

La Croce

*Iconografia e interpretazione
(secoli I-inizio XVI)*

Volume II

A cura di
Boris Ulianich

con la collaborazione di
Ulderico Parente

Atti del convegno internazionale di studi
(Napoli, 6 - 11 dicembre 1999)

EdR
Elio de Rosa editore

La Croce

*Iconografia e interpretazione
(secoli I - inizio XVI)*

Atti del convegno internazionale di studi
Napoli, 6 - 11 dicembre 1999

A cura di

Boris Ulianich

Con la collaborazione di

Ulderico Parente

Con il contributo di



UNIVERSITÀ DI NAPOLI "FEDERICO II"



REGIONE CAMPANIA



COMUNE DI NAPOLI

© 2007 **Elio de Rosa editore** by COSMOFILM S.p.A.

80133 Napoli - Via Medina, 5
Tel. 081 252391 - Fax 081 7901965

00195 Roma - Piazzale Clodio, 14
Tel. 06 39721038 - Fax 06 39723543

www.cosmofilm.it info@cosmofilm.it

Le due corone

Vinni Lucherini

In uno dei siti abruzzesi di Pietro da Morrone si conservano, danneggiati ma ancora leggibili, alcuni affreschi della fine del XIII secolo, resti di una decorazione che in origine doveva ricoprire tutte le pareti di una piccola cella eremitica. Vi si riconoscono, tra frammenti di altre epoche, una grande *Crocifissione* sulla parete centrale (fig. 1), una *Madonna in trono col Bambino* nella lunetta sovrastante e, molto ridipinti, i *SS. Mauro, Benedetto e Antonio Abate* nella lunetta sul vano di accesso¹.

La *Crocifissione*, impaginata secondo uno schema convenzionale, con il Cristo abbandonato e ricurvo e, ai lati, la Madonna e il san Giovanni dolenti, presenta un particolare iconografico inconsueto. Al di sopra della traversa orizzontale della croce, infatti, sono raffigurati due angeli in volo, colti l'uno mentre pone sul capo di Cristo una corona regale, l'altro con una sottile corona circolare tra le mani (fig. 2)².

¹ La prima menzione degli affreschi si trova in A. DE NINO, *Opere artistiche nella Cappella di S. Pier Celestino in S. Onofrio del Morrone*, in *L'Abruzzo Cattolico. Rassegna Religiosa Scientifico Letteraria di Chieti* 4 (1896) 43-44. Lo studioso, che descrive sinteticamente il luogo e le pitture, credendo però di vedere nelle figure ai lati del Cristo «due donne che piangono», già dal 1891 aveva cercato di attirare l'attenzione del governo sullo stato di conservazione degli affreschi che, grazie al suo intervento, furono poi dichiarati parte monumentale dell'eremo. Una prima puntuale illustrazione si deve a Pietro Piccirilli, altro noto erudito abruzzese: cf. P. PICCIRILLI, *L'abbazia di S. Spirito di Sulmona e l'eremo di Pietro Celestino sul monte Morrone*, Lanciano 1900, 35; ID., *Luoghi romiti: la Badia morronese e la cella di Celestino V*, in *Emporium* 31 (1910) 305-314. La *Crocifissione* presenta alcuni particolari iconografici di derivazione nordica, come i pollici piegati (segno inequivocabile di una maggiore umanizzazione della scena), che si erano andati diffondendo almeno dal secolo XI. Per l'erosione della superficie pittorica non è facile capire se i piedi del Cristo fossero incrociati, secondo un uso documentato in area transalpina, oltre che nella produzione degli *atelier d'oltremare*, e in Italia già nel pulpito di Pisa di Nicola Pisano e in una serie di opere toscane che a quel modello potrebbero avere guardato (sulla questione si veda L. BELLOSI, *Umbri e Toscani tra Due e Trecento. Catalogo della mostra*, Torino 1988). Sicuramente il Cristo ha i piedi incrociati nella *Crocifissione* realizzata dalla bottega di Gentile da Rocca nella chiesa di S. Maria ad Cryptas a Fossa, sulla quale ritorneremo più avanti.

² Il particolare era stato notato dal Piccirilli: «Uno ha tra le mani una corona di spine, l'altro posa sulla testa del Nazareno una corona radiata» (PICCIRILLI, *Luoghi romiti*, 310). A esso dedica alcune rapide osservazioni anche Valentino Pace, secondo il quale tale iconografia, sebbene «sconosciuta alle citazioni specialistiche», non sarebbe «originaria dell'ambiente "celestiniano"»: V. PACE, *Note su alcune scene evangeliche nella pittura del Duecento in Abruzzo*, in *Commentari* 23 (1972) 159.



