

Foletti, Ivan; Quadri, Irene

Roma, l'Oriente e il mito della Traditio Legis

Opuscula historiae artium. 2013, vol. 62, iss. Supplementum, pp. 16-37

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/129798>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Roma, l'Oriente e il mito della Traditio Legis

Ivan Foletti – Irene Quadri

Historiography has constructed and then deconstructed the myth of a Petrine iconography, the so-called Traditio legis. With this work we intend to revisit this topic from a more complex point of view. We aim to reflect on the very notion of Traditio legis, expanding the scope of inquiry geographically: beyond the circles of Rome, the traditional focus of study, our analysis takes account of outside realities, such as the apsidal mosaic in the church of Cromi, in Georgia, datable to the seventh century. We also studied the perception that images defined as Traditio legis had in the course of the Middle Ages. Particular attention, finally, is dedicated to the situation in Rome during the first centuries after the year 1000.

Keywords: Traditio Legis, Rome, Milan, Cromi, roman identity

Ivan Foletti, M.A., Ph.D
Masarykova univerzita Brno / Masaryk University Brno /
Université de Lausanne
e-mail: foletti@phil.muni.cz

Irene Quadri
Université de Lausanne
e-mail: Irene.Quadri@unil.ch

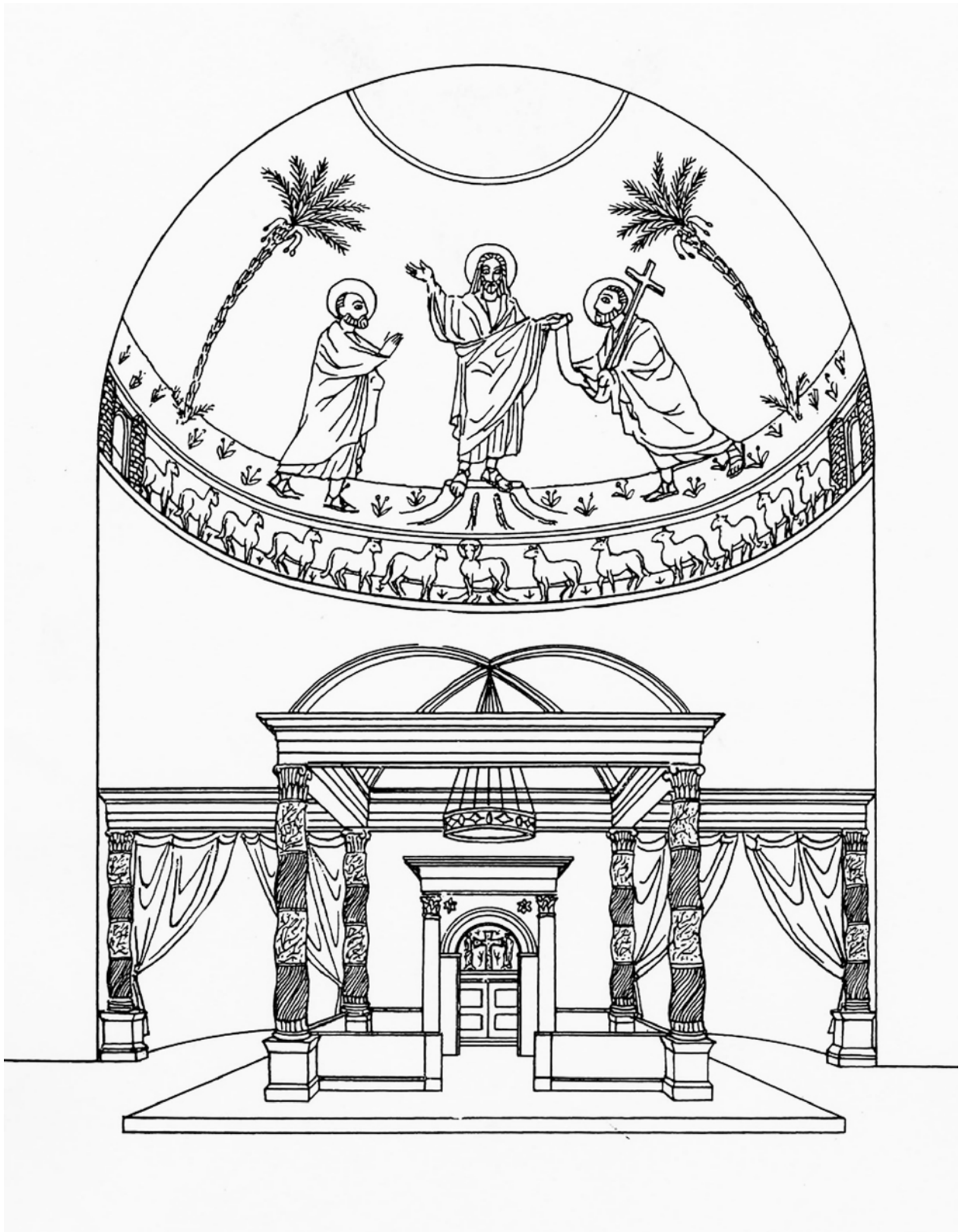
Con le pagine che seguiranno s'intende rivisitare da un punto di vista più complesso, un argomento già largamente discusso dalla critica moderna: la cosiddetta *Traditio legis*.¹ In un primo momento, la nostra ambizione è quella di riflettere sulla nozione stessa di *Traditio legis*, allargando il campo d'indagine dal punto di vista geografico, così come la sua stessa definizione. In seconda battuta, sarà studiata la percezione che le immagini definite come *Traditio legis* ebbero nel corso del Medioevo. Un'attenzione particolare sarà dedicata alla situazione romana durante i primi secoli dopo il Mille.

Fin dalla metà dell'Ottocento, diversi studiosi hanno individuato, soprattutto in ambito romano, uno schema iconografico molto diffuso: attorno alla figura centrale del Cristo – che nella mano sinistra tiene un rotolo spiegato, mentre alza la mano destra aperta – stanno Paolo a destra e Pietro a sinistra. Questi sono a volte accompagnati da altre figure. Il nome di *Traditio legis* che gli è stato conferito deriva dall'iscrizione DOMINUS LEGEM DAT presente sul rotolo che il Cristo tiene, tra gli altri, nel mosaico della cupola del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli, datato al 362–408.² [fig. 1] A conferma di questa lettura, è stato anche preso in considerazione il gesto di Pietro che, con le mani velate protratte in avanti, s'inchina in direzione del Cristo, interpretato come il segno della ricezione del rotolo della Legge. Tale scena è stata perciò letta come uno degli atti fondanti del primato petrino.³

Il punto di partenza per questo studio è rappresentato dal recente volumetto di Jean-Michel Spieser che integra la storiografia precedente, riprendendo e completando la corrente "dissidente" cristallizzata attorno agli studi di Walter Nikolaus Schumacher.⁴ Concentrandosi soprattutto sul corpus dei sarcofagi romani della seconda metà del IV secolo, lo studioso ha sottolineato la novità di quest'iconografia, le cui principali caratteristiche sono in discontinuità con la tradizione precedente. Innovativi, in particolare, sono i seguenti elementi: il Cristo raffigurato con la barba, la sua posizione in piedi, la gestualità della mano destra con il palmo aperto che ha significato di potere, ma anche la sua collocazione su una collina dalla quale sgorgano i quattro Fiumi del Paradiso. Spieser conclude il suo saggio spiegando che tale immagine deve essere letta come uno dei primi tentativi di rappresentazione



1 – Dominus legem dat, 362–408. Battistero di San Giovanni in Fonte, Napoli



2 - Tilmann Buddensieg, Ricostruzione della primitiva abside di San Pietro in Vaticano, 1959

ultraterrena del Cristo-Dio. Allineandosi a una tradizione critica di minoranza, ma vecchia quasi un secolo, Spieser non legge nei gesti di Cristo e di Pietro rispettivamente il dono e il ricevimento della Legge: è infatti impensabile che un'operazione di tale importanza fosse fatta con la mano sinistra.⁵ In sarcofagi di qualità inferiore, il gesto è ambiguo e si può avere effettivamente l'impressione che Pietro riceva il rotolo.⁶ Tale ambiguità, tuttavia, sembra acquisire senso se si considera la composizione nel suo insieme: essa servirebbe a sottolineare l'uguale importanza dei due apostoli. È infatti Paolo, situato a destra, a occupare la posizione privilegiata: la collocazione di Pietro a sinistra – tanto vicino al Cristo, però, che pare toccarlo – va forse letta come una maniera per compensare questa situazione “sfavorevole”. Più che un privilegio di Pietro, il nocciolo di questo discorso figurativo indica parità tra i due apostoli.⁷ A ben guardare, poi – si veda, tra i numerosi esempi conservati, il sarcofago del Musée de l'Arles chrétienne – il movimento di Pietro non si risolve in un afferrare quest'ultimo, bensì in un inchino di venerazione.⁸ [fig. 12] Questo fatto è tanto più visibile negli esempi dove Pietro tiene in mano una croce, come ancora una volta nel sarcofago di Arles o quello di Sant'Ambrogio a Milano.⁹ In due casi – in un sarcofago frammentario, conservato oggi al Museo Pio Cristiano, della fine del quarto secolo e nel sarcofago di Lamta, prodotto negli stessi anni e conservato oggi al Musée Archéologique – il rotolo del Cristo cade liberamente senza neppure essere sfiorato dal Principe degli Apostoli.¹⁰ La formulazione dell'iscrizione *DOMINUS LEGEM DAT* è quindi tradotta da Spieser: “*c'est le Seigneur qui donne la Loi*”.¹¹ Il rotolo diventa così un attributo del Cristo: la scena, una visione del Signore nei cieli, si oppone agli episodi narrativi che decoravano i sarcofagi, dove il Cristo si mostrava attivo nella sua esperienza terrena. Per Spieser il motivo della scelta di questa particolare iconografia teofanica va cercato nel dibattito dottrinale in atto in quel periodo: essa costituisce una reazione all'eresia ariana.¹²

Tra Oriente e Occidente: un'iconografia diffusa

L'analisi di Spieser si limita essenzialmente al IV secolo. Uno sguardo allargato fornisce invece elementi nuovi. Se consideriamo le conclusioni di Spieser – ovvero la novità costituita dal Cristo Cosmocrator in piedi, ma anche il fatto che non vi è interazione tra quest'ultimo, Pietro e Paolo – la presenza dei Principi degli Apostoli non è necessaria. L'enfasi è posta sulla figura del Cristo. Tra IV e VII secolo, questa considerazione trova conferma in diversi episodi sparsi tra Roma, Milano e la Georgia, nei quali il nocciolo compositivo è costituito proprio dalla figura del Cristo stante con la mano destra alzata e aperta nel gesto di potere e nella sinistra un rotolo spiegato.

