-voto*, à chaque fois que l'on ressentait la nécessité d'évoquer la pluie où le soleil pour une bonne récolte.

57. Guy Duncan, "Sutri (*Sutrium*)", *Papers of the British School at Rome*, 26 (1958), pp. 63-134; Joselita Raspi Serra, "Insediamenti e viabilità in epoca paleocristiana nell'Alto Lazio", in *Atti del III Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Aquileia, 27 mai-1° juin 1972)*, Trieste 1974, pp. 398-401; Ead., "Insediamenti rupestri religiosi nella Tuscia", *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Age et temps modernes (MEFRM)*, 87 (1976), pp. 27-156, pp. 93-100; Anna Maria Giuntella, "Il Cristianesimo a Sutri: le testimonianze archeologiche", in *Il Paleocristiano nella Tuscia*, pp. 190-193; Pacifico Chiricozzi, *Le chiese delle diocesi di Sutri e Nepi nella Tuscia meridionale*, Grotte di Castro 1990, pp. 171-172; Luisa Miglio "Sutri", in *Inscriptiones Medii Aevi Italiae (Lazio, Viterbo, 1)*, édité par Luigi Cimarra et al., Spoleto 2002, pp. 187-201; Cfr. Piazza, *Pittura rupestre medievale*, pp. 50-54; Id., "Pittura rupestre a S. Giovanni a Pollo: dal culto agrario alla riforma gregoriana", in *Ad Limina II. Incontro di studio tra i dottorandi e i giovani studiosi di Roma (Roma, Istituto Svizzero - Villa Maraini, febbraio-aprile 2003)*, édité par Renate Burri, Aline Delacretaz, Jacques Monnier et Marcello Nobili, Alessandria 2004, pp. 317-333.

58. *Ibid.*, p. 322.

59. Duncan, "Sutri", p. 128.

60. Piazza, *Pittura rupestre medievale*, pp. 52-53, Id., "Pittura rupestre a S. Giovanni a Pollo", pp. 321-322.

Des traces de cette croyance, toujours diffuse de nos jours comme l'attestent des pratiques religieuses en Campanie, se trouvent dans la même antienne des *dies natalis* qui, dans le vers suivant celui reporté sur le phylactère, rappelle que les deux martyrs sont capables d'ouvrir et de fermer les portes du ciel: «habent potestatem claudere caelum nubibus et aperire portas eius: quia linguae eorum claves caeli factae sunt». ⁶¹ L'inscription du rouleau du couple d'apôtres est malheureusement perdue, mais en son temps, Guy Duncan a pu en retranscrire un fragment, le terme «socii», ⁶² amis fraternels ou frères.

La représentation des deux apôtres et le fragment d'inscription évoquent le thème de la *concordia apostolorum*, qui connaît une version iconographique précise dès l'époque paléochrétienne, avec l'image de l'accolade de Pierre et Paul, ⁶³ un épisode conté dans l'évangile apocryphe du Pseudo-Marcel. ⁶⁴ Le sujet redevient à la mode entre les XI^e et XII^e siècles, tant et si bien qu'on en trouve un exemple dans l'église toute proche de S. Pietro à Tuscania (nord de Viterbe). Notre panneau montre avec ce décor de grandes similitudes formelles et incite à proposer une datation contemporaine, autour de 1100. ⁶⁵

La Grotta degli Angeli à Magliano Romano

Les peintures de la Grotta degli Angeli à Magliano Romano, bien qu'il s'agisse non pas d'un panneau isolé mais d'un vrai programme décoratif, appartiennent elles aussi au genre votif. Les fresques, découvertes par Federico Her-

61. Bartolomeo Capasso, *Credenze e costumanze napoletane ora dimesse*, Napoli 1883, pp. 17-18; Ferdinando Colonna di Stigliano, *Le grotte sul monte Taburno. Descrizione, ricerche storiche e congetture*, Napoli 1889, p. 46; Piazza, "Pittura rupestre a S. Giovanni a Pollo", p. 322. Une allusion claire à Jean et Paul gardiens du ciel est présente dans la lunette de la crypte de l'église de SS. Giovanni e Paolo (premières décennies du XIII^e siècle) qui représente les deux saints, entre deux épisodes hagiographiques, en train de saisir les battants d'une porte ouverte: Ulrike Liebl, "Nuovi contributi sugli affreschi più antichi della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo di Spoleto", *Spolegium*, 36-37 (1992), pp. 42-61, p. 49-51.

