



MEDIOEVO.ROMA

Fabrizio Alessio Angeli · Elisabetta Berti

S. Urbano alla Caffarella

Nota

Il testo qui presentato è un adattamento in formato PDF (Portable Document Format) di una o più pagine del sito web medioevo.roma.it (<http://www.medioevo.roma.it>), di cui costituisce a tutti gli effetti parte integrante. Ne consegue che esso condivide con il sito medioevo.roma.it la natura e le condizioni d'uso, che di seguito si riportano integralmente.

Disclaimer e condizioni d'uso del sito medioevo.roma.it

1 - Natura del sito

Ai sensi della Legge n.62 del 7 marzo 2001, il presente sito:

- a) non costituisce testata giornalistica;
- b) non ha carattere periodico;
- c) è aggiornato in relazione a disponibilità e reperibilità dei materiali;
- d) non ha fini ideologici, ma solo divulgativi e di condivisione.

2 – Responsabilità

I curatori del sito medioevo.roma.it:

- a) non garantiscono che il sito sia compatibile con le apparecchiature dell'utente;
- b) non garantiscono che il sito sia privo di virus;
- c) non garantiscono che le informazioni pubblicate siano esaurienti, aggiornate e/o scevre di errori;
- d) non sono responsabili dei servizi di connettività;
- e) non sono responsabili (neanche in forma parziale e/o indiretta) dei contenuti di altri siti in collegamento ipertestuale;
- f) non sono responsabili in nessuna circostanza per qualsiasi danno diretto, indiretto, incidentale, consequenziale, legato all'uso del presente sito o di altri siti ad esso collegati.

3 - Contenuti e diritti d'autore

I curatori del sito si riservano il diritto di modificare, spostare e cancellare in qualsiasi momento e senza alcun preavviso i contenuti (testuali, fotografici e multimediali) di questo sito. Se non diversamente indicato, tutti i materiali contenuti nel presente sito sono tutelati dal diritto d'autore. L'utente accetta di non riprodurre, ritrasmettere, distribuire, vendere, divulgare o diffondere le informazioni, i documenti e i materiali ricevuti attraverso questo sito, senza preventivo consenso scritto. E' consentita la copia per uso esclusivamente personale. E' consentita la citazione a titolo di cronaca, studio, critica o recensione, purché sia accompagnata dall'indicazione della fonte compreso l'indirizzo telematico. Sono consentiti collegamenti ipertestuali da altri siti, purché questi non trattino (neanche in maniera indiretta) argomenti inadeguati, diffamatori, trasgressivi, osceni, indecenti o contrari alla legge. In caso di *deep linking* o di *framing* con questo sito Web è necessario richiedere l'autorizzazione ai curatori. Qualora l'utente ritenga che i materiali pubblicati ledano diritti propri o di terzi, è pregato di darne tempestiva comunicazione.

4 - Comunicazioni e-mail

Per tutte le comunicazioni va utilizzato l'apposito form (<http://www.medioevo.roma.it/mail.htm>). Nel rispetto delle vigente legge sulla Privacy (D.lgs. 196/2003), chi scrive a medioevo.roma.it lo fa volontariamente ed è informato che i suoi dati non saranno divulgati senza autorizzazione.

5 - Riferimenti amministrativi

I riferimenti sul registrante/amministratore del sito e sul provider/manteiner dello spazio web sono consultabili presso il Registro del ccTLD.it (<http://www.nic.it/cgi-bin/Whois/whois.cgi>).

Sommario

| | |
|---|----|
| Il contesto..... | 5 |
| Il Tempio di Cerere e Faustina..... | 5 |
| L'interno | 6 |
| L'età medievale | 7 |
| La cripta..... | 7 |
| Le pitture della chiesa | 8 |
| Gesù benedicente..... | 8 |
| Annunciazione | 8 |
| Natività | 9 |
| Annuncio ai Pastori..... | 9 |
| Il viaggio dei Magi..... | 9 |
| Adorazione dei Magi. | 9 |
| Sonno di Giuseppe..... | 10 |
| Fuga in Egitto..... | 10 |
| Strage degli innocenti..... | 10 |
| Resurrezione di Lazzaro..... | 10 |
| Entrata in Gerusalemme. | 10 |
| Lavanda dei piedi..... | 11 |
| Ultima cena. | 11 |
| Gesù davanti a Pilato - Flagellazione..... | 11 |
| Cattura di Gesù - via Crucis..... | 11 |
| Crocifissione. | 11 |
| Deposizione di Gesù. | 12 |
| La discesa nel Limbo..... | 12 |
| Le Marie al sepolcro. | 12 |
| Gesù si mostra a Maria..... | 12 |
| Martirio di s. Lorenzo. | 13 |
| Scena di martirio (I). | 13 |
| Scena di martirio (II). | 13 |
| Scena di martirio (III). | 13 |
| Conversione e battesimo di Valeriano..... | 14 |
| Conversione e battesimo di Tiburzio. | 14 |
| Cecilia distribuisce gli averi di Valeriano e Tiburzio..... | 14 |
| S. Cecilia e il prefetto Almachio. | 14 |
| Morte di Cecilia. | 14 |
| S. Urbano e Almachio. | 15 |
| Flagellazione di S. Urbano. | 15 |
| Morte di S. Anolino - S. Urbano fa crollare il tempio..... | 15 |
| Uccisione di S. Urbano e del suo clero..... | 15 |
| La collocazione storica delle pitture..... | 15 |

S. Urbano alla Caffarella

Il contesto

La chiesa di S. Urbano alla Caffarella costituisce uno dei monumenti meno conosciuti della Roma fuori le Mura, benché sia di grande valore per almeno due ordini di motivi: il primo è che è un vero e proprio tempio antico, eccezionalmente mantenutosi nella sua integrità grazie alla sua trasformazione in chiesa; il secondo è che conserva un ciclo pittorico che è un raro testimone dell'arte romana degli inizi dell'XI secolo, frutto e simbolo della particolare temperie politica, spirituale e culturale della Roma post-ottoniana. Affronteremo questo punto, che è uno degli aspetti del monumento meno messi in risalto dalla critica storica, più avanti, nelle conclusioni.

Nel II d.C. l'area di nostro interesse - che prende nome dalla famiglia Caffarelli a cui appartiene il bel casale cinquecentesco su vicolo della Caffarella - faceva parte del *Triopio*, una vasta villa suburbana di proprietà di Erode Attico, che fu poi nel IV secolo inglobata nel grandioso complesso di Massenzio.

Uomo politico, retore, letterato, amante delle belle arti, Erode Attico era nato ad Atene intorno al 100. Venuto a Roma sotto Antonino Pio, ottenne il consolato nel 143 e sposò una nobile e ricca romana, Annia Regilla, che gli portò in dote, tra l'altro, i possedimenti della via Appia tra il II e il III miglio. La proprietà, che comprendeva campi di grano, boschi, vigne, oliveti, praterie, formava una specie di piccola borgata abitata dai lavoratori (schiavi per lo più) impiegati nella coltivazione dei campi. All'epoca di Erode Attico, l'area risulta antropizzata già da almeno quattro secoli: sulla collina che sorge tra il Circo di Massenzio e la Via Appia Pignatelli sono stati rinvenuti i resti di una villa d'età repubblicana (fine del II secolo a.C.) che aveva, come sostruzione verso l'Appia, un criptoportico a doppia galleria. Erode Attico dunque restaurò una villa più antica (e non trasformò un fondo agricolo in residenza, come talvolta si legge), arricchendola di architetture, statue, decorazioni pittoriche e rivestimenti marmorei.

