



# Documenta Tiburtina Omnia

per saecula divisa

## AVVERTENZA

L'inserimento di questa pubblicazione su questo sito è stato autorizzato espressamente dall'autrice prof.ssa Anna Maria D'Achille.

Nell'occasione la prof.ssa D'Achille ha scritto una breve nota di aggiornamento da mettere come premessa al suo saggio.

Vietata di conseguenza la riproduzione su altri siti senza l'esplicito consenso dell'autrice e naturalmente ne è vietato l'uso commerciale.

Tivoli, li 21 gennaio 2021

## NOTA DI AGGIORNAMENTO di Anna Maria D'Achille, 2021

“Documenta Tiburtina Omnia” ha voluto ripubblicare questo mio vecchio articolo, apparso in una Miscellanea in onore di Massimo Petrocchi, nel LIII volume degli “Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d’arte”, 1980, pp. 41-63.

È un contributo al quale sono molto affezionata, essendo stato il mio primo articolo, tratto dalla tesi di laurea in Storia dell’arte medievale, discussa alla Sapienza nel luglio dello stesso anno con Angiola Maria Romanini e Marina Righetti.

All’epoca la bibliografia sul santuario era piuttosto ridotta: l’aspetto storico era stato trattato da Filippo Carafa (1969, 1978), quello artistico da Corrado Mezzana (1943), Cesare D’Onofrio (1965) e Carlo Bertelli (1970), quest’ultimo solo relativamente alla rappresentazione del ciclo dei mesi.

Dopo il mio articolo, agli affreschi di Vallepietra non sono stati dedicati altri studi specifici, ma solo brevi citazioni e sintetiche schede in opere più ampie.

Per quanto riguarda l’aspetto storico, va segnalato l’articolo di Benedetto Fornari (*La Santissima Trinità di Vallepietra*, «Rivista cistercense», III, 1986, pp. 149-176) che, opponendosi alle tesi di Carafa – per il quale il luogo di culto sarebbe nato come insediamento eremitico fondato all’inizio del sec. XI da S. Domenico di Sora –, ripropose la tradizionale ipotesi che attribuiva il santuario ai monaci basiliani in fuga, giunti qui tra IV e V secolo.

Di carattere generale è il contributo di M.T. Bonadonna Russo (*La “Santissima” del Monte Autore a Vallepietra*, «Lunario Romano», 21, 1991, pp. 121-133), che riafferma, sia pure in via ipotetica, il ruolo di S. Domenico nella fondazione della SS. Trinità di Vallepietra, di cui segue le vicende fino al XIX secolo.

Dal punto di vista artistico gli affreschi sono invece stati citati da Francesco Gandolfo (*Aggiornamento scientifico all’opera di G. Matthiae Pittura romana nel Medioevo secoli XI-XIV*, II, Roma 1988, pp. 260-261, 298-299) che posticipa (rispetto a quanto da me proposto) ai primi decenni del Duecento la datazione della raffigurazione della Trinità, giudicata derivata dal contesto di Anagni e stilisticamente prossima al pannello del santuario del monte Autore con le figure dei Ss. Giuliano e Domenico.

Concorda con lui Serena Romano, che firma una breve scheda su Vallepietra (in E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio* [«Italia Romanica», 13], Milano 1992, pp. 364-365); conferma invece la datazione al XII secolo dell’intero ciclo (da me ribadita nel frattempo) Simone Piazza (*Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale, secoli VI-XIII* [«Collection de l’École française de Roma», 370], Rome 2006, pp. 125-128).

Più numerose sono le citazioni dell’affresco con la Trinità in trattazioni relative all’iconografia trinitaria.

Proprio dall’esempio della rappresentazione della Trinità a Vallepietra prese le mosse un mio articolo su questo tema (*Sull’iconografia trinitaria medievale: la Trinità del santuario sul Monte Autore presso Vallepietra*, «Arte medievale», s. II, 1991, 1, pp. 49-73). In esso anzitutto contestavo la proposta di Gandolfo riaffermando – su base stilistica e iconografica – una datazione entro la prima metà del XII secolo per tutti gli affreschi della parete occidentale; quindi analizzavo la

raffigurazione antropomorfa della Trinità e in particolare il tema (piuttosto raro) della Trinità espressa, come a Vallepiertra, da tre figure perfettamente identiche.

Su questo stesso argomento, molti anni dopo, ho tenuto un intervento congressuale (*Un problema di iconografia trinitaria tra Oriente e Occidente: l'affresco di Vallepiertra e le immagini di Faras (Nubia). Convergenze poligenetiche o emergenze corradicali?*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal tardoantico al secolo XII*, «Atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma 21-25 settembre 2004» a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007 [«I Convegni di Parma», 13], pp. 511-524). In quell'occasione ho respinto, ancora una volta e con maggior decisione, la cronologia proposta da Gandolfo. Ho inoltre approfondito lo studio della particolarissima iconografia trinitaria, che in Occidente fino alla fine del XII secolo registra pochissimi esempi, ma che a partire dall'XI secolo è frequente in Nubia (dove si moltiplica in modo quasi esponenziale).

Cursorie citazioni dell'affresco di Vallepiertra si trovano in altri tre studi sul tema trinitario: Zoltán Kovács, (*Trinitas in homini specie. Quelques remarques à propos de l'iconographie des représentations antropomorphes de la Trinité*, «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, LXXVII, 1992, pp. 41-58); François Boespflug, Yolanta Załuska (*Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV<sup>e</sup> Concile du Latran (1215)*, «Cahiers de civilisation médiévale», XXXVII, 1994, pp. 181-240); Pasquale Iacobone (*Mysterium Trinitatis. Dogma e Iconografia nell'Italia medievale* [«Tesi Gregoriana. Serie Teologia», 28], Roma 1997).

Dal canto mio ho pubblicato ancora un contributo sull'argomento nel catalogo della mostra dedicata al santuario laziale del 2006 (*Gli affreschi del Santuario della Santissima Trinità sul Monte Autore. Nota di aggiornamento*, in *Fede e tradizione alla Santissima Trinità di Vallepiertra 1881-2006*, a cura di P.E. Simeoni, Roma 2006, pp. 51-64).

VOL. LIII

1980

**ATTI E MEMORIE**  
DELLA  
**SOCIETA' TIBURTINA DI STORIA E D'ARTE**  
GIA'  
ACCADEMIA DEGLI AGEVOLI  
E  
COLONIA DEGLI ARCADI SIBILLINI



**MISCELLANEA IN ONORE DI MASSIMO PETROCCHI**  
**PRESIDENTE DELLA SOCIETA' TIBURTINA DI STORIA E D'ARTE**  
**NEL TRENTESIMO DI MAGISTERO UNIVERSITARIO**  
**(1951-1980)**

**TIVOLI**  
*Nella sede della Società*  
*in Villa d'Este*



## GLI AFFRESCHI DEL SANTUARIO DELLA SS. TRINITÀ SUL MONTE AUTORE PRESSO VALLEPIETRA



ul versante occidentale del Monte Autore a 1337 metri di altitudine, non lontano da Subiaco, si estende un ripiano lungo centocinquanta metri e largo una trentina, sul quale si innalza una parete rocciosa detta la « Tagliata », in cui è scavato il Santuario della SS. Trinità.

Questo luogo di culto è generalmente noto per il popolare pellegrinaggio di cui è fatto meta due volte l'anno, per le festività della Trinità e di S. Anna, cui partecipano pellegrini provenienti da tutte le regioni dell'Italia centrale.

Come tutti i centri di devozione, anche questo Santuario è stato prevalentemente studiato sotto l'aspetto agiografico-devozionale e folclorico, mentre è stato trascurato il lato artistico. Se, infatti, dal punto di vista storico gli approfonditi e documentati studi di Mons. Filippo Caraffa hanno ricostruito esaurientemente le vicende del Santuario, arrivando anche a far luce sulla problematica questione della sua origine, attribuita dallo studioso al benedettino S. Domenico di Sora (+ 1031) (1),

---

(1) F. CARAFFA, *S. Domenico di Sora e l'origine del Santuario della SS. Trinità sul Monte Autore presso Vallepietra*, in « Alma Roma », XIX, 3-4 maggio-agosto 1978, pp. 31-37. Precedentemente lo studioso aveva dedicato al Santuario altri saggi ri elaborati e fusi nel volume unico *Vallepietra dalle origini alla fine*

le pitture dell'interno della grotta attendono ancora uno studio che ne colga appieno l'importanza. Del resto il loro stato attuale non è tale da facilitarne lo studio diretto, né da valorizzarne la bellezza.

