Il potere dell'arte nel Medioevo

Studi in onore di Mario D'Onofrio

Saggi di storia dell'arte

Campisano Editore

IL POTERE DELL'ARTE NEL MEDIOEVO

Studi in onore di Mario D'Onofrio

a cura di
Manuela Gianandrea
Francesco Gangemi
Carlo Costantini

Campisano Editore

Sapienza
Università di Roma

Il volume è stato in parte pubblicato
con il contributo del Magnifico Rettore,
Sapienza Università di Roma

Il testo ha superato la procedura
di accettazione per la pubblicazione
basata su meccanismi di revisione
soggetti a referees terzi

In copertina,
Bamberg, Cattedrale, *Cavaliere*
da W. Boeck, *Der Bamberger Meister*,
Tübingen 1960, tav. 28

Hanno collaborato alla redazione:
Melania Marrocco
Claudia Quattrocchi
Francesca Tota

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

Progetto grafico
Gianni Trozzi

© copyright 2014 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614 - Fax +39 06 4063251
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 978-88-98229-30-7

Indice

p. 13 Per Mario D'Onofrio
Marina Righetti

15 Premessa
Manuela Gianandrea, Francesco Gangemi, Carlo Costantini

I LUOGHI DEL POTERE

Roma al centro del potere

23 Incorniciare la porta della chiesa come con un avorio marmoreo: la formulazione del portale romanico a Roma (XI-XIII secolo)
Xavier Barral i Altet

39 Il valore documentale delle finiture e l'importanza della loro conservazione: l'imitazione del passato nella falsa cortina laterizia dipinta a Roma nel Medioevo
Giovanni Carbonara e Lia Barelli

53 L'altare di Santa Maria in Cappella a Trastevere. Un'opera dell'XI secolo quasi sconosciuta o ignorata
Peter Cornelius Claussen

65 L'immagine della Croce nella decorazione monumentale di Roma
Mauro della Valle

79 I pavimenti marmorei delle chiese di Roma tra IV e VII secolo: aggiornamenti e novità
Alessandra Guiglia e Federico Guidobaldi

107 L'immagine del Salvatore nel *Sancta Sanctorum* a Roma e il concetto di "Uronica"
Vinni Lucherini

119 Gerusalemme come Roma nelle *Storie della Vera Croce* di Agnolo Gaddi in Santa Croce a Firenze
Alessio Monciatti

131 Dalla "Theotokos" alla "Sponsa Christi". Il portale laterale di Santa Maria in Trastevere e l'icona della Clemenza
Alessandro Zuccari

L'Italia meridionale

155 Giraletti marsicani. Qualche aggiunta alla scultura abruzzese del Duecento
Walter Angelelli

163 Disegni inediti tardosettecenteschi della Cappella Palatina di Palermo
Maria Giulia Aurigemma

181 Per la ricostruzione della parete settentrionale del presbiterio della Cappella Palatina a Palermo
Beat Brenk

193 Portali scolpiti nella Basilicata normanno-sveva
Lara Catalano

207 I monumenti funebri di Francesco della Rath e di Giacomo Martono nella cattedrale di Caserta Vecchia
Eleonora Chinappi

219 *Urbs Venusina nitet tantis decorata sepulchris*: note su una storia di presenze e assenze
Luisa Derosa

235 I telamoni di Castel del Monte e i loro modelli
Marina Falla Castelfranchi

243 Una committenza imperiale nel Regno di Sicilia: l'apparato scultoreo di Castel Maniace a Siracusa
Francesca Tota

L'Oriente bizantino

261 Marmi costantinopolitani a Cipro
Claudia Barsanti

273 Exaltation and Ecstasy between Byzantium and Early Islam
Gianclaudio Macchiarella

289 Bessarione, dall'impero bizantino al papato di Roma: un documento inedito sulla sua eredità
Simona Moretti

299 Focus sul pallio di San Lorenzo
Andrea Paribeni

313 Bibliofilia bizantina. Il fondo Olinto Valenti nella Biblioteca dell'Accademia dei Lincei
Silvia Pedone

I DETENTORI DEL POTERE

Il potere religioso: papi, cardinali, abati

331 Il monastero cistercense di Marmosolio e la Chiesa di Roma a metà del XII secolo
Giulia Barone

339 Il soggiorno di papa Urbano II a Matera e un discusso affresco nella chiesa rupestre dei Santi Pietro e Paolo
Gioia Bertelli

355 Un monumento per due. Memorie di cardinali nella Rotonda dei Santi Cosma e Damiano (XII-XIII secolo)
Giulia Bordi

367 Chiese mendicanti e università
Corrado Bozzoni

381 Friars, Architecture, and the Business of Death
Caroline Bruzelius

393 Il papa Urbano II nel principato normanno di Capua tra viaggi, soste e poteri
Luigi R. Cielo

407 Brevi note sui resti della Torre di Desiderio a Montecassino
Cesare Crova

419 Le cattedre "papali" nella cattedrale di Anagni
Francesco Gandolfo

431 Un papa sugli scudi: Giovanni XIII e la sua "eccentrica" sepoltura a San Paolo fuori le mura
Giorgia Pollio

IL POTERE LAICO: SOVRANI E ARISTOCRAZIA

445 I Normanni e il mare.
Notazioni sulla flotta, sugli arsenali e sulle battaglie
Giovanni Coppola

465 La rappresentazione della regalità nella Palermo
di re Ruggero II d'Altavilla
Errico Cuozzo

479 Il palazzo di Federico II a Foggia: la testimonianza epigrafica
Francesco Gangemi

497 La "riscoperta" di Roma nel patronato artistico imperiale
di V secolo
Manuela Gianandrea

513 Al tramonto della feudalità rurale del Piceno:
la rocca di Colonnato, magione dei Brunforte
Pio Francesco Pistilli

531 Smaragdos *patrikios*, la colonna dell'imperatore Foca
e la Chiesa di Roma. Committenze artistiche e Realpolitik
Alessandro Taddei