A Roma, oltre ai sarcofagi già menzionati, vi è la questione della primitiva decorazione absidale della basilica

di San Pietro in Vaticano.¹³ Spieser ha messo in dubbio quanto invece affermato dalla maggior parte degli studiosi e cioè che fosse proprio una “*Traditio*” a ornare il catino absidale.¹⁴ In un recente intervento siamo tornati sulla questione, ritenendo alcuni elementi sulla *longue durée*.¹⁵ Considerati in particolare oggetti memoriali del IV e V secolo – il cofanetto di Pola e la placca d'Anagni – e la ricezione dell'abside vaticana dopo il Mille, abbiamo concluso dando ragione agli studi precedenti: con ogni probabilità al centro dell'abside si trova un Cristo in piedi vestito con tunica aurea, la mano destra alzata e nell'altra un rotolo aperto. Alla sua sinistra, Pietro si chinava di fronte al Signore, andando a sfiorare con le mani velate il rotolo spiegato, mentre Paolo ripeteva il gesto simmetricamente a destra.¹⁶ [fig. 2] Un'iconografia pressoché identica si trova anche nell'absidiola nord del mausoleo di Santa Costanza, datata da Simone Piazza agli anni Settanta del IV secolo.¹⁷ [fig. 3] Il monumento sulla Nomentana è in uno stato di conservazione talmente problematico che, per quanto riguarda i dettagli, ci sembra molto difficile formulare considerazioni definitive. Complessivamente, però, lo schema sembra seguire quello dei sarcofagi. Il bastone che Pietro ancora oggi tiene nella mano sinistra, come già proposto da Pasquale Testini,¹⁸ è con ogni probabilità il resto del manico di una croce che in origine, come nelle sculture dei sarcofagi, l'apostolo brandiva con le mani velate. Sempre a Roma, sulle celebri porte di Santa Sabina, cronologicamente collocabili tra il pontificato di Celestino I (421-431) e quello di Sisto III (432-440), nella parte superiore del pannello detto dell'*Ascensione* troviamo un Cristo identico a quello descritto qui sopra, iscritto in un clipeo.¹⁹ [fig. 4] A differenza delle altre composizioni, però, il Cristo non è affiancato da nessuna figura; la presenza ai suoi fianchi dell'alpha e dell'omega e dei quattro Viventi che lo circondano, sottolinea la dimensione escatologica della visione, come pure la sua posizione nel cielo al di sopra degli spettatori, forse la Vergine tra Pietro e Paolo. Spieser ha voluto vedere in questa composizione l'eco della primitiva decorazione absidale della basilica sull'Avventino.²⁰ Se così fosse la figura del Cristo in piedi sarebbe, tra quarto e quinto secolo, una delle immagini più diffuse nelle decorazioni monumentali dell'Urbe.

A Roma, quindi, l'iconografia del Cristo Signore in una dimensione ultraterrena è frequentemente attestata e non si lega per forza alla presenza dei Principi degli Apostoli.

L'abside vaticana è forse stata fonte di ispirazione per il primitivo mosaico absidale della basilica di Sant'Ambrogio a Milano, verosimilmente di epoca ambrosiana: qui, però, lo schema è stato aggiornato – in armonia con la visione ecclesiastica di Ambrogio – sostituendo i Principi degli Apostoli con i santi Gervasio e Protasio. [fig. 5] Le raffigurazioni della pace di Ariberto, probabile eco di questa composizione, mostrano come nel caso milanese il rotolo tenuto dal Cristo fosse esibito a maggior distanza dai



3 – Dominus pacem dat, 370 (?). Mausoleo di Costantina, Roma

santi, escludendo qualsiasi equivoco sull'atto: esibizione e non conferimento della Legge. La presenza di santi milanesi, invece, è un'ulteriore variante dello schema.²¹ Sempre a Milano è conservato anche il sarcofago di San Celso, databile alla seconda metà del IV secolo e prodotto, con ogni probabilità, da una bottega locale.²² In un contesto iconografico molto interessante – senza cesure visibili sono raffigurate quattro scene evangeliche – è rappresentato, al centro del sarcofago, un Cristo in piedi con attorno Pietro e Paolo. Paolo è, però, questa volta è alla sinistra di Cristo, mentre il rotolo nella mano sinistra del Cristo appare non integralmente aperto, descrivendo così un gesto autonomo, indipendente dalle figure circostanti.

Questa varietà di formule è dimostrata anche da un caso relativamente poco noto: quello del mosaico absidale della chiesa di Cromi (626–634), in Georgia. Il brano oggi quasi interamente distrutto – i resti sono conservati al Museo di Tbilisi – è noto grazie al disegno preparatorio, ancora chiaramente visibile nel 1930 quando è stato fotografato.²³ [fig. 6–7] Nella conca absidale appariva un Cristo vestito con un pallio e raffigurato con la stessa gestualità descritta negli esempi romani. Sul rotolo appaiono due citazioni non letterali dal Vangelo di Giovanni: “Sono la luce del mondo e io sono la resurrezione e la vita, chi crede in me, quand’an-

che fosse morto, vivrà” (Giovanni VIII, 12 e IX, 25). Accanto a questa figura centrale si distinguevano le *silhouettes* di due figure inchinate che avevano probabilmente le mani velate. Interpretata come una *Traditio legis* da Jakov Smirnov nel suo postumo volume del 1934, la scena è stata rivaluta nel 1967 da Viktor Lazarev.²⁴ Quest’ultimo riconobbe nelle figure laterali, provviste di ali, due angeli, smentendo così la tesi di Smirnov. Considerata poi la pittura murale sottostante con la Vergine orante tra Pietro e Paolo, Lazarev propose di interpretare la scena come un’*Ascensione*. Il pessimo stato di conservazione dell’insieme, non ci permette di accertare la contemporaneità tra i dipinti e i mosaici. Appare in ogni caso molto sorprendente immaginare che un’unica scena narrativa fosse stata fin dall’inizio concepita ed eseguita con due media diversi. Soprattutto, però, il presupposto storiografico su cui si costruiva la tesi di Lazarev era determinato dall’idea che in una *Traditio* i Principi degli Apostoli non potessero mancare. Quanto fin qui asserito, tuttavia, ha permesso d’individuare nella figura del Cristo in piedi e non in quelle degli Apostoli, l’elemento determinante della composizione: il mosaico di Cromi entra perciò a pieno titolo

4 – Visione teofanica, 421–440. Santa Sabina, Roma





5 – Michele Foletti, Ricostruzione della primitiva abside di Sant’Ambrogio a Milano, 2012 © Michele Foletti

nella serie di immagini teofaniche che qui consideriamo, per le quali il reale comun denominatore è il Cristo stante che si svela in un contesto cosmico.

Cromi e Roma sono espressioni di una tradizione che abbracciava l’Occidente così come l’Oriente. Nella stessa Roma, come appena detto, gli schemi presenti dovevano essere molteplici. In questo senso, un indizio fragile, ma eloquente è rappresentato dalle pitture nell’abside dell’oratorio del Salvatore sotto i Santi Giovanni e Paolo, datata al terzo quarto dell’XI secolo.²⁵ [fig. 8] Qui, come a Cromi, due angeli con le mani velate affiancano il Cristo in piedi con un rotolo aperto. È ovviamente impensabile immaginare una filiazione diretta tra questi due episodi. La loro prossimità è però impressionante: oltre alla composizione, la prima parte dell’iscrizione dei due rotoli – rispettivamente in georgiano e in latino – è una parafrasi del Vangelo di Giovanni (VIII, 12) “Sono la luce del Mondo”. Sembra difficile pensare che una tale consonanza possa non dipendere da un prototipo simile a quello di Cromi, presente pure nella Roma tardoantica, indizio indiretto della larga diffusione e della varietà di quest’efficace iconografia. Altri due episodi, diversi, ma derivanti dallo stesso *humus* figurativo, completano la nostra riflessione. Il primo caso è costituito dai rilievi del reliquiario di Salonico

che adottano lo schema triangolare con il Cristo tra Pietro e Paolo, nonostante il Cristo sia raffigurato imberbe e la mano destra alzata non sia aperta ma compia un chiaro segno di elocuzione.²⁶ Vi è, poi, il codice di Rabbula (586), dove nel contesto narrativo dell’Ascensione, il Cristo in piedi iscritto in una mandorla mantiene la sua peculiarità di *Cosmocrator*, come dimostrano il carro di fuoco e i quattro Viventi che lo attorniano.²⁷ [fig. 9] Le attestazioni qui presentate, unitamente ai numerosi sarcofagi romani dell’ultimo quarto del IV secolo, completano la tesi di Spieser riguardo al grande e breve successo di quest’iconografia a Roma. A nostro parere, i casi di Milano, Cromi, Rabbula e Salonico sono prove indirette di una diffusione molto più larga e su un lasso di tempo più lungo di questo schema. Le importanti varianti che riguardano le iscrizioni che lo accompagnano – oltre alla Legge di Dio, queste menzionano anche la pace del Signore e la sua natura di Luce del mondo – sembrano confermare la polivalenza di questo motivo.²⁸

Se la nostra interpretazione è corretta, anche il mosaico di Cromi può essere meglio compreso: la scena dell’abside è una teofania. Come a Santa Sabina, le figure nel registro inferiore, quant’anche fossero d’origine, non cambierebbero più, come invece credeva Lazarev, il senso

dell'immagine. Con o senza spettatori, siamo in presenza di una visione di Dio che regge l'universo. Si tratta di un'iconografia che si sarebbe anche sviluppata nella direzione proposta da Lazarev, quella cioè di un'Ascensione, come appunto nell'Evangelionario di Rabbula.