Il Tempio di Cerere e Faustina

Prostilo e tetrastilo, il tempio fu innalzato su un piccolo podio (attualmente interrato) con sette gradini sotto al pronao. Tanto le pareti della cella quanto la trabeazione al di sopra dell'epistilio (in marmo pentelico), furono costruite in laterizio, sebbene non tutto della medesima qualità. La trabeazione è composta da una prima cornice di mattoni sagomati sopra l'architrave, seguita da un attico (che sembra non sia mai stato decorato e che riesce piuttosto pesante e sproporzionato) e dal timpano, nel cui mezzo si apre un incasso rotondo di cm. 45 di diametro, circondato da una fascia di bessali, entro il quale era forse collocata una scultura. Costruito dopo la morte di Annia Regilla, il tempio non è però un sepolcro ma un tempio consacrato a Cerere e Faustina, la defunta moglie di Antonino Pio divinizzata. I temi della decorazione sembrano rispondere all'intenzione di far accedere anche Annia Regilla (nella scia di Faustina) tra gli dèi, un privilegio riservato in realtà soltanto alla famiglia imperiale. Nell'atrio si conserva un'ara rotonda (scoperta nel 1616 nel sotterraneo della chiesa) che presenta un'iscrizione in greco dedicatoria a Bacco. Il tempio era in origine inserito entro una piazza porticata

(disegnata dal Piranesi e oggi interrata) in cui si è voluto riconoscere un recinto sacro (*temenos*).

L'edificio fu trasformato in chiesa intorno al IX secolo, ma il fatto di trovarsi in un luogo poco frequentato fece sì che venisse abbandonato già in epoca medioevale. Fu poi probabilmente un violento terremoto (in epoca imprecisata) a causare la lesione del pronao, che portò, nel 1634, al tamponamento degli intercolumni; nella medesima occasione si eresse il campaniletto, si rifecce l'altare (che era stato profanato) e furono pesantemente restaurate le pitture altomedioevali: fortunatamente furono eseguite (per conto del cardinale Francesco Barberini) due serie di copie delle pitture in acquarelli che ancor oggi si conservano nella Biblioteca Apostolica Vaticana.

L'interno

Un grande vano quasi quadrato occupa interamente l'interno del tempio, coperto da una volta a botte e con pareti divise in tre ordini. Delle tre fasce sovrapposte, divise da pesanti cornici di mattoni, la prima dal basso è liscia, e probabilmente già in origine priva di decorazione e destinata forse ad accogliere oggetti votivi: si rilevano ad altezze variabili tracce di ruggine che si possono spiegare con la presenza di ganci per appendere oggetti. Il limite superiore di questo primo ordine è rimarcato da una serie di archetti, impostati fra mensole trapezoidali. Sopra, una seconda fascia è divisa in pannelli rettangolari da pilastri sormontati da un capitello corinzio in peperino. Su una cornice piana poco aggettante poggia infine il terzo ordine, costituito da una piccola fascia liscia di laterizi condotta fino all'inizio della volta, che conserva ampi resti della decorazione originale in stucco. All'imposta della volta erano posti due riquadri con fregio d'armi ad altorilievo (una si conserva parzialmente sul lato destro), che si inseriscono nella lunga serie dei rilievi d'ispirazione trionfale che durante tutto il II secolo servono per celebrare le vittorie e le virtù imperiali. È facile pensare che Erode Attico, coinvolto nei grandi avvenimenti dell'epoca, abbia voluto così lusingare la dinastia regnante. In effetti la straordinaria spedizione marittima organizzata dall'imperatore Lucio Vero in Oriente fra 161-166 fu commemorata da monete in cui erano raffigurati ornamenti navali analoghi a quelli che compaiono anche sul pannello di S. Urbano.

Tutto il resto della volta è invece scandito da una serie di medaglioni ottagonali che determinano dei quadrati nei punti di contatto. Si tratta di una partizione decorativa estremamente sobria, testimonianza evidente del gusto classicistico del committente e del suo ambiente culturale. Dei fregi che occupavano il centro del quadrato uno solo si è conservato (a sinistra dell'ottagono centrale) in cui si distinguono ancora i petali, trattati ad altorilievo. Invece, l'unico ottagonone che conservi ancora parzialmente la decorazione ad altorilievo è quello centrale. Vi si individuano due figure, una femminile a sinistra rivolta verso una maschile, a destra. Ambedue i personaggi sono trattati con maestosità compassata: le figure sembrano incedere processionalmente recando nella mano destra due anatre e una colomba, evidentemente offerte votive alla divinità del tempio; la composizione ha il ritmo della processione di offerenti, di cui questi due soggetti risultano gli elementi principali ma che forse poteva proseguire negli ottagononi successivi adiacenti. La proposta di identificarvi gli stessi Erode Attico e Annia Regilla è quanto mai probabile, in particolare per un dettaglio caratteristico della figura femminile: questa, infatti, ha calzature di un tipo particolare, a punta

rialzata, del tutto simili ai *calcei repandi* etruschi. Si tratta di un voluto arcaismo, teso a dimostrare le remote origini della stirpe di Annia Regilla.

Le tre finestre aperte in entrambe le pareti corte sono antiche, come dimostrano gli archetti in mattoni che le sormontano; oggi tuttavia quelle della parete d'ingresso sono chiuse e nella parete di fondo sono aperte solo le laterali.

L'età medievale

Nell'Alto Medioevo, il tempio di Cerere e Faustina fu adattato a chiesa e consacrato al culto di s. Urbano, che visse in questi luoghi e fu martirizzato durante le persecuzioni avvenute sotto Marco Aurelio. E' soltanto una supposizione quella di attribuire a Pasquale I tale consacrazione; essa è basata sul fatto che fu questo papa a scoprire il sepolcro di S. Urbano nel cimitero di Pretestato e a trasportare le reliquie sue e di altri martiri nella chiesa di S. Cecilia in Trastevere (un'ipotesi presa per buona anche dal Nibby che addirittura volle fissare arbitrariamente all'820 l'anno di consacrazione). In realtà, l'attribuzione a papa Pasquale I, per quanto non impossibile, non è in alcun modo suffragata dalle fonti.

All'inizio dell'XI secolo la chiesa subì un rinnovamento generale. La vecchia architettura e gli stucchi rimasero immutati ma le pareti furono ricoperte di pitture che un'iscrizione (sulla cui veridicità si è spesso discusso e su cui torneremo più avanti) data al 1011. Con questi restauri si chiude la storia di questo monumento; abbandonato già nel corso del Basso Medioevo, esso fu dimenticato e lasciato di nuovo in preda alla rovina; nel 1320, l'anonimo autore del *Catalogo di Torino* annota: *Ecclesia S. Urbani, non habet servitorem*.