551 Federico II e il declassamento della sacralità imperiale
nel nuovo *ordo coronationis* imposto da Innocenzo III
Ortensio Zecchino

PAPATO E IMPERO A CONFRONTO

561 L'enigma delle sculture di *Baldes* e *Berta* a Cremona
Arturo Calzona

573 Immagini di omaggio imperiale ai pontefici
nel Quattrocento romano
Anna Cavallaro

581 Edilizia cultuale delle abbazie di Leno e Civate
fra Papato e Impero
Paolo Piva

593 *Sacerdotium et Regnum* alla Fine dei Tempi. L'Offerta
di Abramo e Melchisedec nelle pitture della cripta di Anagni
Claudia Quattrocchi

607 Monaci, papi, imperatori e laici
Silvia Silvestro

619 La Riforma "gregoriana" attraverso le miniature di Cîteaux
Alessia Trivellone

IL POTERE DELL'IMMAGINE E DELLA PAROLA

QUESTIONI DI ICONOGRAFIA

635 *Dignitas moritur*? Lo scheletro e la corona
Stefania Macioce

647 L'iconografia di *Abyssus* nella decorazione dei pulpiti medievali dell'area campano-laziale
Melania Marrocco

659 Riuso e significato simbolico: porta come Cristo, architrave come Pietro
Arturo Carlo Quintavalle

683 Il sogno di Pasquale I: un affresco staccato e un problema d'iconografia
Lucinia Speciale

695 La mano di Dio: una nuova lastra della recinzione preantelamica della cattedrale di Parma
Carlotta Taddei

705 L'affresco della *Déesis* nell'abside della chiesa di San Zaccaria a Caulonia: ipotesi per una diversa interpretazione semantica
Roberto Tollo

725 Reading the display of sculpture on the façade of the narthex of San Marco in Venice
William Tronzo

DAL TESTO AL CONTESTO

737 Dentro il reliquiario: l'invenzione della Croce di papa Sergio I (687-701)
Antonella Ballardini

755 Rappresentare il papa e l'imperatore: osservazioni sull'illustrazione del rituale della consacrazione e dell'incoronazione dell'imperatore nei Pontificali duecenteschi ad uso della Curia romana
Maria Alessandra Bilotta

775 L'epitafio per il Plàtina di Publio Francesco Laurelio D'Amelia
Edoardo D'Angelo

787 Lateinische Kruzifixe in der byzantinischen Polemik: Kultkritik als Papstkritik
Ingo Herklotz

803 Dante e il sovrano edificio del mondo
Eugenio Lo Sardo

813 Teatrini della memoria. Papi, principi e abati nel Regesto di Sant'Angelo in Formis
Giulia Orofino

825 Dalla corte all'altare: trame miniate in età carolingia
Giuseppa Z. Zanichelli

IL POTERE DEL MEDIOEVO

CRITICA, STORIOGRAFIA, METODOLOGIA

839 Una fortuna planetaria. Erwin Panofsky e la Morgan Library
Claudia Cieri Via

849 Pietro Cavallini ad Assisi
Carlo Costantini

871 Sulla storia del paliotto eburneo di Salerno. Nuovi documenti, un disegno inedito e (forse) qualche enigma in meno
Anna Maria D'Achille e Antonio Iacobini

903 L'insegnamento della storia dell'arte oggi: scuola, museo diffuso e didattica 'per competenze'. Un laboratorio di Storia dell'arte medievale nell'Abbazia di Casamari
Cinzia Mastroianni

913 «Un tale amore per il marmo»: impressioni dell'opera dei Cosmati a Roma negli scritti di Pavel Muratov
Xenia Muratova

919 Due sguardi diversi sull'arte cristiana alle soglie del Novecento: la polemica fra Adolfo Venturi e Baldassarre Labanca
Simone Piazza

935 Frammenti metodologici della critica di Lionello Venturi sull'arte medievale
Stefano Valeri

Medioevo e oltre

945 La Madonna del cancelliere Rolin: l'*aletheia* di Jan Van Eyck
Vincenzo Bilardello

959 Giovanni Albino e la politica filo-romana degli Aragonesi alla luce di una xilografia "sallustiana" dell'*Hypnerotomachia Poliphili*
Stefano Colonna

969 Il Capys Silvius di Masolino e la Porta federiciana di Capua
Anna Delle Foglie e Adolfo Parente

989 Un ingegnoso prete di provincia, gli oggetti dispersi e il tesoro nascosto
Stefano Marconi

1007 Il drago di Gregorio XIII, la peste e i Turchi
Stefano Pierguidi

1015 In favore di Mariotto di Nardo
Sergio Rossi

1027 L'araldica lirico-astratta di Mathieu
Antonella Sbrilli

MARIO D'ONOFRIO: TRACCE DI UN PERCORSO UMANO E SCIENTIFICO

1039 Con Mario nell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Roma fra gli anni Sessanta e Settanta
Valentino Pace

1051 Ritorno in Armenia
Francesco Gandolfo

1055 Mario D'Onofrio: una storia dell'arte tranquilla
Xavier Barral i Altet

1061 Il professor D'Onofrio
Manuela Gianandrea, Carlo Costantini

1069 Gli studi principali di Mario D'Onofrio

1075 Referenze fotografiche

1078 Tabula gratulatoria

L'immagine del Salvatore nel *Sancta Sanctorum* a Roma e il concetto di "Uronica"

Vinni Lucherini

Nel corso del Novecento molto è stato scritto sul dipinto raffigurante il Salvatore tuttora esposto sull'altare maggiore dell'antica cappella papale dedicata al martire Lorenzo, detta *Sancta Sanctorum* per le preziosissime reliquie che vi si custodivano[1] (fig. 1). Il Cristo a figura intera, seduto in trono, in origine delineato su una tela di canapa incollata su tavola, si presenta ora ricoperto da un'altra tela sulla quale è dipinto il solo volto divino (fig. 2), mentre tutta la parte inferiore è impreziosita da lamine metalliche decorate a sbalzo (fig. 3). Entrambi questi interventi sono datati, sulla base di un'iscrizione, al tempo del papa Innocenzo III, tra il 1198 e il 1216[2]. All'incirca nello stesso periodo, la tavola fu chiamata in causa sia da Gervasio di Tilbury che da Giraldo di Barri, celebri enciclopedisti formatisi nel contesto di quella Rinascenza di XII secolo della quale, sia pure a diverso titolo, potevano considerarsi eredi[3]: Gervasio evoca la capacità del Salvatore Lateranense di provocare un tremito mortale nei riguardanti, Giraldo addirittura l'accecamento di un papa.