Prima di proseguire un'ultima osservazione riguarda le diverse maniere di raffigurare il rotolo. Nelle numerose varianti qui sopra descritte, la pergamena esibita dal Cristo può essere aperta, semi-aperta o chiusa: quando è aperta, poi, può presentare iscrizioni diverse. Si tratta certamente di elementi importanti che danno ulteriori e locali precisioni sulla "natura" del Cristo raffigurato e che meriterebbero d'essere studiate per ognuno dei singoli casi. Per quanto attiene al nostro discorso, però, si tratta di un attributo tutto sommato secondario del *Cosmocrator*.

La vera Traditio Legis

A prova di quanto appena detto, è importante considerare i rilievi che ornano una serie di sarcofagi conservati a Ravenna²⁹ e ritenuti dalla storiografia delle "Traditio Legis". Secondo i criteri canonici – per i quali è il gesto di dare un libro o un rotolo che definisce la *Traditio* – vi si possono trovare almeno tre varianti dello schema. Nel primo – il sarcofago

del Museo Nazionale datato agli inizi del V secolo – la composizione è quella che si ritrova nella maggior parte dei sarcofagi romani ed è quella che è stata ipotizzata per l'abside vaticana.³⁰ Vi è poi il sarcofago di Pietro degli Onesti, conservato a Santa Maria in Porto fuori, sempre datato agli inizi del V secolo, dove un Cristo imberbe pone nelle mani di Paolo, posizionato alla sua destra, un *codex*.³¹ [fig. 10] La terza occorrenza è infine quella del sarcofago dei dodici Apostoli in Sant'Apollinare in Classe, scolpito probabilmente entro la metà del V secolo: qui un Cristo con la barba seduto in trono, tiene nella mano sinistra un codice aperto, mentre con la destra pone un rotolo chiuso sulle mani velate di Paolo.³² [fig. 11] A sinistra Pietro assiste alla scena portando una croce in spalla che tiene con le due mani coperte protese in avanti. Se, come detto, negli esempi visti qui sopra, il Cristo non trasmette il rotolo della Legge, a Ravenna, almeno nel caso del sarcofago di Pietro degli Onesti non vi sono dubbi possibili: il Cristo dà un codice a Paolo. Quest'iconografia è, però, radicalmente diversa da quella vista a Milano, Cromi e Roma, ma anche da quella del sarcofago del Museo Nazionale dove il rotolo aperto nella mano sinistra del Cristo, come già detto, è soprattutto attributo per descrivere il Signore del mondo. Nel caso del sarcofago di Pietro degli Onesti, significativo è anche il fatto che il codice sia tenuto dal

6 – Disegno preparatorio dell'abside, 628–637. Cromi





7 – Smirnov, Ricostruzione dello schema del mosaico absidale di Cromi, 1935

Cristo nella mano destra: tutti questi indizi parlano a favore di un'intenzione decisamente altra. Anzi, come già rilevato da Klauser, Schumacher e Arbeiter,³³ nel caso del sarcofago ravennate saremmo forse in presenza – questa volta sì – di un vero e proprio dono della Legge a Paolo. L'orizzonte tardoantico, quindi, oltre al variegato gruppo di raffigurazioni con il Cristo in piedi di cui ci occupiamo, ne offre un secondo con il Cristo seduto che dà un *codex* a Paolo.³⁴ Benché distinti, questi due schemi iconografici sono stati ricondotti dalla critica moderna a unico insieme iconografico, quello appunto delle cosiddette “*Traditio legis*”. L'esistenza di questa dualità di formule iconografiche, invece, è provata dalla loro copresenza nell'unico ambiente funerario del mausoleo di Costantina. Lo stato di conservazione della seconda absidiola – finora considerata o come una *Traditio clavium* a Pietro o come una *Traditio legis* a Mosé – non permette di definire in maniera univoca il soggetto della scena.³⁵ [fig. 13] Vista però la similitudine con l'iconografia del sarcofago di Pietro degli Onesti è ipotesi seducente immaginare che in origine, anche qui, fosse Paolo a ricevere il codice.³⁶ Preziosa, in questo senso, la testimonianza di Ugonio che descrive il mosaico prima dei restauri moderni: l'erudito, infatti, parla del personaggio utilizzando la parola “senex”, non lasciando dubbi, così, sull'originario aspetto senile di questo che poco aveva a che vedere con il volto glabro e dalle fattezze giovanili visibile oggi.³⁷ Ad ogni modo, il volto di

questa figura è stato completamente restaurato: ci sembra pertanto che il solo criterio realmente significativo è quello della sua posizione a destra del Cristo. Una posizione che tra IV e V secolo, è la posizione abituale di Paolo. Nei casi noti di *Traditio clavium*, per esempio il sarcofago di Marsiglia, la posizione di Pietro si mantiene alla sinistra del Cristo in trono, nonostante quest'ultimo gli porga le chiavi con la mano destra, in un movimento di torsione del busto alquanto sorprendente.³⁸ Alla luce, quindi, di quanto appena detto, la composizione dell'absidiola nord di Santa Costanza sembra presentare tutte le caratteristiche di una *Traditio paolina*.³⁹ L'enfasi posta sulla figura di Paolo avrebbe la sua ragione d'essere alla fine del IV secolo, quando la Chiesa di Roma decide di affermarsi come l'*Ecclesia* di Pietro e Paolo, dando così nuovo spazio alla figura dell'Apostolo delle genti.⁴⁰ Il riflesso di quest'idea visiva attraversa i secoli ritrovandosi in tre importanti monumenti che in qualche modo si relazionano a Roma: nelle pitture che ornano l'abside nord del San Giovanni di Mùstair, datata tra la fine dell'VIII e l'inizio del IX secolo, nel ciborio di Sant'Ambrogio a Milano, del X secolo [fig. 14] e nelle pitture murali che ornano il portale della chiesa di San Pietro a Civate, variamente attribuite alla fine dell'XI e all'inizio del XII secolo.⁴¹ In questi esempi tardi, come già nel sarcofago di Sant'Apollinare, a Paolo si affianca Pietro. A quest'ultimo nel ciborio di Milano e nelle pitture di Civate, il Cristo dà le chiavi, tributo d'obbligo a quest'altez-

za cronologica. Infine a Müstair, basilica che s'inserisce nel progetto carolingio di romanizzazione petrina, Paolo lascia il posto a Pietro alla destra del Cristo. Con tutte le precauzioni del caso, ci sembra pertanto importante indicare come, probabilmente fin dall'ultimo quarto del IV secolo, emerga un'iconografia – a torto messa in relazione con quella qui studiata – che vede Paolo protagonista indiscusso.

Liberata dal preconetto storiografico di “dono” della Legge, l'immagine del Cristo in piedi diventa un fenomeno iconografico di più larga portata che unisce l'O-