La cripta

Nella piccola cappella sotterranea, sotto l'altare della chiesa, si trova una rappresentazione della *Madonna con il Bambino fra i ss. Urbano e Giovanni*. Maria, frontale, è disegnata ingenuamente con un atteggiamento inespressivo, tipico della pittura bizantina del IX secolo. Sembra stare in piedi, perché non c'è traccia di trono, ma le sue mani tengono le spalle del Bambino che invece è in posizione seduta, cosicché sembra essere come sospeso in aria, non sostenuto da nulla. A destra e sinistra, rivolti leggermente verso il centro, s. Giovanni e s. Urbano. Il primo, nel solito vestito degli apostoli (*pallium* e tunica), ha nella mano sinistra il Vangelo adorno di pietre preziose, mentre con la destra benedice; è una figura giovanile, imberbe, rotonda; S. Urbano è invece vestito di abiti sacerdotali e offre al Bambino un libro santo, ugualmente adorno di gemme; è rappresentato vecchio, con la barba piccola, bianca e la tonsura ecclesiastica. Le aureole gialle, chiuse da un cerchio bianco e da uno rosso più largo, si staccano sul fondo azzurro, come le iscrizioni in bianco. Il Redentore è rappresentato scalzo, in tunica con maniche, benedicente, con nimbo crucisignato. Il tutto è segnato da linee rigide e rozze ed è fissato in un atteggiamento senza traccia di vita e di espressione. L'affresco può essere datato al X secolo per la rigida frontalità, l'assenza di ombre di rilievo, il disegno degli occhi con le palpebre a mandorla molto aperte (in cui il bianco degli occhi sembra dilatato) e la verticalità simmetrica delle figure.

Le pitture della chiesa

L'interno della chiesa aveva un tempo tutte le quattro pareti coperte di pitture e vi si distinguevano due grandi ripiani. Quello inferiore, di cui si conservano oggi solo frammenti, era coperto probabilmente da una serie di santi dipinti frontalmente, secondo lo stile bizantino; invece quello superiore presenta tuttora trentaquattro pannelli così suddivisi: venti con scene del Nuovo Testamento, quattro ispirati al martirio di s. Lorenzo e di altri martiri, dieci rappresentanti la storia dei ss. Urbano e Cecilia. Questi ultimi ebbero qui raffigurata per la prima volta la loro vita quasi per intero; infatti gli affreschi del portico di S. Cecilia in Trastevere (di cui è rimasto solo il *Sogno di Pasquale I*) sono probabilmente posteriori di circa mezzo secolo. Prima della Caffarella, le rappresentazioni dei due santi erano sempre state limitate ai loro ritratti (Catacombe di S. Callisto e mosaico in S. Cecilia in Trastevere). Non è quindi da escludere a priori che l'iconografia di questi due santi sia stata inventata proprio alla Caffarella. Mentre la pittura della cripta non sembra aver subito interventi posteriori, molti di questi trentaquattro affreschi furono rimaneggiati nel 1634. Le tracce del pennello di restauro si distinguono comunque piuttosto facilmente, tenendo presente soprattutto che il disegno dell'XI secolo è ingenuo e convenzionale, con deformità e errori che il pittore del XVII secolo talvolta corregge. Un particolare facile da individuare è costituito dal disegno delle mani, generalmente trascurato nel secolo XI: ne è esempio uno delle figure *dell'Annuncio ai Pastori*, che ha entrambi i pollici rivolti a sinistra. La graziosa mano della *Madonna della Fuga in Egitto* è invece evidente risultato del ritocco secentesco. Analizziamo ora gli affreschi singolarmente.

Gesù benedicente. In mezzo ad un paesaggio monotono costituito da un campo ondeggiato in cui si staccano ciuffi d'erba, Gesù in trono impartisce la benedizione. La figura (dai capelli castani divisi nel mezzo e spioventi sulle spalle, fronte piccola, grandi archi sopraccigliari, naso diritto e lungo che sporge dalla barba e dai folti baffi che conferiscono maturità) ricorda quella del Redentore del mosaico absidale di Ss. Cosma e Damiano: stessa severità di aspetto, stesso atteggiamento rigido. Si tratta del ritratto del Cristo cosiddetto del terzo tipo, che si distingue dal primo, giovane e imberbe (tipico delle catacombe), e dal secondo, giovane ma con barba e baffi (frequente invece nel IX secolo); frutto dell'influenza dei Cristi bizantini, il ritratto del terzo tipo si afferma a Roma giusto nel X e XI secolo. Cristo benedice alla greca, secondo un uso generalizzato dopo il secolo VIII; nella sinistra tiene il libro mistico (un tempo sicuramente adorno di gemme); il suo nimbo crocifero non è quello autentico al pari del colore delle sue vesti. E' scalzo e il suo trono, ora non più visibile, era adorno di intagli. Ai lati, scalzi, Pietro e Paolo, le cui iscrizioni ora perdute sono state riprodotte nelle copie Barberini. Alle spalle del Redentore infine, su una collina, due angeli in piedi. Il quadro è quasi tutto ritoccato ma il vecchio disegno è stato in buona parte rispettato. La parte inferiore ha perso alcuni ritocchi, svelando qualcosa delle vecchie linee.

Annunciazione. E' la scena con cui generalmente inizia il ciclo evangelico, ispirato dal Vangelo apocrifo di Giacomo (*Protoevangelo*). Maria ha un atteggiamento dinamico, il suo corpo è leggermente curvo a destra, il gesto della mano destra e della figura mostrano timidezza. L'indice della mano sinistra steso verso il ventre rappresenta il segno caratteristico dell'Annunciazione già dal VI secolo. L'angelo è il tipo solito, inalterato nei secoli: la verga sulla spalla sinistra, il segno dell'annunciazione con la destra, il ginocchio piegato, arrestato in corsa. Sul lato opposto, sull'uscio della casa, inquadrato da due colonne ioniche, appare l'ancella di

Maria: questa della Caffarella è la più antica rappresentazione romana di questo personaggio; ricomparirà poi soltanto nel XII secolo nel ciclo di affreschi di S. Giovanni a Porta Latina (Visitazione). Sebbene ritoccata, la scena è in gran parte autentica.

Natività. Ispirata ai Vangeli apocrifi, la Natività ha di solito due tipi di rappresentazione, uno fino al XII secolo (senza ambientazione precisa) e uno dal XII secolo in poi (dentro la grotta). Qui è stata scelta chiaramente la prima rappresentazione: nel paesaggio campestre, Maria sta accanto al presepio (il cui ornamento con palmeti è frequente nelle pitture del X e XI secolo), seduta nel caratteristico giaciglio bizantino, il materasso senza letto. Ci sono il bue e l'asino, due angeli, Giuseppe seduto e pensoso con il capo appoggiato al palmo della mano, con tonsura ecclesiastica e scalzo (per inavvertenza di colui che lo ha ritoccato). A sinistra, in proporzioni ridotte, la scena del Lavacro di Gesù tra due donne ebraiche, di cui parla il *Protoevangelo*: è una scena molto antica che appare fino al secolo XIII per poi essere sempre più rara. In alto, l'arco del cielo con la stella che spande i raggi sul bambino. La scena è stata poco ritoccata, eccetto la figura di Giuseppe.