Gervasio di Tilbury e l'effigie del Salvatore

Joseph Wilpert attribuì al papa Alessandro III (1159-1181) uno dei non rari restauri medievali della tavola: la copertura con un drappo di seta del corpo di Cristo[4]. Per suffragare questa ipotesi si basava su una testimonianza tramandata negli *Otia imperialia* di Gervasio di Tilbury[5], della quale era venuto a conoscenza attraverso il filtro dell'erudito settecentesco Giovanni Marangoni[6]. Il passo in cui Gervasio ricorda il Salvatore si trova nel capitolo dedicato alla *Veronica* di San Pietro (*De figura Domini que Veronica dicitur*)[7], ritenuta una pittura riproducente l'effigie di Cristo «a pectore superius»: «Est et alia dominici vultus effigies, in tabula eque impressa, in oratorio Sancti Laurentii in Palatio

1. Roma, *Sancta Sanctorum*, altare maggiore

Lateranensi, quam sancte memorie nostri temporis papa Alexander Tertius multiplici panno serico operuit, eo quod attentius intuentibus tremorem cum mortis periculo inferret»[8]. Oltre alla Veronica, dunque, secondo Gervasio, si conservava a Roma un'altra effigie del volto di Cristo, ugualmente "impressa" dal vero su un supporto[9] – che nel caso del Salvatore era di legno, mentre in quello della Veronica di tessuto –, ma Alessandro III l'aveva nascosta con più strati di seta («multiplici panno serico»), perché l'immagine causava in chi la guardasse intensamente un tremito così forte da provocare addirittura la morte.

Gervasio non dice però che la tavola fosse stata sottoposta a restauro da parte di Alessandro III, né che un velo da lui apposto riproducesse le fattezze del volto di Cristo, e neanche che quel drappo fosse stato inchiodato alla tavola. Nel testo non si parla né di chiodi né di pittura, ma si ricorda soltanto un'operazione effimera giustificata dalla necessità che il Salvatore non fosse esposto agli occhi umani. Gervasio peraltro non definisce l'immagine come "acheropita"[10], e non dice neanche che

2. Roma, *Sancta Sanctorum*, icona del Salvatore, particolare del volto
3. Roma, *Sancta Sanctorum*, icona del Salvatore

fosse stata dipinta da san Luca[11], ma attinge a una fonte della quale non resta altra traccia, sebbene non si possa escludere che ne fosse venuto a conoscenza durante il suo soggiorno a Roma al tempo del pontificato di Alessandro III, rientrato in città il 12 marzo 1178. Dalle parole di Gervasio si evince comunque che si sta parlando del solo volto di Cristo, di un'effigie già separata dal resto del corpo. E che Gervasio concentri la sua attenzione soltanto su una testa e non su un corpo è confermato dalla versione del passo data da Jean d'Antioche e Jean de Vignay, che rendono il sintagma «dominici effigies vultus» in maniera letterale come «chiere» e «volt»[12]. Gervasio non vide, quindi, la figura del Salvatore per intero, e il corpo del Salvatore è del tutto assente dalla narrazione, tanto che si potrebbe supporre che alla fine del XII secolo quel corpo fosse già celato, quale che fosse il materiale che lo ricopriva.

Giraldo di Barri e il concetto di "Uronica"

Un particolare interesse per il potere negativo del volto del Salvatore Lateranense si può individuare anche nello *Speculum Ecclesiæ* di Giraldo di Barri[13], redatto entro il 1220: un trattato, diviso in quattro *distinctiones*, dedicato allo stato della Chiesa insulare e ai suoi ordini monastici[14]. Il riferimento all'immagine del *Sancta Sanctorum* si trova nella quarta sezione dell'opera, consacrata alle antiche basiliche romane e priva di nessi narrativi con le tre precedenti *distinctiones*: una sezione che il suo primo editore, John Sherrer Brewer, liquidò come un'aggiunta posteriore al nucleo principale dello *Speculum Ecclesiæ*, forse derivata dalle curiosità sviluppate a Roma dal suo autore. Brewer, peraltro, non riusciva a determinare se le notizie fornite da Giraldo si fondassero su un'osservazione personale o costituissero prelievi da fonti testuali non più riconoscibili.

Nel primo capitolo della *distinctio* dal titolo *De sacrosancta Romana ecclesia*, Giraldo illustra le ragioni del primato di Roma; nel secondo tratta *De quinque patriarchalibus ecclesiis in urbe Romana statutis, et quod Sancti Salvatoris ecclesia Lateranensis coeteris cunctis principalior existat*; nel terzo *De Veteris Testamentis reliquiis et sanctuariis in Lateranensi basilica reconditis*; nel quarto *De Novi Testamentis sanctuariis et reliquiis in eadem basilica reconditis*; nel quinto *De ecclesia beati Petri apostoli a Constantino, rogatu Sylvestri papæ, Romæ constructa, et in eadem apostoli eiusdem corpore honorifice recondito, necnon et basilica beati Pauli apostoli, corpore ipsius, sicut decuit, in eadem gloriose re-*

posito; e nel sesto *De tribus patriarchalibus ecclesiis, inter dictas quinque principalioribus, quædam memoratu, digna non incompetenter apposita*, soffermandosi in particolare *de duabus igitur iconiis Salvatoris, Uronica scilicet et Veronica, quarum una apud Lateranum, altera vero apud Sanctum Petrum inter reliquias pretiosiores habetur*. È proprio in quest'ultima parte del racconto che fa dunque la sua comparsa, per la prima volta, l'attributo "Uronica" per designare il Salvatore Lateranense in contrapposizione alla Veronica di San Pietro.