Fig. 1 - Sulmona (L'Aquila), Eremo di S. Onofrio, Gentile da Rocca, *Crocifissione*, affresco



Fig. 2 - Sulmona (L'Aquila), Eremo di S. Onofrio, Gentile da Rocca, *Crocifissione*, affresco, particolare

Nella rappresentazione della crocifissione di Cristo non costituisce una novità la presenza di figure angeliche in stasi o in volo negli spazi risultanti dall'incrocio dei bracci, in sostituzione o in concomitanza, a partire almeno dall'VIII secolo, delle più antiche immagini del sole e della luna³. Angeli in atto di sostenere una corona appaiono però sporadicamente e solo a partire dall'XI secolo, come nell'a-

³ Per un'analisi accurata delle diverse componenti iconografiche concorrenti nel tempo al tema della crocifissione si veda P. THOBY, *Le crucifix des origines au concile de Trente. Étude iconographique*, Paris 1959. Nel XIII secolo si codifica il tipo di schema che compare anche a Sulmona, detto a cinque personaggi, con il Cristo al centro, la Vergine e san Giovanni ai lati in basso (testimoni chiave della morte redentrice di Cristo secondo *Gv* 19,26), il sole e la luna (o due angeli) ai lati in alto. Nel caso abruzzese in esame il sole e la luna compaiono ai lati della Vergine in trono, posta nella lunetta sovrastante a coronamento della *Crocifissione* come riferimento all'incarnazione, secondo una modalità di rappresentazione rara ma non isolata. Un'analogia disposizione ricorre nel dittico di XII secolo nel tesoro della Cattedrale di Oviedo (*ivi*, fig. 159). Sulla presenza dei cherubini va segnalato che due cherubini affrontati comparivano sul propiziatorio collocato sull'arca dell'alleanza (ovvero il coperchio dell'arca, sede della presenza di Dio, sul quale i sacerdoti versavano il sangue in espiazione dei peccati), con le ali distese a proteggerlo (*Es* 25,20: ringrazio Roberto Delle Donne per aver attirato la mia attenzione sul passo biblico). Nella Lettera ai Romani di Paolo (*Rm* 325) leggiamo che Dio espose Cristo pubblicamente sulla croce come propiziatorio, per mezzo della fede nel suo sangue e per mostrare la sua giustizia (su questo cf. anche *Eb* 9,11). Non si può escludere che nella rappresentazione degli angeli ai lati della croce vi sia stato in origine un riferimento a questi concetti.

vorio mosano di Tongern (fig. 3). Più diffusa, ma ugualmente rara, è la rappresentazione della mano di Dio reggente la corona (come si vede nel dittico mosano, sempre di XI secolo, raffigurante episodi della passione, o nel retro della *Croce di Lotario*, databile al 980 circa), e, quando essa appare, non è poggiata o accostata al capo del Cristo crocifisso, ma sostenuta in alto, nel posto tradizionalmente occupato dal *titulus*⁴.

Non c'è dubbio, infine, che la corona, regale e spesso ornata, costituisca dal punto di vista iconografico l'emblema più significativo e immediatamente riconoscibile del regno di Cristo: se ne trova attestazione già nelle rappresentazioni del *Christus triumphans* (come si osserva in una miniatura di Winchester, di inizio XI secolo, nella quale i capelli di Cristo sono tratti da un cerchio d'oro decorato al centro da una gemma), talora esplicito rimando all'insegna pontificale⁵. Rarissima, invece, prima della metà del XIII secolo è la corona di spine, la cui trascrizione figurativa va essenzialmente ricondotta all'arrivo della reliquia a Parigi e alla sua rappresentazione nelle vetrate della S. Chapelle⁶.

La combinazione di questi diversi elementi (corona regale o celeste; corona di spine o della passione; angeli reggicorona) in immagini della *Crocifissione*, allo stato delle mie conoscenze, è documentata, oltre che nell'eremo morronese, solo nel monastero romano dei SS. Quattro Coronati, ma con un'impaginazione della scena che propone non poche differenze (fig. 4)⁷. Di essa, andata ormai perduta, si conserva una riproduzione ottocentesca a stampa, nella quale si vede un angelo, in volo sulla sinistra della croce, che allontana con una mano la corona di spine, mentre con l'altra ha già posto sul capo di Cristo la corona regale. Se tale *Crocifissione*, come il Seroux D'Agincourt ha sostenuto, si trovava effettivamente nell'oratorio di S. Silvestro ai SS. Quattro Coronati, accompagnata da un'iscrizione con la data 1248⁸,

⁴ THOBY, *Le Crucifix*, figg. 53 e 59 (per gli avori nella Collegiale di Notre Dame a Tongern e nel Kaiser Friederich Museum di Berlino – inventario n. 596); per la croce in oro nel tesoro del Duomo di Aachen cf. G. SCHILLER, *Iconographie der christlichen Kunst*, II, Gütersloh 1966, 469, fig. 395.

⁵ Nel corso del secolo XI si definisce il passaggio dalla rappresentazione del *Christus triumphans* a quella del *Christus patiens*, talora documentata anche nel secolo precedente. La presenza della corona a partire dall'inizio dell'XI secolo, come nel *Livre d'offices di New Minster* a Winchester – British Museum, Cotton ms. Titus DXXVII –, è considerata «un dettaglio nuovo ed eccezionale» (THOBY, *Le Crucifix*, 40, figura 31bis).