Molto danneggiati dallo strofinio delle mani dei pellegrini, dalle incisioni dei loro nomi e dal fumo delle candele, che si accendevano durante i giorni di pellegrinaggio, gli affreschi sono oggi soffocati e quasi coperti dagli ex-voto che tappezzano gran parte delle pareti. Per giunta sono scarsamente illuminati e, quindi, la loro « lettura » diretta si presenta particolarmente difficile. A renderla tale contribuiscono anche (ed in notevole misura) le protezioni con cui nel 1883 il Club Alpino Italiano tentò di salvaguardare le pitture (2). Gli affreschi della parete orientale e la Trinità sono riparati da lastre di vetro che, però, non poggiando direttamente sul muro, li difendono, parzialmente, dalle mani dei pellegrini, ma non dalla polvere. Le scene della parete occidentale sono protette da fitte reti di ferro, che non hanno altra funzione se non quella di impedirne una buona visione (TAV. XII). I frammenti della rappresentazione dei mesi, situati dietro l'altare, sono addirittura coperti, inopportunamente, da un drappo rosso.

Subito di fronte alla porta d'accesso alla cappella, in uno spazio a forma semicircolare di circa m. 2,10 per m. 1,60 a sfondo grigio-azzurro, contornato da una fascia decorativa a foglie e fiori, si trova il più importante affresco del Santuario: la rappresentazione, secondo una insolita iconografia, della Triade divina in tre Persone identiche tra loro (TAV. XIII). Protetto da una lastra di vetro e racchiuso nella gabbia di ferro che circonda l'altare, il dipinto si presenta oggi molto danneggiato dai graffi dei pellegrini; i colori, scuriti dal fumo delle candele, in alcuni punti sono troppo vivaci a causa delle continue ridipinture. I piedi delle figure sono opera senz'altro di un maldestro restauratore. Raffigurate come vuole una litania cantata dai fedeli « Tutte e tre di una fattura / tutte e tre di una misura / nella istessa podestà », le tre figure,

---

*del secolo XIX. Con un'appendice sul Santuario della SS. Trinità sul Monte Autore. Roma 1969.*

(2) Nel 1883 il Club Alpino Italiano si occupò della ripulitura delle pitture come ricorda una lapide posta al lato della porta d'ingresso della scala orientale.

alte circa m. 1,50 e assolutamente identiche, giganteggiano assise in atteggiamento solenne su uno stesso trono, di cui si intravedono solo frammentariamente i cuscini. Le tre Persone rappresentate, secondo l'iconografia del Cristo, come uomini di età media con barba e capelli castani, sono tutte nimbate; sostengono con la sinistra un grande libro aperto e con la destra benedicono alla greca, unendo cioè pollice ed anulare. Ci serviamo, per la descrizione, delle esaurienti parole del Mezzana, che ebbe modo di studiare gli affreschi durante i restauri del 1942, da lui stesso effettuati (3): « Le grandi aureole ocracee hanno un bordo di terra d'ombra, i volti hanno una intonazione di terracotta con ombre verdastre; una Y di luce rileva l'arcata sopracciliare e il naso; un punto chiaro avvisa l'iride; il colore è svanito. Dalla tunica rossastra, con pieghe segnate in grigio, esce una manica rosata; il pallio è grigio, ma sulle pieghe intorno alle gambe ha dei risvolti gialli. I cuscini sono grigi con ornati a losanghe a punti gialli che rilevano l'intonaco » (4).

Sotto di loro, in una striscia scura venuta alla luce durante i più recenti restauri del 1962 (5), è scritto in lettere capitali l'atto di fede verso questo mistero: IN TRIBVS HIS DOMINVM P(ER)SONIS CREDIMVS.

Sotto questa rappresentazione, coperto come si è detto, da un drappo rosso che fa da sfondo all'altare, c'è un alto zoccolo con alcuni frammenti di affreschi a monocromo oca, anch'essi venuti alla luce nel 1962, di cui non parla neppure la relazione del 1759 (6). La scena pre-

---

(3) Su questi lavori cfr. C. MEZZANA, *La ripulitura degli affreschi del Santuario della SS. Trinità*, in « Bollettino diocesano di Anagni », luglio-agosto 1942; ID., *Il Santuario della SS. Trinità sul Monte Autore*, Anagni 1943, pp. 113 sgg. Appendice.

(4) C. MEZZANA, *Il Santuario*, cit., pp. 55-56. I cuscini su cui sono sedute le tre Persone sono oggi pressoché invisibili.

(5) Questi restauri sono stati eseguiti ad opera del pittore Sergio Donnini sotto la direzione del Prof. Corrado Maltese. Di essi, purtroppo, non abbiamo notizie troppo precise; infatti tutto il materiale (fotografie, relazioni, ecc.), che abbiamo più volte cercato presso la Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma (Palazzo Venezia), il Donnini ed il Prof. Maltese, pare sia andato smarrito.

(6) Cfr. la visita pastorale di Mons. Domenico Monti edita in F. CARAFFA, *Vallepietra*, cit., p. 275. Le visite pastorali, che iniziarono nel 1642, sono insieme alle più antiche relazioni triennali dei vescovi di Anagni a Roma (1590), tra i pochi documenti che abbiamo sul Santuario.

sentata da sinistra un alberello in forma stilizzata, poi si vede un uomo intento ad uccidere un maiale con ai lati la scritta IANVARIVS; segue un'altra figura, difficilmente leggibile a causa del cattivo stato di conservazione, ritto in piedi e con in mano un recipiente; più oltre, coperto dagli ex-voto, c'è un altro frammento, forse una pentola sul fuoco, e la scritta BRV (TAV. XIV).

La figura che separa gennaio da quel che resta di febbraio, come vedremo, può interpretarsi come il segno zodiacale dell'Acquario. È molto probabile che si tratti di resti di un intero ciclo di mesi che, originariamente, doveva decorare la parte inferiore di tutte le pareti del Santuario.

Sempre sulla parete occidentale, a destra guardando la Trinità, sotto una bella fascia decorativa a motivi ornamentali ed uccelli, alta cm. 25, si trovano quattro scene evangeliche separate da colonnine variamente decorate. Tutte delle stesse dimensioni (cm. 87 di larghezza e 61 di altezza), esse sono molto danneggiate e mancanti della parte inferiore (soprattutto le ultime due); risultano inoltre deturpate dalla rete protettiva che ne disturba la vista (TAV. XV).

Molto difficile è, in particolare, la lettura della scena dell'Annunciazione, divisa nettamente in due parti. Nella zona a sinistra, inclusa nella gabbia dell'altare, vola impetuoso l'angelo Gabriele dalla ampia veste scura svolazzante con numerose lumeggiature bianche. A destra si trova la Madonna ammantata, seduta su una cattedra costruita con molta cura dal pittore. Rappresentata in atteggiamento umile e dignitoso, la Madonna ha un braccio piegato verso il busto, l'altro abbandonato nel grembo su cui si intravede un libro.

Sotto questo episodio è visibile, o almeno lo era prima che gli ex-voto lo coprissero, il frammento di un fregio che doveva logicamente correre lungo tutta la parete: motivi chiari a forma di esse affrontate su fondo scuro.

Ancora sotto vi è, coperto anch'esso, il frammento (forse un paiolo sul fuoco) del ciclo dei mesi, di cui ci siamo già occupati.

Il secondo riquadro riunisce due episodi: la Natività e l'Annuncio ai pastori. La scena è quasi tutta occupata dalla grande Madonna, sproporzionata rispetto alle altre figure, distesa su un giaciglio posto al centro. Sulla destra, in primo piano, ma più piccolo, sta S. Giuseppe seduto, mentre a sinistra il Bambino nella culla è scaldato, come



vuole la tradizione, dal bue e dall'asinello. I personaggi sono collocati in una grotta, sintetizzata semplicemente da un contorno curvilineo a duplice linea bianca, a sinistra della quale spunta il busto dell'angelo che dà l'annuncio a due pastori, uno giovane ed imberbe, l'altro vecchio e barbato dalle proporzioni piuttosto tozze.