Secondo Giraldo, l'immagine del *Sancta Sanctorum* sarebbe stata realizzata dall'evangelista Luca, medico egregio e straordinario pittore, insieme ad altre simili, su richiesta della Vergine. Ma questa tavola romana si era rivelata in possesso di una peculiare potenza negativa, dal momento che un papa, ostinandosi a guardarla, aveva perso la vista, e per questo motivo l'immagine era stata coperta d'oro e d'argento, per intero, a eccezione del ginocchio destro, dal quale trasudava continuamente dell'olio: «Quam cum papa quidam, ut fertur, inspicere præsumpsisset, statim lumen oculorum amisit, et deinde cooperta fuit auro et argento tota præter genu dextrum, a quo oleum indesinenter emanat. Hæc autem imago dicitur *Uronica*, quasi essentialis»[15].

Il dettato del testo di Giraldo è piuttosto sorprendente. Due sono infatti le informazioni fornite – la perdita della vista da parte di un pontefice, di cui non è specificato il nome, e il successivo completo rivestimento del Salvatore –, tra loro connesse in uno stretto rapporto di causa ed effetto, perché i preziosi metalli avevano il compito di nascondere integralmente un'immagine che si era rivelata pericolosa per il riguardante. Ma dove può aver mai trovato Giraldo l'informazione su un papa che avrebbe perso la vista? Nessuna fonte romana vi fa riferimento; nessun papa restò accecato, a quanto ci è noto, guardando la tavola del Salvatore o un'altra immagine divina. Singolare è poi l'allusione a una copertura in oro e argento dalla quale restava escluso il solo ginocchio destro, sia perché la finestrella che ora si riconosce nelle lamine innocenziane si trova molto più in basso del ginocchio, all'altezza dei piedi, sia perché queste lamine non nascondono tutta l'immagine del Salvatore, ma lasciano scoperto il volto, mentre Giraldo asserisce che il rivestimento doveva ricoprire proprio quel volto dal potere nefasto. La notizia sulle condizioni materiali della tavola è troppo precisa, però, per poter essere considerata un errore dovuto a cattiva memoria. E d'altronde se le lamine avessero avuto la funzione di sottrarre alla vista lo sguardo di Cristo, per impedire che nuocesse ancora, sorge il dubbio

che la copertura metallica di cui parla Giraldo non fosse la stessa che tuttora vediamo.

Se poi si riflette sul lessico usato dallo scrittore, ci si accorge che l'espressione che usa per rievocare le azioni del papa un attimo prima dell'accecamento, cioè «inspicere præsumpsisset», contiene in sé un significato che va al di là del semplice "guardare", perché con il verbo principale, «præsumere», usato in senso servile come un "verbum voluntatis" rispetto a «inspicere», lo scrittore sembra alludere alla fiducia, alla presunzione, o forse persino all'ostinazione con cui il pontefice protagonista dell'evento si era rivolto all'immagine del Salvatore, presupponendo appunto (avendo fiducia preventivamente) che gli fosse concesso di posare il suo sguardo sull'icona divina. Giraldo era autore di molti trattati, molti dei quali teologici, era un esperto nelle arti del trivio, aveva studiato retorica, e non si può davvero ipotizzare che non possedesse un'esatta cognizione delle molteplici sfumature di significato delle parole latine impiegate nei suoi testi. Quel che lo scrittore gallese sostiene in questo passo è in effetti che l'idea preliminare di quell'immagine sacra non corrispondeva al suo effettivo potere, e che quel potere, una volta manifestatosi in maniera violenta, aveva richiesto un intervento radicale: una copertura integrale della rappresentazione divina e del volto di Cristo.

Ma perché questa immagine, in contrapposizione a quella della Veronica, era detta «Uronica, quasi essentialis»? In cosa consisteva l'essenza che avrebbe indotto a chiamarla in questo modo? Giraldo collega tre informazioni attraverso nessi sintattici ben evidenti: il Salvatore Lateranense aveva provocato a un papa la perdita della vista, quindi («deinde») era stato completamente rivestito di metalli preziosi, e d'altra parte («autem») – proprio a ragione della sua essenza – aveva assunto l'attributo di "Uronica". Giraldo doveva aver sentito parlare («ut fertur») di un pericolo che derivava dalla visione del Cristo del *Sancta Sanctorum*, ma nel coniare l'appellativo "Uronica" sul ben più antico "Veronica", in relazione con quanto era venuto a sapere su quell'immagine, Giraldo sembra compiere un salto testuale e concettuale che lo spinge a usare una radice linguistica della quale potrebbe rintracciarsi un'origine ebraica.

La radice "ur", che in ebraico appartiene sia a un verbo che a un sostantivo, è composta da tre consonanti: alef, waw e resh, ossia «'wr», che, in qualità di verbo, significa "essere chiaro", "illuminare" e nella forma «hifil» (causativa) vuol dire "accendere"; mentre, come sostanti-

vo, «'wr» significa "fiamma" se si legge "'ûr"; "luce" se si legge «'ôr». A questa radice può esser collegato il nome Uriel, "fiamma (o luce) di Dio" (in ebraico, traslitterato, «'ûrî'el»), l'angelo dalla spada fiammeggiante di *Genesi* 3, che ricorre anche nell'apocrifo dell'Antico Testamento conosciuto come *Libro di Enoch*, al capitolo 21[16]. Secondo Isidoro di Siviglia (*Etymologiae* VII, 5, 19), però, «Uriel interpretatur Ignis Dei, sicut legitur apparuisse ignem in rubo»[17]: il nome Uriel è quindi messo da Isidoro in relazione con il racconto biblico del "roveto ardente"[18], nel cui angelo la tradizione giudaica identifica invece Michele o Zagzaghel (citato talvolta anche con altre forme corrotte di questo nome), cioè "splendore di Dio", come risulta nel Targum Yerushalmi di commento all'*Esodo* 3, 2, risalente ai primi secoli d.C.[19].