⁶ Luigi IX riceve la corona di spine proveniente da Costantinopoli l'11 agosto 1239 a Sens. Da qui essa è portata a Parigi, prima a Notre Dame e dal 1248 alla S. Chapelle. Durante la prima esposizione creò meraviglia il fatto che la corona non presentasse spine, ma fosse costituita semplicemente da giunchi intrecciati (probabilmente non si trattava che di un supporto, una sorta di contenitore delle spine vere e proprie). Per più di un secolo essa fu poi illustrata come un semplice cerchio, senza spine, che ricordava il cerchio di giunchi della S. Chapelle (THOBY, *Le Crucifix*, 8ss). L'esempio più antico, antecedente l'arrivo della reliquia a Parigi, si osserva nel candelabro marmoreo di S. Paolo fuori le mura, databile al XII secolo (THOBY, *Le Crucifix*, LXXXI, 188). Sulle vetrate della S. Chapelle cf. W. SAUERLÄNDER, *Le cattedrali gotiche 1140-1260*, Milano 1991, 253ss. Angeli che incoronano Cristo con la corona di spine sono presenti in una vetrata del Kloster Wienhausen, databile ai primi decenni del XIV (SCHILLER, *Iconographie*, 495, fig. 453).

⁷ L'affresco romano presenta ai lati del Cristo non solo le croci dei due ladroni, ma anche le figure di Longino e Stephaton. Sono assenti la Vergine e san Giovanni, così come il sole e la luna.

⁸ G. B. L. G. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, IV, Prato 1829, 336, tavola CI, fig. 14.

allora è bene soffermarsi sulle finalità che una iconografia di questo tipo può aver avuto in quel contesto.

L'oratorio, inaugurato il 22 marzo 1247, è stato infatti da tempo collegato alla committenza di Stefano Conti, cardinale prete di S. Maria in Trastevere e, dato ancor più rilevante, *vicarius urbis* in anni di forti contrasti tra impero e papato. A lui si deve la fortificazione dell'intero complesso monastico, già sede benedettina, e la costruzione, oltre evidentemente la decorazione, della cappella di S. Silvestro, così denominata per la presenza di un ampio ciclo di affreschi illustrante appunto le storie del papa Silvestro e dell'imperatore Costantino: la malattia dell'imperatore, il sogno in cui gli appaiono Pietro e Paolo, il viaggio a Roma e l'incontro con il papa, il suo battesimo e la connessa guarigione, la donazione delle insegne imperiali al papa e, infine, l'*officium stratoris*, ovvero l'omaggio cerimoniale con cui l'imperatore, sottomettendosi all'autorità pontificale, conduce per le briglie il cavallo su cui il papa siede, coperto il capo dalla tiara. Un ciclo «squisitamente politico», quindi, nel quale è stato possibile individuare un preciso intento celebrativo del potere papale, una intenzionale rivendicazione del ruolo temporale del papato o, anche, una visione del tutto teorica dei rapporti auspicati, da parte papale, tra papato e impero⁹.

Proprio in questa cappella, così fortemente connotata di significati simbolici, Seroux D'Agincourt vide dunque la *Crocifissione* in cui Cristo è incoronato da un angelo con una corona regale. Non sembra allora peregrina l'ipotesi che tale iconografia fungesse in qualche modo da completamento di quel ciclo, affermando la regalità di Cristo e della chiesa per mezzo dell'insegna caratterizzante il *regnum*.

A Roma però compare un solo angelo ed esso è visto nel momento in cui ha già posto sul capo di Cristo la corona e tiene sollevata verso l'alto quella di spine: il Cristo, quindi, è rappresentato come incoronato, secondo un'iconografia già nota. Nell'eremo celestiniano gli angeli, invece, con un'accentuazione dell'elemento narrativo, sono due, disposti simmetricamente ai lati della croce, e mentre quello sulla destra sembra raffigurato mentre sta tirando via la corona di spine, quello sulla sinistra non ha ancora completato il gesto dell'incoronazione.

La questione che a questo punto si pone è se siamo semplicemente di fronte alla trasmigrazione di un modello iconografico da un territorio a un altro, a opera di maestranze itineranti venute a conoscenza di uno schema altrove documentato quasi cinquant'anni prima, o se invece l'utilizzo di una particolare iconografia e le modifiche a cui essa è stata sottoposta siano giustificate dalla volontà del committente del dipinto, non senza una precisa finalità didascalica. Se così è stato, e proverò a dimostrarlo, il fine della *Crocifissione* abruzzese non fu sicuramente quello di sottolineare il peso o il ruolo del potere papale, quanto piuttosto quello di mettere

⁹ J. MITCHELL, *St. Silvester and Constantine at the SS. Quattro Coronati*, in M. ROMANINI (cur.), *Federico II e l'arte del Duecento italiano. Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma «La Sapienza»* (Roma 1978), II, Galatina 1980, 15-32. Al riguardo cf. anche V. PACE, *Pittura del Duecento e del Trecento a Roma e nel Lazio, in La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, 425; G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV*, Roma 1966 (aggiornamento scientifico e bibliografia di Francesco Gandolfo, Roma 1988, 300ss); A. IACOBINI, *La pittura e le arti suntuarie: da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198-1254)*, in *Roma nel Duecento: l'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, Torino 1991, 277; da ultimo, per un'approfondita analisi dei risvolti politici del programma iconografico allestito nella cappella di S. Silvestro, cf. A. SOHN, *Bilder als Zeichen der Herrschaft. Die Silvestrikapelle in SS. Quattro Coronati (Rom)*, in *Archivium Historiae Pontificiae* 35 (1997) 7-47.

in primo piano il premio (la corona della vittoria) ottenuto da Cristo nel momento culminante della passione.

