

# OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*



Rivista semestrale *on line*  
<http://onh.giornale.sns.it>

Seminario di Storia dell'arte medievale  
Repertorio *Opere firmate nell'arte italiana · Medioevo*

Scuola Normale Superiore  
PISA



# OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

1 - 2009

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

DIRETTORE

MARIA MONICA DONATO

COMITATO DI REDAZIONE

MARIA MONICA DONATO, GIAMPAOLO ERMINI, MONIA MANESCALCHI,  
STEFANO RICCONI, ELENA VAIANI

*Sono accettati nella rivista contributi in italiano o in inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di un minimo di due referee, selezionati in base alla competenza specifica sui temi trattati.*

# OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

1 - 2009



Rivista semestrale *on line*  
<http://onh.giornale.sns.it>

Seminario di Storia dell'arte medievale  
Repertorio *Opere firmate nell'arte italiana · Medioevo*

Scuola Normale Superiore  
PISA

Pubblicazione semestrale *on line*  
Direttore responsabile: Maria Monica Donato  
Autorizzazione Tribunale di Pisa n. 15/09 del 18 settembre 2009  
<http://onh.giornale.sns.it>  
onh.redazione@sns.it  
ISSN 2036-8755  
Opera Nomina Historiae [*on line*]

## SOMMARIO

MARIA MONICA DONATO

*Presentazione*

Forme e significati della 'firma' d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne, a cura di MARIA MONICA DONATO

MARIA MONICA DONATO

*Linee di lettura*

I-XI

FABIO GUIDETTI

«*Quo nemo insolentius*». La 'superbia' di Parrasio e l'autoaffermazione dell'artista nella Grecia classica

1-50

GIULIA BORDI

*Un pictor, un magister e un'iscrizione 'enigmatica' nella chiesa inferiore di San Saba a Roma nella prima metà del X secolo*

51-76

MARIA LIDOVA

*The artist's signature in Byzantium. Six icons by Ioannes Tohabi in Sinai monastery (11<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> century)*

77-98

CHIARA BERNAZZANI

*Le firme dei magistri campanarum nel Medioevo. Un'indagine fra Parma e Piacenza*

99-136

ETTORE NAPIONE

*I confini di Giovanni di Rigino, notaio e scultore. Autopromozione di un artista nella Verona del Trecento*

137-172

ELISABETTA CIONI

*Un calice inedito firmato da Goro di ser Neroccio per la chiesa di San Francesco a Borgo Sansepolcro*

Appendice: *Le firme di Goro di ser Neroccio*, di STEFANO RICCONI

173-212

GIAMPAOLO ERMINI

*La firma originale dell'Alunno sul polittico di Cagli e una probabile retrodatazione*

213-224

TAKUMA ITO

*Sottoscrizioni nelle vetrate toscane del Trecento e del Quattrocento*

225-262

STEFANO RINALDI

*Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer. Alle origini della 'stampa di riproduzione'?*

263-306





*Forme e significati della 'firma' d'artista.*  
*Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*

a cura di  
MARIA MONICA DONATO



UN PICTOR, UN MAGISTER E UN'ISCRIZIONE 'ENIGMATICA'  
NELLA CHIESA INFERIORE DI SAN SABA  
A ROMA NELLA PRIMA METÀ DEL X SECOLO

GIULIA BORDI

Nel cosiddetto 'oratorio di Santa Silvia' sotto la chiesa medievale di San Saba sul Piccolo Aventino, a Roma, si conservano, nell'angolo nord-ovest, tre riquadri con la sottoscrizione anagrammata di un *Sergius pictor*, un'altra iscrizione *picta* dal contenuto enigmatico e la rappresentazione di un *Martinus monachus magister*. I tre pannelli, insieme ad una finta *crusta* di granito grigio, costituiscono la porzione superstite di quella che in origine doveva essere una più ampia decorazione, estesa in verticale sulla parete soprastante prima che, nella prima metà del XII secolo, la chiesa venisse rasa al suolo per fare spazio alla nuova fabbrica<sup>1</sup>. 1, 3  
8  
9  
11

Nel 1900, lo stesso anno della scoperta della chiesa di Santa Maria Antiqua al Foro Romano, i resti di questo ambiente tornarono alla luce durante gli scavi condotti nella chiesa di San Saba ad opera dell'Associazione artistica dei cultori di architettura<sup>2</sup>. Si tratta di una chiesa a navata unica, insediata all'interno di un'aula tardo romana della fine del IV o degli inizi V secolo<sup>3</sup>, 2

---

Ringrazio Maria Monica Donato per aver seguito passo passo con cura vigile, accorti suggerimenti e affettuosa disponibilità questa ricerca; Antonella Ballardini, Robert Coates-Stephens ed Ettore Napione per i preziosi consigli e l'aiuto amichevole; e inoltre Giampaolo Ermini, Monia Manescalchi, Stefano Riccioni ed Elena Vaiani per le pazienti revisioni del testo.

<sup>1</sup> R. KRAUTHEIMER, S. CORBETT, W. FRANKL, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae. Basiliche paleocristiane di Roma: IV-IX sec.*, 5 voll., Città del Vaticano-New York 1976, IV, pp. 49-68, in part. 67; per uno *status quaestionis* sulla fondazione della chiesa medievale di San Saba si veda C. LA BELLA, *San Saba*, Roma 2003, pp. 68-72.

<sup>2</sup> M. CANNIZZARO, *L'antica chiesa di S. Saba sull'Aventino*, in *Atti del II congresso internazionale di archeologia cristiana* (Roma 1900), Roma 1902, pp. 241-248; sulle fasi di scavo e sul successivo restauro delle strutture si veda LA BELLA, *San Saba*, pp. 98-108, e da ultima G. BORDI, *Gli affreschi di San Saba sul Piccolo Aventino. Dove e come erano* (La pittura medievale a Roma. Temi opere contesti), Milano 2008, pp. 13-35.

<sup>3</sup> KRAUTHEIMER, CORBETT, FRANKL, *Corpus Basilicarum*, p. 66; F. GUIDOBALDI, A. GUIGLIA GUIDOBALDI, *Pavimenti marmorei di Roma dal IV al IX secolo*, Città del Vaticano 1983, p. 301.

trasformata probabilmente in *xenodochium* alla fine del VI<sup>4</sup> e convertita in chiesa a metà del VII secolo, quando, per volere di papa Martino I (649-655), vi si stabilirono dei monaci profughi dalla Palestina<sup>5</sup>. Altrove ho ricostruito le vicende di quello che fu, nell'alto Medioevo, il più importante monastero ellenofono di Roma, e ricomposto i *disiecta membra* della sua complessa e stratificata decorazione pittorica, databile dalla fine del IV secolo alla metà del XII<sup>6</sup>, quando fu ricostruito *a fundamentis* dall'abate di Cluny Pietro (1122-1156)<sup>7</sup>.

1 Le pareti perimetrali della chiesa si conservano oggi solo per un'altezza di circa un metro e mezzo, essendo state reimpiegate come stilobati dei colonnati della chiesa medievale. Il resto dell'edificio fu abbattuto e obliterato dalla nuova fabbrica. Alcune porzioni di muratura e un numero cospicuo di frammenti d'intonaco dipinto tornarono alla luce durante gli scavi, poiché erano stati utilizzati nel terrapieno di riempimento dell'aula, sul quale fu posato il pavimento cosmatesco della nuova fondazione<sup>8</sup>.

L'edificio, secondo la mia ricostruzione, a partire dalla fine del IV-inizi del V secolo fu interessato da sette campagne decorative, individuate sulla base della mappatura e dell'analisi della stratigrafia degli intonaci dipinti e acromi, rilevabile ancora oggi *in situ*, e dei frammenti di intonaco dipinto conservati o documentati dalle fotografie scattate all'indomani dello scavo<sup>9</sup>. In questa sede mi concentrerò sulla sesta fase, che può essere circoscritta alla prima metà del X secolo<sup>10</sup>.

La decorazione pittorica pertinente al sesto strato si conserva *in situ*

---

<sup>4</sup> Questa trasformazione dell'aula comportò l'installazione, al di sotto del pavimento, di una necropoli con tombe 'a forno' disposte su più livelli; vedi R. COATES-STEPHENS, *San Saba and the Xenodochium de Via Nova*, «Rivista di archeologia cristiana», 83, 2007, pp. 223-256.

<sup>5</sup> J.M. SANSTERRE, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du VIe s.-fin du IXe s.)*, 2 voll., Bruxelles 1983, I, pp. 24-29; B. FLUSIN, *Saint Anastase le Perse et l'histoire de la Palestine au VIIe siècle*, Paris 1992, pp. 367-368; COATES-STEPHENS, *San Saba*, pp. 224-226; BORDI, *Gli affreschi di San Saba*, pp. 57-60.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 57-145.

<sup>7</sup> Il pontefice Lucio II (1144-1145), con una bolla datata 1145, affidò il monastero di San Saba all'ordine cluniacense (PL 139, coll. 131-132a). Si veda da ultimo LA BELLA, *San Saba*, pp. 68-72.

<sup>8</sup> BORDI, *Gli affreschi di San Saba*, pp. 16-24.

<sup>9</sup> Questo lavoro è il frutto delle ricerche condotte nell'ambito della mia tesi di dottorato in discipline storico-artistiche, dal titolo *Pittura e parete a Roma tra VII e XI secolo. Gli affreschi di San Saba e di Santa Maria in via Lata*, Scuola Normale Superiore di Pisa, a.a. 2007-2008, relatore M.M. Donato. Parte dei risultati di questo studio è confluita nel volume, già citato, BORDI, *Gli affreschi di San Saba*.