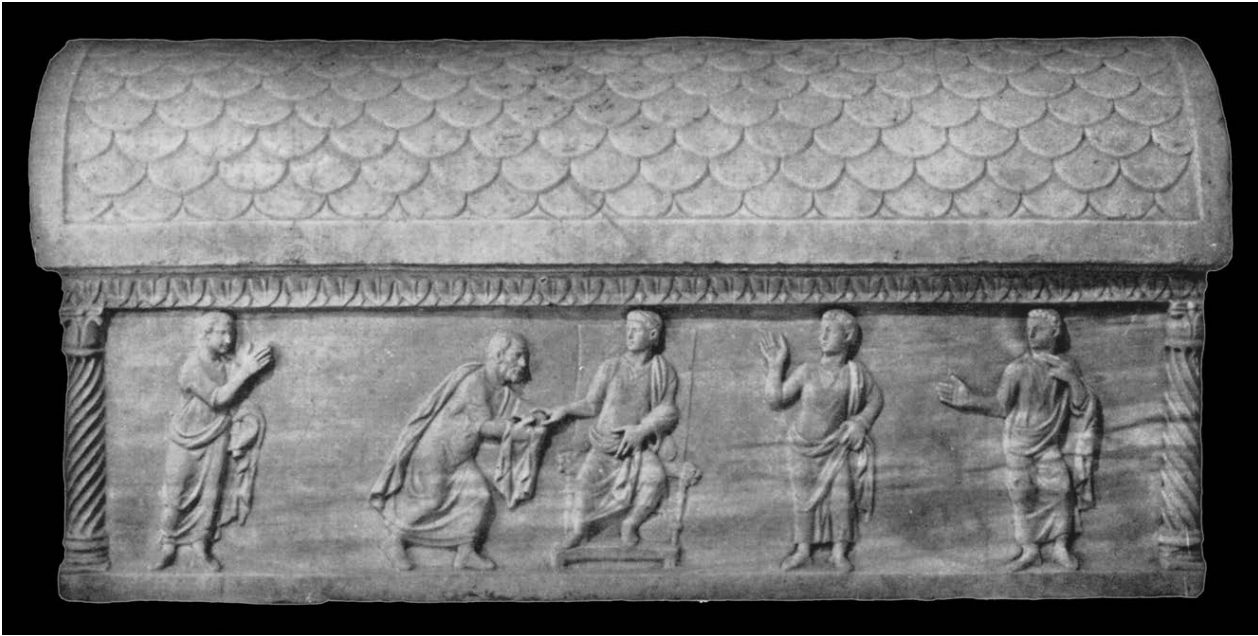
riente all'Occidente. Siamo davanti a una composizione dal significato più universalista, nella quale il Cristo legislatore appare come il Signore del cosmo. Come già detto, questo schema avrà vita breve, poiché sarà rimpiazzato dalla formula evidentemente più efficace con il Cristo seduto: più tardi, il Cristo in piedi tornerà alla ribalta solo eccezionalmente.⁴² Roma, però, costituisce un caso particolare. Qui, infatti, dove autoreferenzialità e *antiquarism* sono elementi costanti dell'identità culturale, l'iconografia con il Cristo in piedi si rivelerà particolarmente incisiva. Fin dal V secolo,

8 – Cristo tra due angeli, terzo quarto dell'XI secolo. Oratorio del Salvatore, Santi Giovanni e Paolo, Roma





9 – Ascensione, 586, Evangeliario di Rabbula. Biblioteca Laurenziana, Firenze



10 – Sarcophago di Pietro degli Onesti, inizio del V secolo. Santa Maria in Porto fuori, Ravenna

esso infatti si ritrova nella perduta decorazione absidale di Sant'Andrea in Catabarbara, [fig. 15] nota attraverso una stampa di Giovanni Giustino Ciampini, ma probabilmente anche nelle absidi della basilica Salvatoris lateranense e a San Paolo fuori le mura,⁴³ fino ad arrivare al caso forse più emblematico del mosaico dei Santi Cosma e Damiano voluto da Felice IV (526–530).⁴⁴ [fig. 16] In quest'ultima composizione il Cristo stante domina la scena come l'alternativa più logica per il diverso contesto tematico: una *Parusia* e *Praesentatio*.

Roma, un'antica identità

Quanto stiamo qui dicendo trova un'importante conferma in episodi dell'XI–XIII secolo situati tra Roma e il Lazio. Alla fine dell'XI secolo, nel periodo della cosiddetta Riforma Gregoriana la Chiesa vive una fase d'importante riflessione su se stessa. Come notato recentemente da Xavier Barral, la questione della ricezione artistica delle idee riformate va forse effettivamente circoscritta.⁴⁵ Un dato è però certo: a Roma tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo, il *revival* di modelli antichi vive una stagione particolarmente fertile.⁴⁶ Questo fenomeno non ha niente di eccezionale ritornando in maniera ciclica: si pensi a quanto accade durante gli anni di Leone III e soprattutto di Pasquale I,⁴⁷ o ancora nel X secolo con Santa Maria in Pallara,⁴⁸ quando vengono recuperati schemi visivi di origine tardoantica. Un procedimento simile si ripeterà quindi anche nel secolo successivo probabilmente fino al 1205. È in quel lasso di tempo, tra l'ultimo quarto dell'XI secolo e i primissimi anni del

Duecento, che torna d'attualità il Cristo rappresentato in piedi, nel gesto di potere con il palmo della mano aperto e un rotolo nella sinistra. Ne sono un esempio le absidi di San Gregorio Nazianzeno,⁴⁹ quella già menzionata dell'oratorio del Salvatore sotto i Santi Giovanni e Paolo,⁵⁰ forse quella di Santa Maria in Monticelli,⁵¹ quella perduta di San Lorenzo in Lucina⁵² [fig. 17] e probabilmente il mosaico sulla facciata della chiesa di San Bartolomeo all'Isola.⁵³ Nel Lazio, sono invece da ricordare i casi di San Silvestro a Tivoli⁵⁴ [fig. 18] e Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia presso Nepi.⁵⁵ Con lievi variazioni tutti gli esempi citati presentano il Cristo noto nelle decorazioni tardoantiche, circondato da figure di diversa identità: possono essere i Principi degli Apostoli, ma anche angeli o altri santi. In ambito romano, invece, pare essere completamente assente lo schema con il Cristo seduto che dà a Paolo il codice: ciò potrebbe essere legato alla fortuna che questa formula ebbe in ambito imperiale a nord delle Alpi.⁵⁶

In un caso, quello del San Silvestro a Tivoli, le pitture dell'abside riprendono nei minimi dettagli l'iconografia dell'originaria decorazione di San Pietro in Vaticano. La scelta di una copia così aderente sembra esprimere la volontà della comunità di Tivoli di allinearsi alla risoluta politica pontificia promossa da Innocenzo III prima del 1205, presumibilmente l'anno di inizio del rifacimento del primitivo mosaico di San Pietro in Vaticano.⁵⁷ L'esempio di San Silvestro non è però la prima nota e attenta citazione del mosaico di San Pietro. Quasi un secolo prima, è in ambito cluniese che è stata proposta una singolare ripresa dello schema petrino: al centro dell'abside della Chapelle-aux-moines



11 – Sarcophago dei dodici apostoli, V secolo. Sant'Apollinare in Classe, Ravenna

di Berzé-la-Ville troneggia un Cristo di chiara matrice borgognona, iscritto in una mandorla.⁵⁸ [fig. 19] Nulla nella composizione farebbe pensare a Roma, se non fosse per il rotolo che il Cristo porge a Pietro che sta alla sua sinistra e per il mantello che in origine era giallo. L'intenzione del committente, attraverso Cluny strettamente legato all'ambito riformato romano, era con ogni probabilità quella di rimandare allo schema petrino. [fig. 19 e 2] La disgiuntura tra Tivoli e Berzé mette in evidenza i due possibili estremi nella maniera di recepire schemi tardoantichi in realtà completamente diverse come potevano essere Roma e la Borgogna del tempo. Nel caso di Berzé, è stata operata una scelta di tipo intellettuale e, con tutte le precauzioni del caso, anche ideologica: l'intonazione della composizione riman-

da all'abside di San Pietro in Vaticano e quindi al papato, termine di riferimento assoluto in un contesto di Riforma. Fuori dall'orbita romana, ma anche a livello concettuale, il Cristo in piedi non era evidentemente considerato un elemento essenziale. Come dimostra la lettera del 1069 di Pier Damiani a Desiderio da Montecassino, lo schema dell'abside vaticana era quindi già percepito come l'avrebbe poi letto la critica moderna: ovvero come il dono della Legge da parte del Cristo a Pietro e quindi ai suoi successori, detentori di quel primato di cui lo stesso Pietro era garante.⁵⁹ L'enfasi sul ruolo di Pietro, nuovo Mosè che riceve la legge divina, era infatti uno dei punti centrali nella complessa argomentazione di Pier Damiani, per spiegare la posizione dell'apostolo che cedeva a Paolo il posto d'onore *ad dexteram*, una so-

12 – Dominus legem dat, sarcophago, terzo quarto del IV secolo. Musée de l'Arles chrétienne, Arles



luzione altrimenti incomprensibile in un'ottica riformata.⁶⁰ Ed è proprio a quest'epoca, con la salita al soglio pontificio di Gregorio VII che, come ha magistralmente dimostrato Michele Maccarone, la "petrinità" – elemento costitutivo e imprescindibile del nocciolo sul quale si fonda l'identità papale fin dal primo millennio – subisce una forte impennata.⁶¹ Ci pare, dunque, che sia in epoca riformata che si produce quel cambiamento di lettura che costringe lo spettatore a cercare anche in immagini anteriori prove visive del nuovo ruolo di Pietro, una percezione che ha condizionato la storiografia fino al Novecento.