62. Duncan, "Sutri", pp. 128.

63. Herbert Kessler, "The meeting of Peter and Paul in Rome: an emblematic narrative of spiritual brotherhood", *Dumbarton Oaks Papers*, 41 (1987), pp. 265-275; Fabrizio Bisconti, "L'abbraccio di Pietro e Paolo in un affresco inedito del cimitero romano dell'ex vigna Chiaraviglio", *XLII Corso di Cultura sull'arte Ravennate e Bizantina (Ravenna 14-19 maggio 1995)*, Ravenna 1995, pp. 71-94; Manuela Viscontini, "La figura di Pietro negli atti degli apostoli. Un caso particolare: la Cappella Palatina di Palermo", in *La figura di San Pietro nelle fonti del Medioevo. Atti del primo convegno tenutosi in occasione dello Studiorum universitatum docentium congressus (Viterbo-Roma 5-8 settembre 2000)*, édité par Loredana Lazzari et Anna Maria Valente Bacci, Louvain-La-Neuve 2001, pp. 457-483. Dernièrement: Melania Guj, "La *concordia apostolorum* nell'antica decorazione di S. Paolo fuori le mura", in *Ecclesiae urbis, Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma, IV-X secolo (Roma, 4-10 settembre 2000)*, édité par Federico Guidobaldi et Alessandra Guiglia Guidobaldi, 2 voll., Città del Vaticano 2002, II, pp. 1873-1892.

64. Cfr. "Gli atti di Pietro e Paolo dello Ps. Marcello", in *Gli apocriphi del Nuovo Testamento*, édité par M. Erbetta, 4 voll., Casale Monferrato 1962, II, pp. 178-192 (182).

65. Matthiae-Gandolfo, pp. 256-258, fig. 26; Enrico Parlato, "S. Pietro a Tuscania", in *Parlato-Romano*, pp. 179-193 (p. 187).

manin au tout début du XX^e siècle,⁶⁶ furent détachées par la Soprintendenza alle Gallerie de Rome en 1939 dans le but de les protéger et d'enrayer leur progressive et inévitable détérioration due tant aux conditions atmosphériques qu'à l'inexorable processus d'érosion du tuf dans lequel la pièce avait été creusée (fig. 16).

Découpées par sections en suivant le profil des bordures, transportées tout d'abord sur un support plan puis, à l'occasion d'une intervention postérieure, détachées à nouveau afin de recréer leur courbure initiale, les peintures, conservées au musée romain de Palazzo Venezia, reprirent la route de Magliano Romano pour trouver place, non dans leur lieu d'origine mais dans l'église paroissiale S. Giovanni, au centre du village.⁶⁷

La séparation de leur site naturel, si elle a permis leur conservation, aura cependant eu pour double conséquence la disparition de l'effet d'ensemble et l'abandon total de l'église rupestre. Cette dernière est pourtant digne d'intérêt, car elle présente un réel soin dans le travail d'excavation, contemporain des peintures, dans la mesure où on y retrouve plus ou moins les mêmes formes architecturales que dans une église *sub divo*. La typologie de l'excavation nous permet de distinguer la Grotta degli Angeli des nombreux autres espaces rupestres disséminés dans les environs que l'on attribue généralement à l'époque étrusque ou romaine.