<sup>10</sup> Questi dipinti sono stati datati da Paul Styger al X secolo (P. STYGER, *Die Malereien in der*

esclusivamente nell'angolo nord-ovest della chiesa, nell'ultimo tratto della parete nord e in controfacciata. Si tratta, come già accennato, di quattro pannelli, tutti sormontati da una cornice a finte mensole aggettanti. 3

L'estensione circoscritta dei dipinti, insieme alla presenza di un incasso predisposto per l'inserimento di una transenna (ricavato nel tratto di muratura a destra del riquadro con la raffigurazione di Martinus), lascia supporre che essi fossero stati realizzati ad ornamento di una piccola cappella collocata in questo angolo dell'oratorio.

Delle pitture soprastanti la zoccolatura, opera del *pictor* Sergius, non si conserva oggi alcun frammento; tuttavia, le fotografie acquerellate realizzate da Josef Wilpert, con la collaborazione del pittore Carlo Tabanelli<sup>11</sup>, e le illustrazioni di un saggio di Paul Styger (1914)<sup>12</sup> documentano un discreto numero di frammenti raccolti durante lo scavo, che, dal punto di vista stilistico ed epigrafico, presentano caratteristiche affini alle pitture osservabili *in situ*, ma che in precedenza non sono stati mai messi in relazione con esse<sup>13</sup>. 4

Attraverso lo spoglio della documentazione fotografica storica è stato possibile individuare una trentina di frammenti di diverse tipologie; tra questi, ne sono stati isolati quattordici di iscrizioni *pictae* e sedici di figure. 5  
Un primo gruppo di iscrizioni, disposte in verticale, individuano i santi *Gregorius, Laurentius, Euthimius, Benedictus* e *Maurus*; alcuni dei frammenti

---

*Basilika des hl. Sabas auf dem kl. Aventin in Rom*, «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte», 28, 1914, pp. 49-96: 87-96); vedi ora BORDI, *Gli affreschi di San Saba*, pp. 126-142.

<sup>11</sup> Le fotografie acquerellate sono state in parte pubblicate in J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, 4 voll., Freiburg im Breisgau 1916; le tavole originali sono conservate presso la biblioteca del Pontificio Istituto di archeologia cristiana in Roma: cfr. BORDI, *Gli affreschi di San Saba*, pp. 36-41; EAD., *Giuseppe Wilpert e la scoperta della pittura altomedievale a Roma*, in *Giuseppe Wilpert (1857-1944) esponente della 'scuola romana' di archeologia cristiana*, atti del simposio internazionale (Roma 2007), a cura di S. Heid, Roma 2009, pp. 323-358: 336-337. La fotografia acquerellata della cassetta di frammenti di dipinti murali è stata pubblicata in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalogo della mostra (Roma 1989-1990), a cura di M. Andaloro *et al.*, Roma 1989, p. 17.

<sup>12</sup> STYGER, *Die Malereien*, pp. 87-96, figg. 28-40.

<sup>13</sup> Alcuni frammenti furono musealizzati nel 1907 nella chiesa superiore all'interno di armadi-vetrina, mentre molti altri restarono nelle cassette di scavo, di cui si perse ben presto la memoria; nel 1955, nel corso di importanti restauri nella chiesa superiore, si procedette allo smantellamento degli armadi, e la maggior parte dei frammenti andò distrutta; cfr. BORDI, *Gli affreschi di San Saba*, pp. 43-56.

recano anche tracce di panneggi, come nel caso di Gregorius, di cui si vede un lembo di un pallio crucisignato. Queste figure, molto probabilmente, componevano in origine una teoria di santi, raffigurati stanti, su una stessa fila. La presenza, tra i frammenti, dell'iscrizione *Μητήρ Θεοῦ*<sup>14</sup> induce ad ipotizzare che facesse parte della schiera anche la figura della *Vergine con il Bambino*, collocata al centro del gruppo<sup>15</sup>.

Al di sopra della teoria di santi – coerentemente con la precedente decorazione della parete, databile alla metà dell'VIII secolo<sup>16</sup> –, dovevano trovarsi almeno due registri di scene narrative<sup>17</sup>; un secondo gruppo di frammenti di iscrizioni, che presentano lettere di dimensioni ridotte rispetto alle prime, e che sembrerebbero pertinenti a *tituli* di scene narrative e nomi di personaggi coinvolti nel racconto, parrebbe suffragare questa ipotesi. Tra questi emergono i nomi di *Sanctus Sabas*, posto a sinistra della testina del santo monaco<sup>18</sup>, *Sanctus Petrus*<sup>19</sup> e *Sanctus Andreas*, posto a sinistra di un volto con barba e baffi canuti<sup>20</sup>.

Lo spoglio delle fotografie storiche, inoltre, ha restituito quindici ulteriori frammenti di volti, piedi, incarnati e panneggi. Sulla base dei tre frammenti conservati con i nomi di san Saba, sant'Andrea e san Pietro, possiamo ipotizzare che le scene fossero dedicate al santo cappadoce e ai due fratelli apostoli. Il sincretismo agiografico di san Saba e sant'Andrea trova spiegazione nel particolare culto tributato a quest'ultimo nella chiesa

<sup>14</sup> STYGER, *Die Malereien*, fig. 28.

<sup>15</sup> Cfr. G. BORDI, *Sergius pictor e Martinus magister. Artifices nella Roma del X secolo*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2009), a cura di A.C. Quintavalle, in corso di stampa.

<sup>16</sup> Per i dipinti dell'VIII secolo e la loro disposizione originaria sulla parete rinvio ancora a BORDI, *Gli affreschi di San Saba*, pp. 87-111.

<sup>17</sup> I frammenti conservati non consentono di ricostruire con certezza il numero delle scene e i registri originari, ma il confronto con i frammenti dell'VIII secolo permette almeno di stabilire, in base alle dimensioni più ridotte delle figure, che anche le scene erano di dimensioni minori.

<sup>18</sup> WILPERT, *Die römischen Mosaiken*, IV, tav. 189, fig. 5. Styger scrive che al momento della sua pubblicazione la testina del monaco era già andata perduta; cfr. STYGER, *Die Malereien*, pp. 88-89, fig. 35.

<sup>19</sup> Roma, Pontificio Istituto di archeologia cristiana, tavola Wilpert-Tabanelli, inv. n. 1081; STYGER, *Die Malereien*, fig. 40.

<sup>20</sup> Roma, Pontificio Istituto di archeologia cristiana, tavola Wilpert-Tabanelli, inv. n. 1081; Styger attesta che al momento del suo arrivo a San Saba il frammento era già disperso, ma che fortunatamente Wilpert lo aveva documentato; cfr. STYGER, *Die Malereien*, p. 90, nota 1.

aventinese. All'origine della venerazione sarebbe da riconoscere la presenza a San Saba di una reliquia del braccio dell'apostolo, portata a Roma da Costantinopoli da Gregorio Magno e donata alla nostra chiesa nel 592<sup>21</sup>. A partire, poi, dagli inizi del XIII secolo, fino al XVII, l'apostolo Andrea viene costantemente affiancato al santo cappadoce, sia nei documenti ufficiali, sia in alcuni dipinti conservati nella chiesa medievale<sup>22</sup>. Si può, pertanto, ipotizzare che un registro dei dipinti perduti fosse dedicato a san Saba ed un altro a sant'Andrea, secondo uno schema già visto, qualche anno prima, sulle pareti della chiesa di Santa Maria in Secundicerio al Foro Boario<sup>23</sup>.

In altra sede ho tentato di ricostruire la complessa stagione figurativa romana del X secolo, nella quale si inseriscono, seppure in frammenti, anche le pitture di San Saba<sup>24</sup>; mi pare opportuno qui riprendere le linee generali del discorso, per soffermarmi poi sui pannelli conservati sulla zoccolatura ancora oggi *in situ*.

Ignorati a lungo dalla critica, questi dipinti furono valorizzati, ed estrapolati dal contesto romano, da Hans Belting, che vi riconosceva forti tangenze con quelli della basilica dei Santi Martiri a Cimitile (Napoli) e con le miniature del *Giobbe Vaticano* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. grec. 749), nel quadro di un audace tentativo di identificare e connettere le tracce

<sup>21</sup> Secondo una cronaca del monastero di San Gregorio al Celio, trascritta in un manoscritto del XIV secolo, Gregorio Magno (590-604), quand'era apocrisario a Costantinopoli, ricevette dall'imperatore Tiberio alcune reliquie, tra cui il braccio dell'apostolo Andrea. In un primo momento, il braccio fu donato all'oratorio di San Lorenzo in Palatio; successivamente – nel 592, quando Gregorio divenne papa – fu suddiviso e trasferito nel monastero di Sant'Andrea ad Clivum Scauri, nell'oratorio di Sant'Andrea in Vaticano e «partem vero brachii eiusdem sancti Andreae dedit religioso abbati Sancti Sabae que ecclesia posita est prope portam Sancti Pauli apostoli, ubi quotidie mirabilia fieri dicitur» (J. MABILLON, *Annales Ordinis S. Benedicti occidentalium monachorum patriarchae*, 6 voll., Lucae 1739-1745, I, 1739, lib. VII, p. 166). Si vedano D. DELLE ROSE, *Crudis leuminibus pascebatur. Cellae Novae e S. Saba, fonti e riscontri archeologici*, «Romanobarbarica», 9, 1986-1987, pp. 69-113: 75-76, COATES-STEPHENS, *San Saba*, pp. 228-229.