Nella seguente scena la Madonna, seduta su una imponente cattedra con il Bambino sulle ginocchia, riceve l'omaggio di un personaggio inginocchiato. Altri due personaggi, di notevoli dimensioni, sono in piedi sulla sinistra. Evidentemente si tratta dell'Adorazione dei Magi.

L'ultima scena, la più deteriorata e di cui resta solamente la parte superiore, raffigura la Presentazione al tempio: al centro la Madonna porge il Bambino al vecchio Simeone; a sinistra, in piedi, sta Giuseppe, rappresentato piuttosto anziano e barbato; sulla destra a stento si intravede un'altra figura: presumibilmente è la profetessa Anna.

La parte nord è oggi ricoperta totalmente da ex-voto, e perciò preclusa alla vista; il Mezzana, però, riuscì a vedervi « tracce di colonnine che dovevano suddividere ulteriori scene evangeliche ».

Sulla parete orientale si susseguono, riparate da lastre di vetro, le figure di due Madonne e di tre Santi. Di una delle Madonne, che la relazione della visita pastorale del 1759 descrive intenta ad allattare il Bambino, non rimane che la testa aureolata. Migliori sono le condizioni dell'altra: una Madonna con Bambino di dimensioni piuttosto grandi (m. 1,30 di larghezza e 1,60 di altezza). Gli ornati degli abiti e la posizione del Bambino che, in piedi in obliquo, si sorregge al manto dell'iconica Madonna, contribuiscono a vivacizzare la rappresentazione.

Seguono in un unico riquadro di cm. 70 di larghezza e 35 di altezza, le immagini di due Santi, di cui rimangono oggi solo le teste aureolate, la parte superiore del busto e le scritte S. IVLI e S. DOMI. Per quanto riguarda il personaggio di destra non ci sono troppi problemi; gli studiosi sono concordi nell'identificarlo in S. Domenico di Sora rappresentato, secondo un'iconografia molto simile a quella del S. Francesco del Sacro Speco di Subiaco, con la barba, incappucciato in un saio scuro.

Maggiori sono le difficoltà di identificazione che sorgono per l'altra figura. Rappresentato imberbe, con dovizia di particolari, in ricchi abiti (clamide decorata ed appuntata sulla spalla sinistra con un fermaglio di perle),

con una corona gemmata tra le mani, di cui resta solo un frammento, il personaggio è stato identificato da alcuni (7) in una Santa (S. Giuliana), da altri (8), con maggiore probabilità di cogliere nel segno, in un Santo (S. Giulio o piuttosto S. Giuliano molto venerato a Sora).

L'ultimo affresco superstite di cm. 65 di larghezza e di m. 1 di altezza raffigura S. Antonio Abate. Il Santo barbato in abito monacale stringe nella sinistra un grande libro chiuso e poggia la destra sul suo caratteristico bastone a forma di tau, al quale è appeso un campanello.

Questi sono gli affreschi così come ci si presentano oggi.

Esternamente al Santuario, in un'edicola vicino alla scala d'accesso, si trovava un'altra immagine della Trinità, raffigurata secondo le forme canoniche (Dio Padre, vecchio e barbato, che sorregge il Figlio crocifisso, mentre tra i due aleggia la colomba dello Spirito Santo). Oggi essa è racchiusa nel sottoscala e coperta, a quanto ci è stato riferito da un custode, da una protezione di ferro. Ce ne è stata perciò impedita una diretta visione.

Accenniamo ora agli affreschi non più visibili, o perché deteriorati, se non addirittura distrutti, o perché coperti dagli ex-voto, di cui però abbiamo qualche notizia.

Il Mezzana parla dei resti di un San Bernardino effigiato sulla parete Nord che la visita pastorale del 1759 identificò con un « Santo Basiliano ». Probabilmente questo affresco coincide con la « bella figura di Santo Diacono, degli inizi del secolo XV » ricordata dal Maltese e scoperta durante i restauri del 1962 « nell'angolo a sinistra in alto » della stessa parete.

Il Mezzana ed il Ricci (9) parlano poi dei resti di un'altra Trinità dipinta sulla parete orientale della grotta, che il D'Onofrio ritiene anteriore alla Trinità maggiore (10). È interessante esaminare le fonti che ricordano

(7) C. MEZZANA, *Il Santuario*, cit., pp. 60-62; C. D'ONOFRIO, *La SS. Trinità sul Monte Autore*, in « Rassegna del Lazio », XII (1965), n. 11-12, pp. 67 sgg.

(8) F. CARAFFA, *S. Domenico*, cit., p. 36; C. BERTELLI, *Calendari*, in « Paragone », 1970 (n. 254), p. 58, n. 4.

(9) C. MEZZANA, *Il Santuario*, cit., pp. 19-20, 53; G. RICCI, *Il Santuario di Vallepietra*, in « Rassegna del Lazio », I (1954) giugno-luglio, p. 22.

(10) È difficile, infatti, secondo lo studioso, che si sia rappresentata una seconda Trinità più piccola e sulla parete di fronte,

questa immagine. Tanto la visita pastorale del 1642 quanto quella del 1709 (11) menzionano solamente due rappresentazioni trinitarie: quella famosa dell'interno e quella esterna. La prima testimonianza dell'esistenza della terza immagine della Trinità si legge nella relazione del 1759, dalla quale si desume che le uniche differenze con l'altra immagine consistevano nelle minori dimensioni, nel modo di benedire (alla latina anziché alla greca), nella foggia e nel colore degli abiti. Da questa testimonianza ci sembra di poter dedurre che l'immagine non sia da datare anteriormente alla maggiore, ma che si tratti di una copia del più famoso affresco, dipinta appunto tra il 1709 e il 1759 come ex voto, e scomparsa in seguito, forse a causa dell'utilizzazione di una tecnica pittorica alquanto rozza. Rafforza questa nostra supposizione la notizia fornita dal Mezzana che nell'800 si effettuavano a guazzo dipinti votivi sulla parete di fondo del Santuario, il che sembra testimoniare un'abitudine locale. Del resto è tuttora in uso inserire negli ex-voto piccole riproduzioni dell'immagine della « Santissima ». Non potrebbe, dunque, il dipinto in questione esserne il progenitore?

Nella relazione relativa alla visita pastorale del 1645 si afferma che la chiesa era quasi interamente affrescata: « in ipso altari sunt depictae tres imagines repraesentantes Sanctissimam Trinitatem et ecclesia ipsa fere tota depicta etiam in partibus lateralibus » (12). Gli affreschi tuttora superstiti sarebbero pertanto i resti di una più ampia decorazione che si estendeva per tutto l'ambiente. Già nel 1759, però, la decorazione si presentava frammentaria, dato che la relazione redatta in quell'anno da Mons. Domenico Monti descrive solo gli affreschi ancora oggi visibili, tranne i resti del ciclo dei mesi, con l'aggiunta del Santo rappresentato sulla parete Nord e della Trinità, di cui si è trattato sopra.

La decorazione attuale fu di certo eseguita in epoche successive. Degli affreschi tuttora visibili, infatti, le Madonne ed il S. Antonio della parete orientale risalgono al XV secolo; gli altri due Santi della stessa parete, le cui

---

esistendone una già grande e molto venerata (C. D'ONOFRIO, *La SS. Trinità*, cit., p. 68).

(11) F. CARAFFA, *Vallepietra*, cit., pp. 230-234.

(12) Anagni, Archivio Vescovile, Libro delle Visite Pastorali, aa. 1642-1646, ff. 404 sgg. edito in F. CARAFFA, *Vallepietra*, cit., p. 230, n. 15.

scritte hanno caratteri gotici, sono probabilmente dei primi anni del sec. XIII. Maggiore attenzione meritano le pitture della parete occidentale che sono senz'altro più antiche. Su di esse pertanto ci soffermeremo.

\* \* \*

È opportuno innanzi tutto procedere all'esame iconografico della raffigurazione trinitaria e del frammento del ciclo del « lavoro dei mesi » che presentano caratteri particolari.