In ambito romano composizione dell'abside di San Silvestro a Tivoli, così aderente al modello di San Pietro, è testimonianza importante, ma isolata. La ragione di tale situazione va cercata, a nostro modo di vedere, nella maniera in cui a Roma, erano compresi e riutilizzati schemi tardoantichi. Gli esempi sopracitati – le pitture dell'abside della chiesa di San Gregorio Nazianzeno, dell'oratorio sotto i Santi Giovanni e Paolo, della basilica di San Lorenzo in Lucina, così come i mosaici dell'abside di Santa Maria in Monticelli e della facciata di San Bartolomeo all'Isola – lasciano intuire che in questa stagione più che imitare un unico modello, l'intenzione era quella di tenere conto della molteplicità di varianti antiche, pur operando una scelta essenziale per quanto riguardava il nocciolo centrale delle composizioni: tra i vari Cristi

tardoantichi è probabilmente quello presente nella basilica vaticana, ma anche nella basilica Salvatoris e a San Paolo, ad affermarsi come l'immagine vincente. Analogamente al caso dell'icona acheropita del Sancta Sanctorum con il Cristo seduto o a quella dell'*Advocata* dell'Ara Coeli che si affermano con grande autorità nel panorama romano fin dagli anni della Riforma, anche il Cristo in piedi con la mano destra alzata e il rotolo nella sinistra, diventa – sulla base degli indizi qui raccolti – un'immagine identitaria.⁶² Sembra, quindi, che nel corso dei secoli, per ognuno degli spazi mentali, Roma avesse eletto un'immagine specifica. Il Cristo in trono del Sancta Sanctorum – e le sue molteplici copie – dava le sembianze a una "presenza reale" nello spazio performativo-liturgico.⁶³ L'amatissima icona dell'Ara Coeli diventerà il vero volto della Madre di Dio, migrando addirittura in cicli narrativi, come attesta il caso di San Pietro in valle a Ferentillo.⁶⁴ La figura del Cristo in piedi, invece, occupava lo spazio monumentale, rappresentazione della visione del Signore fuori dal mondo tangibile. Questa dicotomia dell'iconografia del Cristo riflette bene le esigenze liturgiche e spirituali della realtà romana dei secoli centrali del Medioevo. Si ha quindi l'impressione che la figura del Cristo in piedi abbia attraversato i secoli mantenendo complessivamente il significato che le è stato attribuito fin dall'inizio. Soprattutto, essa è diventata uno degli stendardi della città.

13 – *Traditio legis* (?), 370 (?). Mausoleo di Costantina, Roma





14 – Traditio legis (?), X secolo. Ciborio di Sant’Ambrogio, Milano

15 – Giovanni Giustino Ciampini, Sant’Andrea in Catabarbara, 1590





16 – Mosaico dell'abside, 526–530. Santi Cosma e Damiano, Roma

17 – Antonio Eclissi, L'abside di San Lorenzo in Lucina, fine del XVI secolo. Windsor Royal Library, 8940





18 – Affresco dell'abside, prima del 1205. San Silvestro, Tivoli

Conclusione

Riassumendo gli esiti di questo percorso esplorativo, ci sembra fondamentale sottolineare come da Roma alla Georgia la presenza dello schema iconografico con il Cristo Cosmocrator stante rivela l'esistenza di una *koiné* tardo-antica molto più complessa e variegata di quanto descritto finora dalla storiografia. Soprattutto, con la nostra analisi speriamo di aver dimostrato che nei primi secoli del Medioevo l'immagine del Cristo in piedi non può essere letta come una *Traditio legis*.

Il Cristo in piedi in un contesto cosmico doveva evidentemente essere una delle più precoci elaborazioni

della raffigurazione della sua divinità. Molto rapidamente quest'iconografia sarebbe stata sostituita dal Cosmocrator in trono, eccetto per contesti tutto sommato periferici come Cromi e per Roma, dove l'autoreferenzialità alla propria tradizione assume delle dimensioni impensabili altrove. Roma si sarebbe appropriata di questo schema facendone uno dei capisaldi della propria identità figurativa.

Perché il Cristo in piedi venga identificato come colui che dà la legge a Pietro bisogna aspettare, prima degli studi moderni, lo sguardo "dirigé" della Riforma, quando in un contesto di affermazione del primato petrino, quello che era un gesto ambiguo diventa effettivamente la *Traditio legis*.



19 – Affresco dell'abside, 1100 circa. Chapelle-aux-moines, Berzé-la-Ville

Crediti Fotografici – Photographic credits: 1: Chiara Croci; 2: da: Tilmann Buddensieg, *Le coffret d'ivoire de Pola, Saint Pierre et le Latran*, *Cahiers Archéologiques* 10, 1959, 13; 3, 13: da: Maria Andaloro – Serena Romano, *Arte e iconografia a Roma, da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000, p. 85, 81; 4: archivio Ivan Foletti; 5: © Michele Foletti; 6, 7: da: Jakov I. Smirnov, *Cromskaja Mozaika*, Tiflis 1935, tav., ris. 6; 8: da: Serena Romano (ed.), *Riforma e Tradizione, 1050–1198 (La pittura medievale a Roma, Corpus IV)*, Milano 2006, p. 95; 9: da: Eduard Carbonell – Roberto Cassanelli (edd.), *Il Mediterraneo e l'arte. Da Maometto a Carlomagno*, Milano 2001, p. 155; 10, 11: da: Jutta Dresken-Weiland, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Bd. II: Italien, Dalmatien, Museen der Welt. Mit einem Nachtrag Rom und Ostia*, Mainz 1998, Nr. 382, Nr. 390; 12: da: Brigitte Christern-Briesenick, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. 3. Frankreich, Algerien und Tunesien*, Mainz 2003, Nr. 53; 14: da: Carlo Bertelli, *Il ciborio della basilica di Sant'Ambrogio in Milano*, Milano 1981, tav.; 15: da: Giovanni Giustino Ciampini, *Vetera Monumenta: In quibus praecipue Musiva Opera Sacrarum, Profanarumque Aedium Structura, Ac nonnulli antiqui Ritus Dissertationibus, Iconibusque illustrantur*, Romae 1690, tav. LXXVI; 16: Adrien Bürki; 17: da: Serena Romano (ed.), *Riforma e Tradizione, 1050–1198 (La pittura medievale a Roma, Corpus IV)*, Milano 2006, p. 295; 18: da: Enrico Parlato – Serena Romano, *Roma e Lazio. Il Romanico*, Milano 2001 [1992], p. 228; 19: DA: *L'art roman*, Paris 2009, p. 226

Note

- ¹ Limitandoci ai titoli più significativi, cfr. Raffaele Garrucci, *Musaici cimiteriali e non cimiteriali, Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, Prato 1876, pp. 147–150. – Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV–XIII. Jahrhundert*, Freiburg 1916, 237f. – Walter Nikolaus Schumacher, *Dominus legem dat, Römische Quartalschrift* 54, 1959, pp. 1–39. – Cäcilia Davis-Weyer, *Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3, 12, 1961, pp. 7–45. – Franz Nikolasch, *Zur Deutung der "Dominus Legem dat" scene, Römische Quartalschrift* 64, 1969, pp. 35–73. – Peter Franke, *Traditio legis und Petrusprimat: eine Entgegnung auf Franz Nikolasch*, [S.l.] 1972. – Klaus Berger, *Der traditionsgeschichtliche Ursprung der "traditio legis", Vigiliae Christianae* 27, 1973, pp. 104–122. – Pasquale Testini, *La lapide di Anagni con la "Traditio legis": nota sull'origine del tema*, [s. l.] 1973/1974. – Yves Christe, *Apocalypse et "Traditio legis", Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 71, 1976, pp. 42–55. – Charles Pietri, *Roma Christiana. Recherches sur l'église de Rome, son organisation, sa politique, son idéologie de Milviade à Sixte III*, Rome 1976, vol. II, pp. 1414–1442. – Yves Christe, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris 1996, pp. 63–65. – Josef Engemann, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke*, Darmstadt 1997. – Mikael Bøgh Rasmussen, *Traditio legis?*, *Cahiers archéologiques* 47, 1999, pp. 5–37. – Lucrezia Spera, *Traditio legis et clavium*, in: Fabrizio Bisconti (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 288–293. – Mikael Bøgh Rasmussen, *Traditio legis – Bedeutung und Kontext*, in: Jens Fleischer – Niels Hannestad – John Lund – Marjatta Nielsen (edd.), *Late Antiquity – Art in Context*, Copenhagen 2001, pp. 21–52. – Fabrizio Bisconti, *Variazioni sul tema della Traditio legis: vecchie e nuove acquisizioni, Vetera christianorum* 40, 2003, pp. 251–270. – Jean-Michel Spieser, *Autour de la "Traditio Legis"*, Thessaloniki 2004. – Jürgen J. Rasch – Achim Arbeiter, *Das Mausoleum der Constantina in Rom*, Mainz am Rhein 2007, pp. 109–152.
- ² Per il battistero cfr. Jean-Louis Maier, *Le baptistère de Naples et ses mosaïques: étude historique et iconographique*, Fribourg 1964. – Katia Gandolfi, *Les mosaïques du baptistère de Naples: programme iconographique et liturgie*, in: Serena Romano – Nicolas Bock (edd.), *Il duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina (Atti della I. Giornata di Studi su Napoli, Losanna, 23 novembre 2000)*, Napoli 2002, pp. 21–34. La stessa iscrizione si ritrova ugualmente sul fondo di una coppa vitrea romana, conservato oggi al *Toledo Museum* nell'Ohio, cfr. Rasmussen 1999 (nota 1), pp. 8–9.
- ³ Cfr., a titolo d'esempio, Garrucci (nota 1), pp. 147–150. – Wilpert (nota 1), 237f. – Davis-Weyer (nota 1). – Franke (nota 1). – Pietri (nota 1), pp. 1437–1442 e di recente Spera (nota 1). Rasmussen 2001 (nota 1), pp. 32–33 spiega questo punto di vista con l'impatto della storiografia di matrice cattolica sull'elaborazione del tema a cavallo del Novecento (Garrucci, De Rossi e Wilpert) e nelle discussioni degli anni Sessanta e Settanta (Davis-Weyer, Franke).
- ⁴ Spieser (nota 1). – Schumacher (nota 1).
- ⁵ Spieser (nota 1), p. 8 riprende qui l'idea espressa anche da Rasmussen 2001 (nota 1), 24–25. Entrambi gli studiosi rimandano quindi allo scritto pionieristico di Theodor Birt, *Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen*, Leipzig 1907.
- ⁶ Cfr. per esempio Friedrich Wilhelm Deichmann – Giuseppe Bovini, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. 1. Rom und Ostia*, Mainz 1967, Nrs. 200; 677, pp. 123–124; 274–277. – Brigitte Christern-Briesenick, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. 3. Frankreich, Algerien und Tunesien*, Mainz 2003, Nrs. 299; 300, pp. 149–151.
- ⁷ Siamo, quindi, scettici riguardo all'ipotesi a proposito dell'absidiola sud di Santa Costanza formulata da Achim Arbeiter, secondo il quale il gesto e la posizione di Pietro sarebbero segno inequivocabile dello statuto privilegiato dell'apostolo, una sorta di "assistente" del Cristo. Cfr. Rasch – Arbeiter (nota 1), pp. 146–147.
- ⁸ Per il Sarcofago di Arles cfr. Christern-Briesenick (nota 6), Nr. 53, pp. 39–40, per gli altri esempi cfr. Deichmann – Bovini (nota 6), Nrs. 28; 676; 679; 724; 1008, pp. 24–26; 273–274; 279–279; 298–299; 421–422 e Christern-Briesenick (nota 6), Nrs. 25; 428; 499; pp. 11–12; 199–200; 236–237.
- ⁹ Adolf Katzenellenbogen, *The sacophagus in S. Ambrogio and St. Ambrose, The Art Bulletin* 29, 4, 1947, pp. 249–259. – Hugo Brandenburg, *La scultura a Milano nel IV e V secolo*, in: Carlo Bertelli (ed.), *Milano una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, Milano 1988, pp. 80–127. – Jutta Dresken-Weiland, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Bd. II: Italien, Dalmatien, Museen der Welt. Mit einem Nachtrag Rom und Ostia*, Mainz 1998, pp. 56–58.
- ¹⁰ Deichmann – Bovini (nota 6), Nr. 58, p. 56. – Christern-Briesenick (nota 6), Nr. 624, pp. 293–295.
- ¹¹ Spieser (nota 1), p. 10.
- ¹² Spieser (nota 1), pp. 12–13.
- ¹³ Tilmann Buddensieg, *Le coffret d'ivoire de Pola, Saint Pierre et le Latran*, *Cahiers Archéologiques* 10, 1959, pp. 157–185. – Herbert L. Kessler, *La decorazione della basilica di San Pietro*, in: Mario d'Onofrio (ed.), *Romei e Gubilei il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350–1350)*, Milano 1999, pp. 263–270. – 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. – Francesca Romana Moretti, *I mosaici perduti di San Pietro in Vaticano di età costantiniana*, in: Maria Andaloro (ed.), *L'orizzonte tardoantico (La pittura medievale a Roma, Corpus I)*, Milano 2006, pp. 87–90.
- ¹⁴ È del parere di Spieser anche Beat Brenk, *The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images*, Wiesbaden 2010, p. 55. Per l'opinione più diffusa cfr. la sintesi di Romana Moretti (nota 12).
- ¹⁵ Ivan Foletti – Irene Quadri, *L'immagine e la sua memoria. L'abside di Sant'Ambrogio a Milano e quella di San Pietro a Roma nel Medioevo*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (in corso di stampa).
- ¹⁶ Cfr. ricostruzione di Buddensieg (nota 13).
- ¹⁷ Simone Piazza, *La Traditio Legis nell'absidiola sud*, in: Andaloro 2006 (nota 13), pp. 84–86.
- ¹⁸ Pasquale Testini, *La lapide di Anagni con la «Traditio Legis»*. Nota sull'origine del tema, *Archeologia Classica* XXV–XXVI, 1973–1974, p. 730.
- ¹⁹ Per le porte di Santa Sabina cfr. soprattutto il volume di Gisela Jeremias,

Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom, Tübingen 1980 e l'articolo di Jean-Michel Spieser, Le programme iconographique des portes de Sainte-Sabine, *Journal des savants* 2, 1991, pp. 47–81.

²⁰ Spieser (nota 17), pp. 79–80.

²¹ Foletti – Quadri (nota 15).

²² Dresken-Weiland (nota 9), Nr. 250, pp. 87–88.

²³ Georgij N. Čubinašvili, Jakob Smirnov, *Georgische Baukunst. 2. Die Kirche von Zromi und ihr Mosaik*, Tiflis 1934. – Jakov I. Smirnov, *Cromskaja Mozaika*, Tiflis 1935. – Šalva Amiranašvili, *Istorija gruzinskoj monumental'noj živopisi*, Tbilisi 1957, p. 30. – Adriano Alpagò-Novello – Vahtang Beridze – Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Art and Architecture in Medieval Georgia*, Louvain-La-Neuve 1980, p. 88. – Zaza Skhirtladze, À propos du décor absidal de Cromi, *Revue des études géorgiennes et caucasiennes* 6–7, 1990–1991, pp. 163–183. – Leila Khuskivadze, *The mosaic of Gelati*, Tbilisi 2005, pp. 57–62. Per una dettagliata analisi dell'architettura cfr. Georgij N. Čubinašvili, *Cromi: iz istorii gruzinskoj architektury pervoj treti VII veka*, Moskva 1969.

²⁴ Viktor Lazarev, *La storia dell'arte bizantina*, Torino 1967, pp. 90–91.

²⁵ Filipe Dos Santos, Il Cristo e arcangeli dell'oratorio del Salvatore sotto Santi Giovanni e Paolo, in: Serena Romano (ed.), *Riforma e Tradizione, 1050–1198 (La pittura medievale a Roma, Corpus IV)*, Milano 2006, pp. 95–96.

²⁶ Maria Panayotidi – André Grabar, Un reliquaire paléochrétien récemment trouvé près de Thessalonique, *Cahiers Archéologiques* 24, 1975, pp. 33–48. – Rasmussen 2001 (nota 1), pp. 23–24. – Galit Noga-Banai, *The Trophies of the Martyrs. An Art Historical Study of Early Christian Silver Reliquaries*, Oxford 2008, pp. 9–38.

²⁷ Massimo Bernabò, *Il Tetravangelo di Rabbula: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1.56; l'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Roma 2008.

²⁸ L'interpretazione dell'esibizione della legge – spiegata nel suo contesto salvifico, in maniera molto convincente da Rasmussen 2001 (nota 1), pp. 28–32 – diventa così solo uno degli attributi possibili che caratterizzano il Cristo-Signore.

²⁹ La difficoltà dei sarcofagi ravennati è da una parte legata alla questione della datazione – soltanto cinque sarcofagi possono essere datati con certezza – dall'altra, resta da stabilire l'esatta relazione con la produzione costantinopolitana e, più in generale, adriatica. Cfr. Giselda Valentini Zucchini – Mileda Bucci, I sarcofagi a figure e a carattere simbolico, in: Giuseppe Bovini (ed.), *"Corpus" della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna*, vol. II, Roma 1968.

³⁰ Zucchini – Bucci (nota 28), n. 10 (a,b,c), pp. 29–30. – Dresken-Weiland (nota 9), Nr. 379, p. 118.

³¹ Nella composizione del sarcofago, conservato a Santa Maria in Porto fuori, sembra assente Pietro: a sinistra del Cristo si trova infatti una figura giovanile e imberbe, difficilmente identificabile con il Principe degli Apostoli, la cui iconografia a questa data appare ormai già standardizzata. Cfr. Zucchini – Bucci (nota 28), n. 12 (a,b,c,d), pp. 31–32. – Dresken-Weiland (nota 9), Nr. 382, p. 119.

³² Zucchini – Bucci (nota 28), n. 16 (a,b,c,d), pp. 35–36. – Dresken-Weiland (nota 9), Nr. 390, p. 121.

³³ Theodor Klausner, *Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wort*, Olten 1966, pp. 83–85. – Schumacher (nota 1). – Rasch – Arbeiter (nota 1), p. 147.

³⁴ È di questo parere anche Rasmussen 2001 (nota 1), pp. 22–23.

³⁵ Anche in anni recenti l'ormai storico dibattito sull'iconografia dell'absidiola nord di Santa Costanza continua a dividere la ricerca: Simone Piazza, La Traditio clavium nell'absidiola nord, in: Andaloro 2006 (nota 13), pp. 81–84, è convinto che quest'immagine debba essere letta come una Traditio clavium, mentre Rasmussen 1999 (nota 1), pp. 27–28, vi vede una Traditio legis a Mosè.

³⁶ A nostro modo di vedere, dev'essere scartata la seducente ipotesi di Rasmussen 1999 (nota 1) che propone un parallelismo tra le due absidioline – due Traditio a suo parere – in base al confronto con il reliquiario di Salonicco. Nei rilievi di questo cofanetto argenteo, oltre alla scena con Cristo tra Pietro e Paolo è rappresentato anche Mosè che riceve la Legge. L'iconografia di quest'ultima composizione è, però, chiaramente diversa da quella dell'absidiola nord di Santa Costanza: Mosè è ritratto di profilo mentre riceve la Legge dalla mano del Dio invisibile. La stessa iconografia

si ritrova anche in altri significativi esempi sia in Oriente che in Occidente: ne sono una prova, il sarcofago di Sant'Ambrogio, il frammento di Berlino (Dresken-Weiland /nota 9/, Nr. 415, p. 128) o, ancora, i rilievi del Mausoleo di Silivri Capi a Costantinopoli (Ivan Foletti – Gilles Monney, Of holes and a holy man: New discoveries in the Silivri-Kapi mausoleum in Istanbul, *Kunstchronik* 4, 2013, pp. 178–182). La lista esaustiva delle raffigurazioni di Mosè nell'atto di ricevere la Legge sui sarcofagi tardoantichi a Roma, stilata da Ulrike Lange, *Ikongraphisches Register für das Repertorium der Christlich-Antiken Sarkofage. Bd. 1 (Rom und Ostia)*, Dettelbach 1996, pp. 71–72, conferma quanto l'ipotesi di Rasmussen sia fragile: tutti gli esempi conservati, infatti, mettono in scena la figura di Mosè di profilo e la mano di Dio che trasmette le tavole della Legge.