<sup>22</sup> LA BELLA, *San Saba*, pp. 197, 202-203; COATES-STEPHENS, *San Saba*, p. 229. L'immagine di sant'Andrea è dipinta nell'abside della basilica, nell'affresco del 1575 – probabilmente copia di un mosaico degli inizi del XII secolo –, nella quarta navata (ultimo quarto del XIII secolo), sopra le porte della facciata (1575) e del *protyron* (1575).

<sup>23</sup> Le pareti della chiesa del Foro Boario presentano una complessa decorazione pittorica. La parte superiore è articolata in quattro registri narrativi, dedicati ognuno ad un ciclo agiografico differente. Per la descrizione dei singoli registri, si veda M. TRIMARCHI, *Per una revisione iconografica del ciclo di affreschi nel Tempio della 'Fortuna Virile'*, «Studi medievali», 19, 1978, pp. 653-679, in part. 657-671.

<sup>24</sup> BORDI, *Sergius pictor*.

7a, b superstiti dei contatti intercorsi, nel IX-X secolo, tra la pittura a Bisanzio e quella di ambito beneventano<sup>25</sup>. Partendo da un'intuizione di Wilpert, del tutto trascurata dagli studi successivi, ho cercato, invece, di reinserire i frammenti della chiesa aventinese nel contesto romano, riconoscendo in essi molteplici punti di contatto – nella tecnica di esecuzione, nello stile ed anche nel *ductus* epigrafico delle iscrizioni *pictae* – con i dipinti della nicchia centrale dell'atrio di Santa Maria Antiqua<sup>26</sup>: affinità tali da indurre a credere che si tratti di opere dovute ad una stessa maestranza. I dipinti di Santa Maria Antiqua illustrano un ciclo della vita di sant'Antonio, uno dei padri fondatori del monachesimo orientale, come san Saba, e sono stati datati da John Osborne, anch'essi, al X secolo<sup>27</sup>.

7c Ai dipinti di San Saba e di Santa Maria Antiqua ho proposto di accostare, inoltre, un altro documento figurativo romano, poco conosciuto, che presenta modalità tecnico-esecutive e caratteristiche formali analoghe: i due pannelli con la *Crocifissione di Pietro* e la *Decapitazione di Paolo* a Santa Balbina, una chiesa situata sul Piccolo Aventino non lontano da San Saba, che appartengono al terzo strato di un complesso palinsesto pittorico conservato nella sesta nicchia della parete sinistra della chiesa<sup>28</sup>.

7d Nonostante il diverso *medium*, i frammenti di San Saba presentano inoltre un'incredibile somiglianza, come già notato da Belting<sup>29</sup>, con un altro monumento della pittura altomedievale: il già ricordato *Giobbe Vaticano*, un manoscritto di lusso, di grande formato, che contiene il *Libro di Giobbe* con

<sup>25</sup> H. BELTING, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden 1962, pp. 129-130; ID., *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968, p. 242.

<sup>26</sup> J. WILPERT, *Sancta Maria Antiqua*, «L'arte», 13, 1910, p. 105.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 104-106; J. OSBORNE, *The atrium of S. Maria Antiqua, Rome: history in art*, «Papers of the British School at Rome», 55, 1987, pp. 186-223: 200-205.

<sup>28</sup> BORDI, *Gli affreschi di San Saba*, pp. 137-138. Sia Roberta Flaminio che Pasquale Faenza attribuiscono i dipinti di Santa Balbina al IX secolo, la prima alla metà circa del secolo, il secondo al pontificato di Gregorio IV (827-844), a mio parere erroneamente. Entrambi hanno infatti considerato le due scene di martirio dei principi degli apostoli e il velario del registro inferiore come appartenenti ad uno stesso strato pittorico, non accorgendosi che le scene sono dipinte invece su uno strato distinto, che si sovrappone a quello del velario, databile quest'ultimo, a mio avviso, alla prima metà circa del IX secolo. Cfr. R. FLAMINIO, *Testimonianze altomedievali a S. Balbina*, in *Ecclesiae urbis. Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo)*, (Roma 2000), 3 voll., Città del Vaticano 2002, I, pp. 473-501: 494-499, e P. FAENZA, *Una proposta di datazione dei palinsesti murali della sesta cappella meridionale della Basilica di Santa Balbina a Roma*, «Arte medievale», 5, 2006, pp. 47-64: 49-53, figg. 2, 7.

<sup>29</sup> Cfr. *supra*.



commento marginale catenario, illustrato da cinquantaquattro miniature<sup>30</sup>. Variamente datato tra la prima metà e la fine del IX secolo, il manoscritto è stato attribuito da Kurt Weitzmann, suo primo estimatore e studioso, allo *scriptorium* della Gran Laura di Mar Saba, in Palestina<sup>31</sup>; altri ne hanno invece ipotizzato l'origine in Italia meridionale<sup>32</sup>, mentre Belting<sup>33</sup>, Guglielmo Cavallo<sup>34</sup> e Carlo Bertelli<sup>35</sup> hanno indicato Roma, e in specie il monastero di San Saba, come possibile luogo della sua esecuzione.

Il manoscritto mostra evidenti punti di contatto con i dipinti di San Saba, di Santa Maria Antiqua e di Santa Balbina, ma è difficile stabilire se sia stato realizzato nel monastero aventinese o vi sia stato importato; il confronto con un'icona del monastero di Santa Caterina al Monte Sinai, in cui sono rappresentate la *Natività*, la *Presentazione*, l'*Ascensione* e la *Pentecoste*, che Weitzmann ritiene databile entro un arco cronologico compreso fra la seconda metà del IX secolo e tutto il X<sup>36</sup>, sembrerebbe rafforzare l'ipotesi della sua origine siro-palestinese e di una datazione più tarda. Questi elementi, scarsi anche se importanti, ci consentono per ora solo di ipotizzare che nei primi decenni del X secolo il *Giobbe Vaticano* fosse conservato nel monastero aventinese, e fosse dunque accessibile a quel *pictor* Sergius che

7a-d

<sup>30</sup> Per la descrizione del manoscritto si veda da ultimo M. BERNABÒ, *Le miniature per i manoscritti greci del Libro di Giobbe: Patmo, monastero di San Giovanni evangelista, cod. 171, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. gr. 749, Sinai, monastero di Santa Caterina, cod. 3, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. gr. 538*, Firenze 2004. Per la riproduzione a colori di un numero cospicuo di miniature si veda P. HUBER, *Hiob: Dulder oder Rebell? Byzantinische Miniaturen zum Buch Hiob in Patmos, Rom, Venedig, Sinai, Jerusalem und Athos*, Dusseldorf 1986.

<sup>31</sup> K. WEITZMANN, *The miniatures of the Sacra Parallela: Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979, pp. 20-23.

<sup>32</sup> A. GRABAR, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IXe-XIe siècles)*, Paris 1972, pp. 16-20.

<sup>33</sup> H. BELTING, *Byzantine art among Greeks and Latins in Southern Italy*, «Dumbarton Oaks Papers», 28, 1974, pp. 1-29: 8-11.

<sup>34</sup> G. CAVALLO, *Le tipologie della cultura nel riflesso delle testimonianze scritte*, in *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto Medioevo*, settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 34 (Spoleto 1986), 2 voll., Spoleto 1988, II, pp. 469-516: 506-507; ID., *Data e origini dei manoscritti greci: alle radici del problema*, in *Atti del V colloquio internazionale di paleografia greca* (Cremona 1998), a cura di G. Prato, Firenze 2000, pp. 673-677.

<sup>35</sup> C. BERTELLI, *La pittura medievale a Roma e nel Lazio*, in *La pittura in Italia. L'alto Medioevo*, a cura di Id., Milano 1994, pp. 206-243: 218-219.

<sup>36</sup> L'icona è pubblicata nel volume di K. WEITZMANN, *The monastery of Saint Catherine at mount Sinai. The icons*, Princeton 1976, pp. 73-76, tav. B. 45.

ha lasciato memoria di sé nella zoccolatura della cappella da lui decorata, insieme all'immagine del *monachus* e *magister* Martinus.

Il programma iconografico della cappella, connotato nel registro superiore – secondo la mia ipotesi – dal sincretismo agiografico delle scene dedicate a san Saba e sant'Andrea e in quello mediano dalla compresenza di padri del monachesimo orientale, come Eutimio, e occidentale, come Benedetto e Mauro, testimonia l'esistenza a San Saba, tra la fine del IX secolo e la prima metà del X, di un centro monastico ancora attivo e in trasformazione. Si stava infatti verificando il delicato passaggio di consegne tra la comunità ellenofona, che aveva retto la chiesa e il monastero per più di due secoli, e quella latina. Monaci benedettini si stavano progressivamente insediando sul Piccolo Aventino, negli anni in cui, interrotto il flusso migratorio tra Roma e il nord Africa, probabilmente a causa delle scorrerie saracene, il cenobio ellenofono andava inesorabilmente estinguendosi<sup>37</sup>.