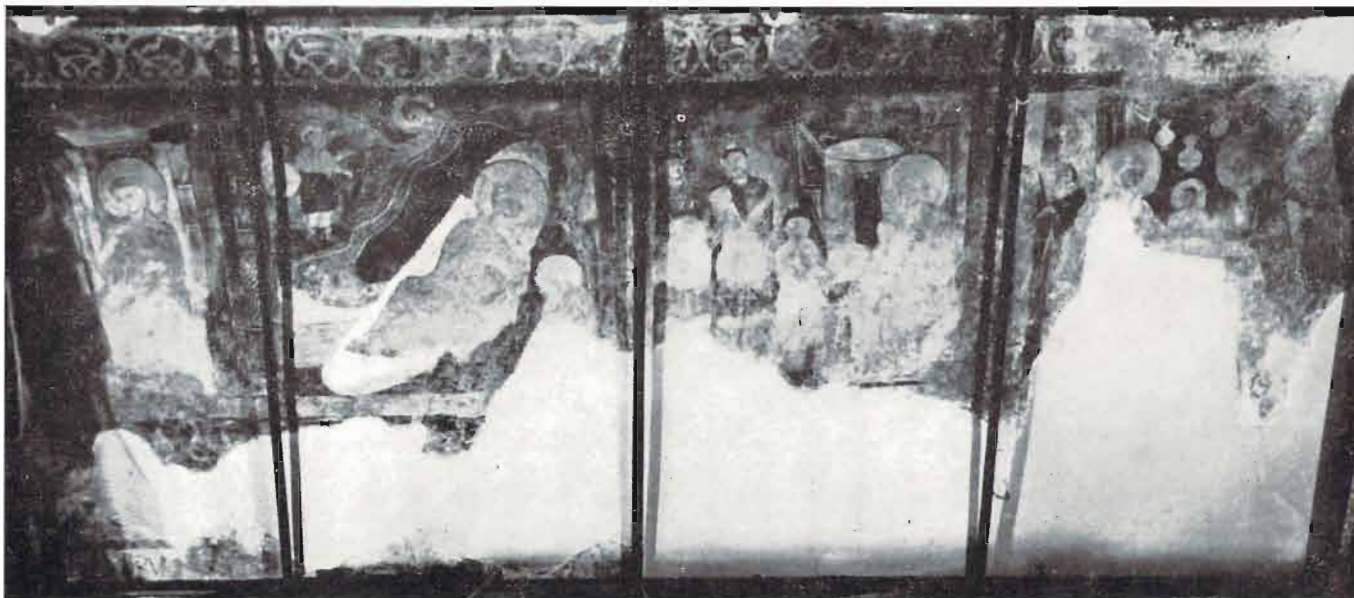
L'immagine trinitaria costituisce, infatti, come ha giustamente notato il D'Onofrio (13), l'unico esempio di raffigurazione in cui le tre Persone divine appaiono in forme perfettamente identiche tra loro. Inoltre questo è l'unico caso, o almeno il più antico, di rappresentazione trinitaria murale, fatto questo veramente singolare, tanto più che l'affresco appartiene ad un'« area laterale » rispetto ai principali centri di cultura laziali.

Il D'Onofrio, nel tentativo di individuare le fonti da cui avrebbe attinto il pittore del Monte Autore, rivolge la sua attenzione a due codici miniati del sec. XII: all'« *Hortus Deliciarum* », un manoscritto alsaziano, considerato una delle più importanti enciclopedie sacre medioevali (14), e alle *Omèlie* del Monaco Giacomo, di cui si conserva un codice nella Biblioteca Vaticana (Cod. Vat. Gr. 1162) ed un altro, copia del primo, alla Nazionale di Parigi (Paris, Gr. 1208) (15).

(13) C. D'ONOFRIO, *La SS. Trinità*, cit., pp. 72-73.

(14) L'*Hortus Deliciarum*, compilato nel monastero di S. Odilia dalla badessa Herrade de Landsberg, contiene passi tratti dalla Bibbia, dai Padri della Chiesa, da autori dell'età carolingia, che narrano la storia del mondo dalla Creazione alla Redenzione, la vita degli Apostoli e della Chiesa fino al Giudizio Universale. Il testo originale di questo manoscritto fu distrutto nel 1870, ma abbiamo le copie di tutte le illustrazioni che furono poi in gran parte pubblicate in HERRADE DE LANDSBERG, *Hortus Deliciarum*, par A. STRAUB-G. KELLER, Strasbourg 1889.

(15) Cfr. E. MÜNTZ-P. FABRE, *La bibliothèque du Vatican au XV siècle d'après des documents inédits. Contribution pour servir à l'histoire de l'humanisme* par E. MÜNTZ et P. FABRE, in « Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome », Paris 1887, fasc. XLVIII, p. 249; C. STORNAJOLO, *Miniature delle Omèlie di Giacomo Monaco*, Roma 1910; L. BRÉHIER, *Les miniatures des homélies du moine Jacques et le théâtre religieux de Byzance*, in « Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires », XXIV



Santuario della Trinità. Parete occidentale: le quattro scene dell'infanzia di Cristo (foto Gabinetto Fotografico Nazionale di Roma).

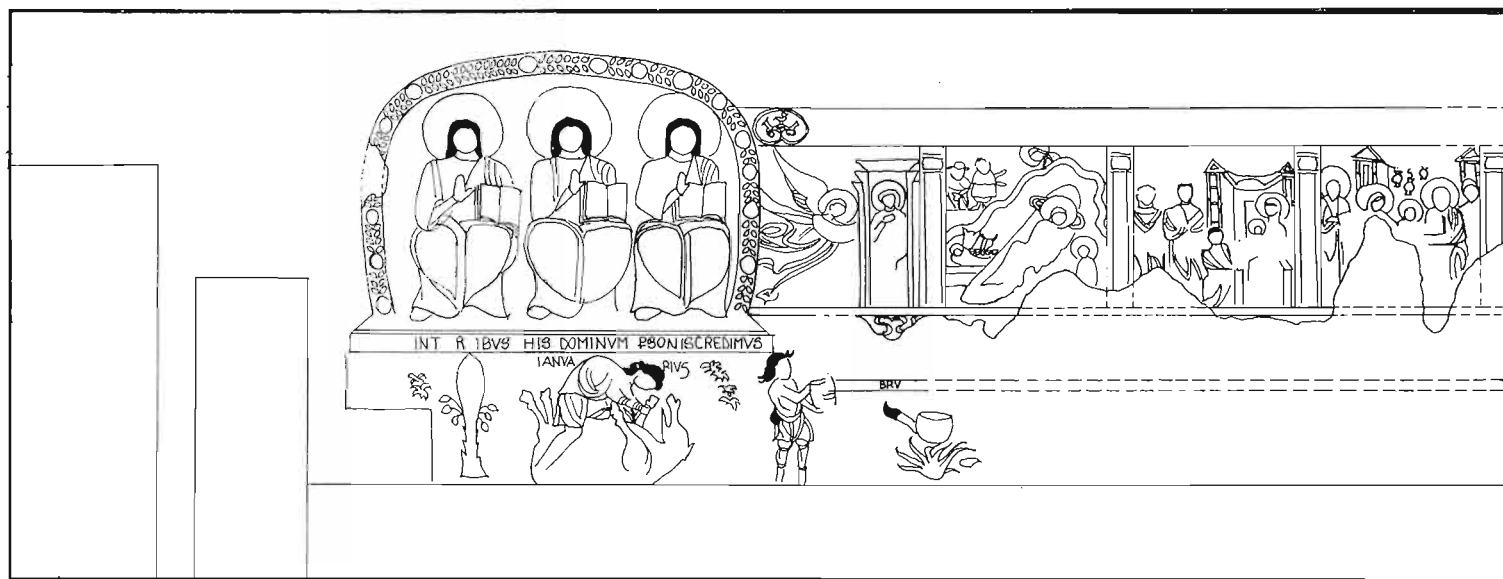


Santuario della Trinità. Parete occidentale: il ciclo del « lavoro dei mesi ».





Santuario della Trinità. Parete occidentale: la Trinità (foto Gabinetto Fotografico Nazionale di Roma).



Santuario della Trinità. Schema grafico degli affreschi della parete occidentale.



Nell'« *Hortus Deliciarum* » le tre Persone, sedute su un unico trono, hanno lo stesso volto barbato, lo stesso atteggiamento, lo stesso abito e reggono un rotolo su cui è scritta la frase biblica: « *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram et praesit cunctis animalibus terrae* ». Le uniche differenze si notano nella posizione delle mani (è solo la figura centrale che benedice, mentre le altre due sostengono, in maniera diversa l'una dall'altra, il rotolo) e nelle stigmate sui piedi della figura centrale che la caratterizzano come Figlio.