Annuncio ai Pastori. Si tratta di una scena in campo aperto piuttosto animata: i pastori mostrano la propria sorpresa per l'apparizione dell'angelo durante il loro divertimento; quello che suona il liuto continua a danzare mentre gli altri sono in grande emozione (da notare che il liuto è rappresentato nella caratteristica forma che non s'incontra mai prima dell'XI) e l'angelo è colto nell'atto di prendere la parola. Non ci sono ritocchi e la scena appare come una delle autentiche, libera da forme tradizionali bizantine e animata da movimenti arditi anche se a volte raffigurati senza abilità. Non priva di una certa poesia fresca e ingenua è, tra le scene della Caffarella, quella forse più preziosa anche per il suo valore estetico.

Il viaggio dei Magi. La pittura religiosa ha tratto quattro momenti della storia dei Re Magi, ma in questo ciclo ne sono rappresentati solo due: il viaggio vero e proprio e l'adorazione. Il primo episodio, raro come quadro stante da solo, era già stato dipinto a Roma in S. Maria in Pallara, oggi S. Sebastiano al Palatino (fine X secolo), con disposizione identica ma vesti più ricche. Nel campo fiorito, con colline all'orizzonte, i Magi giungono a Betlemme (se ne scorgono a destra la porta e le mura). Indossano i soliti abiti orientali: tunica corta alla vita e pantaloni stretti ai piedi (uno solo, al centro, ha calze fino al ginocchio), pantofole e infine i berretti frigi, che fino a tutto il secolo X costituiranno un carattere distintivo dei Magi, che invece, dal secolo XII in poi, porteranno sempre una corona regale (eccetto a S. Giovanni a Porta Latina, ove ancora compaiono i berretti). Due hanno anche lo scettro. La scena purtroppo è stata fin troppo ritoccata.

Adorazione dei Magi. Come per la Natività, anche per questa scena si hanno due tipi (con o senza grotta): Chiaramente, qui è utilizzato il tipo altomedioevale senza ambientazione precisa, tradizionale a Roma (già nel secolo VIII in S. Maria Antiqua la scena si presenta con una disposizione quasi identica a questa della Caffarella). In un paesaggio collinoso, Maria è in trono con Gesù su un ginocchio. I tre Magi vengono da sinistra e presentano i loro doni: Melchiorre a capo scoperto e in ginocchio, Gasparre e Baldassarre, imberbi e giovani, in piedi. Hanno ancora abiti orientali ma differenti nei particolari dal quadro precedente. Dalle colline spunta l'angelo che sostituisce la stella cometa, secondo una preferenza del Medioevo: tra VIII

e XI secolo a Roma si incontra ovunque, a volte accompagnato dalla stella. Alle spalle della Madonna è S. Giuseppe. Molti i ritocchi: la Madonna e il Bambino sono quasi completamente rifatti senza avere più nulla delle vecchie linee. Sebbene i berretti siano quelli originali, nulla di autentico in realtà è rimasto (si noti in particolare la nudità di Gesù, inaudita nell'XI secolo).

Sonno di Giuseppe. Questa semplice scena in cui Giuseppe, dormendo, è visitato dall'angelo che lo incita a partire per l'Egitto, presenta come giaciglio di Giuseppe non la nuda terra (come nelle più antiche raffigurazioni) ma il caratteristico materasso bizantino (nelle rappresentazioni posteriori al secolo XI Giuseppe sarà steso sul letto adorno di drapperie). Sulla sinistra si apre il vestibolo della casa di Giuseppe in una architettura reale, piuttosto insolita nelle rappresentazioni bizantine. La scena, autentica e con pochissimi ritocchi nelle vesti di Giuseppe, è tra le più preziose della Caffarella.

Fuga in Egitto. Scena caratteristica nei secc. X e XI, che prima appariva molto raramente in Occidente: ha la sua origine in Oriente (Cappadocia e Palestina) e poi è passata in tutto il mondo cristiano. A Roma si trova per la prima volta nell'VIII secolo in S. Maria Antiqua, secondo lo schema, ripetuto anche alla Caffarella, del giovane che tira l'asino per il capestro seguito da Giuseppe. Il quadro è tuttavia molto ritoccato: il bambino senza aureola, le mani senza difetti e le ombre delle vesti sono tutte caratteristiche delle scene rifatte nel XVII secolo.

Strage degli innocenti. La scena è qui raffigurata in tutta la sua crudeltà. La pittura è in gran parte cancellata ma si può ricostruire dalla copia Barberini: a destra il trono di Erode, in veste di dignitario romano, entro l'ingresso al palazzo; di fronte a lui due sicari che uccidono con i pugnali. Il gusto per le scene crude e sanguinolente si tradisce nel fissare il gesto del sicario nel momento in cui conficca il pugnale nel petto del bambino. Le donne hanno pose variate e espressive, dimostrando il senso estetico del pittore. Il quadro tuttavia denuncia forti ritocchi in età moderna: dal punto di vista storico artistico stile il suo valore è pressoché nullo.

Resurrezione di Lazzaro. Basata sul racconto del Vangelo di Giovanni, è una delle scene più vecchie della pittura cristiana e si distingue in due tipi a seconda della forma del sepolcro: a forma di grotta (ispirato dal Vangelo e frequente nella pittura orientale) e a forma di edicola o di piccolo tempio, un tipo romano che trae origine dalle catacombe e che si riscontra alla Caffarella. Gesù con nimbo crucifero e imberbe (come sempre nelle scene dei miracoli), tunica e pallio, un rotolo nella mano sinistra, con Pietro e Tommaso alle spalle, si rivolge con la destra a Lazzaro che, nella tomba aperta, è avvolto nel sudario. Tra il compatto gruppo di ebrei, spicca l'efficace realismo di una figura che, indicando Lazzaro, si tura il naso con una mano. E' tra le scene autentiche, con pochi ritocchi visibili nelle mani, nel vestito della donna in primo piano, nell'abito di Gesù e nelle linee rafforzate delle vesti apostoliche.

Entrata in Gerusalemme. Anche questa scena ha due varianti nella storia dell'arte: Gesù a cavalcioni del somarello e Gesù che cavalca all'amazzone (più tarda, forse influenzata dall'iconografia della fuga in Egitto); qui è preferita la seconda. Gesù, con barba piccola e capelli lunghi, nel solito costume, è seguito da Giovanni e da Pietro a cui fu aggiunta la tonsura dal pittore che ha eseguito i ritocchi. Sulle orme del Redentore crescono i fiori mentre una folla gli viene incontro stendendo le vesti sulla via. Il quadro è stato ritoccato (vesti, mani, Pietro,

figure di ebrei e l'animale) ma sono state rispettate sia le linee della vecchia pittura sia la figura di Gesù, che conserva sulle guance le caratteristiche macchie altomedioevali.