Artefice della decorazione della cappella è Sergius, un *pictor* forse laico – non essendo connotato, a differenza del monaco Martinus, da ulteriori appellativi –, e probabilmente attivo a Roma, come abbiamo visto, in più cantieri oltre a quello di San Saba. Se si accoglie la proposta di abbassare dall'VIII secolo all'XI-XII la cronologia delle pitture realizzate da *Crescentius*, l'*infelix pictor* che operò nella cappella H9 della basilica di San Lorenzo fuori le mura<sup>38</sup>, Sergius diventa il primo pittore romano ad oggi attestato a lasciare testimonianza epigrafica del proprio nome. Il presunto primato di *Crescentius* è stato a lungo messo in risalto dalla storiografia, poiché l'esistenza di un artista sicuramente latino nella prima metà dell'VIII secolo, quando a Roma l'orizzonte della cultura artistica era più che mai greco-orientale, è stata stimata straordinaria<sup>39</sup>. Tuttavia, esiste

---

<sup>37</sup> B. HAMILTON, *The city of Rome and the Eastern Churches in tenth century*, «Orientalia Christiana Periodica», 27, 1961, pp. 5-26, in part. 8; J.M. SANSTERRE, *Le monachisme byzantin à Rome*, in *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto Medioevo*, II, pp. 701-749, in part. 722.

<sup>38</sup> Ho proposto una posticipazione dei dipinti di San Lorenzo fuori le mura alla metà dell'XI secolo in G. BORDI, *Crescentius, un infelix pictor dell'VIII secolo? Nuove proposte di datazione per un gruppo di dipinti romani*, in *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, a cura di S. Romano, J. Enckell Julliard, Roma 2007, pp. 213-249: 213-222, mentre John Osborne si è espresso per una datazione alla prima metà del XII secolo (*Dating medieval mural paintings in Rome: a case study from San Lorenzo fuori le mura*, in *Roma felix: formation and reflections of medieval Rome*, ed. by É.Ó. Carragain, C. Neuman de Vegvar, Ashgate 2007, pp. 191-206, in part. 206).

<sup>39</sup> G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*, con aggiornamento scientifico di

un altro *pictor* – attestato però solo nelle fonti e dimenticato dagli studi – candidato a rappresentare il nome più antico conosciuto nell'ambito della pittura altomedievale romana: *Saturninus monachus*. Saturninus, secondo la testimonianza di Giovanni Diacono (872-882), dipinse a Sant'Andrea ad Clivum Sauri, al tempo dell'*hegumenos Johannes* e dell'*arcidiaconus Petrus*, i ritratti dei dodici apostoli accanto ad una preesistente *rota gypsea* con l'immagine di Gregorio Magno<sup>40</sup>, collocata «in absidula post fratrum cellarium»<sup>41</sup>. Il riferimento a Johannes e Petrus non è sufficiente a stabilire con esattezza quando Saturninus avrebbe operato a Sant'Andrea ad Clivum Sauri, ma la datazione più probabile sembrerebbe compresa tra la metà dell'VIII e i primi decenni del IX secolo<sup>42</sup>.

Dopo questa lunga, ma necessaria digressione, torniamo a Sergius e alla sua eccentrica sottoscrizione autografa, lasciata sul pannello in controfacciata. Il *pictor* ha scelto di anagrammare le indicazioni del proprio nome e del proprio mestiere, disponendo le lettere a formare un'iscrizione cruciforme. Nel pannello adiacente, posto nell'ultimo tratto della parete nord, all'interno di una *rota* di colore rosso l'artista ha dipinto un'iscrizione

8a, b

---

M. Andaloro, Roma 1987 (ed. or. 1965), p. 151; C. BERTELLI, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana*, V. *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 3-163: 80; M. ANDALORO, *Aggiornamento scientifico*, in MATTHIAE, *Pittura romana*, pp. 265, 272.

<sup>40</sup> «Ubi etiam tempore Petri arcidiaconi, et Joannis hegumeni, Saturninus monachus dextra laevaue Gregorii beati effigies sanctorum apostolorum, quemadmodum modo videntur, depinxit»: JOHANNES DIACONUS, *S. Gregorii Magni Vita*, IV, cap. 85, in *PL*, 75, col. 231.

<sup>41</sup> *Ibid.*, cap. 84, col. 230. Non è accertato dove fosse collocata esattamente quest'abside; si è ipotizzato si trovasse in un oratorio del monastero, forse coincidente con uno dei tre tutt'ora esistenti accanto alla chiesa di San Gregorio al Celio. Cfr. E. WÜCHER-BECCHI, *Sulla ricostruzione di tre dipinti descritti da Giovanni Diacono ed esistenti al suo tempo (sec. IX) nel convento di S. Andrea ad Clivum Sauri*, «Nuovo bullettino di archeologia cristiana», 4, 1900, pp. 235-251, in part. 244; L. PANI ERMINEI, *Testimonianze archeologiche di monasteri a Roma nell'altomedioevo*, «Archivio della società romana di storia patria», 104, 1981, pp. 23-45: 35-39.

<sup>42</sup> Grisar pensa ad una data compresa tra l'VIII e il IX secolo (H. GRISAR, *Storia del primitivo monasterio di S. Gregorio*, «Civiltà cattolica», s. 18, 6, 1902, pp. 711-726, in part. 717); Ferrari colloca Johannes nella lista degli egumeni di Sant'Andrea ad Clivum Sauri nel 757, con un punto interrogativo (G. FERRARI, *Early Roman monasteries*, Città del Vaticano 1957, pp. 150-151); mentre Sansterre, con cautela, ritiene che «la mention d'un higoumène suggère que le monastère était déjà passé aux 'Grecs'. D'autre part, le fait que contrairement aux chapitres suivants, Jean n'indique pas quel était le pape régnant laisse entendre qu'il l'ignorait. On ne devrait donc pas descendre au-delà des premières décennies du IX<sup>e</sup> s.» (SANSTERRE, *Les moines grecs*, II, p. 198, nota 80). Alcune utili indicazioni cronologiche sulle fasi decorative del monastero tra VIII e IX secolo sono invece fornite, a proposito dell'arredo liturgico, in E. RUSSO, *Sculture altomedievali inedite di S. Gregorio al Celio*, «Rivista di archeologia cristiana», 51, 1975, pp. 317-332: 330-331.

9, 10 enigmatica a 'lettere moltiplicate'<sup>43</sup> capitali di colore bianco. Questo il testo:  
 P P P R R R R R // V V V V V V F F F // S S S M M M P M L // P S I LEXERIS P MAGIS // TER  
 LAUDO T S C P Q R // MANUS<sup>44</sup>.

Si tratta di un insieme di acronimi<sup>45</sup> e tautogrammi<sup>46</sup>, accompagnato dalla sfida, rivolta al lettore, a scioglierli. Christian Hülsen, subito dopo la scoperta del dipinto, suggerì che la chiave per risolvere l'enigma potesse trovarsi nella cosiddetta 'profezia della Sibilla' relativa alla caduta di Roma<sup>47</sup> e incisa, secondo quanto narrato in un anonimo racconto anedddotico del XVI secolo, su una delle porte urbiche: «P(ater) P(atriciae) P(rofectus) S(ecum) S(alus) S(ublata) V(enit) V(ictor) V(alidus) V(icit) V(ires) V(rbis) F(erro) F(ame) F(lama) F(rigore)»<sup>48</sup>; peraltro, come notava Hartmann Grisar, nell'iscrizione di San Saba l'ordine delle lettere è differente, e parecchi acronimi restano privi di scioglimento<sup>49</sup>.

Questo gioco a lettere iterate è attestato tuttavia già nell'VIII secolo, in diverse varianti, in alcune fonti manoscritte anglosassoni; si segnala, in particolare, un'epistola del benedettino Lul di Malmesbury (705-786), vescovo di Magonza, ad una badessa<sup>50</sup>. A partire dall'XI secolo, la soluzione

<sup>43</sup> Prendo in prestito questa definizione dall'amico filologo Darko Senekovic, a cui va il mio pensiero grato per tutto l'aiuto che mi ha fornito nel tentativo di sciogliere questa iscrizione.

10 <sup>44</sup> Da segnalare l'uso reiterato del punto medio e la presenza di un'*hedera distinguens* a chiusura dell'iscrizione, in basso a destra, oggi appena visibile a causa del pessimo stato di conservazione del dipinto, ma perfettamente leggibile in una fotografia del 1933. La trascrizione che qui si propone è frutto della lettura di quanto si conserva oggi *in situ*, integrata con le lettere ancora distinguibili nella fotografia del 1933, e si differenzia in alcuni punti da quella pubblicata da Grisar (H. GRISAR, *S. Saba sull'Aventino*, «Civiltà Cattolica», 5, 1902, pp. 194-213: 212). Non si esclude la possibilità dell'interessante lettura alternativa *magister* tra quarta e quinta riga.

<sup>45</sup> Secondo la definizione di Lindsay, si tratta di «ancient *notae*»: W.M. LINDSAY, '*Ancient notae and Latin texts*', «The Classical Quarterly», 11, 1917, pp. 38-41. Per la definizione di 'anagramma' si veda G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano 1996, p. 369.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>47</sup> La proposta di Hülsen è riferita da GRISAR, *S. Saba*, pp. 197, 212; STYGER, *Die Malereien*, p. 93.

<sup>48</sup> *CIL*, VI, 5, p. 2. In traduzione: «Il padre della patria se ne è andato, portando via con sé la salvezza; il potente vincitore è giunto e ha sconfitto gli uomini della città con le armi, la fame, il fuoco, il freddo».