Si potrebbe allora ipotizzare che, nel coniare la definizione di "Uronica" per l'immagine del volto del Salvatore Lateranense, Giraldo si sia servito dell'interpretazione della figura di Uriel e della connessione con il "roveto ardente" erroneamente proposta da Isidoro, autore tra i più usati nel Medioevo? Si può forse suggerire che Giraldo abbia voluto deliberatamente proporre un rimando al "roveto ardente" e all'impossibilità per Mosé di guardare il volto di Dio, e dunque all'impossibilità per lo spettatore (chiunque fosse: papa o semplice fedele) di fissare il suo sguardo nel volto effigiato di Cristo? Non sono disponibili ulteriori elementi testuali che consentano di poterlo affermare con certezza, ma che la radice "ur" dell'attributo "Uronica" dato dall'erudito gallese al dipinto del *Sancta Sanctorum* sia connessa alla fiamma, e che anche il latino «urere» significhi "bruciare, ardere, annerire o guastare in conseguenza del fuoco", non sembrano costituire una semplice coincidenza semantica[20]. In questo contesto, la definizione "Uronica" avrebbe dunque a che fare con l'idea di una trasposizione dell'essenza divina nell'immagine delegata a rappresentarla: il fuoco è un elemento tipico nella descrizione biblica delle teofanie[21], e il Salvatore/"Uronica" è per Giraldo – «quasi essentialis» – ciò che brucia illuminando, è l'immagine divina che acceca.

***

Gervasio di Tilbury e Giraldo di Barri si presentano di fronte ai lettori come due distinte facce di una tradizione, non altrimenti attestata, che attribuiva al volto dipinto del Salvatore Lateranense il potere di provocare un tremito che conduceva alla morte o il potere di accecare chi lo guardasse «attentius» o chi «inspicere præsumpsisset». In tutti e due i testi, malgrado le divergenze narrative e la diversa percezione dei

fatti, si racconta che fissare il volto di Cristo portava con sé un oltraggio fisico nei confronti del riguardante. In considerazione di questa tradizione insulare, della quale però non è possibile al momento rinvenire altra traccia, la duplice operazione di Innocenzo III, consistente probabilmente sia in un nuovo volto che in una nuova copertura metallica, potrebbe forse leggersi come il segnale di un intervento permanente, finalizzato a limitare i danni che si riteneva causati dall'immagine originaria, danni ai quali, secondo il dettato testuale di Gervasio e di Giraldo, già i suoi predecessori dovevano aver posto un freno.

Note

In questo contributo, che dedico con affetto a Mario D'Onofrio, sviluppo ampliandoli alcuni temi che ho trattato sia nell'intervento *L'Acheropita del Laterano: osservazioni sulla percezione medievale e moderna* (tenuto al Convegno Internazionale di Studio *Il volto oscuro del divino*, Bari-Foggia-Lucera 20-23 gennaio 2010, a cura di M. S. Calò Mariani), dedicato alle fonti medievali e alla letteratura storico-erudita di età moderna su questa immagine; sia nel saggio *Gervasio di Tilbury, Giraldo di Barri e il Salvatore lateranense: una nuova proposta interpretativa sulla funzione delle teste tagliate*, in "RolSa. Rivista on line di Storia dell'arte", 1, 2009 (ma 2010), pp. 7-32 (che proprio D'Onofrio mi invitò a pubblicare), nel quale ho proposto un parallelismo visivo e concettuale tra la testa del Salvatore (isolata ed enfatizzata per mezzo della coperta metallica che riveste interamente il resto del corpo) e le reliquie delle teste di Pietro e Paolo conservate nella medesima cappella, ricostruendo nel contempo le vicende storiche e storiografiche che nel corso dei secoli avevano progressivamente accentuato il valore dato a quelle parti materialmente tagliate dai corpi apostolici. Le ipotesi che qui si presentano costituiscono un nuovo approfondimento di quella ricerca. Per ragioni di spazio, la bibliografia è limitata, laddove possibile, alle voci più recenti.

[1] Sulla datazione del Salvatore Lateranense, e sul ruolo che rivestiva nella liturgia pontificale romana: F. De Mely, *L'image du Christ du* «Sancta Sanctorum» *et les reliques chrétiennes apportées par les flots*, in "Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France", 63, 1904, pp. 1-32; J. Wilpert, *L'Acheropita ossia l'immagine del Salvatore nella Cappella del Sancta Sanctorum*, in "L'Arte", X, 1907, pp. 161-177, pp. 247-262; G. Wolf, Salus Populi Romani. *Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Mannheim 1990, pp. 24-78; M. Andaloro, *L'Acheropita*, in C. Pietrangeli (a cura di), *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, Firenze 1991, pp. 81-90; Ead., *L'Acheropita in ombra del Laterano*, in G. Morello, G. Wolf (a cura di), *Il volto di Cristo*, Milano 2002, pp. 43-45; S. Romano, *L'Acheropita lateranense: storia e funzione*, ivi, pp. 39-41; Ead., *L'icône* acheiropoiete *du Latran. Fonction d'une image absente*, in N. Bock, P. Kurmann (a cura di), *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge*, Actes du colloque de 3e Cycle Romand de Lettres (Lausanne-Fribourg 24-25 marzo, 14-15 aprile, 12-13 maggio 2000), Roma 2002, pp. 301-314. Sulle cerimonie in cui la tavola era coinvolta: E. Parlato, *Le icone in processione*, in M. Andaloro, S. Romano, *Arte e iconografia a Roma, da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000, pp. 69-92; Id., *La processione di Ferragosto e l'Acheropita del Sancta Sanctorum*, in Morello, Wolf (a cura di), *Il volto di Cristo...*, pp. 51-52; Id., *La storia "postuma" della processione dell'Acheropita e gli affreschi seicenteschi della Confraternita del Salvatore Ad Sancta Sanctorum*, in M. A. Visceglia (a cura di), *Diplomazia e politica della Spagna a Roma: figure di ambasciatori*, Roma 2008, pp. 327-355; K. Noreen, *Revealing the Sacred: the Icon of Christ in the Sancta Sanctorum, Rome*, in *The Language of Objects. Essays in Honour of Herbert Kessler*, in "Word & Image", 22, 2006, 3, pp. 228-247.