L'affresco abruzzese in esame fu realizzato, come ho accennato all'inizio, sulla parete centrale di un'angusta cella, uno dei luoghi di eremitaggio di Pietro da Morrone, divenuto papa nel 1294 col nome di Celestino V¹⁰. L'eremo, fortemente danneggiato nell'ultima guerra dai bombardamenti tedeschi che ne hanno alterato la fisionomia originaria, si trova nei pressi di Sulmona, sul Monte Morrone, a un'altezza di circa 600 m. Non lontano da esso il futuro papa doveva aver già soggiornato, a quanto apprendiamo dalle testimonianze documentarie, tra il 1235 e il 1240, con il proposito di appartarsi per dedicarsi a una vita di penitenza, astinenza e preghiera¹¹. Non sappiamo se vi avesse rinvenuto una costruzione preesistente, né se egli stesso in quell'occasione vi avesse fatto edificare un luogo di culto, ma certo non vi rimase che pochi anni, disturbato, si suppone, dalla vicinanza di un insediamento cistercense e dalla facilità con cui i devoti, soprattutto le donne, «*quarum visionem fugiebat*», potevano raggiungerlo¹². Passato quindi sulla Maiella alla ricerca di «*asperiora loca*», dalle fonti risulta che tornasse talora sul Morrone, dove tra gli anni Cinquanta e Sessanta viene visto più volte e dove nel frattempo erano sorte, per sua iniziativa, le chiese di S. Giovanni, di S. Maria del Morrone e di S. Spirito di Sulmona¹³, ma non pare che vi si trasferisse definitivamente fino al 1293, anno in cui va datata la «*transmutatione sua ad cellam de Murrone*», cui fanno riferimento i discepoli nella *Vita*¹⁴.

¹⁰ Per una ricostruzione precisa e aggiornata della figura di Celestino cf. P. HERDE, *Cölestin V (1294). Peter vom Morrone der Engelpapst*, Stuttgart 1981.

¹¹ *Ivi*, 7 e 28-29.

¹² Sui siti in cui Pietro dimorò cf. A. MOSCATI, *I monasteri di Pietro Celestino*, in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano* 68 (1956) 96. La citazione è tratta da una delle testimonianze rese nel corso del processo di canonizzazione di Celestino, pubblicato in F. X. SEPPELLI, *Monumenta Coelestiniana*, Paderborn 1921, 233, testimonianza 23: «*Cum enim gentes pro devotione, quam habebant ad eum sepe et sepius visitarent locum ipsum ubi morabatur ipse frater Petrus, ex consortio hominum et maxime mulierum quarum visionem fugiebat, fastiditus fecit sibi alia loca in montibus Magelle forciora et asperiora loca*».

¹³ Cf. MOSCATI, *I monasteri*, 107ss. Sulla straordinaria capacità organizzativa di Pietro e sulla sua poco rilevata attività di committente di chiese e monasteri si veda ancora HERDE, *Cölestin V*, 24ss: «*Ein völlig unerfahrener Eremit, als der er dargestellt zu werden pflegt, war Peter vom Morrone jedenfalls schon lange nicht mehr, als er den päpstlichen Thron bestieg; und wenn man ihm ein hohes Maß von Naivität nachsagt, so war das eher eine Folge seines hohes Alters als seines Lebenslaufes*». Tale attività non entrò in contrasto con la profonda aspirazione di Pietro all'eremitaggio, da più parti documentata anche se né Pietro né i suoi seguaci rifiutarono donazioni, anche cospicue. In seguito gli spirituali sostennero che Pietro avrebbe scelto la povertà se non fosse stato costretto ad agire diversamente dal papa e dal concilio, ma i suoi rapporti con gli spirituali stessi sono tuttora poco chiari, se si esclude il fatto che la prima fondazione del frate sulla Maiella, monastero principale dell'ordine, fu denominata «S. Spirito» e che anche la grande costruzione sulmonese prese il medesimo nome.