<sup>49</sup> GRISAR, *S. Saba*, p. 197.

<sup>50</sup> Il gioco è inserito da Lul in appendice alla lettera: «Venit victor vincens mundum // Rumpit regnum Romanorum // Fert famen frangit Romam // Aufert aurum argentumque» (*MGH, Epistolae Merowingi et Karolini aevi*, I. S. Bonifatii et Lulli epistolae, 98, p. 386). Un testo analogo si trova anche in un codice, anch'esso anglosassone, che contiene le omelie di Origene dell'VIII-IX secolo (Würzburg, Universitat-Bibliothek, M. p. theol. Q. 26, c. 61v). Vedi P. LEHMANN, *Pseudo-Antike Literatur des Mittelalters*, Leipzig-Berlin 1927, pp. 28-29, 101-103, nota 35; K.A. WIRTH, *Überlieferung und Illustration eines mittelalterlichen Anekdotenstoffes*, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 12, 1961, pp. 46-64: 47-48, 58.

dell'enigma verrà attribuita a Beda il Venerabile (672-735), e raccontata in un aneddoto connesso alla nascita del suo epiteto<sup>51</sup>. La fonte più antica di questa tradizione è un manoscritto collettaneo anglosassone del X-XI secolo (Antwerp, Mus. Plantin-Moretus, ms. 176, c. 69v), dove si narra l'incontro tra Beda ed un romano nel corso di un suo leggendario viaggio nell'Urbe. Il dialogo tra i due, assai vivace, si svolge di fronte ad una porta ferrea di Roma, su cui è incisa l'iscrizione enigmatica; Beda non esita a scioglierla, rivelando la profezia della caduta della città<sup>52</sup>.

La versione italiana più antica dell'aneddoto risale, invece, alla seconda metà dell'XI secolo, ed è conservata in un foglio di guardia di un manoscritto beneventano miscellaneo contenente testi di Virgilio (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 10308, c. 173v)<sup>53</sup>. Il breve racconto narra di un'epistola ingiuriosa scritta dai Romani agli imperatori Costantino II e Costante e della risposta di questi ultimi, racchiusa da una serie di lettere misteriose. In questa versione, a sciogliere l'enigma è il grammatico e retore Gaio Mario Vittorino (290-364 ca), che vi legge l'annuncio della tragica fine di Roma<sup>54</sup>:

Hoc modo tres PPP dicunt: pater patriae profectus est. Quinque RRRRR  
dicunt hoc: regnum regale Romanorum ruit Roma. Et per septem  
VVVVVVV vitalis victor veniet vincet viros vestrae urbis. Per tres FFF  
fame ferro frigore<sup>55</sup>

<sup>51</sup> P. LEHMANN, *Mittelalterliche Beinamen und Ehrentitel*, in *Erforschung des Mittelalters*, 5 voll., Leipzig 1941, I, pp. 137-138; WIRTH, *Überlieferung*, p. 50. Vedi anche G.F. BROWNE, *Boniface of Crediton and his companions*, London 1910, pp. 158-159; ID., *The Venerable Bede, his life and writings*, London 1919, pp. 20-21.

<sup>52</sup> «Quid spectas, Anglice bos?» - «Specto ruinam urbis vestrae» - «Vides, sed non intelligis» - «Virum intelligam, veni et audi [...]»; quindi Beda risolve l'enigma nel seguente modo: «P(ater) P(atriciae) P(erditus) (est) // S(apientia) S(ecum) S(ublata) // R(uit) R(egnum) R(omae) // F(erro) F(lamma) F(ame)». Questa profezia ha goduto per tutto il Medioevo di grandissima popolarità, insieme ad altre, ugualmente attribuite a Beda, connesse al destino di Roma e del mondo, tra cui la più famosa: «Quamdiu stat Colysaeus, stat et Roma // Quando cadet Colysaeus, cadet et Roma // Quando cadet Roma, cadet et Mundus». Vedi WIRTH, *Überlieferung*, p. 50; A. GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, 2 voll., Torino 1923, I, pp. 116-120.

<sup>53</sup> E.K. RAND, *Un nouveau fragment bénéventin*, «Latomus», 2, 1938, pp. 279-283; WIRTH, *Überlieferung*, p. 51.

<sup>54</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 10308, c. 173v: «Ad ultimum vero Marius Victorinus, qui fuit magister Sancti Hieronimi, cognovit sensum litterarum et eis tradidit dicens, quia per tria PPP translatio regni Romanorum significantur, et per quinque RRRRR regnum Romanorum ruiturum et per septem VVVVVVV inimicos Romanorum venturos et per tria FFF mortem illorum»; cfr. RAND, *Un nouveau fragment*, p. 283.

<sup>55</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 10308, c. 173v. In traduzione: «Così le tre P vogliono dire: il padre della patria se ne è andato. Le cinque R significano questo:

A partire dal XII secolo, in molte attestazioni le lettere misteriose che profetizzano la caduta di Roma iniziano ad essere connesse con le fosche previsioni della Sibilla<sup>56</sup>. Nella prima metà del XIV secolo un'ulteriore versione – nella quale a sciogliere le lettere è Valerio Massimo – viene inclusa nella raccolta di aneddoti dei *Gesta Romanorum*, come racconto moralizzante dal titolo *De defectu caritatis*<sup>57</sup>. Più tardi, nel XV e XVI secolo, l'iscrizione entrerà in molte raccolte epigrafiche, come la *Sylloge inscriptionum christianarum urbis Romae* di Pietro Sabino (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Chig. J. VI. 168, c. 126). Da questo momento in poi, le varianti relative all'ubicazione dell'iscrizione – porte, archi, cippi, colonne –, comunque sempre in Roma<sup>58</sup>, alle possibili soluzioni<sup>59</sup> e alle identità degli autori dello scioglimento si moltiplicheranno in modo esponenziale.

Tornando all'iscrizione *picta* di San Saba, in base al censimento di Karl August Wirth essa è a oggi il caso più antico di enigma di questo genere conosciuto a Roma<sup>60</sup>, ma la decifrazione esatta della serie di lettere resta assai problematica, data la molteplicità delle varianti; considerando le diverse versioni attestate, a mio avviso, la soluzione più vicina potrebbe essere quella tramandata nel foglio di guardia del già ricordato manoscritto beneventano, ma parecchi acronimi restano privi di scioglimento. Non vi è dubbio, comunque, si tratti della profezia della caduta di Roma.

L'enigma di San Saba si presenta come un *hapax* nell'ambito della pittura medievale romana. L'unico caso romano a me noto avvicinabile per tipologia – ma non per contenuto – è rappresentato dalle due iscrizioni

l'impero dei Romani rovina a causa di Roma. E per le sette V [si deve intendere]: il vincitore pieno di vita verrà e sconfiggerà gli uomini della vostra città. Quanto alle tre F: con la fame, con le armi, con il freddo». L'aver risolto l'enigma comportò per il grammatico che nel Foro di Traiano fosse eretta una statua in suo onore, *ibid.*

<sup>56</sup> Come in un manoscritto di Bamberga (Staatl. Bibliothek, Lit. 144, c. 113v) e nell'altro proveniente da Regensberg (München, Bayer. Staatsbibl., clm. 13091, c. 9v). Vedi WIRTH, *Überlieferung*, pp. 47, 49.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 53-58.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 51-53.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 49. Wirth ritiene che il caso di San Saba risalga al XII-XIII secolo, confondendo probabilmente la decorazione dell'oratorio altomedievale, oggi sotterraneo, con i più noti affreschi attribuiti al cosiddetto 'Maestro di San Saba', conservati nella 'quarta navata' della basilica superiore.

incise sull'architrave di facciata della casa dei Crescenzi (XII-XIII secolo), composte, queste, solo da acronimi<sup>61</sup>.

Il gioco delle 'lettere moltiplicate' e l'anagramma di *Sergius pictor*, sofisticate sfide enigmistiche, che affondano le loro origini nella tradizione classica e tardo antica dei giochi letterali e dei crittogrammi<sup>62</sup>, avvalorano l'ipotesi della presenza di uno *scriptorium* nel monastero di San Saba, ancora nel X secolo. Le due iscrizioni, a mio avviso, potrebbero essere assimilate ai cosiddetti *joca monachorum*, giochi di parole, indovinelli e crittogrammi, spesso a sfondo catechistico, con i quali i monaci allenavano la memoria e si dilettevano nel tempo libero. Gli *joca* furono diffusi, a partire dal VI secolo, attraverso raccolte isolate o in margine ad opere storiche o di retorica<sup>63</sup>; tra i più noti si ricorda quello del 'quadrato magico' contenente la formula enigmistica «Rotas opera tenet arepo sator» tracciato a colori, ad esempio, nel margine inferiore di una pagina di un codice cassinese del X secolo (Abbazia di Montecassino, Cod. Casin. 384, p. 154)<sup>64</sup>.