Sulle repliche laziali: H. Kessler, *The Acheropita triptych in Tivoli*, in A. Calzona, R. Campari, M. Mussini (a cura di), *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milano 2007, pp. 117-125; N. Zchomelidse, *The Aura of the Numinous and its reproduction: medieval paintings of the Savior in Rome and Latium*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", 55, 2010, pp. 221-263. Sul confronto tra la cappella papale di San Lorenzo, la cappella del Palazzo imperiale di Costantinopoli contenente le reliquie gerosolimitane e la Sainte-Chapelle di Parigi costruita dal re Luigi IX di Francia: C. Mercuri, *Corona di Cristo, corona di re. La monarchia francese e la corona di spine nel Medioevo*, Roma 2004, pp. 195-200.

[2] Secondo Wilpert, il cui punto di vista è stato generalmente condiviso dalla storiografia posteriore, la realizzazione originaria sarebbe da attribuirsi a un atelier romano attivo tra la metà del V e la metà del VI secolo. Sulla base di un'iscrizione leggibile sul retro della tavola («hanc conam Decimus renovavit papa Iohannes»), lo studioso ipotizzò anche che, al tempo del papa Giovanni X (914-928), il Salvatore sarebbe stato oggetto di un primo restauro, durante il quale sarebbe stato dipinto un nuovo volto di Cristo su un nuovo frammento di tela incollato sul legno. Alla fine del XII secolo, invece, Alessandro III «fece un passo innanzi e velò il tutto con un drappo di seta. Forse la testa rifatta da Giovanni X era così malconcia che parve opportuno nasconderla». Tale velo sarebbe stato eliminato da Innocenzo III, che invece avrebbe fatto riprodurre i medesimi caratteri formali della tela voluta da Giovanni X su un'altra tela, quella che oggi vediamo, e rivestire il corpo del Cristo con le lamine di metallo sbalzato e riccamente decorato, ancora conservate, sulle quali si legge l'iscrizione relativa al suo intervento (Wilpert, *L'Acheropita*..., p. 174 per la citazione tra caporali). I restauri tardo-novecenteschi hanno confermato che al di sotto del rivestimento metallico e al di sotto del volto isolato non vi è attualmente che una vecchia e corrosa tavola lignea sulla quale si conservano soltanto rarissime tracce di colore stese su una tela preparata a biacca: F. Persegat, a cura di, *Relazione dei restauri dell'Acheropita del Sancta Sanctorum. Laboratorio Vaticano per il restauro delle opere d'arte*, Città del Vaticano 1996.

[3] Sulla Rinascenza di XII secolo: C. H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge 1927 (trad. it. Bologna 1972); R. L. Benson, G. Constable, C. D. Lanham, a cura di, *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Cambridge 1982; B. Ribémont, *La «Renaissance» du XIIe siècle et l'Encyclopédisme*, Paris 2002.

[4] *Supra*, nota 2.

[5] L'opera, una descrizione del mondo che si pone letterariamente tra l'*Imago mundi* di Honorius Augustodunensis (compilata tra il 1110 ed il 1139) e lo *Speculum maius* di Vincenzo di Beauvais (terminato nel 1244), era finalizzata a dilettare Ottone IV, incoronato imperatore a San Pietro nel 1202. Si divide in tre parti o *decisiones*: la prima parte racconta la storia dell'universo dalla creazione al diluvio, riproducendo quasi alla lettera la versione della *Genesi* contenuta nell'*Historia Scholastica* di Pietro Comestore; la seconda parte, dedicata alle regioni e ai popoli della terra, fa riferimento a una gamma di fonti amplissima, dalla Bibbia ai registri papali; la terza parte si presenta come una raccolta di *mirabilia*, meraviglie di origine naturale fuori dalla nostra comprensione razionale, ma distinte dai miracoli, che in quanto frutto della virtù divina si situano al di là delle leggi naturali. Nel prologo di questa *decisio* Gervasio spiega che gli eventi meravigliosi che si accinge a narrare sono da ritenersi assolutamente degni di fede, visto che scopo principe del suo lavoro era di rinfrancare Sua Altezza Imperiale non attraverso la menzogna delle favole, ma per mezzo di narrazioni comprovate su altre scritture o su testimonianze dirette (compresa la propria). Sulla figura di Gervasio: R. Busquet, *Gervais de Tilbury inconnu*, in "Revue historique", 191, 1941, pp. 1-20; H. G. Richardson, *Gervase of Tilbury*, in "History", 46, 1961, pp. 102-114; A.-D. von den Brincken, *Die bewohnte Welt in neuen Sichtweisen zu Anfang des 13. Jahrhunderts bei Gervasius von Tilbury und Jakob von Vitry*, in J. A. Aertsen, A. Speer (a cura di), *Geistesleben im 13. Jahrhundert*, Berlin 2000, pp. 604-622; M. Rothmann, *Wissen bei Hofe zwischen Didaxe und Unterhaltung. Die höfische Enzyklopädie des Gervasius von Tilbury*, in W. Paravicini, J. Wettlaufer (a cura di), *Erziehung und Bildung bei Hofe*, Stuttgart 2002, pp.