³⁷ Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, ms. Cl. I, 161, Pompeo Ugonio, *Theatrum Urbis Romae* (1594), p. 1104.

³⁸ In ambito romano, per avere una prima attestazione di *Traditio clavium* con Pietro alla destra del Cristo bisognerà aspettare le pitture della 'basilichetta' ipogea dei Santi Felice e Adauto nelle catacombe di Commodilla. Ancora oggi non vi è unanimità sulla datazione degli affreschi datati, o agli anni di papa Giovanni I (523–526), o a quelli dell'imperatore Costantino IV (668–685), in ogni caso certamente posteriori all'inizio del VI secolo. Cfr. Johannes Georg Deckers – Gabriele Mietke – Albrecht Weiland, *Die Katakombe Commodilla: Repertorium der Malereien*, Textband, Roma – Città del Vaticano 1994, Nr. 3. Textband, pp. 50–57; Tafelband, Farbatfel 3–5.

³⁹ Cfr. Spera (nota 1), tav. XXX, b). I rari casi noti nei quali il Cristo dà le chiavi a Pietro che si trova alla sua destra – come nel frammento del sarcofago di Avignone (Christern-Briesenick /nota 6/, Nr. 154, p. 86) – non fanno testo. Si tratta, infatti, di scene narrative inserite in mezzo ad altri episodi della vita di Pietro, nelle quali appare il Cristo in piedi che dialoga con l'apostolo. Queste composizioni non hanno perciò nulla in comune con la raffigurazione ieratica di Santa Costanza.

⁴⁰ Cfr. Pietri (nota 1), pp. 514–519, 1537–1626; è nell'ultimo quarto del secolo che si decide l'importante ristrutturazione della basilica di San Paolo fuori le mura, il cui statuto, nel periodo precedente, era chiaramente inferiore a quello di San Pietro: cfr. Paolo Liverani, La cronologia della seconda basilica di S. Paolo fuori le mura, in: Hugo Brandenburg – Federico Guidobaldi (edd.), *Scavi e scoperte recenti nelle chiese di Roma*, Città del Vaticano 2012, pp. 107–123.

⁴¹ Per il ciborio di Sant'Ambrogio cfr. Carlo Bertelli, *Il ciborio della basilica di Sant'Ambrogio in Milano*, Milano 1981 e Paolo Tomea, *Tradizione apostolica e coscienza cittadina a Milano nel medioevo*, Milano 1993, pp. 550–579; per gli affreschi di San Giovanni di Müstair cfr. la sintesi Matthias Exner, *Müstair: die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche; UNESCO-Welterbe*, München 2007. La dimensione "romana" della composizione è stata sottolineata in particolare da Herbert L. Kessler, *Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Italy*, Spoleto 2002, pp. 189–190; infine, all'interno della sconfinata bibliografia sul San Pietro al Monte di Civate, si segnalano i seguenti contributi: Yves Christe, Le Christ au roseau de Civate, *Zograph* 8, 1978, pp. 5–9. – Agostino Colli, La Gerusalemme celeste nei cicli apocalittici altomedievali e l'affresco di San Pietro al Monte di Civate, *Cahiers archéologiques* 30, 1982, pp. 107–124. – Yves Christe, La Jérusalem céleste de Civate, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 40, 1, 1983, pp. 94–96. – idem, Traditions littéraires et iconographiques dans l'élaboration du programme de Civate, in: *Texte et image (Actes du Colloque internationale de Chantilly, 13–15 octobre 1982)*, Paris 1984, pp. 117–134. – Gian Piero Bognetti – Carlo Marcora, *L'abbazia benedettina di Civate*, Lecco 1985. – Vincenzo Gatti, Arte e liturgia nel complesso monastico di Civate, *Arte cristiana* 78, 1990, pp. 91–102. – Giovanni Valagussa, I grandi cicli di affreschi nelle chiese dell'Alto Medioevo e Schede, in: Mina Gregori (ed.), *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, Milano 1993, pp. 3–13 e pp. 221–223. – Paolo Piva, Tipologie e dinamiche delle immagini. Il "programma" perduto di Civate, in: Arturo Carlo Quintavalle (ed.), *Medioevo: immagine e racconto (Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 27–30 settembre 2000)*, Milano 2003, pp. 185–202. – Idem, San Pietro al Monte di Civate: una lettura iconografica in chiave contestuale, in: Paolo Piva (ed.), *Pittura murale del medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (secoli XI–XIII)*, Milano 2006, pp. 87–151. – Vincenzo Gatti, San Pietro al Monte di

Civate: iconografia mistagogica di una basilica benedettina dell'XI secolo, in: Roberto Cassanelli – Eduardo López – Tello García (edd.), *Benedetto. L'eredità classica*, Milano 2007, pp. 157–164. – Monika E. Müller, *Omnia in mensura et numero et pondere disposita: die Wandmalereien und Stuckarbeiten von San Pietro al Monte di Civate*, Regensburg 2009. – Eadem, I titoli di San Pietro al Monte di Civate. Relazioni tra testo e immagine, *Arte Cristiana* 99, 863, 2011, pp. 117–130.

⁴² La serie di raffigurazioni con il Cristo stante che popola il panorama lombardo dell'XI secolo – si pensi alle pitture murali dell'abside di San Vincenzo a Galliano e del San Fedelino a Novate Mezzola, a quelle sulla controfacciata nella chiesa di Sant'Ambrogio vecchio a Prugiasco e al già menzionato evangeliario di Ariberto – devono essere lette, secondo chi scrive, come citazioni della primitiva decorazione absidale della basilica di Sant'Ambrogio a Milano, nel particolare contesto culturale di quegli anni. Cfr. Foletti – Quadri (note 15).

⁴³ Riguardo all'abside di San Giovanni in Laterano, la proposta di un'originaria composizione con il Cristo stante è stata formulata da chi scrive: Ivan Foletti, *Infer digitum tuum huc. Il cofanetto con scene della Passione del British Museum, la liturgia romana e l'abside di San Giovanni in Laterano*, in: Ivan Foletti – Manuela Gianandrea, *Il V secolo a Roma*, Roma (in corso di Stampa). Per quanto riguarda l'ipotetica iconografia dell'abside di San Paolo – con il Cristo in piedi al centro attorniato da quattro apostoli – cfr. Ilaria Molteni, *L'abside di Santa Passera*, in: Serena Romano (ed.), *Il Duecento e la cultura gotica (La pittura medievale a Roma, Corpus V)*, Milano 2012, pp. 294–295.

⁴⁴ Per lo studio del mosaico dei Santi Cosma e Damiano restano fondamentali gli studi di Guglielmo Matthiae, *Mosaici Medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967, pp. 203–213. – Guglielmo Matthiae, *Pittura romana nel Medioevo. 1. Secoli IV–X*, Aggiornamento e bibliografia di Maria Andalaro, Roma 1987, pp. 233–234. – Un nuovo punto di vista in seguito ai restauri è stato proposto da Vitaliano Tiberia, *Il restauro del mosaico della basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma*, Todi–Perugia 1991. Cfr., infine, Joachim Poeschke, “*Vis superbae formae*” zur Theophanie im Apsismosaik von SS. Cosma e Damiano in Rom, in: Christian Hecht (ed.), *Beständig im Wandel*, Berlin 2009, pp. 35–45.

⁴⁵ Xavier Barral i Altet, *Arte medievale e Riforma gregoriana: riflessioni su un problema storiografico*, *Hortus artium medievalium* 16, 2010, pp. 73–82.

⁴⁶ Serena Romano, *La chiesa trionfante*, in: Romano 2006 (nota 25), pp. 163–182.

⁴⁷ Per le committenze della Roma carolingia cfr. *Roma e l'età Carolingia (Atti delle giornate di studio, 3–8 maggio 1976)*, Roma 1976. – Caroline J. Goodson, *The Rome of Pope Paschal I: papal power, urban renovation, church rebuilding and relic translation, 817–824*, Cambridge 2010.

⁴⁸ Laura Marchiori, *Medieval wall painting in the church of Santa Maria in Pallara. The use of objective dating criteria*, *Papers of the British School at Rome* 77, 2009, pp. 225–255. – Julie Enckell Julliard, *Il Palatino e i Benedettini: un unicum iconografico a Santa Maria in Pallara*, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 57, 3. Ser., 25, 2002 (2003), pp. 209–230. – Alia Englen, *Restauro degli affreschi del catino absidale e del presbitero di S. Sebastiano al Palatino (secc. X–XI)*, *Monumentidroma* 1, 2003, p. 154.

⁴⁹ Filipe Dos Santos *La decorazione absidale di San Gregorio Nazianzeno*, in: Romano 2006 (nota 25), pp. 151–152.

⁵⁰ Dos Santos (nota 23), pp. 95–96.