Lavanda dei piedi. Apparsa per la prima volta nel secolo IV sui sarcofagi con soltanto due personaggi, Gesù e Pietro, in seguito raggiunge la formula tipica poi ripetuta in tutto il Medioevo e qui riprodotta. All'aperto, con i dodici apostoli ammassati, uno si scioglie i sandali (che qui mancano) e Pietro parla a Gesù. Gesù, chino sul vaso, asciuga il piede con la propria veste: questo è un particolare raro, unica deviazione del pittore della Caffarella dal tipo usuale. Il quadro, sicuramente ritoccato nel XVII secolo, è molto danneggiato dal tempo e forse quello che si vede oggi è proprio lo strato autentico del pittore del secolo XI.

Ultima cena. Fra tutte le varianti evangeliche di questa scena il nostro pittore ha preferito quella di Giovanni, con Giuda cui Gesù sta dando il pezzo di pane. I dodici apostoli sono pigiati attorno alla tavola lunga. La scena rappresenta il momento in cui Gesù annuncia il tradimento. Si riconoscono alcuni apostoli, tra cui s. Giovanni chino verso il Signore, secondo un gesto che appare qui per la prima volta. Nel XVII secolo sono state aggiunte le tonsure. Giuda, miniaturizzato e senza nimbo, è dipinto in primo piano seduto al piede della tavola (una barba appuntita è aggiunta nella copia). E' da sottolineare che questa è la più antica rappresentazione della tavola di forma lunga con gli apostoli non distesi su letti bensì seduti su sedie.

Gesù davanti a Pilato - Flagellazione. Sono due scene narrate separatamente nel Vangelo ma qui riprodotte in un quadro unico, con Cristo che appare una sola volta, servendo a entrambe le scene. Al centro, su un trono, Pilato, senza gli abiti lussuosi tipici della pittura bizantina, mentre si lava le mani e volge il viso verso Gesù che viene flagellato da tre sicari: è una scena indubbiamente occidentale che nell'iconografia bizantina appare molto tardi (fine XI secolo) su prestito occidentale. Secondo l'iconografia dell'XI secolo, Gesù è rappresentato di faccia legato sia davanti che dietro la colonna. A sinistra compaiono cinque personaggi che rappresentano i farisei e gli anziani ebrei. Tra questi si potrebbe riconoscere Erode, governatore della Galilea, vestito come Pilato e con un buffo cappello in capo. Sebbene molto ritoccato il quadro conserva la disposizione della scena dell'XI secolo.

Cattura di Gesù - via Crucis. Per uno strano raggruppamento, l'autore della Caffarella ha dipinto nello stesso quadro due scene, solitamente rappresentate separatamente, che secondo il Vangelo precedono e seguono la scena del Giudizio di Pilato. Sull'estrema destra è raffigurata la cattura di Gesù che, baciato da Giuda, è circondato da numerosi soldati. In primo piano (in basso) è rappresentato il taglio dell'orecchio del servitore Malhus da parte di Pietro, seguendo il racconto di Giovanni, anche se Pietro è senza nimbo. Anche in questo caso la scena è rappresentata in maniera cruda e violenta. Un gruppo di soldati (con lance, sciabole e lampioni) serve da tramite per passare dalla scena del bacio a quella del trasporto della Croce. Anche in questo caso la preferenza del pittore della Caffarella è per il Vangelo di Giovanni, l'unico che abbia rilevato che Gesù porta la croce da solo. Il quadro è stato molto ritoccato.

Crocifissione. La grande scena della Crocifissione è rappresentata sopra della porta d'entrata, secondo un uso delle chiese bizantine che trova qui alla Caffarella la più antica applicazione

pervenutaci, anche se l'immagine originale è stata completamente rifatta nel XVII secolo. A una aggiunta posteriore si deve attribuire la presenza dell'impalcatura simile a una ribalta da teatro in cui sono infisse le tre croci. La croce di Gesù ha dimensioni maggiori rispetto alle altre: i suoi margini e il suppedaneo sono ornati nel modo che si usava a Roma dal secolo VIII e che si può vedere ancora a S. Giovanni a Porta Latina (fine secolo XII). I piedi di Gesù, appoggiati al suppedaneo, hanno quattro chiodi, secondo l'iconografia della crocifissione seguita fino al secolo XII-XIII (dal XIV secolo i piedi saranno sovrapposti e fissati con solo tre chiodi). Gesù, barbato e con i capelli sciolti, è rappresentato già morto, con gli occhi chiusi, secondo un carattere tardo della pittura: fino al secolo X l'orrore dei cristiani per la passione del Redentore consentiva soltanto rappresentazioni con gli occhi aperti, senza sofferenza (il figlio di Dio non poteva soffrire dolori mortali); la preferenza per il realismo crudo introduce invece questa modifica. Tra gli altri personaggi, va ricordata la Madonna che del solito gesto di portare agli occhi un lembo della veste ha mantenuto solo il gesto della mano che però non tiene più la veste. I due soldati i cui costumi sono una chiara invenzione del pittore del XVII secolo al pari dello strumento con cui uno di essi tende la spugna con l'aceto. Anche i due personaggi sotto al suppedaneo sono stati aggiunti dal pittore moderno. Il quadro ha iscrizioni rifatte nel XVII secolo tra cui quelle che identificano i due soldati (LONGIN e CALPURN). Sull'iscrizione di Bonizo qui posta torneremo più avanti.

Deposizione di Gesù. Nella scena, molto rovinata, il sepolcro è rappresentato da una grotta, variante che comincia a essere frequente dal X secolo. Gesù è avvolto nel sudario ed è portato da Giuseppe di Arimatea e da Nicodemo, secondo la descrizione tradata dal Vangelo di Giovanni. Si tratta di una scena abbastanza rara nella pittura occidentale e trova qui alla Caffarella la più antica rappresentazione romana; si rincontrerà alla metà del XII secolo a S. Giovanni a Porta Latina. Le alterazioni sono minime e il dispositivo originale della scena è rimasto pressoché inalterato.

La discesa nel Limbo. Tale episodio, tratto da un racconto apocrifo, appare nella pittura romana già nel IV secolo. A sinistra, dal paesaggio roccioso, emergono le fiamme del limbo in cui bruciano gli uomini che tendono le mani verso Gesù. Il bastone lungo, nella mano sinistra, manca nella copia Barberini, quindi è probabilmente un'aggiunta posteriore. Manca qui il demone, che di solito è raffigurato sotto i piedi del redentore. Numerosi i ritocchi.

Le Marie al sepolcro. Scena su cui i testi evangelici non sono tutti d'accordo: in questa rappresentazione sono raffigurate due donne, sulla base della tradizione più corrente, mentre altre volte se ne trova una sola o tre o insieme ai discepoli. Anche gli angeli non sono raffigurati sempre nello stesso numero: o uno (il più comune) o due. Alla Caffarella la rappresentazione è quella tradizionale: due Marie e un angelo (così simile a quello di S. Angelo in Formis che uno sembra copia dell'altro). Simili alla scena della deposizione il paesaggio e il sepolcro, con l'eccezione che dentro la grotta pende una lampada e c'è il lenzuolo di Gesù risorto. L'angelo seduto sul coperchio scolpito del sepolcro porta il solito attributo, il bastone. La scena è stata ritoccata, soprattutto nella raffigurazione delle due donne.