127-156; Id., Mirabilia vero dicimus, quæ nostræ cognitioni non subiacent, etiam cum sint naturalia. *"Wunder-geschichten" zwischen Wissen und Unterhaltung: Der* "Liber de mirabilibus mundi" *("*Otia imperialia"*) des Gervasius von Tilbury*, in M. Heinzelmann, K. Herbes, D. R. Bauer (a cura di), *Mirakel im Mittelalter. Konzeptionen, Erscheinungsformen, Deutungen*, Stuttgart 2002, pp. 399-432; Id., Ex oculata fide et probatione cotidiana*: die Aktualisierung und Regionalisierung natürlicher Zeichen und ihrer Ursachen im* Liber de mirabilibus mundi *des Gervasius von Tilbury*, in N. Kruppa, J. Wilke (a cura di), *Kloster und Bildung im Mittelalter*, Göttingen 2006, pp. 355-383; e da ultimo, U. Brunn, *Hérésie, ordre spatial et* imago mundi *dans les* Otia imperialia *de Gervais de Tilbury (années 1210-1215)*, in *Lieux sacrés et espace ecclésial (IXe-XVe siècle)*, Toulouse 2011, pp. 421-464.

[6] G. Marangoni, *Istoria dell'antichissimo oratorio o cappella di San Lorenzo nel Patriarchìo Lateranense comunemente appellato Sancta Sanctorum e della celebre immagine del SS. Salvatore detta Acheropita [...]*, in Roma, nella stamperia di San Michele, per Ottavio Puccinelli, MDCCXLVII, p. 88. La notizia era tratta dal codice contenente il testo di Gervasio conservato nella Biblioteca Vaticana: Vat. Lat. 993, ff. 75r-123r. Marangoni, che probabilmente poté vedere dal vivo, il 6 giugno 1746, in occasione di una ripulitura, sia la pittura originaria che la tela dipinta con la sola testa posta al di sopra, era in dubbio se questa tela fosse da attribuirsi ad Alessandro III o a Innocenzo III (ivi, p. 90).

[7] G. Wolf, *From Mandylion to Veronica: picturing the "disembodied" face and disseminating the true image of Christ in the Latin West*, in H. L. Kessler, G. Wolf (a cura di), *The Holy Face and the paradox of the representation*, Bologna 1998, pp. 153-179; Ch. Egger, *Papst Innocenz III. und die Veronica. Geschichte, Theologie, Liturgie und Seelsorge*, ivi, pp. 181-203; Id., *"Pinta della nostra effige": la Veronica come richiamo dei romei*, in *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Catalogo della Mostra a cura di M. D'Onofrio, (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia 29 ottobre 1999 - 26 febbraio 2000), Milano 1999, pp. 211-218; H. Kessler, *Christ's Dazzling Dark Face*, in A. R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf (a cura di), *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo*, Venezia 2007, pp. 231-246.

[8] Gervase of Tilbury, *Otia imperialia. Recreation of an emperor*, a cura di S. E. Banks, J. W. Binns, Oxford 2002, p. 604 e p. 606. Sulle edizioni parziali e integrali del testo mi si consenta, per brevità, di rinviare al mio saggio citato *supra*, nota 1.

[9] L'avverbio «eque» deve riferirsi al participio passato «impressa» e non all'espressione «in tabula», visto che l'immagine di Cristo chiamata Veronica era costituita da una tela sulla quale era raffigurato il volto di Cristo e non da una tavola.

[10] Sulla tradizione delle immagini non dipinte da mano umana: E. Fogliadini, *Il volto di Cristo. Gli Acheropiti del Salvatore nella tradizione dell'Oriente cristiano*, Milano 2011.

[11] Su questa tipologia di dipinti: M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998. In un trattato controriformato sulle pitture lucane, Niccolò Cassiani, parroco di Sant'Apollinare a Roma, rifletteva sulla sua inadeguatezza alla visione del sacro, narrando come una di queste gli avesse abbagliato gli occhi, una volta sollevatale il velo (ivi, pp. 356 ss.): si trattava probabilmente di un *topos* che doveva esser nato proprio in connessione con le immagini ritenute non eseguite da mano umana.

[12] Nella versione francese di Jean d'Antioche si legge: «La Veronique donc est une ymage de Nostre-Seigneur de la poytrine en amont, qui represente sa vraye semblance selon la char en tant comme il fut homme; et est en l'esglise Saint Pierre a Romme, encoste le guichet a la destre part de l'entree. Il y a encores une aultre figure de *la chiere de Nostre Seigneur*, qui est painte en table en la chapelle Saint Laurens ou palays de Latran a Romme. *Ceste figure effroioit de paour tous ceulx qui longuement l'avisoient, et de ce donnoit souvent peril de mort* ; et pour [ce] le pape Alixandre le Tiers la fist couvrir de drap de soye»; mentre in quella di Jean de Vignay: «Et la Veronique si est vraie semblance de Dieu, et represente sa figure des la poitrine en amont, si conme l'en puet veoir ou baselique Saint Pere a Ronme, a destre partie de l'autel. Et si y a .i. *autre volt de Nostre Seingneur* onniement emprainte en la table de leur oratoire de Saint Lorens ou palais du Latren a Ronme. Et me souvient bien que, en no-

stre temps, *Alexandre pape le Tiers le fist couvrir d'un drap de soie pour ce que il fesoit si grant paour a ceus qui le regardoient longuement et apertement que il en estoient en peril de mort*»: *Les traductions françaises des* Otia imperialia *de Gervais de Tilbury par Jean d'Antioche et Jean de Vignay*, a cura di C. Pignatelli, D. Gerner, Genève 2006, pp. 200-201 [corsivi miei]; C. Buridant, *La traduction du latin au français dans les encyclopédies médiévales à partir de l'exemple de la traduction des "*Otia imperialia*" de Gervais de Tilbury per Jean de Vignay et Jean d'Antioche*, in J. M. A. Beer (a cura di), *Translation Theory and Practice*, Kalamazoo 1997, pp. 135-160.