Le sanctuaire est constitué d'une salle avec voûte en berceau (4 × 3 m), séparée à l'origine de la partie presbytérale par trois arcs – celui de gauche, victime de l'érosion, a disparu – reposant sur deux colonnes aujourd'hui passablement détériorées, mais à l'époque sculptées avec finesse, comme les restes des chapiteaux à volute le laissent encore supposer. L'arc central, d'un diamètre supérieur aux arcs latéraux, encadre l'abside au centre de laquelle se trouvait encore récemment un autel en marbre d'époque romaine.⁶⁸ L'érosion du flanc de la colline a conduit à l'effondrement de la paroi d'entrée ainsi que de la paroi de

66. Federico Hermanin, "La Grotta degli Angeli a Magliano Pecoreareccio", *Bullettino della Società Filologica Romana*, IV, 64 (1903), pp. 1-11; Pasquale Rotondi, "Gli affreschi di Magliano Romano nella Galleria Corsini a Roma", *Le Arti* (1939-1940), pp. 288-292 (réédité dans Pacifico Chiricozzi, *Magliano Romano*, Roma 1980, pp. 71-79); Edward B. Garrison, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, 4 voll., III, Firenze 1957-1958, pp. 198-210; Guglielmo Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, II (*Secoli XI-XIV*), Roma 1966, pp. 43-45; Bertelli, *Calendari*, pp. 58 ss; Chiricozzi, *Magliano*, pp. 65-71, 80; Matthiae-Gandolfo, p. 260; Serena Romano, "Appendice: Gli affreschi della Grotta degli Angeli a Magliano Romano", in Parlato-Romano, pp. 322-323; Cfr. Piazza, *Pittura rupestre medievale*, pp. 138-141; 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 (2003-2004), pp. 105-133.

67. Pour un examen attentif des péripéties des peintures de Magliano, nous renvoyons à l'article plus récent: *ibid.*, p. 110.

68. Cfr. Rotondi, "Gli affreschi di Magliano" p. 290, fig. 22. L'autel se trouve aujourd'hui dans le jardin communal de Magliano Romano (Moretti, "Alle porte di Roma", p. 107).

gauche, pourtant postérieurement remplacée par un mur en bloc de tuf qui lui aussi s'est effondré.⁶⁹

Les panneaux exposés dans l'église paroissiale de Magliano Romano proviennent tous de la partie centrale de l'église rupestre et représentent un bref cycle christologique, un sujet théophanique, une série de saints posant de face et quelques portions d'encadrements décorés.

Pour rétablir l'ordre original des représentations, il nous faut nous appuyer sur une photographie de 1939 réalisée avant le décolllement des fresques de leur support originel.⁷⁰ La voûte en berceau de la nef était divisée dans le sens de la longueur en deux secteurs. Celui de gauche en entrant accueillait les épisodes de la Nativité et l'Adoration des mages. À droite, l'enfance de Jésus se poursuivait avec la Présentation au temple. À côté, dans un petit espace résiduel, situé au-delà d'un encadrement décoratif à rinceaux végétaux, prenaient place quatre représentations iconiques de saints. La première est clairement mise en valeur, car elle figure séparée des autres, encadrée d'un ruban à croix rouges sur fond blanc. Elle représente Nicolas de Myre avec crosse et *omophorion*. Juste en dessous, le décolllement de 1939 a provoqué la perte de la partie inférieure de la figurine du donateur, *Rigetto*, agenouillé aux pieds du saint évêque.⁷¹ Une seule scène réunit saint Sébastien en habit militaire, le moine Egidius revêtu du vêtement monastique et l'apôtre Pierre en tunique et *pallium*. Les deux parties de la voûte étaient divisées, tout au long de l'axe central, par un large rectangle décoré d'une bande centrale ornée de feuilles d'acanthé et de fleurs, et de deux bandes latérales avec *rotæ* et oiseaux. Un motif à rinceaux courait encore à l'intérieur des deux encadrements latéraux peints à la base de la voûte, dont la seule trace qu'il nous reste est un fragment.⁷²

La paroi surplombant les trois arcs séparant la nef de la zone presbytérale accueillait une *imago clipeata* du Christ bénissant, flanquée des deux archanges en adoration rigoureusement symétriques, Michel à gauche et Gabriel à droite. À côté de ce dernier, un paon est occupé à picorer des grains de raisin. En dessous, sous le nom de l'archange (*S. GABRIEL*), on peut lire celui d'un autre donateur, *JOHANNES*, auquel nous pouvons attribuer également la plus grande partie de la décoration picturale (*IOHS PRO MA/TRIS SVE PIN/GERE FECIT*).⁷³

69. Simona Moretti défend à l'inverse l'idée d'une simultanéité chronologique entre réalisation des fresques et construction du mur: *ibid.*, p. 105.