Gesù si mostra a Maria. Ormai quasi completamente scomparsa, questa pittura chiude il ciclo evangelico. La scena si svolge alle porte della città, rappresentata come una torre

circolare da cui si vedono staccare le sagome delle case (come nella scena dell'entrata in Gerusalemme). Gesù appare alla Maddalena che, con i capelli sciolti, sta in ginocchio. Questa è una delle rare rappresentazioni in cui Maddalena è sola di fronte a Gesù.

Martirio di s. Lorenzo. Questa scena di martirio, rappresentata in tutta la sua crudità, è considerata una delle prime rappresentazioni drastiche del martirio di S. Lorenzo. Fino al secolo XI il supplizio era rappresentato solo simbolicamente, con la graticola arroventata ai piedi del martire, mentre le realistiche scene della passione presenti nella basilica di S. Lorenzo fuori le Mura sono più tarde rispetto alla Caffarella (XIII secolo). Sullo sfondo, un muro rovinato separa la scena in due piani: mai presente nell'arte bizantina, questa architettura di rovine diverrà presto uno dei motivi preferiti dell'arte italiana. L'imperatore è nel costume caratteristico (sandali bizantini, dalmatica, corona d'oro) e volge il suo gesto al martire che, nudo e con l'aureola, è steso sulla graticola da cui fuoriescono le fiamme avvolgenti. Uno dei sicari, impaurito, fugge verso sinistra, mentre un altro, alle spalle del santo getta con un badile carboni sul fuoco. Dietro il muro quattro personaggi assistono alla scena, di cui due con elmi e lance. La scena, movimentata dai differenti atteggiamenti di ogni personaggio, è uno delle più autentiche, anche se molto rovinata.

Scena di martirio (I). È una scena ancora non identificata. In essa un martire giovane con tonsura ecclesiastica è tirato per le mani dai boia che con grandi coltelli gli tagliano i polsi, mentre a sinistra, su un trono, un personaggio ufficiale assiste alla scena. La crudeltà con cui è rappresentato il martirio dimostra il medesimo gusto della precedente e testimonia che la scena, anche se mal conservata, è autentica.

Scena di martirio (II). Un personaggio seduto in trono (che sebbene la copia Barberini dimostra che avesse una corona è qui rappresentato con berretto moderno) assiste alle passioni di alcuni martiri. Quattro corpi sono già decapitati, con il sangue che sprizza dai colli e con le teste senza nimbo e gli occhi bendati che giacciono accanto, mentre il boia, sopra di loro, sembra voler colpire ancora. Altri tre martiri con nimbo, tonsura e veste ecclesiastica, giacciono a terra sotto i colpi delle mazze ferrate. Quello in primo piano sembra avere già le mani recise così da sembrare lo stesso personaggio della scena precedente, anche se qui è rappresentato più vecchio. È quasi tutto autentico, eccetto il berretto dell'imperatore. A differenza della precedente, per questa scena si può tentare un'identificazione che non ci risulta sia stata mai avanzata: si potrebbe infatti supporre che i sette martiri siano papa Sisto II e sei dei suoi sette arcidiaconi, martirizzati nel 258. La tradizione cristiana vuole che Sisto II sia stato decapitato insieme a Gennaro, Vincenzo, Magno, e Stefano e che poi, lo stesso giorno, abbiano subito il martirio anche Felicissimo ed Agapito. Un'unica festa liturgica celebra Sisto II e i suoi sei diaconi, nel giorno del loro martirio (6 agosto). Il settimo arcidiacono era invece s. Lorenzo, che subì il martirio della graticola quattro giorni dopo (e questo giustificherebbe il fatto che nelle pitture della Caffarella la storia di Lorenzo è trattata a parte). Se l'identificazione fosse corretta si dovrebbe di conseguenza identificare la figura in trono con Valeriano, che fu imperatore dal 253 al 260.

Scena di martirio (III). Altra scena, di cui non è stata trovata spiegazione, che rappresenta due ecclesiastici condotti al martirio; giovani, rasati, con tonsura, vesti ecclesiastiche e nimbo,

sono trascinati per le mani, verso destra, da tre carnefici; un uomo al centro, che sembra colui che impartisce i comandi, porta sulla testa un copricapo simile ad un turbante. Sullo sfondo, a sinistra, un edificio a tre piani. Questo quadro è più ritoccato rispetto ai precedenti.

Conversione e battesimo di Valeriano. Il ciclo di s. Cecilia inizia con un pannello in cui sono unite tre scene. La narrazione inizia a sinistra dove è rappresentato il colloquio di Cecilia (nella consueta rappresentazione con nimbo e ricca dalmatica adorna di pietre preziose) e Valeriano (senza nimbo e con vesti di ricco romano). Al centro del quadro, Valeriano incontra sulla via Appia s. Urbano che lo converte (una scena descritta come avvenuta dentro la casa di Urbano e qui invece rappresentata all'aperto). A destra infine la scena del battesimo: Valeriano, nudo e seduto a terra, è battezzato da Urbano, in abiti pontificali, barba, tonsura, come comparirà in altre scene. In tutte queste rappresentazioni è permanente la confusione tra S. Urbano martire e S. Urbano papa, che quasi sicuramente sono invece due personaggi distinti. Un diacono assiste alla scena. L'iconografia più tarda separerà queste tre scene in quadri distinti ma conserverà il dispositivo della Caffarella. E' fra i pannelli più autentici, come dimostrano le macchie delle guance e il modo caratteristico di disegnare i mattoni dell'edificio.

Conversione e battesimo di Tiburzio. Anche qui sono riunite due scene distinte: la conversione di Tiburzio e il suo battesimo. A sinistra la prima scena si svolge nella la casa di Valeriano, con Cecilia e Valeriano (i cui nomi sono iscritti nelle aureole) che parlano con Tiburzio, fratello di Valeriano; a destra, nel consueto paesaggio, il battesimo di Tiburzio, simile a quello di Valeriano, a cui assistono due diaconi. Il quadro è autentico: sono ritoccate solo le vesti di Cecilia e di Tiburzio ed è stata aggiunta una tinta verde di sfondo. Da notare che questa scena manca a S. Cecilia in Trastevere.

Cecilia distribuisce gli averi di Valeriano e Tiburzio. Cecilia avanza da sinistra e distribuisce denari alla folla. Purtroppo questa una scena, che iconograficamente costituisce un unicum (si incontra solo alla Caffarella), è rifatta completamente.

S. Cecilia e il prefetto Almachio. A sinistra del pannello, davanti al prefetto Almachio (a destra) con costume di dignitario, sul trono con baldacchino e affiancato a destra da un uomo (il cui copricapo è stato trasformato in berretto moderno), sta in piedi la santa, rappresentata con il costume di martire (capelli sciolti e lunga camicia stretta alla cintola), che professa la sua fede, mentre dietro di lei la folla assiste all'interrogatorio. Anche questa scena manca in S. Cecilia. A parte la disposizione della scena, il quadro non è autentico.