[13] Giraldo di Barri (o del Galles o Cambrense) fu uno dei più celebri autori della sua epoca. Nobile teologo e canonista, nato nel 1146 nel Castello di Manorbeer, nel Pembrokeshire, da padre normanno e madre gallese, studiò a Parigi dove ottenne fama nell'esercizio della retorica. Ritornato in Inghilterra nel 1172, fu scelto come arcidiacono di Brecknock, per poi raggiungere nuovamente Parigi e completare i suoi studi di diritto canonico e teologia. Nel 1184 fu invitato alla corte di Enrico II, divenendone uno dei cappellani, e proprio a questo re dedicò nel 1188 la *Topographia Iberniæ* (un esemplare della quale entrò sicuramente in possesso di Petrarca e fu usato da Boccaccio per la stesura del *De montibus*: E. Haywood, *Il Petrarca lettore della* Topographia Hibernica *di Giraldus Cambrensis*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *Francesco Petrarca. L'opera latina: tradizione e fortuna*, Atti del XVI convegno internazionale (Chianciano-Pienza 2004), Firenze 2006, pp. 647-667). A Roma giunse nel 1199, poco dopo l'ascesa di Innocenzo III, e vi soggiornò, presso la corte papale, per difendere la sua elezione a vescovo di St. David e lo stato metropolitano di quella diocesi, prima di far ritorno nelle isole nel 1201. I suoi numerosi scritti, frutto del lavoro di un autore proveniente da terre ancora "barbare" e molto isolate, come lui stesso disse con un certo orgoglio, ebbero grande successo presso Innocenzo III, in particolar modo la *Gemma ecclesiastica* (1197), che il papa volle conservare solo per sé: *The Autobiography of Giraldus Cambrensis*, a cura di H. E. Butler, London 1937; R. Bartlett, *Gerald of Wales: 1146-1223*, Oxford 1982; Y. Lefèvre, *Giraud de Barri, Giraud le Cambrien, Giraud le Gallois*, in *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique*, 20, Paris 1984, coll. 1484-1485; J. J. Hagen, a cura di, *The Jewel of the Church: a Translation of the* Gemma Ecclesiastica *by Giraldus Cambrensis*, Leiden 1979.

[14] Lo *Speculum* di Giraldo si differenziava molto dagli altri *specula* medievali proprio perché costituiva una silloge di storie, non sempre edificanti, aventi come oggetto in special modo i Benedettini, i Cluniacensi, i Cistercensi e gli Agostiniani delle Isole britanniche, con un punto di vista spesso stigmatizzante: J. S. Brewer, *Preface*, in *Giraldi Cambrensis Opera*, *IV. The Speculum Ecclesiæ*, a cura di J. S. Brewer, London 1873, p. XIV.

[15] Ivi, pp. 278-279.

[16] Sono molto grata a Gaetano Di Palma, biblista, docente di Filologia ed esegesi dell'Antico Testamento, oltre che Decano della Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia Meridionale Sezione San Tommaso d'Aquino di Napoli, e a Carmine Matarazzo, docente di Filosofia dell'educazione e Propedeutica filosofica nella medesima Facoltà Teologica, per il prezioso aiuto che mi hanno dato su tale questione linguistica ed esegetica, oltre che nel reperimento della bibliografia specialistica sul tema biblico del "roveto ardente".

[17] A. Carpin, *Angeli e demòni nella sintesi patristica di Isidoro di Siviglia*, Bologna 2004, p. 30.

[18] Devo a uno scambio di opinioni avuto nell'estate 2010 con Tomaso Montanari, docente di Storia dell'arte moderna alla Federico II di Napoli, l'idea di un possibile riferimento testuale all'episodio del "roveto ardente", tanto di frequente rappresentato nella pittura europea. Successive ricerche mi hanno portato all'individuazione in Isidoro del possibile tramite tra la tradizione biblica e la sua interpretazione medievale. Nell'articolo *Gervasio di Tilbury, Giraldo di Barri...*, pp. 16-17, avevo già proposto di riconoscere nel verbo latino «urere» la radice dell'attributo "Uronica", ma ne fornivo con cautela un'interpretazione che ora considero superata alla luce delle nuove indagini che qui presento. Sulle fonti testuali dell'iconografia medievale del "roveto ardente" e sulle varianti di tale iconografia, una delle quali pre-

vedeva la presenza del volto di Cristo nel roveto, si veda il documentato saggio di N. Zchomelidse, *Das Bild im Busch. Zu Theorie und Ikonographie der alttestamentlichen Gottesvision im Mittelalter*, in B. Janowski, N. Zchomelidse (a cura di), *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Zur Korrelation von Text und Bild im Wirkungskreis der Bibel*, Stuttgart 2002, pp. 165-189.

[19] A. Neher, *Moses and the burning bush*, in "Dor le Dor", IV, 4, 1976, pp. 159-167; E. Levine, *The evolving symbolism of the burning bush*, ivi, VIII, 4, 1980, pp. 185-193; J. G. Janzen, *And the bush was not consumed*, in "Jewish Bible Quarterly", 31, 4, 2003, pp. 119-128; H. Shalom-Guy, *The Call Narratives of Gideon and Moses: Literary Convention or More*, in "Journal of Hebrew Scriptures", 11, 2011 (www.jhsonline.org).

[20] Nella letteratura specialistica sul Salvatore Lateranense non si riscontra alcun tentativo di spiegare l'appellativo "Uronica", anche quando si sostiene che è molto significativo: si veda, ad esempio, B. Bolton, *Advertise the message: images in Rome at the turn of the Twelfth century*, in "Studies in Church History", 28, 1992, pp. 117-130 (ripreso in Ead., *Innocent III. Studies on Papal Authority and Pastoral Care*, Aldershot 1995, con qualche confusione tra quanto detto da Gervasio e quanto scritto da Giraldo). In molti studi, peraltro, la tavola è messa in correlazione con la presunta controversia che avrebbe opposto i canonici di San Pietro a quelli del Laterano, disputa che invece non ha alcun legame con l'immagine del Salvatore: su tale complessa questione mi permetto di rinviare all'analisi e alle conclusioni pubblicate in V. Lucherini, *Memorie della Roma monumentale, riflessi della politica papale nelle «descriptiones» di Giovanni Diacono e Pietro Mallio dedicate ad Alessandro III*, in *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 23 - 28 settembre 2008), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 297-318; Ead., *Gervasio di Tilbury, Giraldo di Barri*..., pp. 12-13.

[21] Shalom-Guy, *The Call Narratives*..., pp. 11-12.