70. Photo n° E 232521, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, année 1939.

71. Dans la première exposition des panneaux, dans une salle du palais Corsini à Rome, la partie inférieure du donateur, bien que découpée durant les opérations de décolllement de la fresque, avait été rattachée à la partie supérieure (cfr. la photo des années 1940 dans Moretti, "Alle porte di Roma", fig. 7, p. 111). Aujourd'hui, le fragment en question n'est pas exposé avec l'ensemble de la peinture dans la nef de l'église Saint-Jean mais gardé dans un réduit adjacent (je remercie Simona Moretti de me l'avoir signalé).

72. Il s'agit toujours du fragment avec la partie inférieure du donateur *Rigetto* (voir note précédente).

73. À la différence de *Rigetto*, qui s'est fait représenter à l'intérieur même du tableau avec l'évêque Mira, Jean a préféré laisser comme trace une inscription clairement visible, sur quatre

La Cripta di S. Michele à Alatri

Le dernier cas sur lequel nous souhaitons nous pencher se trouve dans la partie méridionale du Latium, dans la province de Frosinone. Il s'agit de la petite pièce (4 × 1,5 m. environ) creusée dans la roche qui constitue aujourd'hui le fond de la chapelle moderne de S. Michele à Alatri.⁷⁴

Ce lieu, qui fut peut-être à l'origine une citerne romaine,⁷⁵ présente deux couches superposées de peinture sur le mur du fond. Sous un enduit peint représentant une Vierge orante entourée de saintes, dans un style assez proche des peintures du premier chantier de la crypte de la cathédrale de Anagni et donc datable des vingt premières années du XIII^e siècle,⁷⁶ on découvre une décoration plus ancienne avec représenté le martyr de saint Laurent et des restes, sur la gauche, d'un autre épisode hagiographique difficilement identifiable (figg. 17, a-b),⁷⁷ ainsi qu'une partie d'un *velarium* vers le bas et des traces sur la voûte en berceau. Cette dernière était décorée de larges disques à motifs ornementaux et figuratifs dont il ne reste que deux exemples; le premier accueille un dessin floral avec la ramification de quatre feuilles d'acanthe disposées en croix, tandis que le second représente un lion portant un livre, emblème de l'évangéliste Marc.⁷⁸ Entre la voûte en berceau et la paroi verticale inférieure court une décoration qui, dans ce cas comme dans celui de Vallepietra, est issue du répertoire ornemental de l'époque de la Réforme de l'Eglise.⁷⁹

Dans l'ensemble, la scène du martyr de saint Laurent reste conforme à l'ancienne tradition iconographique qui trouve à Rome, dans l'église de S. Ceci-

lignes, à l'intérieur de la scène théophanique qui encadre l'abside. Pour ce motif, nous pensons que par rapport à celui du donateur de saint Nicolas, son rôle a été bien plus déterminant dans l'excavation, le financement et la décoration de l'église rupestre. Sur le regroupement de différents donateurs dans un même programme pictural, nous renvoyons au cas précédent de la Grotta dei Santi à Calvi près de Capoue: Simone Piazza, "La Grotta dei Santi a Calvi e le sue pitture", *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 57, (2002), pp. 169-208.

74. Augusto Dono', *Storia dell'affresco in Alatri*, Roma 1990, pp. 7-18; Piazza, *Pittura rupestre medievale*, pp. 175-182. Nous profitons de l'occasion qui nous est donnée pour remercier notre collègue et amie Francesca Romana Moretti, qui, il y a maintenant trois ans, nous a signalé l'existence de ces très intéressantes peintures.

75. *Ibid.*, p. 176.

76. Confrontons par exemple les décorations des vêtements des deux saintes avec ceux des clercs dans la scène de la translation de saint Magnus dans la crypte d'Anagni: Matthiae-Gandolfo, pp. 291-299, tabl. 12, en couleur.