¹⁴ Alla fine del secolo scorso i padri bollandisti pubblicarono un'inedita *Vita et Miracula Sancti Petri Caestini* sulla base di due manoscritti della Biblioteca Nazionale di Parigi (un codice del XV secolo, Paris. lat. 5375, definito A, e, uno più antico di circa un secolo, Paris. lat. 17651, con alcune variazioni, quali tredici miracoli nell'altro omissi, definito B). Il medesimo testo, comprendente pure la cosiddetta autobiografia del santo, è stato tramandato in un manoscritto della Biblioteca Apostolica

Trascorso infatti non poco tempo sulla sommità della Maiella, in un luogo impervio e pericoloso per chiunque volesse accedervi (S. Giovanni di Orfente), Pietro «coepit cogitare ubi posset magis proficere et hominibus tantam tribulationem et laborem non dare [...]. Haec et iis similia in animo suo revolvens, disposuit redire ad montem Murronis [...] et in tali loco cellam construere, ubi omnes ad se venientes possent, a se consolationem recipere et alia vitae necessaria invenire. Et hanc trasmutationem potius pro salute et utilitate proximorum quam pro se faciebat. Facta deliberatione [...] mandavit et fecit sibi fieri cellam super unum vetustum castrum, quod dicitur Segezanum [...]. Ad eundem ergo locum se transtulit de mense iunii moraturus»¹⁵.

La località «Segezanum» non è nota al di fuori delle fonti celestiniane e oggi non ne resta traccia nella topografia, ma il testo dice che si trovava a circa due miglia da Sulmona e a mezzo miglio dal monastero di S. Spirito («quod distat a civitate Sulmone spatio duorum miliarum, sed a monasterio Sancti Spiritus, quod de novo construi fecerat, tantum medii miliaris spatio tendebatur»), ovvero all'incirca nel luogo in cui è tuttora visibile quel che resta della primitiva cella morrone. Pertanto, sebbene esso non venga indicato col nome di S. Onofrio, gli studiosi sono concordi nel ritenere che si tratti del medesimo sito in cui fu realizzata la *Crocifissione*¹⁶.

Che tale trasferimento sia avvenuto nel corso del 1293 possiamo dedurlo da alcuni dati forniti nella medesima biografia. Diffusasi infatti la notizia del trasferimento di Pietro sul Morrone, da ogni parte accorsero a vederlo («omnes credebant per eum posse salvari et gratia divina repleri»), tanto che l'eremita, («quia advenienti tantae multitudini oportebat se ostendere et benedictionem dare»), decise di scendere dal monte per portarsi un'ultima volta al monastero di S. Spirito, dove fu

Vaticana (Armadio XII, cassetta I, n. 1), definito C, un in-4° di 57 fogli, dei quali quelli dal 20v al 57v contengono in successione: 1) *Vita sanctissimi patris fratris de Murrone seu Celestini papae quinti. In primis tractatus de vita sua, quam ipse propria manu scripsit et in cella sua reliquit*; 2) *De continua conversatione eius, quam quidam suus scripsit devotus*; 3) *Tractatus de vita et operibus atque obitu ipsius sancti viri, quam quidam de suis discipulis seriatim scripsit a tempore quo ipse sanctus vixit et ipse frater sub eius discipulatu permansit*. Il codice C, considerato l'espressione più fedele alla redazione primitiva, fu pubblicato nel 1899 dagli stessi bollandisti come edizione critica definitiva. Quanto alla datazione dell'originale, essa è fissata tra il 1303 e il 1306, ovvero tra la morte di Bonifacio VIII e l'inizio dell'indagine per la canonizzazione di Celestino. Probabilmente l'autore della biografia è da identificare con Tommaso da Sulmona, che aveva vestito l'abito dell'ordine nel 1271 e nel 1299 era divenuto priore dell'abbazia di S. Spirito a Sulmona. Su tutta la questione cf. S. Pierre Célestine et ses premiers biographes, in *Analecta Bollandiana* 16 (1897) 365-487; G. CELIDONIO, *Vita di san Pietro del Morrone Celestino papa V scritta sui documenti coevi*, Sulmona 1896; A. FRUGONI, *Celestiniana*, Roma 1954 (edizione anastatica 1991), specialmente 25ss (con un'ampia discussione della bibliografia precedente).

¹⁵ S. Pierre Célestine, 413.

¹⁶ MOSCATI, *I monasteri*; HERDE, *Cölestin V*; sull'argomento cf. anche E. MATTIOCCO - G. PAPPONETTI (curr.), *Sulmona città d'arte e di poeti*, Pescara 1996, 102ss. Nel sito chiamato S. Onofrio esistono tuttora due distinti luoghi di preghiera: la cella superiore (circa 2 m x 2 m di ampiezza), intorno alla quale è stata elevata nel tempo una non grande costruzione su due piani, e una grotta in basso, profonda circa sette metri, dall'altezza variabile. In fondo alla grotta vi è una sorta di bacino scavato nella roccia: può identificarsi con il luogo «presso la sua cella» dove alcuni testimoni del processo affermano di essersi bagnati o di aver attinto acqua per ottenerne guarigione (cf. G. CELIDONIO, *San Pietro del Morrone. Celestino V*, a cura di M. Capodicasa, Pescara 1954, 262ss).