Accanto ai pannelli con la sottoscrizione di *Sergius* e l'iscrizione enigmatica si trova, infine, l'immagine di *Martinus*, il *monachus magister*

<sup>61</sup> Le due iscrizioni a 'lettere isolate', ma non reiterate, sono collocate ai lati dell'iscrizione principale. Secondo la trascrizione pubblicata da Vincenzo Forcella, sul lato sinistro si legge: «ICLTNRSQCNST // TRSH // PNTT // RSHP // RTG // VB», sul destro: «NTSCLPTFG RS // NICD // DT // DD // FS». Cfr. V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 14 voll., Roma 1869-1884, XIII, 1879, pp. 535, 537. Sulla casa dei Crescenzi cfr. P.C. CLAUSSEN, *Renovatio Romae: Erneuerungsphasen römischer Architektur im 11. und 12. Jahrhundert*, in *Rom im hohen Mittelalter: Studien zu den Romvorstellungen und zur Rompolitik vom 10. bis zum 12. Jahrhundert*, hrsg. von B. Schimmelpfennig, L. Schmutgen, Sigmaringen 1992, pp. 87-128; e da ultimo P. PENSABENE, *La Casa dei Crescenzi e il reimpiego nelle case del XII e XIII secolo a Roma*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze-Colle di Val d'Elsa 2006), a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2007, pp. 65-76.

<sup>62</sup> La tradizione di queste sfide enigmistiche fu tenuta in vita, nel Medioevo, attraverso le raccolte epigrafiche e la tradizione manoscritta. Cfr. M. GUARDUCCI, *Dal gioco letterale alla crittografia mistica*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, II. Principat*, 16/2, *Religion*, hrsg. von W. Haase, Berlin-New York 1978, pp. 1736-1773.

<sup>63</sup> Sugli *joca monachorum* vedi F. BRUNHÖLZL, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, 2 voll., München 1975-1991, I, 1975, pp. 147 sgg., 527 sgg.; J. LE GOFF, *I riti, il tempo, il riso*, Bari 2006 (ed. or. 1999), pp. 154, 174.

<sup>64</sup> Le cinque parole che compongono il 'quadrato magico' dovrebbero essere palindromiche e interpretabili come l'anagramma del *Pater noster*; inoltre, la parola *tenet* dovrebbe formare, al centro del quadrato, una croce anch'essa palindromica. La formula enigmistica, però, fu copiata erroneamente, perdendosi così la reversibilità delle parole; cfr. S. ADACHER, *La miniatura cassinese in alcuni codici conservati nell'archivio dell'abbazia*, in *Monastica III*, Montecassino 1983, pp. 187-234: 193-194.

11 ritratto dallo stesso Sergius sulla parete nord, circondato dai suoi strumenti  
di lavoro e vestito in abito monastico, con tunica e cocolla-scapolare fermata  
ai fianchi da fettucce. Questo pannello, fin dalla sua scoperta, presentava  
un'ampia lacuna nella porzione destra, che ha comportato la perdita del  
busto nel monaco e della parte superiore degli strumenti raffigurati. Styger,  
12 nel 1914, integrò il dipinto con un disegno ricostruttivo assai efficace<sup>65</sup>, che  
però, a mio avviso, richiede di essere riconsiderato in alcuni particolari.

11, 13 Attraverso il confronto tra le foto storiche, tra cui quella acquerellata  
Wilpert-Tabanelli, e ciò che è ancora oggi visibile *in situ*, è possibile tentare  
il riconoscimento degli strumenti rappresentati, e dunque avvicinarsi alla  
comprensione del ruolo del *magister*. A sinistra, in basso, è dipinto un utensile  
formato da un'asta di ferro con punta elicoidale e manico di legno a mezzaluna  
perpendicolare ad essa, che può essere identificato come un succhiello da  
carpentiere. In alto è dipinto un arnese tenuto in origine, probabilmente,  
dalla mano sinistra di Martinus; secondo Styger si tratta di una cazzuola.  
Accanto ad essa, resta traccia di un altro strumento di forma semicircolare  
e fornito di un manico; per lo studioso potrebbe trattarsi di «ein rundes  
Messholz», usato per misurare<sup>66</sup>. A destra del monaco è poi dipinto il fusto  
di una colonna tortile, affiancato da un'asta di legno, che Styger interpreta  
come una squadra, ma che invece potrebbe essere un'asta mensoria o, meglio  
ancora, il manico di un altro utensile, un'ascia o un'accetta<sup>67</sup>. Chiude la serie  
degli strumenti un quinto arnese del quale resta solo la punta elicoidale, che  
Styger integra come un secondo succhiello, di dimensioni ridotte rispetto  
al primo, ma che potrebbe essere interpretato anche come un semplice  
trapano. Styger completa il suo disegno ricostruttivo ipotizzando che nella  
destra Martinus tenesse uno sparaviere o frattazzo; ma la presenza accanto  
alla cazzuola dell'arnese di forma semicircolare lascia credere che il monaco  
dovesse, con quella mano, impugnarne il manico.

L'insieme degli strumenti rappresentati sembra connotare Martinus  
come un *monachus* allo stesso tempo *magister carpentarius*, carpentiere, e  
*caementarius*, maestro di muro. La polivalenza di competenze del monaco

---

<sup>65</sup> STYGER, *Die Malereien*, p. 92.

<sup>66</sup> Styger, nel disegno, lo rappresenta privo di manico e sospeso in aria accanto alla cazzuola  
(STYGER, *Die Malereien*, p. 92).

<sup>67</sup> *Ibid.*



non sorprende se considerata alla luce di fonti monastiche quali, ad esempio, il *Breve memorationis* dell'abate Wala di Bobbio (833-835)<sup>68</sup>, dove il *magister carpentarius* è descritto quale responsabile dell'approvvigionamento di legno e pietra da costruzione per il monastero.

La colonna tortile, dipinta a fianco della figura di Martinus, potrebbe essere letta come un ulteriore elemento di connotazione delle competenze del monaco, piuttosto che come un semplice elemento decorativo inserito nella rappresentazione. Non sorprenderebbe infatti, guardando al Medioevo centrale e tardo, che nel bagaglio professionale di un maestro di muro potesse rientrare anche la realizzazione di elementi strutturali portanti come le colonne, che richiedevano poi un trattamento scultoreo, soprattutto per le basi e i capitelli, affidato, quest'ultimo, a semplici lapicidi<sup>69</sup>. Tuttavia, la colonna potrebbe anche essere interpretata diversamente, ancora alla luce del *Breve memorationis*, ossia in relazione al ruolo di Martinus come responsabile dell'approvvigionamento di elementi di scultura architettonica e di arredo destinati al cantiere della chiesa<sup>70</sup>.

Martinus, dunque, fu probabilmente il capo cantiere, o piuttosto il costruttore della piccola cappella di San Saba, e forse di altre strutture del monastero. Le modalità di rappresentazione del monaco possono ricordare quelle di *Ursus magister* della nota lastra di San Pietro in Valle a Ferentillo

---

<sup>68</sup> «Magister carpentarius provideat omnes magistros de ligno et lapide, preter eos qui ad cetera officina deputati sunt, id est qui butes et bariles seu scrinia vel molendina, casas atque muros faciunt» (C. CIPOLLA, *Codice diplomatico del monastero di San Colombano a Bobbio fino all'anno MCCVIII*, 3 voll., Roma 1918, I, p. 141, doc. XXXVI). Sull'artista in ambito monastico e sulla sovrapposizione delle mansioni in un'unica figura cfr. E. CASTELNUOVO, *L'artista*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Bari 1994 (ed. or. 1987), pp. 237-269: 242-255, 258.

<sup>69</sup> Sulle diverse competenze del *magister murarius* e sul rapporto tra capomastri e scultori in età romanica cfr. ID., *Il cantiere: la scultura*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena 1985, pp. 294-297; C. TOSCO, *Architetti e committenti nel romanico lombardo*, Roma 1997, pp. 115-124; ID., *Il castello, la casa, la chiesa. Architettura e società nel Medioevo*, Torino 2003, pp. 26-43.

<sup>70</sup> Margherita Trinci Cecchelli ha pubblicato l'intera serie dei marmi di San Saba, all'interno della quale ha isolato un numero cospicuo di frammenti di architravi, pilastrini, capitelli e mensole attribuiti al X secolo: cfr. *Corpus della scultura altomedievale*, Spoleto 1959- , VII. *La diocesi di Roma*, 4. *La I regione ecclesiastica*, a cura di M. Trinci Cecchelli, Roma 1976, pp. 144-145, 150, 153-154, 173-175, 177-182, 184-185, 187. Non è da escludere che facesse parte della recinzione della cappella il rilievo del cavaliere con falcone, oggi esposto nell'atrio della chiesa superiore di San Saba. Si veda E. NAPIONE, *Figure antropomorfe nella scultura alto medievale 'italiana'. Il crocevia del secolo VIII e il ruolo dei laici*, in *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, atti del convegno internazionale di storia dell'arte (Civildale 2008), a cura di V. Pace, in corso di stampa.

(739-742), ritratto anch'egli con in mano i suoi utensili da lavoro, uno scalpello e un mazzuolo, e accompagnato da un'iscrizione identificativa<sup>71</sup>. Come è stato recentemente proposto per la lastra di Ferentillo<sup>72</sup>, sembra assai plausibile che il pannello di Martinus sia stato concepito come una sorta di 'manifesto', volto a celebrare sia il contesto in cui era inserito, la cappella edificata nell'angolo nord-ovest, sia forse un'impresa più ampia, come un intervento nella chiesa o nel monastero annesso, assumendo così una funzione quasi dedicatoria.