Nelle *Omèlie* di Giacomo la raffigurazione trinitaria è invece inserita in un gruppo di miniature dedicate all'episodio dell'Annunciazione (16). Circondate da una folta schiera di angeli, le tre Persone, anch'esse dall'aspetto angelicale di giovani imberbi e riccioluti, ma senza ali, sono sedute su un unico trono riccamente ornato. Esse differiscono tra loro soltanto nelle positure e nei gesti. La figura centrale, con un cenno della mano, impartisce un ordine all'arcangelo Gabriele, posto più in basso, che, in una miniatura successiva, dà l'annuncio alla Vergine.

Il D'Onofrio suppone che il pittore del Monte Autore abbia attinto ai medesimi modelli a cui si sarebbero ispirati i miniaturisti dell'« *Hortus Deliciarum* » e quelli delle *Omèlie* del Monaco Giacomo, se non addirittura ai suddetti due codici. Queste conclusioni ci paiono un po' affrettate o, per lo meno, non sufficientemente motivate.

Va osservato in primo luogo che le due rappresentazioni miniate sono molto diverse tra loro; inoltre se è accettabile la derivazione (o piuttosto la collateralità) dell'affresco laziale dall'« *Hortus* » con cui presenta una singolare e straordinaria somiglianza nei volti con lo sguardo fisso, nell'abito e nel modo di benedire, non altrettanto può dirsi per le *Omèlie* di Giacomo che hanno in comune con l'affresco laziale solo la decorazione del trono a puntini bianchi che si trova identica nella parte inferiore del nostro affresco (17). Né, come pensa il D'Onofrio, può sussistere un analogo rapporto con l'Annuncia-

---

(1920), CH. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1925-26, t. II, p. 638.

(16) Il ciclo si compone di quattro scene: Missione dell'arcangelo Gabriele; l'arcangelo si ferma ad ammirare la Vergine; Maria vedendo l'arcangelo si rifugia in casa; Salutazione di Maria.

(17) C. D'ONOFRIO, *La SS. Trinità*, cit., p. 72.

zione, la quale a Vallepietra è legata alla rappresentazione trinitaria solo da una relazione di contiguità spaziale. Invece, a nostro avviso, emerge chiaramente che il Maestro di Vallepietra ebbe alle spalle, per questa rappresentazione, una cultura di indubbia ispirazione miniaturistica. È proprio solo nella miniatura, infatti, almeno allo stadio attuale delle nostre ricerche, che accade di trovare la Trinità rappresentata in tre figure tutte di forma antropomorfa. Alle già citate immagini dell'« *Hortus Deliciarum* » e delle *Omelie* del Monaco Giacomo, infatti, se ne possono aggiungere altre che, pur non avendo da un punto di vista iconografico un'evidente correlazione con quella del Santuario laziale, possono servire ad avvalorare la nostra ipotesi.

Il primo esempio è contenuto nel ms. Pal. Lat. 834 conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, databile per il Goldschmidt al IX-X secolo (18): nel folio 28 la Trinità è raffigurata appunto da tre persone diverse tra loro, ritte in piedi e vorticosamente panneggiate.

Particolarmente interessante poi è la pagina miniata, raffigurante l'evangelista Giovanni, del Grimbold Gospels di Winchester (Brit. Mus. ADD. 34890) dell'XI secolo. Nella cornice a medaglioni che inquadra la figura centrale, e più precisamente nei tre medaglioni in alto, è rappresentata quella che a torto l'Herbert crede essere una triplice « *Maiestas Domini* » (19) e che invece, a nostro avviso, va ritenuta un'originalissima Trinità, dalle forme non troppo dissimili da quelle di Vallepietra. Sedute in atteggiamento solenne, le tre figure sostengono con la mano sinistra un libro aperto e con la destra accennano ad un gesto di benedizione.

Ancora un tema ed un'iconografia trinitaria si ritrovano in due manoscritti miniati, probabilmente originari della zona umbro-romana, databili verso la fine del sec. XI, conservati uno nella Laurenziana di Firenze (Plut. 16.21, fols. 3v-4), l'altro nella Capitolare di Lucca (cod. 124, fol. 4v), contenenti il « *Liber Decretorum* » di Burcardo (ca. 965-1025) vescovo di Worms (20). Le

(18) A. GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei*, München 1928, vol. I, p. 53.

(19) A. HERBERT, *Illuminated manuscripts*, London 1911, p. 65.

(20) E. B. GARRISON, *Contribution to the History of Twelth-Century Umbro-Roman Painting*, Studies in the History of Medieval Italian Painting, Firenze 1955, pp. 189 sgg.

miniature sono sostanzialmente simili nello schema: una folta schiera di teste, rappresentante i padri del Concilio di Nicea, inquadra la Trinità raffigurata dalle tre immagini centrali, di maggiori proporzioni, sedute e benedicienti.

La Trinità in forma di tre figure umane simili tra loro è dunque un motivo che, sia prima che dopo la rappresentazione del Monte Autore, ebbe una certa diffusione esclusivamente nella miniatura. Citiamo ancora, come esempi più tardivi: la miniatura del « Libro d'ore » del 1380 (Paris, B.N., ms. 757, fol. 129v) ed il « Libro d'ore » di Stefano di Chevalier (Museo Condé a Chantilly).

Possiamo perciò concludere affermando che, quando si sentì l'esigenza di dipingere nel Santuario una immagine della Trinità, cui il luogo era fin dall'origine dedicato, secondo l'attestazione dei documenti più antichi, l'anonimo pittore si ricollegò senz'altro alla tradizione miniaturistica.

\* \* \*

La rappresentazione del « lavoro dei mesi » è un soggetto molto caro all'arte medioevale: esso venne rappresentato nella scultura, nella miniatura e nel mosaico e più tardi passò nella pittura, di cui gli esempi più famosi risalgono al sec. XIV.

I precedenti iconografici ai quali il pittore di Vallepietra poté ispirarsi, vanno ancora una volta ricercati nel mondo della miniatura. In un arco di tempo che va dal sec. IX al XII abbiamo, infatti, una notevole fioritura di manoscritti miniati, appartenenti a zone diverse, che contengono appunto il tema del ciclo del lavoro dei mesi, talvolta intramezzato dai segni dello zodiaco. Non ci sembra opportuno in questa sede scendere troppo in dettaglio elencando i vari manoscritti; possiamo però accennare al fatto che alcuni di essi, databili al sec. XII, presentano singolari analogie con certi particolari del Santuario laziale.

Analizziamo i resti della rappresentazione della parete della SS. Trinità. La prima delle figure, simboleggiante gennaio, è rappresentata nell'atto di uccidere un grosso animale, motivo questo che solitamente era riferito ai mesi di novembre o di dicembre.

Della rappresentazione di febbraio, come abbiamo già avuto modo di dire, rimane oggi solo la pentola sul fuoco sotto la scritta BRV; il mese si suppone venisse rappresentato da un uomo indaffarato intorno alla pentola, motivo questo molto comune nelle analoghe raffigurazioni del mese.

Più interessante è l'immagine posta tra i due mesi, che nessuno degli studiosi che si sono occupati di questi affreschi, ha preso in considerazione. Si tratta di una figura panneggiata all'antica, in piedi, di profilo, con un vaso in mano. A nostro parere essa raffigura l'Acquario, il segno zodiacale che cade appunto tra gennaio e febbraio.

Nell'arte antica l'Acquario veniva rappresentato proprio di profilo, come un uomo nudo o col mantello, in atto di camminare nell'acqua o di versare acqua da uno o due vasi. Questa iconografia venne ripresa anche in epoca medievale. Numerosi sono gli esempi che si riscontrano, ancora una volta, nelle miniature contenute in manoscritti astrologici (Melothesia, Paris, B.N., ms. Lat. 7028, fol. 154r; Aratea, London, B.M., ms. Harley 2506, Aquarius fol. 372 ecc.).

Va notato anche un particolare curioso, abbastanza evidente: il personaggio ha sulla fronte, tra i lunghi capelli scuri, una specie di piccola mezzaluna. Ebbene l'Haubert afferma che talvolta l'Acquario era rappresentato con piccole corna (21) e quindi quello che apparentemente sembrerebbe un esotico fermaglio è, con tutta probabilità, un tipico attributo del segno zodiacale.