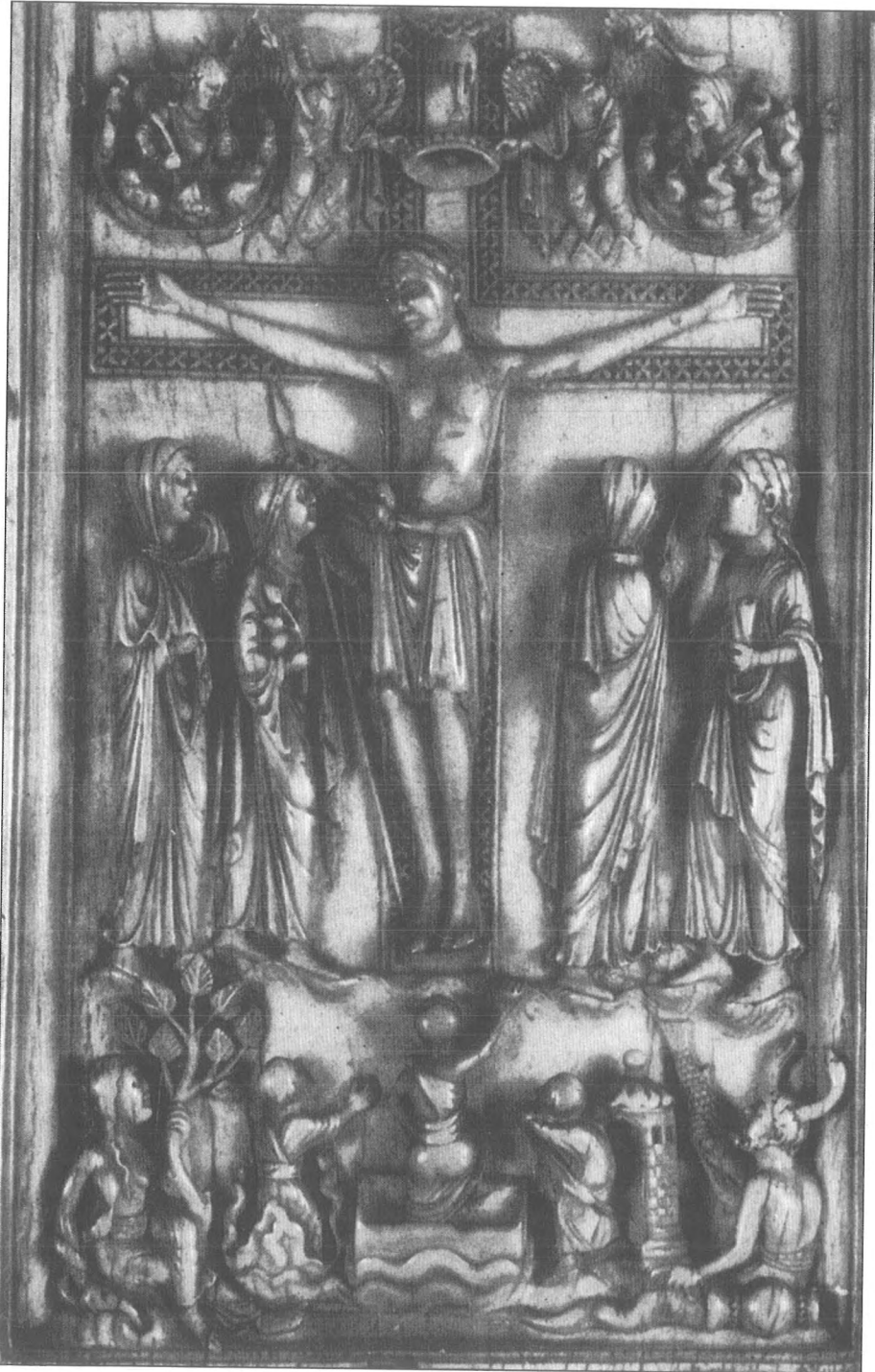


Fig. 3 - Tongern, Collégiale Notre Dame, bottega mosana, *Crocifissione*, avorio

celebrata la messa, guariti molti infermi e liberati i «daemoniaci»¹⁷. Ciò fatto e «tunc celebrato cum fratribus generali capitulo, hic pater sanctus in cella quam sibi fieri fecerat se inclusit, quanto appropinquare ad finem se cospiciebat, tanto magis de se holocaustum omnipotenti Deo offerre studebat» e «ad tantam austeritatem se ibi dedit, quod numquam antea in alia fecerat cella». In tal modo trascorsero tredici mesi, dice il biografo, «usquequo divinae placuit pietati apostoli Petri claves illi committere»¹⁸.

Il riferimento al pontificato non lascia adito a dubbi: Pietro al momento dell'elezione, ai primi di luglio 1294, si trovava sul Morrone, nella cella che si era fatto preparare («fieri fecit») poco più di un anno prima. Essendo già stato visto in quello stesso luogo nei decenni precedenti, si potrebbe ipotizzare che non si trattasse di una edificazione *ex novo*, quanto piuttosto di un rifacimento o «ingrandimento»¹⁹. In tale occasione i ponteggi gettati per l'allestimento della cella interna non è escluso venissero riutilizzati, secondo la prassi del tempo, per l'affresatura che, in base ai lacerti malamente sopravvissuti, doveva interessare tutte le pareti della cappellina. Se supponiamo che l'affresco con la *Crocifissione* sia stato eseguito in queste circostanze, ciò deve essere avvenuto nella prima metà del 1293. Su tale immagine Pietro potrebbe aver meditato in completa solitudine nel periodo immediatamente precedente la sua elezione.