La presenza di un succhiello, posto in primo piano al di sotto dell'iscrizione, di un trapano e forse anche di un utensile da taglio, simile ad un'ascia, inducono a chiedersi quale potesse essere, a San Saba, l'attività di carpentiere svolta dal monaco. A Roma, per tutto il Medioevo, i materiali privilegiati nell'edilizia sia pubblica che privata erano la pietra ed il laterizio<sup>73</sup>, dal momento che, come chiaramente attestato da fonti quali il *Liber pontificalis* e il *Liber censum*, il legno, a causa delle difficoltà di approvvigionamento e degli alti costi di trasporto, veniva impiegato prevalentemente nella costruzione di tetti, soffitti e solai<sup>74</sup>. Basti qui ricordare l'attività promossa da Adriano I (772-795) nel restauro di *tecta* e *camerae* delle chiese di Roma, e la sua accorata corrispondenza con Carlo Magno per ottenere il legname necessario dai boschi spoletini<sup>75</sup>; oppure, le difficoltà incontrate dai pontefici, all'indomani del terremoto dell'896, nel ripristino della Basilica di San Giovanni in Laterano, in particolare nel reperimento e nel trasporto del legname per le travi del tetto<sup>76</sup>.

---

<sup>71</sup> Fra i contributi recenti cfr. *ibid.* e M. COLLARETA, *Verso la biografia d'artista: immagini del Medioevo all'origine di un genere letterario moderno*, in *L'artista medievale*, atti del convegno internazionale di studi (Modena 1999), a cura di M.M. Donato, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, Quaderni 16, Pisa 2008, pp. 53-65, in part. 54.

<sup>72</sup> NAPIONE, *Figure antropomorfe*.

<sup>73</sup> Sulle tecniche di costruzione nell'edilizia pubblica a Roma nel Medioevo si veda: E. HUBERT, *Espace urbain et habitat à Rome du X<sup>e</sup> siècle à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Roma 1990, pp. 215-223.

<sup>74</sup> Sull'approvvigionamento del legname a Roma tra X e XIII secolo si veda P. TOUBERT, *Les structures du Latium médiéval: le Latium méridional et la Sabine du IX<sup>e</sup> siècle à la fin du XII<sup>e</sup> siècle*, 2 voll., Roma 1993, II, p. 642; sulle coperture delle chiese di Roma e le tecnologie costruttive impiegate nel Medioevo si vedano S. VALERIANI, *Historic carpentry in Rome*, in *Proceedings of the first international congress on construction history* (Madrid 2003), ed. by S. Huerta, Madrid 2003, pp. 2023-2034; EAD., *Kirchendächer in Rom: Beiträge zu Zimmermannskunst und Kirchenbau von der Spätantike bis zur Barockzeit*, Petersberg 2006.

<sup>75</sup> Si veda H. GEERTMAN, *More veterum. Il Liber Pontificalis e gli edifici ecclesiastici di Roma nella tarda antichità e nell'alto Medioevo*, Groningen 1975, pp. 32-34.

<sup>76</sup> Dal *Liber Pontificalis* si apprende che nell'896, a causa di un violento terremoto, era

In base alle evidenze archeologiche, dal punto di vista prettamente architettonico la realizzazione della piccola cappella di San Saba comportò soltanto la delimitazione dell'ambiente per mezzo di una recinzione in muratura o di lastre marmoree. Pertanto, in assenza di ulteriori attestazioni, si potrebbe supporre che Martinus, in qualità di carpentiere, abbia diretto – forse intervenendo in prima persona – le operazioni di restauro del tetto della chiesa e anche altri lavori legati alla riqualificazione del monastero negli anni in cui, come abbiamo visto, stava probabilmente avvenendo il passaggio di consegne tra la comunità ellenofona e quella latina.

La cappella, di conseguenza, potrebbe essere stata eretta per ricordare il passaggio dai monaci sabaitici a quelli benedettini e per celebrare, attraverso i dipinti realizzati dal *pictor* Sergius, i lavori intrapresi in quest'occasione nella chiesa o nel monastero. La zoccolatura del piccolo ambiente accoglie ora – ed è il caso più antico a me noto in ambito romano – una complessa decorazione figurata in luogo dei motivi puramente ornamentali, quali i finti marmi e i velari dipinti, che avevano dominato quest'area della parete per tutto l'alto Medioevo.

I pannelli con la sottoscrizione anagrammata di Sergius, l'iscrizione dalle 'lettere moltiplicate' e l'immagine di Martinus, effigiato con tutti i suoi strumenti, creano uno spazio che, mutuando la felice definizione di Osborne, è paragonabile al *bas-de-page* dei manoscritti miniati: una sorta di 'nota al margine' del programma decorativo soprastante, di glossa visiva per l'osservatore, ma anche uno spazio di confine, una sorta di mediazione tra l'universo del sacro, rappresentato dai cicli narrativi agiografici dipinti nella parte superiore della parete e lo spazio abitato dai fedeli, fruitori laici delle pitture<sup>77</sup>.

---

crollato il soffitto della navata centrale della basilica; ci vollero parecchi anni prima che il pontefice Sergio III (904-911) riuscisse a portare a termine i restauri, dal momento che nell'898, come ricorda il *Liber censum*, Giovanni IX scriveva all'imperatore lamentando l'increscioso furto, sull'Appennino, delle travi necessarie. Cfr. S. DE BLAAUW, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale: Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, 2 voll., Città del Vaticano 1994, I, p. 172; R. COATES-STEPHENS, *Dark age architecture in Rome*, «Papers of the British School at Rome», 65, 1997, pp. 177-232: 219-220.

<sup>77</sup> Osborne, a proposito di dipinti di San Clemente e di Santa Maria Immacolata a Ceri, parla di «sub-texts, commentaries and glosses, featuring non-iconic and sometimes quasi-religious subjects frequently borrowed from the pictorial repertory of the secular world»; cfr. J. OSBORNE, *Dado imagery in the lower church of San Clemente, Rome, and Santa Maria Immacolata at Ceri*, in *Shaping sacred space and institutional identity in romaneseque*

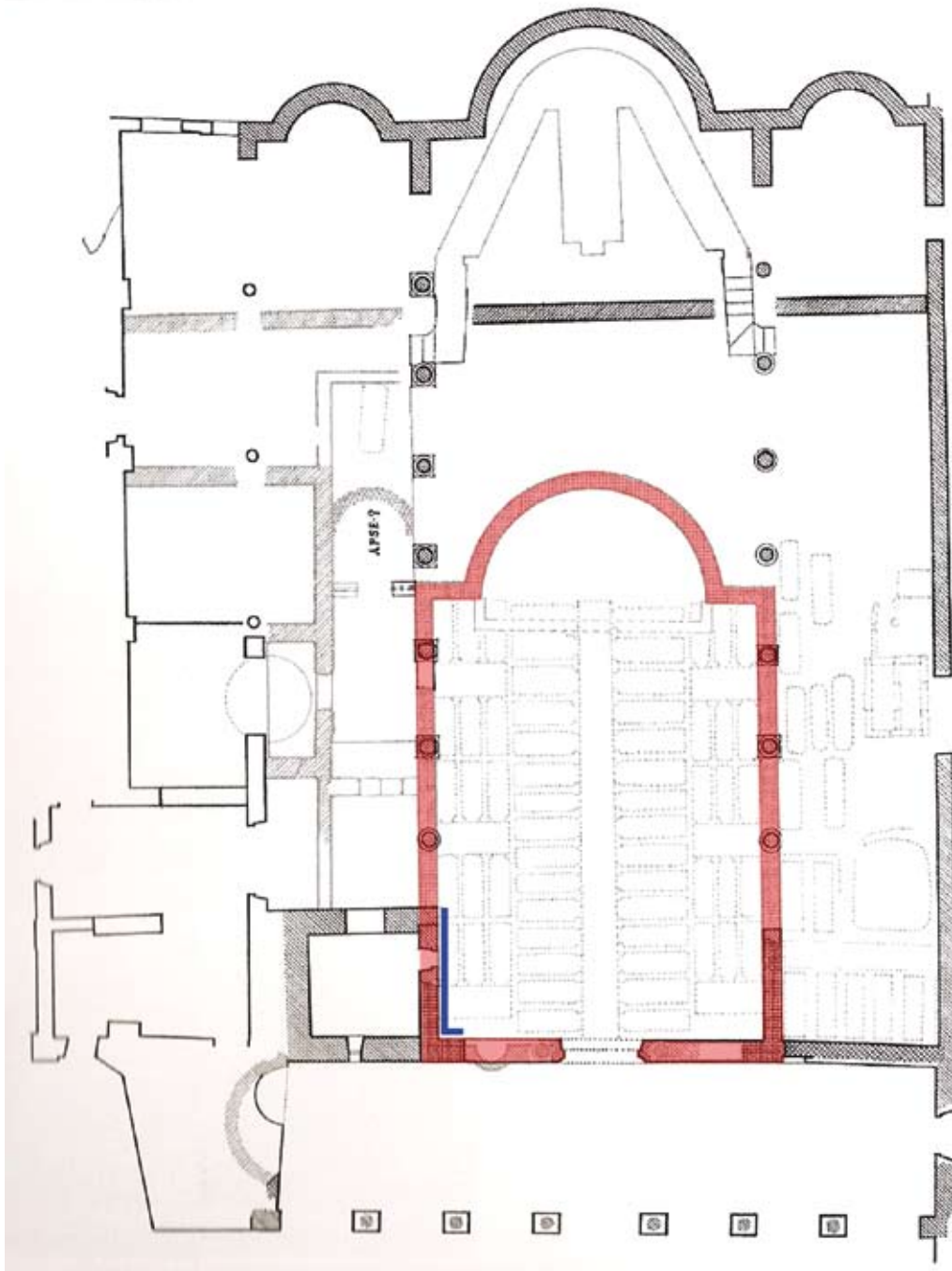
*Abstract*

The essay analyses the dado decoration of the lower church of San Saba on the Piccolo Aventino, where the names of two artists – *Sergius pictor* and *Martinus monachus et magister* – and a rather puzzling inscription are preserved. While Sergius wrote his name and profession in the form of an anagram, Martinus *monachus* is depicted in work clothes with all the tools of his trade. Next to them is a panel containing an inscription with acronyms and tautograms challenging the reader to solve a puzzle that seems to relate to a prophecy concerning the downfall of Rome.