Se questa ipotesi è giusta, se cioè la figura posta tra gennaio, che uccide il grosso animale, e la pentola sul fuoco è l'Acquario (e d'altra parte non ci sembra che possa esservi un'altra più plausibile spiegazione) dobbiamo concludere che nel ciclo pittorico di Vallepiedra ai mesi si alternavano i segni zodiacali; il che, come abbiamo detto, non era un motivo infrequente nell'arte figurativa dell'epoca. Tale accostamento permetteva, infatti, di istituire uno stretto rapporto tra le sfere celesti e le occupazioni umane.

---

(21) A. HAUBERT, *Planetenkinderebilden v. Sternbilder zur Geschichte des menschlichen Galubens v. Iurens*, Strassburg 1916, pp. 179-181.

\* \* \*

Esaminiamo ora più attentamente gli affreschi della parete occidentale del Santuario, per tentare di individuare le mani che vi lavorarono e, soprattutto, per determinare l'epoca in cui questi affreschi possono collocarsi. La datazione proposta dai vari studiosi oscilla tra il sec. XII (D'Onofrio, Maltese) ed il sec. XIII (Mezzana).

La lettura degli affreschi deve procedere con cautela a causa delle cattive condizioni di conservazione; tuttavia è innegabile la presenza di alcuni stilemi, di alcune caratteristiche ben precise, comuni a tutte le pitture, che, a nostro avviso, fanno attribuire la decorazione della parete occidentale ad un'unica maestranza.

Il confronto di alcune delle teste dei personaggi degli affreschi (la figura di destra della Trinità, gennaio, la Madonna Annunciata, i pastori, l'angelo e la Madonna della Natività, la Madonna e ciò che ancora si riesce a distinguere di S. Giuseppe e di Simeone nella Presentazione al tempio) evidenzia l'accentuata rotondità dei volti. Questa caratteristica è più rimarchevole nelle Madonne (particolarmente in quella della Natività), nel gennaio, nei Magi, nel pastore e nell'angelo, mentre è un po' mascherata nei personaggi con la barba, che presentano il volto più allungato. Ancora nei personaggi imberbi il contorno del viso è sempre marcato da una profonda pennellata scura che, ispezzandosi lateralmente e in basso, suggerisce l'ombra e la profondità della gola.

Le bocche di tutti i personaggi sono sempre piccolissime: il labbro superiore è appena accennato da una linea ondulata, mentre quello inferiore è più carnoso; gli occhi, in cui spiccano le pupille, sono molto grandi ed allungati (a parte quelli delle figure della Trinità che, però, possono attribuirsi ad una ridipintura posteriore) capaci di assumere espressioni differenti (l'espressività è ricercata, anzi addirittura forzata). Sognante ed estatico è lo sguardo della Madonna; vivace ed acuto quello di gennaio. Anche il tratteggio del naso è uguale in tutte le figure: due linee parallele con una piccolissima accentuazione per la narice che prolungano le arcate sopracciliari, separate tra loro da una Y di luce. Ci sembra di poter distinguere ancora in molte figure i pomelli rossi delle gote ed una piccola piega curva, subito dopo la bocca, per suggerire il mento.

Restiamo nel campo delle figure e analizziamo il mo-

do caratteristico con cui sono dipinte le loro vesti. Si tratta sempre di un pannello piatto: su zone uniformi di colore, con tinte più scure e lueggiate bianche, sono segnate incisivamente le pieghe (cfr. in particolare l'angelo che sbuca da dietro la roccia della Natività ed il busto delle tre figure trinitarie). Le pieghe assumono spesso ritmi insistenti e paralleli ad andamento fortemente angolato (cfr. il pastore più anziano, i Magi, gennaio e, anche se molto rovinato, l'Acquario).

Un po' diversi appaiono S. Giuseppe (e forse anche l'altra figura) nell'ultima scena e l'angelo annunciante, in quanto il loro pannello è composto da fitte lueggiate parallele, meno rigidamente spigoloso e curvilineo, più libero e mosso, più dolce (cfr. la manica di S. Giuseppe e il vortice al centro della veste dell'angelo). Questa differenza può essere dovuta ad una diversità di mano in quanto all'interno dell'unica maestranza operarono più pittori. Altre differenze sono rilevabili non tanto nelle tipologie, comuni a tutta la maestranza, quanto nell'impostazione delle tre parti della decorazione: la rappresentazione della Trinità, le scene evangeliche ed il ciclo del « lavoro dei mesi ».

La rappresentazione della Trinità, che costituisce senz'altro il fulcro della decorazione del Santuario, dal resto del quale è ben isolata, ha un carattere solenne, ieratico. Si tratta di un'immagine sacra in cui le tre figure, in proporzioni maestose, giganteggiano nella parete, tanto da colpire profondamente l'animo del pellegrino. Il pittore le ha stagliate contro il fondo scuro, facendole emergere con straordinaria prepotenza. L'affascinante sapore arcaico della composizione è bilanciato da un moderno tentativo di ricerca prospettica.

Purtroppo l'affresco è molto rovinato e, quel che è peggio, in più punti è stato ritoccato (particolarmente visibile è la ridipintura dei volti e della parte inferiore delle figure) sicché la lettura formale è pressoché impossibile. Tuttavia lo spirito della composizione, il singolare e ben calibrato rapporto che le figure hanno con lo spazio e con la cornice, si coglie con esattezza.

Il Maestro di quest'opera ebbe, inoltre, un raffinato gusto decorativo; nella lunetta trinitaria, infatti, appaiono due fregi: uno largo pochi millimetri separa il dipinto dalla sottostante iscrizione; l'altro, di maggiori dimensioni, fa da cornice alla lunetta che racchiude le figure. Il primo, che potremmo definire « fregio perlaceo », è

formato da piccoli quadratini, in cui si alternano i colori rosso e blu, inseriti in minuscole riquadrature bianche e separati da sei (talvolta cinque o quattro) puntini bianchi, simili appunto a perline, che impreziosiscono l'insieme. Il secondo, più danneggiato del primo, è un fregio « floreale »: fiori dalle corolle rosse con foglie, alternati probabilmente ad altri fiori bianchi, oggi ridotti a semplici dischetti.

Impostazione ben diversa, rispetto alla Trinità, hanno le quattro scene evangeliche dove il discorso si snoda più agile e vario e l'interesse narrativo prevale su quello devozionale. Il Maestro delle scene è diverso da quello della Trinità: non ama la maestosa solennità, ma preferisce il « quotidiano ». Egli colloca nelle composizioni numerosi personaggi dalle proporzioni piuttosto slanciate (fanno eccezione i pastori della Natività, costretti in uno spazio troppo angusto), e li dispone sapientemente in una giusta contrapposizione di pieni e di vuoti senza che mai le scene appaiano troppo affollate. In esse una parte importante spetta anche agli elementi architettonici che occupano quasi tre quarti dello spazio in tutte le scene, eccettuata quella della Natività. Si tratta, perciò, di architetture costruite con un'ancor rozza ricerca prospettica, che potrebbero diventare pesanti, invadenti, monumentali, se il Maestro non riuscisse ad alleggerirle grazie al suo amore per il decorativismo, per l'attenzione al particolare. Il trono della Madonna Annunciata, così come quello dell'Adorazione dei Magi e l'architettura di sfondo della Presentazione al tempio, sono resi quasi inconsistenti dalla minuscola decorazione che sembra addirittura tormentarli: segmenti, diagonali, lumeggiature, pannelli colorati fanno sì che essi diventino fragili e tenui sfondi di una narrazione fantastica.

Il gusto decorativo già riscontrato nel Maestro della Trinità si ritrova, forse in modo più accentuato, anche nel Maestro delle scene; lo si ravvisa nel modo con cui egli dipinge, quasi compiacendosene, alcuni particolari, che purtroppo il pessimo stato di conservazione delle pitture impedisce di gustare. Si osservino, ad esempio, le ali degli angeli, i cui bordi sono rifiniti da lumeggiature bianche, le quattro colonnine che separano le scene, tutte variamente decorate, e, soprattutto, il fregio che corre sopra le scene, quasi sorretto dalle colonnine. Si tratta di un motivo a racemi intrecciati fra loro per formare volute nel cui interno, ora volti a destra

ora a sinistra, sono collocati graziosi uccellini dalle forme piuttosto stilizzate. Il fregio è alto cm. 25 e poggia, a mo' di architrave, sulle quattro colonne che separano le scene. In tal modo l'impostazione di tutta questa zona della parete risulta scenografica, teatrale; ogni riquadro diventa un piccolo spazio scenico in cui trovano posto i personaggi, attori di una rappresentazione drammatica. Anzi più che di attori si potrebbe parlare di « mimi », che per esprimersi non usano la parola, ma l'espressione del viso ed il gesto.