Non sembra con ciò discordante né la datazione dell'affresco all'inizio degli anni Novanta, né la sua attribuzione a un pittore locale, Gentile da Rocca, autore della cona con la *Madonna allattante il Bambino*, firmata e datata 1283 (già nella chiesa di S. Maria ad Cryptas a Fossa)²⁰, e responsabile di una maestranza a lungo attiva nella

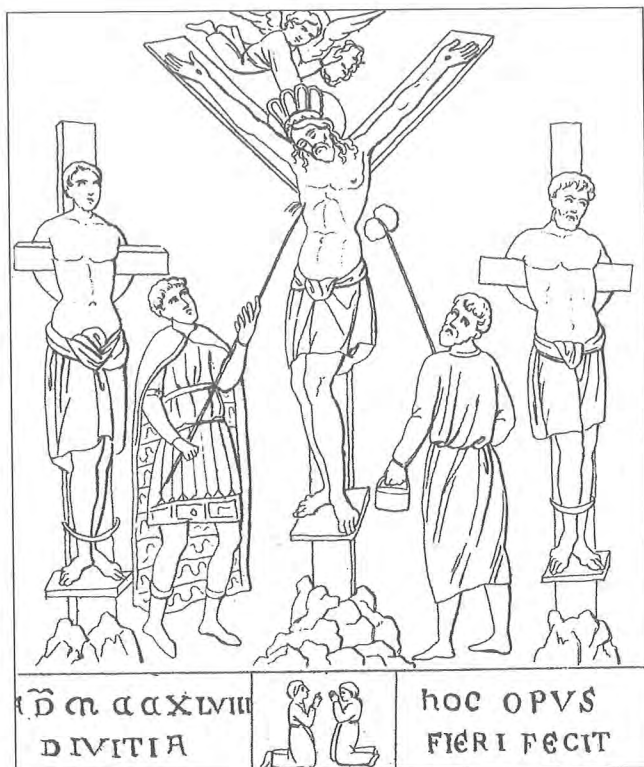


Fig. 4 - Roma, Chiesa dei SS. Quattro Coronati, *Crocifissione*, affresco perduto, già nell'Oratorio di San Silvestro (da SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte*, tavola CI, figura 14)

¹⁷ S. *Pierre Célestine*, 413-414.

¹⁸ *Ivi*.

¹⁹ MOSCATI, *I monasteri*, 132.

²⁰ L'attribuzione degli affreschi morronesi a Gentile si deve a Pietro Piccirilli, che però ne fa solo un rapido accenno e lo definisce «sulmonese», non conoscendo ancora la firma sulla tavola di Fossa

regione, alla quale è stata collegata una vasta produzione di affreschi (Fossa, Pesconsansonesco, Ronzano, Caramanico), le cui fonti figurative non mi è stato difficile rinvenire nella cultura pittorica romana e laziale della prima metà del secolo²¹.

Osservate le stringenti affinità formali esistenti tra la *Crocifissione* dell'eremo di S. Onofrio e gli affreschi realizzati a Fossa dalla bottega di Gentile, in particolare l'analoga *Crocifissione*, è opportuno ricordare che il nome del pittore viene riportato nel racconto di uno dei miracoli compiuti dall'eremita durante il suo soggiorno sul Morrone²². Vi si narra infatti che un sacerdote, un certo Symeon de Calabria, venne dal frate a chiedere dell'acqua benedetta per una «nobilis domina illius patriae», malata di lebbra, «sperans illa quod, si de illa aqua haberet, mundaretur». Non potendo Pietro ricevere il sacerdote «propter quarantenam», i frati «cum eodem erant» gliene parlarono («rettulerunt ei») e questi benedisse l'acqua e ne riempì «unam boccam parvam quam apportaverat ille presbyter, et portavit ad illam domnam cum magno gaudio». A questo punto il biografo, a conferma dell'avvenuto miracolo, aggiunge che il sacerdote, ritornato dopo trenta giorni, nel riferire ai frati della guarigione della donna, fu visto e udito dal pittore che in quel momento stava dipingendo l'oratorio della cella di Pietro: «Et hoc audivit, et hunc vidit magister Gentilis pictor, ex ore illius sacerdotis, cum idem fratribus illius loci referebat, qui tunc in tempore pingebat oratorium illius cellae»²³.

Sebbene sia ancora da approfondire la questione della denominazione effettiva dell'eremo di Pietro²⁴, un dato mi sembra accertato: la cella del frate Pietro, fatta preparare, nell'avvicinarsi della morte, come ultima dimora e come luogo del più duro «olocausto» di sé mai sperimentato, fu affrescata prima della sua elezione al soglio

(PICCIRILLI, *Luoghi romiti*). Per una più precisa delineaione del problema attributivo cf. E. CARLI, *Affreschi benedettini del XIII secolo*, in *Le Arti* 1 (1939) 442-463, ora pubblicato in ID., *Arte in Abruzzo*, Torino 1998, 15-47.