77. Précédemment, la distinction entre les deux scènes n'avait pas été remarquée, à tel point que même le personnage à la gauche de la peinture avec la Vierge et les saintes était associé à l'épisode du martyr de saint Laurent: Dono', *Storia dell'affresco*, pp. 9-11 et planche hors texte avec graphique de la "Veduta generale dell'affresco".

78. Une solution analogue sera adoptée ensuite (1263) pour la décoration de la voûte de l'église S. Pellegrino de Bominaco qui reprend une série de cercles à motifs ornementaux, à l'exception d'un seul qui représente le symbole de saint Marc avec le livre de l'Évangile (cfr.: Jérôme Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) thèmes, parcours, fonctions*, Roma 1992, pp. 143-144, fig. 34).

79. Cfr. *supra*, p. 10 et note 48.

lia in Trastevere, un exemple très similaire datable des premières décennies du XII^e siècle (fig. 18).⁸⁰ Sur la gauche, au-delà d'une structure en pointe sous laquelle devait être représenté l'empereur Dèce énonçant la condamnation, on trouve les restes d'une scène qui pourrait rappeler un épisode de la vie de Laoucouche précédant son supplice sur la graticule. La superposition d'une seconde couche permet seulement de deviner le buste d'un personnage tonsuré et auréolé, revêtu d'une tunique décorée à losanges et d'un manteau royal bordé de galons dorés, occupé à bénir avec la main droite tout en tendant la main gauche vers le centre du tableau.⁸¹

La présence d'un épisode qui précède la scène du martyr est importante, dans la mesure où elle nous permet de supposer, comme le laissent par ailleurs penser les restes des fresques de la voûte, que la salle était à l'origine presque entièrement ou totalement décorée⁸² et qu'elle accueillait un ensemble de scènes narratives. Il ne s'agissait donc pas d'un unique tableau votif, comme ce fut le cas lors de la seconde intervention, mais d'un programme décoratif uniforme qui, avec la série de *vela* au niveau inférieur et les séquences de scènes hagiographiques encadrées de bandeaux rouges, renvoient aux peintures murales des églises du haut Moyen Âge.

* * *

De tous les exemples que nous venons d'évoquer, nous pouvons tirer quelques réflexions générales. Dans le territoire du Latium, la peinture rupestre réalisée à la fin du XI^e siècle (époque à laquelle nous assignons la peinture de Bolsena) et dans les premières décennies du XII^e siècle (datation qui convient aux autres exemples), est en adéquation avec les aspirations réformatrices de

80. À l'exception d'un unique panneau reprenant un épisode de la vie de sainte Cécile, les scènes qui faisaient partie du portique de la basilique romaine de Santa Cecilia in Trastevere sont toutes perdues. Par chance, au XVII^e siècle, elles furent dessinées à l'aquarelle par Antonio Eclissi (Barb. Lat. 4402, fol. 23, cfr. Stephan Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien-München 1964, p. 30, fig. 22); Matthiae-Gandolfo, p. 270, fig. 40; Valentino Pace, "Riforma della chiesa e visualizzazione della santità nella pittura romana: i casi di sant'Alessio e santa Cecilia", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 46-47 (1993-1994), pp. 541-548 (réédité in Id., *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, pp. 69-85).

81. La pose adoptée par le saint dans le fragment d'Alatri est similaire à celle reprise par Laurent dans les scènes de "la guérison de la femme au mal de tête" et de "la guérison de Ciriaca", toutes deux parties intégrantes de la décoration du XIII^e siècle du portique de la basilique de S. Lorenzo fuori le mura, détruite par une bombe en 1943 mais photographiée auparavant et dessinée par Antonio Eclissi: Antonio Muñoz, *La Basilica di S. Lorenzo f. l. m.*, Roma 1944, p. 20, pl. XXIII.

82. Le long du mur septentrional, les extrémités latérales du panneau reproduisant les scènes hagiographiques présentent, sans équivoque, les traces de leurs corniches et de la limite de la peinture même. Ce signe d'interruption dans la décoration du petit oratoire pourrait signifier que l'intervention picturale, à l'époque de sa réalisation, a épargné les deux parois courtes, pour une raison qui demeure désormais, incompréhensible.

l'Église, au même titre que la décoration des édifices monumentaux construits à l'époque.