Morte di Cecilia. La scena, a sinistra del pannello, e' quasi completamente cancellata ma è descritta dalla copia Barberini: si vede la camera da bagno della casa della santa, con il fumaiolo e il caminetto alimentato dal servitore. Cecilia non morì asfissata dai vapori e fu necessario tagliarle la testa: a destra è in ginocchio, con veste lunga, già colpita dal carnefice (si vedono due segni di tagli da cui scorre il sangue), mentre davanti a lei sta un soldato vestito in abiti medioevali (elmo e alabarda). La scena è quasi identica a quella di S. Cecilia dove manca il secondo soldato e dove il costume della santa non è quello della martire ma quello ricco delle altre scene.

Sepoltura di Cecilia. A destra del pannello, l'ultima scena relativa al martirio della santa: s. Urbano accompagnato da quattro diaconi porta il corpo della santa ed è aiutato, all'ingresso di una grotta da un altro diacono. E' un momento iconografico non rappresentato altrove, ma sfortunatamente questo quadro, come i precedenti, è molto rovinato ed è di scarso interesse stilistico.

S. Urbano e Almachio. Questo quadro conserva nella cornice in basso l'iscrizione esplicativa *S. Ur. cum suo clero capitur a Carpasio et jussu Almachii in carcerem detruditur*. Nel consueto paesaggio aperto è rappresentato il giudizio di S. Urbano: a destra su un trono a baldacchino Almachio è circondato da soldati. S. Urbano, in abiti sacerdotali, professa la propria fede mentre dietro a lui numerosi chierici con le mani legate sono condotti dai soldati. Tale scena, per la moltitudine e l'abile raggruppamento dei personaggi, è considerata una composizione notevole, anche se il ritocco non lascia intravedere la prima pittura.

Flagellazione di S. Urbano. Dall'iscrizione, visibile solo nelle copie, si legge *S. Urb. ex carcere educitur cum clero sevo tyranno Almachio presentati divitissime plubatis caesi sunt*, ovvero la flagellazione dei martiri con plumbei: sulla sinistra, in trono, Almachio (un arco di trionfo alle spalle potrebbe indicare il palazzo di Vespasiano, citato dagli Atti), a destra Carpasio con elmo e lancia, nel mezzo, inginocchiato, S. Urbano con otto chierici, senza nimbo, battuti da due boia. La scena è quasi totalmente cancellata e anche molto rifatta.

Morte di S. Anolino - S. Urbano fa crollare il tempio. L'iscrizione nella cornice in basso riporta *Anolinus carcerarius a s. Urbano baptizatus decollatur. S. Urbani precibus Jovis simulacrum coruit*; sono più scene messe insieme: a sinistra, S. Urbano in carcere battezza il carceriere Anolino; al centro, all'esterno del carcere un soldato taglia la testa ad Anolino; a destra, S. Urbano è condotto con il suo clero a fare sacrifici al tempio di Giove che crolla grazie alle preghiere del santo causando la morte dei sacerdoti del tempio.

Uccisione di S. Urbano e del suo clero. L'iscrizione, quasi illeggibile, riporta *S. Urbanus cum suo clero ductus ante Templum Dianae ibidemque decollatus est*. A sinistra il tempio di Diana, davanti al quale avviene la decollazione di S. Urbano, in ginocchio, che ha attorno i corpi decapitati di alcuni suoi compagni mentre altri attendono la stessa sorte. A destra la sepoltura sotto un'edicola a forma di pozzo: è una pittura quasi autentica ma molto rovinata dal tempo.

La collocazione storica delle pitture

Possono essere considerati per buona parte autentici l'affresco della cripta, l'Annuncio ai pastori, il Sonno di Giuseppe, la Lavanda dei piedi, l'Ultima cena, il Martirio di s. Lorenzo e le tre Scene di martirio. Conservano il vecchio schema (nonostante i restauri secenteschi) l'Annunciazione, la Natività, l'Entrata a Gerusalemme, la Resurrezione di Lazzaro, la Conversione di Valeriano, la Conversione di Tiburzio, mentre i restanti sono stati rifatti. Di fronte alla notevole estensione del ciclo dell'infanzia, in cui sono ampiamente soddisfatte esigenze narrative, la parte dedicata ai miracoli e alla vita pubblica è esigua, ridotta in pratica alla sola Resurrezione di Lazzaro.

Dall'esame iconografico risulta che il pittore è a conoscenza dei più aggiornati schemi compositivi di Bisanzio pur riallacciandosi alla tradizionale cultura romana della seconda metà del IX secolo. Le storie di Cecilia e Urbano e il martirio di Lorenzo si rifanno chiaramente a tradizioni agiografiche e iconografiche locali testimoniate già nell'VIII secolo, che portano a uno sviluppo del racconto in chiave popolaesca, favolosa e terrificante. Tali pii racconti tuttavia già nel secolo successivo presentano un certo isterilimento; alla Caffarella invece il ciclo dedicato a s. Cecilia mostra un vigore fuori dal comune: la stessa unione di più momenti in un solo scomparto è la traduzione ingenua della continuità narrativa che preannuncia tempi nuovi.

A confronto con tanta pittura del X secolo, disarticolata nelle proporzioni delle figure, queste raffigurazioni costituiscono un evento culturalmente notevole. La vastità del ciclo e la varietà degli episodi obbligano a uno sforzo in cui concorrono la tradizione locale e generici motivi di importazione, anche se è evidente che l'elemento bizantino è ormai in via di superamento (visto anche che le relazioni con Bisanzio si avviavano ormai alla definitiva chiusura: si veda a questo proposito la nostra scheda sul Bessarione e lo Scisma d'Oriente). Le figure sono allungate e il loro contorno ha perso la rigida tensione metallica dei mosaici del IX secolo. È scomparso il gusto per l'ornamento eccessivo delle vesti e dei troni, i costumi sono semplificati e tendono verso un realismo, che trova un corrispondente drastico nelle scene di crudeltà. Siamo davanti al primo grande ciclo pittorico superstite che prelude, nell'articolazione dei temi cristologici con altri agiografici, alla complessità decorativa propria del tardo XII secolo. È evidente che l'arte romana si trova in un interessante momento di transizione, un'emancipazione dai vecchi schemi che si riscontra non solo a Roma ma anche al di là delle Alpi. Si è discusso su una relazione tra arte ottoniana e scuola romana e sull'influenza in entrambe, nelle rappresentazioni di scene di martirio, di modelli provenienti dal Medio Oriente (Cappadocia, Siria, Armenia e Egitto) per il tramite delle miniature, che già dall'VIII secolo circolavano in Occidente e dove è stato rilevato il crudo realismo e l'indipendenza relativa a modelli bizantini.