²¹ Alla bottega di Gentile e alla sua cultura figurativa è stato dedicato da chi scrive un articolo in *Dialoghi di Storia dell'Arte* 8/9 (2000) 80-90, dal titolo *Pittura tardo-duecentesca in Abruzzo. Gli affreschi di Fossa e l'attività della bottega di Gentile da Rocca*.

²² Per la connessione tra il miracolo e la realizzazione degli affreschi cf. *supra*, nota 20. Per il testo del miracolo cf. *Vita et Miracula Sancti Petri Caelestini ex cod. Paris. Lat. 17651*, in *Analecta Bollandiana* 10 (1891) 391. Il nome del pittore compare anche in un altro documento celestiniano, mai pubblicato, presente nel *Digestum scripturarum Coelestinae Congregationis* dell'abate celestino Ludovico Zanotti da Cesena, una copia non integrale dei documenti un tempo contenuti nell'archivio di S. Spirito sul Morrone, eseguita nel 1643. Il manoscritto dello Zanotti, appartenente alla biblioteca dello storico abruzzese Giovanni Pansa, fu consultato sia dal Carli, che lo citò a proposito di Gentile da Rocca, sia dalla Moscatti che ne illustrò sinteticamente il contenuto in relazione alle donazioni fatte alla congregazione celestiniana. Nello strumento, stipulato dal notaio Pietro di Giovanni da Manoppello in data 3 marzo 1271, il vescovo di Chieti, Landolfo, abate di S. Martino ad Plebem, concede all'abbazia di S. Spirito sulla Maiella ogni diritto e azione sulla chiesa di S. Giorgio di Roccamorice. Testimone del fatto un certo «magister Gentilis pictor». Dobbiamo concludere che il pittore fosse già attivo nel chietino all'inizio degli anni Settanta? Sull'argomento cf. CARLI, *Arte in Abruzzo*, 28 e MOSCATTI, *I monasteri*, 109.

²³ *Vita et miracula*, 391.

²⁴ Non è da escludere che il sito noto con il nome di S. Onofrio sia da identificare con il luogo chiamato S. Croce negli atti del processo di canonizzazione del papa. Non è raro che i testimoni si confondessero nella denominazione dei luoghi (cf. CELIDONIO, *San Pietro del Morrone*, 181).

pontificio. Si può allora supporre che i confratelli dell'eremita abbiamo chiamato un maestro celebre in quei luoghi (*magister Gentilis*) e gli abbiano suggerito e commissionato un soggetto che si prestasse alla lunga meditazione sulla morte che Pietro si apprestava a fare, ovvero una rappresentazione della crocifissione, convenzionale sì per la fine del secolo tredicesimo, ma con un particolare (gli angeli e le corone) che richiamasse l'attenzione sul valore esemplare della corona, quale premio del dolore terreno²⁵. Che conoscessero o meno l'affresco romano dei SS. Quattro Coronati, è verosimile che non abbiano inteso richiamare il ruolo temporale della Chiesa e del papato, tema, mi sembra, quanto mai inopportuno in ambito celestiniano, ma potrebbero aver alluso all'imitazione di Cristo perseguita da Pietro nel corso della sua lunga vita di eremitaggi e mortificazioni della carne²⁶.

* *Addenda*

Nelle more di stampa sono stati pubblicati nuovi contributi sui diversi temi qui trattati. Di essi ritengo necessario citarne due particolarmente significativi: L. PELLEGRINI, *«Che sono queste novità?»: le religiones novae in Italia meridionale (secoli XIII e XIV)*, Napoli 2000, in particolare 299ss, nel quale ampio spazio è dedicato sia allo sviluppo della comunità celestiniana in Abruzzo, sia alla qualità e al valore delle testimonianze archivistiche superstiti; A. DRAGHI, *Il ciclo di affreschi rinvenuto nel Convento dei SS. Quattro Coronati a Roma: un capitolo inedito della pittura romana del Duecento*, in *Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte* XXII (1999, ma 2001) 115-116, le cui ipotesi sulle finalità d'uso dell'aula gotica, nella quale è stato di recente scoperto un monumentale ciclo di affreschi, forniscono ulteriori elementi per la comprensione dell'intero complesso decorativo dei SS. Quattro Coronati.

²⁵ Si veda a questo riguardo il celebre passo di *Lc* 24,26 («Non doveva forse Cristo patire tutto questo per entrare nella sua gloria?»), in cui si avanza già il collegamento *doxa/regnum* e la necessità della passione e della sofferenza terrena per l'acquisizione del diritto al regno universale.

²⁶ In un passo della *Vita* di Celestino (*S. Pierre Célestine*, 414), dopo aver narrato della lunga permanenza del frate nella cella sul Morrone, il biografo scrive che a Dio piacque «de cella illum extrahere atque ad campum certaminis dirigere», aggiungendo, a guisa di spiegazione, «quoniam quidem non decet fortem militem in abscondito praeliari, sed aliquando in occulto, aliquando in pubblico, ut a suo rege duplicem coronam mereatur accipere». Il riferimento alla «duplicem coronam» è purtroppo oscuro e non è stato possibile per il momento trovare collegamenti convincenti tra le parole del testo e l'affresco in esame.