Un terzo Maestro operò nella parte inferiore della parete, cioè nel ciclo del « lavoro dei mesi », che costituisce, a nostro avviso, il momento più felice di tutta la decorazione. Va ribadita innanzi tutto la nettissima matrice miniaturistica (basterebbe il piccolo albero a dichiararla), che in questo caso non si limita ad una discendenza puramente iconografica, come accade per la Trinità, ma addirittura investe la resa globale della scena. Le figure sono stagliate sul fondo chiaro dal quale risaltano come su di una pagina bianca; sono disegnate con estremo, vibrante linearismo. La personificazione di gennaio è resa con grande evidenza plastica; la figura, chinata con vigore sull'animale di cui impugna, con entrambe le braccia una zampa, è guizzante ed incisiva, lo stesso guizzo, un ultimo disperato tentativo di rivolta, è anche nell'animale, immobilizzato a terra, ormai vinto; le zampe levate in aria, il collo sollevato.

La composizione è, a differenza della Trinità e delle scene, piena di energia e di vitalità. Queste differenze di impostazione che si colgono nel confronto tra Trinità, scene e mesi non impediscono di affermare l'unicità della maestranza che eseguì gli affreschi.

Sembrirebbe opporsi, semmai, a questa nostra convinzione il poco felice aggancio del fregio, posto sopra le scene evangeliche, con la Trinità e la scelta dei disparati temi decorativi (Trinità, scene dell'infanzia di Cristo, ciclo dei mesi e dei segni zodiacali), apparentemente distanti tra loro e difficilmente raccordabili in un unico programma iconografico. Ma ad un esame più attento ed approfondito queste obiezioni cadono.

Per quanto riguarda il primo punto, infatti, si può pensare che l'idea originaria dei pittori (o dei committenti) fosse quella di dipingere nella grotta la sola immagine devozionale della Trinità, che infatti appare isolata. Successivamente, ma nello stesso arco di tempo, si pensò ad



ampliare la decorazione della parete e, all'immagine primitiva, furono affiancate le quattro scene che furono collegate al precedente dipinto con una soluzione piuttosto semplicistica ed un po' rozza, che prevede l'affiancamento di una composizione con fregi orizzontali alla cornice curvilinea della Trinità. Del resto questo è un po' il carattere di tutte le pitture che, se in alcuni punti riescono a raggiungere un'arcaica poeticità, certo non possono in alcun modo considerarsi raffinate.

L'apparente disorganicità dei soggetti rappresentati potrebbe anch'essa essere spiegata con un piccolo scarto cronologico: alla Trinità furono aggiunte le scene evangeliche, tema quasi d'obbligo negli edifici religiosi, e si occupò lo spazio sottostante con un motivo iconografico molto in voga nella tradizione medievale, ma non nella pittura. Comunque, oltre a questa realistica considerazione, è possibile trovare, se non proprio un vero programma iconografico, almeno un plausibile filo logico che colleghi tutte queste immagini della parete occidentale del Santuario. In essa si vuole, forse, mostrare al fedele la via che l'uomo, protetto dalla divinità (la Trinità), attraverso il lavoro, inteso come riscatto dal peccato (ciclo del lavoro dei mesi), sull'esempio della vita di Cristo (scene evangeliche), deve percorrere per attendere alla salvezza dell'anima.

\* \* \*

Particolarmente impegnativo e delicato è il problema della datazione degli affreschi.

L'esame dei caratteri grafici delle scritte poste sotto la Trinità e ai lati della figura di gennaio, tracciate da mano diversa, ma affini come tipo di scrittura, ci orienta verso la metà del sec. XII e forse anche un poco prima. Alla stessa epoca ci riportano anche i confronti iconografici, soprattutto con i manoscritti miniati, che abbiamo già ricordato. Inoltre ammettendo un certo ritardo rispetto ai modelli e alle tradizioni cui i pittori si rifecero, gli elementi iconografici e paleografici, porterebbero a collocare questi affreschi non oltre il sec. XII.

Queste indicazioni vengono puntualmente confermate dal confronto del ciclo del Monte Autore con altri cicli pittorici dei secc. XI-XII, in particolare con alcuni affreschi appartenenti alla stessa area geografica.

Risulta innegabile, in primo luogo, l'appartenenza degli affreschi di Vallepietra alla scuola pittorica romana che operò a Roma e nella provincia tra la fine del sec. XI ed il sec. XII. Confrontandoli, infatti, con le opere più note di questa scuola, troviamo spesso riscontri precisi, significative analogie di elementi morfologici e sintattici, talora soltanto vaghe assonanze, ma sempre si coglie una certa « aria di famiglia » che accomuna alle opere della scuola romana gli affreschi del Santuario sul Monte Autore. Purtroppo i particolari ben visibili, su cui fissare la nostra attenzione per cercare precisi confronti, sono molto pochi. Ci baseremo quindi sul caratteristico modo che i Maestri di Vallepietra mostrano nel dipingere i volti, il panneggio, i particolari decorativi; nell'impostazione globale delle scene, e in tutti quegli elementi che accomunano i probabili tre pittori.

Per stabilirne l'appartenenza alla scuola romana basterebbero alcuni elementi della rappresentazione della Trinità. Già il caratteristico abbigliamento delle figure trinitarie, il pallio bicolore, ci riporta, come notò il Toesca (22), all'area romana ed alla regione umbro-romana (23). Alla medesima area ed allo stesso arco cronologico (secc. XI-XII) ci riconduce il piccolo fregio perlaceo, che abbiamo già notato sotto la Trinità. Un analogo motivo, quadretti colorati e perline, costituisce, infatti, l'abbellimento del bordo dell'abito dell'ancella più vicina alla vasca nel Battesimo di Pudente nell'oratorio romano di S. Pudenziana; un altro simile si trova come ornamento di abiti e particolari architettonici a S. Clemente in Roma e nella Basilica di Castel S. Elia. Non vogliamo certo affermare che si tratti di un particolare decorativo usato esclusivamente in questa zona (lo si è già riscontrato del resto nelle *Omelie* del Monaco Giacomo, come notò il D'Onofrio), ma è indubbio che esso ritorni, con una certa insistenza, proprio in quelle opere di scuola romana, che più ci interessano.

Ancora un richiamo a S. Pudenziana ci viene fornito dal fregio floreale che circonda la lunetta Trinitaria, il

---

(22) P. TOESCA, *Miniature romane dei secoli XI-XII*, in « Rivista del Reale Istituto d'archeologia e storia dell'arte », 1929, fasc. 1, pp. 69-96.

(23) Questa caratteristica appare, infatti, nel Trittico di Tivoli, nell'angelo annunciante di S. Urbano alla Caffarella, negli angeli dell'abside di S. Pietro di Tuscania, nel S. Silvestro a Tivoli e in una serie di miniature della stessa regione.

quale sembra discendere da quello, meglio conservato, che si trova nelle fasce divisorie diagonali nella volta dell'oratorio romano.

Per concludere con i fregi, resterebbe da esaminare il terzo, posto al di sopra delle scene evangeliche. Purtroppo per esso non ci è stato possibile trovare riscontri precisi come per i due precedenti. Si direbbe che la capacità, la personalità, la fantasia di questo Maestro si siano liberamente sciolte ed abbiano capricciosamente intrecciato racemi in volute, impreziosendo il tutto con perline poste negli spazi triangolari ed inserendo uccellini all'interno delle volute. Pur non avendo riferimenti diretti, il motivo di Vallepetra non sembra molto dissimile da quelli che completano la decorazione di S. Clemente. In essi ritroviamo, infatti, simili motivi a racemi intrecciati, lo stesso interesse per la ripresa di elementi classici ed il medesimo gusto decorativo che suggerisce l'introduzione, tra i motivi vegetali, di vivaci animaletti che, nella chiesa romana, così come nel Santuario laziale (pur se con una ben netta differenza qualitativa) sono uccelli. Sempre a proposito di questo fregio, abbiamo già precedentemente osservato che esso ha anche la funzione di architrave, sorretto dalle colonnine poste tra le scene, e contribuisce all'impostazione scenografica dell'insieme. Ebbene questa medesima impostazione, che ha il più antico esempio in S. Crisogono in Roma, ritorna, seppur con delle varianti, in S. Urbano alla Caffarella (i cui affreschi nonostante le ridipinture seicentesche presentano con quelli di Vallepetra altre affinità nel panneggio e negli atteggiamenti delle figure) e poi, più tardi, ma sempre nella stessa zona, in S. Maria delle Grazie a Marcellina.