On constate ainsi un retour au langage figuratif paléochrétien avec une prédilection pour les cycles narratifs, hagiographiques ou évangéliques, répartis en séries de tableaux regroupés en séquences. On note aussi l'acquisition d'un vocabulaire formel issu des chantiers romains, qui utilise des bandes ornementales géométriques et modulaires facilement exportables, mais qui n'hésite pas non plus à chercher son inspiration dans l'Antiquité pour représenter des éléments architectoniques comprenant des détails qui trahissent un goût archéologique. C'est le cas, par exemple, du masque qui enrichit la petite colonne cannelée peinte entre les scènes de la légende de Gargano à Norchia (fig. 10), ou de l'architrave hellénistique surplombant l'épisode du martyr de saint Laurent (fig. 17 b).

Afin de contrer un préjugé historiographique qui a la vie dure, il convient donc de souligner que l'*habitat* rupestre n'a pas de répercussions négatives sur la qualité des œuvres et qu'il ne représente vraisemblablement pas un arrêt dans la mise à jour continue du langage figuratif. On le voit aussi dans l'introduction de pigments rares, comme le bleu, par exemple à Norchia, Alatri et à Bassano Romano, qui viennent remplacer l'utilisation des terres plus communes, et qui sont employés à réaliser le ciel et même les ornements. Il n'en demeure pas moins vrai que l'environnement très particulier de ces pièces aménagées dans la roche impose des contraintes importantes, que ce soit l'adaptation aux irrégularités du support qui oblige les artistes à réduire et à ajuster leurs programmes iconographiques, ou leur fonction même, leurs exigences culturelles particulières liées au caractère sacré des sanctuaires extra-urbains. Au sein de l'univers rupestre, l'art de la Réforme grégorienne démontre en fin de compte, avec une certaine facilité, sa capacité à établir des compromis entre les réponses traditionnelles et les partis pris originaux.



1. Bolsena, "Grotta di S. Cristina", parete soprastante l'ingresso alle catacombe, resti di due strati pittorici d'epoca medievale.
2. Bolsena, "Grotta di S. Cristina", parete soprastante l'ingresso alle catacombe, part. del primo strato.



3. Bolsena, "Grotta di S. Cristina", parete soprastante l'ingresso alle catacombe, part. del secondo strato.
4. Bolsena, "Grotta di S. Cristina", brano pittorico con una scena del martirio di S. Cristina.



5. Bolsena, "Grotta di S. Cristina", absidiola (a: part. del Pantocrator; b: tracce di un apostolo; c: tracce della martire Cristina).



6. Roma, SS. Cosma e Damiano, part. del Cristo al centro del catino absidale.



7. Bolsena, catacombe di S. Cristina, frammento di recinzione presbiteriale.

8. Bolsena, basilica di S. Cristina, architrave del "Portale della contessa Matilde".



9. Norchia, ipogeo di S. Vivenzio, resti della decorazione pittorica medievale.

10. Norchia, ipogeo di S. Vivenzio, ciclo della leggenda di Gargano, part. dell'episodio della ricerca del toro smarrito.



11. Norchia, ipogeo di S. Vivenzio, ciclo della leggenda di Gargano, part. dell'episodio del sogno del vescovo.



12. Norchia, ipogeo di S. Vivenzio, ciclo della leggenda di Gargano, part. dell'episodio della messa all'interno del santuario del Gargano.



13. Vallepietra, santuario della SS. Trinità, part. della Trinità triandrica.
14. Vallepietra, santuario della SS. Trinità, part. del ciclo evangelico.



15. Bassano Romano, S. Giovanni a Pollo, pannello votivo.

16. Magliano Romano, Grotta degli Angeli, le pitture all'indomani dello stacco del 1939.



17. Alatri, "Cripta" di S. Michele (a: tracce di un episodio agiografico; b: martirio di S. Lorenzo).



18. Antonio Eclissi, copia del martirio di S. Lorenzo dal distrutto portico di S. Cecilia in Trastevere (Città del Vaticano, Barb. Lat. 4402, fol. 23).