⁵¹ Del mosaico che decorava l'abside della chiesa di Santa Maria in Monticelli non resta ormai che un frammento con la testa del Cristo. A John Osborne spetta la proposta di vedere nell'acquereello WRL 8972 e nell'incisione WRL 9146 con un Cristo stante che alza la mano destra nel gesto di potere e che porta una tunica dorata, la copia del nucleo centrale della perduta composizione absidale della chiesa di Santa Maria. John Osborne – Amanda Claridge, *The paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A. Antiquities and Architecture. Part II. Early Christian and Medieval Antiquities. 1. Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches*, London 1996, pp. 210–211. Secondo Jérôme Croisier la committenza di un'opera di tale importanza era probabilmente legata alla figura del papa Innocenzo II: il pontefice appare infatti nell'epigrafe in marmo che commemora la consacrazione dell'edificio – avvenuta il 6 maggio 1143 – e che

originariamente, come testimonia l'Armellini, si trovava nell'abside sotto il mosaico. Jérôme Croisier, *Il mosaico absidale con testa di Cristo nell'abside di Santa Maria in Monticelli*, in: Romano 2006 (nota 25), pp. 312–314.

⁵² La perduta decorazione dell'abside di San Lorenzo in Lucina ci è nota grazie alla copia che ne fece Antonio Eclissi nel XVII secolo. Indizi epigrafici hanno portato Francesco Gandolfo e, più tardi, Serena Romano a considerarla un'opera commissionata dall'antipapa Anacleto II (1130–1138). Guglielmo Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. 2. Secoli XI–XIV*, Aggiornamento e bibliografia di Francesco Gandolfo, Roma 1988, p. 309 e Francesco Gandolfo, *Il ritratto di committenza*, in: Andalaro – Romano 2000 (nota 13), p. 178. – Serena Romano, *La perduta decorazione del catino absidale di San Lorenzo in Lucina*, in: Romano 2006 (nota 25), pp. 294–295. Se l'abside del XII secolo – nella quale appariva il Cristo in piedi al centro, al fianco del quale stavano Pietro e Paolo e altri quattro santi – ricalcasse, in quanto spolia concettuale, lo schema di una decorazione più antica è, sulla base degli elementi in nostro possesso, impossibile dire. Come messo in evidenza da Gandolfo, tale scelta iconografica trova spiegazione nell'inclinazione propria all'antipapa Anacleto II a privilegiare temi e motivi tardoantichi, nel clima di *renouveau* paleocristiano che caratterizza la prima metà del XII secolo. Francesco Gandolfo, *Reimpiego di sculture antiche nei troni papali del XII secolo*, *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti* 47, 1974–1976, pp. 203–218.

⁵³ Anche dei mosaici che ricoprivano la facciata di San Bartolomeo all'Isola si conserva ormai solo un lacerto che raffigura il busto di Cristo, vestito d'oro, con la mano destra alzata e aperta. La minuziosa analisi che Simone Piazza fa del frammento, tuttavia, rende plausibile l'ipotesi che il Cristo fosse rappresentato in piedi. Simone Piazza, *Il busto musivo del Salvatore sulla facciata di San Bartolomeo all'Isola*, in: Romano 2006 (nota 25), pp. 191–195. Fondazione dell'imperatore Ottone III, tra la fine dell'XI e la prima metà del XII secolo, la basilica di San Bartolomeo all'Isola diventa, piuttosto sorprendentemente, baluardo del partito riformato: è qui che trova rifugio, dapprima il papa Urbano II, poi Pasquale II. A quest'ultimo spetta molto probabilmente l'iniziativa di innalzare e decorare la facciata. Serena Romano, *La Chiesa trionfante*, in: Romano 2006 (nota 25), p. 170 e Piazza (cfr. *supra*, stessa nota), p. 193.

⁵⁴ Hanspeter Lanz, *Die romanischen Wandmalereien von San Silvestro in Tivoli. Ein römisches Apsisprogramm der Zeit Innozenz III*, Bern 1983. – Enrico Parlato – Serena Romano, *Roma e Lazio: il Romanico*, Milano 2001, pp. 226–232.

⁵⁵ Delia Kottmann, *Die Datierung der romanischen Wandmalereien von Castel Sant'Elia*, in: Nicole Hille – Monika E. Müller (edd.), *Zeiten – Sprünge. Aspekte von Raum und Zeit in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Studien zu Ehren von Peter K. Klein zum 65. Geburtstag*, Regensburg 2007, pp. 11–27. – Parlato – Romano (nota 50), pp. 166–178. – Matthiae (nota 48), pp. 34–40 e pp. 256–259. – Joachim Poeschke, *Der römische Kirchenbau des 12. Jahrhunderts und das Datum der Fresken von Castel S. Elia*, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23/24, 1988, pp. 1–28. – Peter Hoegger, *Die Fresken in der ehemaligen Abteikirche S. Elia bei Nepi*, Frauenfeld 1975. – Øystein Hjort, *The frescoes of Castel Sant'Elia: a problem of stylistic attribution*, *Hafnia*, 1970, pp. 7–33. – Guglielmo Matthiae, *Gli affreschi di Castel Sant'Elia*, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 10, 1961, pp. 181–223. – Yvonne Batard, *Les fresques de Castel Sant'Elia et le “Jugement dernier” de la Pinacothèque Vaticane*, *Cahiers de civilisation médiévale* 1, 1958, pp. 171–178.

⁵⁶ cfr. l'intervento di Barbara Franzé, “*Traditio Legis, une iconographie de la réforme?*” al convegno *Art et réforme grégorienne en France et en Espagne* organizzato da Barbara Franzé e Serena Romano 15–16 novembre 2012.

⁵⁷ Karina Queijo, *Il mosaico absidale di San Pietro in vaticano*, in: Romano 2012 (nota 43), pp. 62–66, in particolare pp. 63–64.

⁵⁸ Per le pitture di Berzé-la-Ville cfr.: Yves Christe, *À propos des peintures de Berzé-la-Ville*, *Cahiers archéologiques* 44, 1996, pp. 77–84. – Eric Palazzo, *L'iconographie des fresques de Berzé-la-Ville dans le contexte de la Réforme grégorienne et de la liturgie cluniesienne*, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 19, 1988, pp. 169–186. – Nicolas Fernand, *Les peintures murales à la Chapelle des Moines de Berzé la Ville (Saône-et-Loire, France)*, Mâcon 1998. – Juliette Rollier-Hanselmann, *La Traditio Legis de Berzé-la-Ville: entre*

tradition et innovation, *Hortus artium medievalium* 17, 2011, pp. 275–287. Quest'ultimo contributo segue la tesi canonica sull'argomento: la *Traditio Legis* della cappella borgognona sarebbe il risultato di una tradizione figurativa che, dall'epoca paleocristiana, passando per quella carolingia, trova in epoca riformata rinnovato vigore. Secondo la studiosa, questa contenebbe episodi – i dipinti dell'abside del san Giovanni di Müstair e il ciborio di Sant'Ambrogio, per esempio – a nostro modo di vedere, come detto, riconducibili a un'altra tipologia rappresentativa che si è formata e ha attraversato i secoli parallelamente a quella del Cristo Cosmocrator in piedi. Riteniamo inoltre che, l'interpretazione eminentemente “politica” della scena, applicata sistematicamente a tutte le raffigurazioni considerate, andrebbe *nuancée* e, soprattutto per il periodo carolingio, quando impero e papato non sentono ancora necessariamente il bisogno di smarcarsi l'uno dall'altro, richiede una certa prudenza. In relazione alla *romanitas* – intesa in accezione imperiale e ecclesiastica – del ciclo di Müstair che secondo Rollier-Hanselmann mostrerebbe “un volonté d'affirmation de l'église par rapport au pouvoir temporel” (p. 277), si veda il già citato contributo di Kessler (nota 38).

⁵⁹ Peter Damian, *Letters 151–180*, traduzione ed edizione di Owen Blum, Irven Resnick, Washington 2005, pp. 94–102.

⁶⁰ A proposito cfr. la brillante analisi del testo di Herbert L. Kessler, “*Aliter*

enim videtur pictura, aliter videntur litterae”: reading medieval pictures, in *Scrivere e leggere nell'alto Medioevo (Spoleto, 28 aprile – 4 maggio 2011)*, Spoleto 2012, pp. 7–12.

⁶¹ Michele Maccarone, I fondamenti “petrini” del primato romano in Gregorio VII, in: *La Riforma Gregoriana e l'Europa (Atti del Congresso Internazionale, Salerno, 20–25 maggio 1985)*, vol. I, Roma 1992, pp. 55–122.

⁶² Per il ruolo identitario delle icone del Sancta Sanctorum e dell'Ara Coeli cfr. Hans Belting, *Icons and Roman Society in the Twelfth Century*, in: William Tronzo (ed.), *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, Bologna 1989, pp. 27–41, idem, *Bild un Kult. Eine Geschichte des Bildes vor den Zeitalter der Kunst*, München 1990, pp. 348–368. – Serena Romano, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in: Carlo Pietrangeli et al., *Sancta Sanctorum*, Milano 1995, pp. 38–125; per una riflessione recente, eadem, *Il ciclo di San Pietro in Valle: struttura e stile*, in: Giulia Tamanti (ed.), *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo: le storie dell'antico e del nuovo testamento*, Napoli 2003, pp. 41–76; pp. 65–70.

⁶³ Sul ruolo dell'icona acheropita del Sancta Sanctorum nelle processioni che scandivano l'anno liturgico romano, in particolare quella processione di Ferragosto, si veda: Enrico Parlato, *Le icone in processione*, in: Andalaro – Romano 2000 (nota 13), pp. 69–92.

⁶⁴ Romano 2003 (nota 57), pp. 65–70.