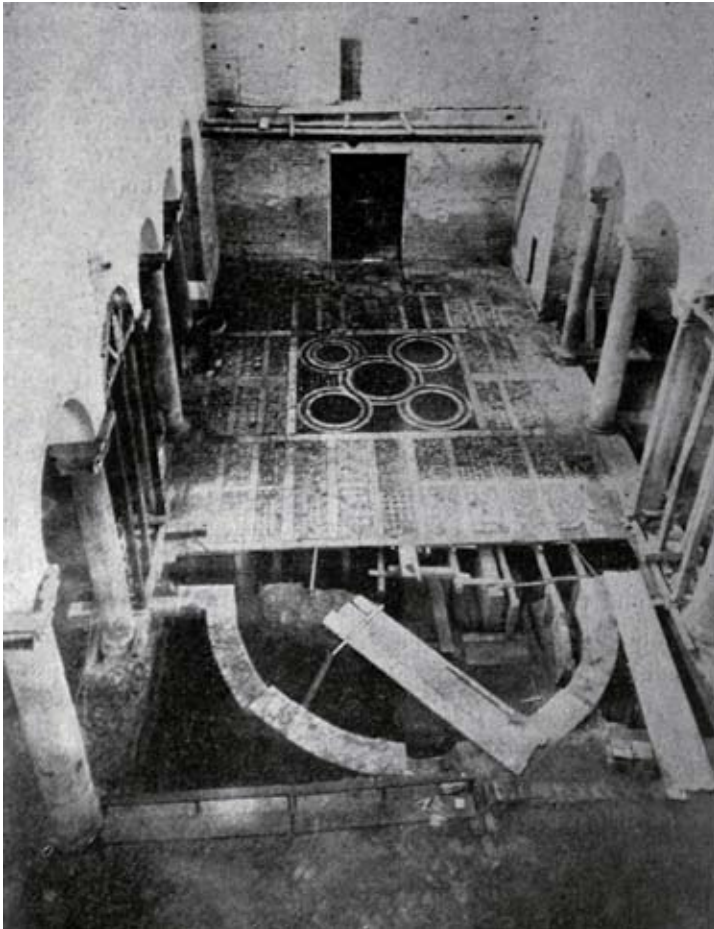
Using the surviving frescoes as the point of departure, the article proposes a hypothesis for the reconstruction and interpretation of the decoration of the chapel situated in the north-west corner of the church. It is suggested that the chapel was erected in the first half of the 10<sup>th</sup> century to celebrate the transition of the monastery from a Greek to a Benedictine community.

---

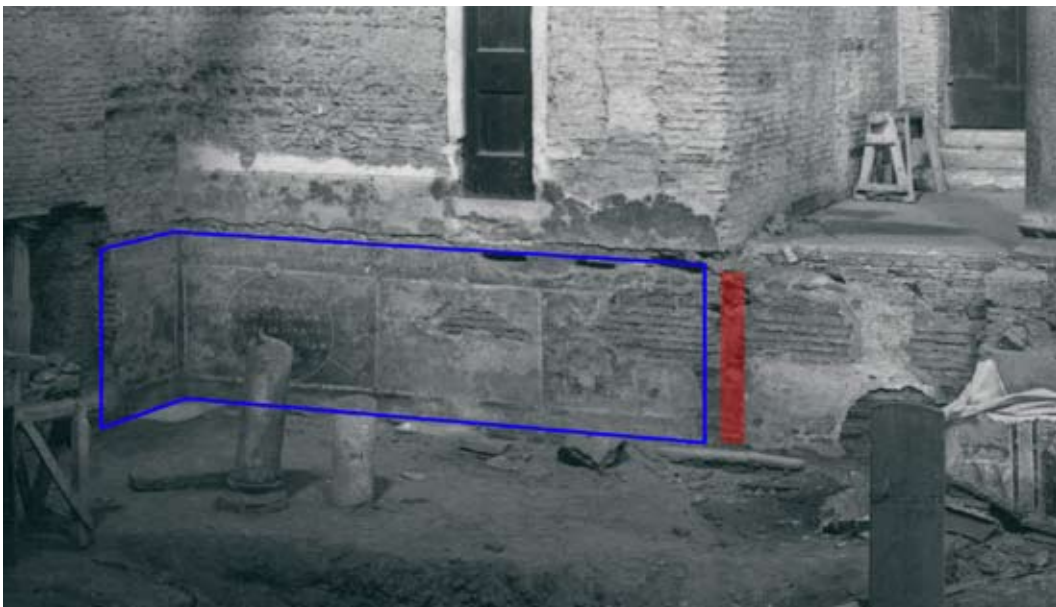
*mural painting. Essays in honour of Otto Demus*, ed. by T.E.A. Dale, J. Mitchell, London 2004, pp. 35-50, in part. 37, 48. Si veda inoltre ID., *The dado as a site of meaning in Roman mural paintings ca. 1100*, in *Roma e la Riforma gregoriana*, pp. 275-283, in part. 283.



1. Planimetria delle chiese superiore e inferiore di San Saba, Roma.  
In rosso: perimetro della chiesa inferiore; in blu: estensione dei dipinti della prima metà del X secolo (da KRAUTHEIMER, CORBETT, FRANKL 1976, IV, tav. IV).



2. Navata centrale della chiesa superiore di San Saba durante gli scavi del 1900 (foto Soprintendenza per i beni architettonici e il paesaggio per il Comune di Roma).



3. Angolo nord-ovest della chiesa inferiore di San Saba durante gli scavi del 1900. In blu: dipinti della prima metà del X secolo; in rosso: incasso per l'inserimento di una transenna (foto Soprintendenza per i beni architettonici e il paesaggio per il Comune di Roma).

4. Cassetta con frammenti di dipinti murali della chiesa inferiore di San Saba.  
Fotografia acquerellata Wilpert-Tabanelli (da *Fragmenta picta*, p. 17).



5. Selezione dei frammenti di dipinti murali del X secolo provenienti dalla chiesa inferiore di San Saba (elaborazione da foto Archivio fotografico Musei Vaticani).





6. Ricostruzione 3D dell'angolo nord-ovest della chiesa inferiore di San Saba (realizzata da Manuela Viscontini).

A destra:

7. a. Frammento con volto di *Sant'Andrea*. Roma, chiesa inferiore di San Saba (tavola Wilpert-Tabanelli); b. *Storie di sant'Antonio*, particolare. Roma, chiesa di Santa Maria Antiqua, atrio (foto Bordi); c. *Crocifissione di san Pietro*, particolare. Roma, chiesa di Santa Balbina (foto Bordi); d. *Giobbe offre sacrifici a Dio*, particolare. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. grec. 749, c. 8r (da HUBER, *Hiob: Dulder oder Rebell?*, p. 98, fig. 58).
8. a. Iscrizione *picta* anagrammata di *Sergius pictor*. Roma, chiesa inferiore di San Saba (foto Bordi); b. Trascrizione con scioglimento dell'anagramma.





E<sub>2</sub>  
 G<sub>4</sub>  
 I<sub>9</sub> T<sub>11</sub> R<sub>13</sub> V<sub>6</sub> O<sub>12</sub> C<sub>10</sub> P<sub>8</sub>  
 S<sub>7</sub>  
 I<sub>5</sub>  
 R<sub>3</sub>  
 S<sub>1</sub>



9. Iscrizione enigmatica *picta* con acronimi e tautogrammi. Roma, chiesa inferiore di San Saba (foto Bordi).



10. Iscrizione enigmatica *picta* con acronimi e tautogrammi. Roma, chiesa inferiore di San Saba (foto Archivio chiesa di San Saba).



11. Pannello dipinto a finto granito grigio e rappresentazione di *Martinus monachus magister*. Roma, chiesa inferiore di San Saba (foto Bordi).



12. Disegno ricostruttivo del pannello dipinto di *Martinus monachus magister* (da STYGER, *Die Malereien*, p. 95, fig. 42).



13. Pannello dipinto di *Martinus monachus magister* (da WILPERT, *Die römischen Mosaiken*, IV, tav. 189, fig. 8).



Publicato *on line* nel mese di ottobre 2009

Copyright © 2009 **Opera · Nomina · Historiae** - Scuola Normale Superiore

Tutti i diritti di testi e immagini contenuti nel presente sito sono riservati secondo le normative sul diritto d'autore. In accordo con queste, è possibile utilizzare il contenuto di questo sito solo ad uso personale e non commerciale, avendo cura che il testo e/o le fotografie non siano modificati in alcun modo.

Non ne è consentito alcun uso a scopi commerciali se non previo accordo con la redazione della rivista. Sono consentite la riproduzione e la circolazione in formato cartaceo o su supporto elettronico portatile ad esclusivo uso scientifico, didattico o documentario, purché i documenti non vengano modificati e conservino le corrette indicazioni di paternità e fonte originale.