Tutte queste considerazioni ci portano ad affrontare il problema della datazione. Sopra la porta d'entrata, nella controfacciata, si può leggere un'iscrizione dipinta: BONIZO FRT / A. XPI. MXI: un'iscrizione, tanto discussa, che tramanda il nome del committente (o quella dell'artista, ma è un'ipotesi più fragile) e la data degli affreschi. Un certo *Bonizo* dedica dunque le pitture nel 1011, data che può essere vista, insieme a tutta l'iscrizione, anche nella copia degli affreschi del 1634. E anche se questa iscrizione – così come noi la vediamo - non è del 1011, perché non presenta i caratteri paleografici delle iscrizioni di quell'epoca, essa sembra essere una mera sostituzione (eseguita nel XVII secolo) dell'originale. Va notato per inciso che lo stesso nome *Bonizo* (Bonizone) è caratteristico proprio dell'XI secolo, mentre non trova riscontri nel XVII secolo; appare intorno al X secolo, è molto frequente nell'XI secolo, è già più raro nel XII e scompare nel XIII. I tentativi di identificare questo *Bonizo* non hanno fino a oggi portato ad alcuna conclusione persuasiva: è il caso dell'epigrafe nel chiostro di S. Lorenzo fuori le Mura del tempo di Giovanni XVII (6 novembre 1003 – 13 giugno 1003) dedicato da un certo abate *Bonizzo* a un lettore morto a 22 anni. In effetti questo *Bonizzo* potrebbe essere identificato con il Bonizo della Caffarella, che tra le scene di martirio non dimentica s. Lorenzo (in tal caso FRT andrebbe sciolto con *offert* e non con *frater* come generalmente si ritiene). Ma si tratta – com'è evidente – di un'ipotesi piuttosto labile, che peraltro non ci aiuta in nulla a collocare le pitture di S. Urbano nella giusta prospettiva storica.

Altrettanto poco persuasiva è l'ipotesi di un intervento in S. Urbano di maestranze lombarde. L'ipotesi fu espressa sull'onda delle discussioni nate intorno alla datazione degli affreschi scoperti mezzo secolo fa nell'oratorio di S. Andrea in *Clivus Scauri*, uno dei tre oratori presso S. Gregorio al Celio. Benché l'opinione prevalente dati queste pitture al pieno XII secolo, alcuni hanno voluto collocarli nel periodo in cui i benedettini subentrarono ai monaci greci: sarebbero stati proprio i benedettini a far venire al Celio artisti lombardi che avrebbero poi dato un loro contributo (o sotto forma di ispirazione o di intervento vero e proprio) nel cantiere della Caffarella. A loro si dovrebbe ricondurre il particolare trattamento delle luci e delle ombre, nonché le suddivisioni geometriche dei panneggi, che si ritroverebbero sia a S. Andrea che a S. Urbano. Si tratta sicuramente di un'ipotesi suggestiva che però non trova alcun avallo né cronologico né figurativo: infatti la resa delle pitture di S. Urbano è comunque diversa (più cruda, più meccanica) rispetto a quella delle pitture del Celio.

A questo punto è necessario cogliere due punti fondamentali. Il fatto che il ciclo pittorico di S. Urbano permetta di cogliere alcuni significativi cambiamenti nel panorama artistico romano non significa che esso sia il cantiere dove tali novità furono per la prima volta concepite; in realtà, la posizione decentrata della chiesa e l'abbandono in cui è caduta già nel basso Medioevo hanno fatto sì che alle sue pitture fosse riservato un destino diverso rispetto ad altri cicli coevi, che o sono sopravvissuti sono in lacerti o sono stati coperti o sono andati distrutti insieme alla chiesa che li conteneva. Quindi può darsi che certe novità siano state 'inventate' in altre chiese (magari più centrali e più importanti), ma di cui non sia rimasta traccia. In questo senso non possiamo non lamentare la scomparsa della chiesa di S. Trifone in *Posterula* che sorgeva presso l'attuale via della Scrofa; sappiamo infatti che essa fu costruita (o ricostruita) nella seconda metà del X secolo "splendida e dotata dal prefetto Crescenzo di molti privilegi" (Gregorovius, *Storia di Roma nel Medioevo*, VI, 8), cosa che ci fa supporre che fosse anche riccamente decorata.

E giusto il nome della famiglia Crescenzi ci introduce al secondo punto da affrontare. Un argomento scarsamente messo in risalto è dato dal fatto che le pitture risalgano alla piena età crescenziiana, a un'epoca cioè in cui Roma, chiusa la parentesi ottoniana, tenta nuovamente la carta dell'autonomia politica e giurisdizionale. Si tratta di un processo iniziato nel X secolo con il *trentennio felice* di Alberico II e che con alterne vicende (come la vicenda del sopra ricordato Crescenzo, la cui tragica fine è stata mirabilmente narrata da Rodolfo il Glabro) si chiuderà con la fine dell'esperienza comunale a metà del XII secolo. Complessivamente si tratta di due secoli e mezzo per i quali le fonti storiografiche non ci supportano sempre e soprattutto il più delle volte sono di parte avversa (papale o imperiale che sia).

In questo senso le pitture di S. Urbano costituiscono una fonte storica diversa e ci possono aiutare a cogliere la temperie dell'epoca: la scelta di temi locali, il tono popolare della narrazione figurativa, la giustapposizione dell'antico, sono tutti elementi che bene si addicono a comprendere quello che potremmo osare chiamare uno *stile crescenziiano*. A ben vedere, la chiesa di S. Urbano è speculare al più famoso dei monumenti crescenziiani in Roma, ovvero la cosiddetta *Casa dei Crescenzi* o *Torre del Monzone*, edificata tra il 1040 e il 1065. Se quest'ultima presenta decorazioni scultoree antiche inserite in una architettura medioevale, S. Urbano mostra la situazione opposta (pitture medioevali dipinte su una struttura antica); eppure la motivazione di fondo è la medesima: giustapporre l'antico e il moderno in funzione dell'esaltazione di quella che potremmo chiamare una Roma romana, non succube delle mire

S. Urbano alla Caffarella

imperiali (germaniche o bizantine che siano). E se il particolare aspetto della Casa dei Crescenzi si deve al desiderio di rinnovare l'antico decoro di Roma (*verum quod fecit hanc non tam vana coegit gloria quam Rome veterem renovare decorem*, si legge nell'epigrafe in facciata), la decorazione di S. Urbano trova un suo motivo d'essere in un repertorio agiografico spiccatamente autoctono (il culto dei santi Lorenzo e Cecilia era radicatissimo in Roma da secoli e secoli), trattato in toni volutamente non aulici.

Un'ultima notazione a margine: si è supposto (P. FEDELE, *Il culto di Roma nel Medio Evo e la casa di Nicolò di Crescenzi* in C.N.F.P.A. - Il Centro di Studi di Storia dell'Architettura, Roma 1940) che il Niccolò citato nell'epigrafe della Casa dei Crescenzi sia da identificare con il Niccolò che diede il nome alla chiesa di S. Cecilia *Nicolai Mareschalli* (o *Murescalchi*, *Murescalci*), scomparsa e variamente identificata ora con la chiesa di S. Cecilia *in Fovea* (che doveva trovarsi giusto presso la Casa dei Crescenzi), ora con S. Cecilia *de Torre Campi*, che doveva sorgere non lontano dall'attuale piazza dell'Orologio, presso la Chiesa Nuova. Se la supposizione fosse giusta, dimostrerebbe la particolare devozione da parte dei Crescenzi per s. Cecilia e darebbe un motivo in più per collegare la chiesa della Caffarella alla celebre famiglia romana.