Un «accento dialettale romano» emerge chiaramente anche dalle scene evangeliche: lo si coglie negli sfondi architettonici, parti essenziali delle composizioni, nei panneggi delle figure a pieghe fitte ed angolate (cfr. S. Urbano alla Caffarella e Castel S. Elia), nei gesti dei personaggi e nell'interesse narrativo del pittore.

Ancora alla scuola romana ci riporta il Maestro dei mesi. La figura di gennaio, vestito in calzamaglia scura e maniche rigonfie strette dal gomito in giù, ricorda, a nostro avviso, abbastanza da vicino i protagonisti delle scene dei miracoli di S. Clemente, nella omonima chiesa romana, per il tipo di abbigliamento e soprattutto per la vivacità dei gesti e l'impostazione dell'insieme (figure colorate su fondo chiaro).

Passando poi all'analisi delle figure e, in particolare, dei volti, proponiamo il confronto del viso della Madonna Annunciata del Santuario del Monte Autore, quello meglio visibile, con il volto di una delle Sante nell'affresco absidale di Castel S. Elia e quello delle due Sante ai lati della Madonna di S. Pudenziana.

Le teste leggermente reclinate sono circondate da grandi aureole, i volti, segnati dalle profonde e marcate linee di contorno, con gli occhi allungati, le bocche piccole e carnose, i pomelli rossi, i nasi affilati, presentano un'indubbia affinità tipologica. Dal confronto emerge anche un altro interessante elemento, questa volta di differenziazione, che può essere utile per una più precisa collocazione cronologica della decorazione del Santuario della SS. Trinità. A Roma come a Castel S. Elia, le figure hanno i volti fissi, freddi, imbambolati; i grandi occhi sgranati sembrano non vedere. L'interesse dei pittori di queste immagini è tutto concentrato nella resa del colore « puro e brillante », dei particolari decorativi (le perline che ornano le acconciature e gli abiti), ma è completamente alieno da essi ogni seppur timido tentativo di una più profonda ricerca psicologica. A Vallepiera, invece, si verifica il contrario: nulla disturba l'attenzione dell'autore che va dritta al volto, forse neanche il monumentale trono che accoglie rispettosamente la figura. I grandi occhi languidi sembrano inseguire un pensiero, forse quello dell'importante missione davanti alla quale la Madonna appare preoccupata e rassegnata al compito che Dio le ha attribuito e che ora l'angelo è venuto ad annunziarle. C'è, insomma, in questa figura un innegabile approfondimento psicologico, che induce a datare gli affreschi di Vallepiera ad epoca posteriore a quelli dell'oratorio di S. Pudenziana e a quelli di Castel S. Elia, entrambi della fine del sec. XI e li accomuna maggiormente al ciclo di affreschi della Grotta degli Angeli a Magliano Romano, il cui confronto con Vallepiera fu suggerito dal Bertelli (24).

Anche l'interno della Grotta degli Angeli doveva essere in origine interamente decorato. Oggi restano pochi affreschi che, distaccati dalle pareti già da vari anni, sono conservati nel deposito del Museo di Palazzo Venezia a Roma. Essi rappresentano un Cristo benedicente fiancheggiato da due angeli, le scene evangeliche della Natività

---

(24) C. BERTELLI, *Calendari*, cit., p. 58, n. 4.

con l'Annuncio ai pastori, dell'Adorazione dei Magi e della Presentazione al tempio e tre Santi a figura intera.

Innegabile è, innanzi tutto, la forte somiglianza iconografica delle scene evangeliche dei due cicli. Nella Natività, unita in entrambi i casi a quella dell'Annuncio ai pastori, sono simili: la grotta linearmente disegnata, la Madonna appena rialzata sul giaciglio, il Bambino, poco distante, posto nella culla ornata e scaldato dai tradizionali animali, l'angelo che emerge dalla grotta a dare l'annuncio ai pastori. Nell'Adorazione la Madonna è sempre in trono con il Bambino adorato dai Magi, il primo dei quali è inginocchiato. Le affinità diventano quasi una precisa concordanza, a nostro avviso, nella Presentazione dove le figure, cinque in entrambi gli affreschi, sono colte esattamente nello stesso momento e negli stessi atteggiamenti.

È pur vero che i volti dei personaggi di Magliano Romano sono tipologicamente molto diversi da quelli di Vallepietra, in quanto più allungati e squadrati, più rozzi, con le pupille a spillo ed i pomelli delle guance più vistosamente segnati. Però, accanto a queste differenze, ci sono innegabili somiglianze, talvolta generiche, talvolta più precise. Questo si verifica, ad esempio, nel volto della Madonna dell'Adorazione, che rivela lo stesso tentativo di approfondimento psicologico nel capo leggermente reclinato, nello sguardo assorto in un pensiero lontano. Anche per quanto riguarda l'impostazione generale dei due cicli si notano alcune analogie. Infatti, le scene di Magliano, separate da candelabre con motivi ornamentali e sovrastate dall'alto fregio, raggiungono un effetto scenografico molto simile a quello già da noi precedentemente osservato a Vallepietra.

Per ciò che concerne la decorazione, inoltre, è vero che i motivi decorativi della Grotta degli Angeli sono, in apparenza, totalmente diversi da quelli della SS. Trinità; però anche in essi è possibile notare, ad una più attenta osservazione, alcuni punti di contatto. Tra i due cerchi concentrici che incorniciano il fiorellino bianco nel motivo geometrico tagliato sopra l'Adorazione dei Magi, ad esempio, troviamo un motivo strutturalmente identico a quello del fregio con gli uccellini posto sopra le scene di Vallepietra; e, sempre a proposito degli uccellini del Santuario, li ritroviamo qua e là anche a Magliano Romano. Inoltre il gusto per l'unione di motivi vegetali ed animali

e per la preziosità e l'attenzione al particolare, ancora una volta inducono ad assimilare i due cicli pittorici.

Sarebbe utile, a questo punto, poter fissare la datazione degli affreschi della Grotta degli Angeli. Gli studiosi che se ne sono occupati (25), pur concordando nell'inserire gli affreschi nell'ambito della scuola romana, oscillano, nel datarli, tra il sec. XI ed il XII. Il Garrison, lo studioso che più recentemente ed in maniera più approfondita si è occupato degli affreschi (26), ha proposto una datazione intorno al 1125. Infatti, rivolgendo la sua attenzione in modo particolare ai panneggi dei personaggi, ha ravvisato in essi due stili differenti: il « nested-V-fold-style » (lo stile a V annidiata) ed il « clinging curvilinear style » (lo stile curvilineo aderente), che trovano i loro più antichi esempi il primo in un gruppo di manoscritti di Cîteaux (27), l'altro in un manoscritto di Cluny (28), entrambi dell'inizio del sec. XII.

Questa indicazione è molto importante. Infatti, tracce del « nested-V-fold-style » possiamo trovarle anche in parecchie figure del Santuario del Monte Autore: nelle vesti dei Magi, in quelle dei pastori e soprattutto nella figura di gennaio. Pertanto la datazione dei nostri affreschi al secondo quarto del sec. XII (probabilmente più verso il 1150 che verso il 1125) trova un'ulteriore conferma. Inoltre, il rapporto con le miniature di Cîteaux (29),

---

(25) F. HERMANIN, *La grotta degli Angeli a Magliano Pecora-reccio*, in « Bollettino della Società filologica romana », Perugia 1903, pp. 495 sgg.; Id., *L'arte a Roma dal secolo VIII al XIV*, Bologna 1945, pp. 226 sgg.; G. WILPERT, *Die romische Mosaiken und Malerei der Kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, Freiburg 1917, vol. II, pp. 756 sgg.; R. VAN MARLE, *La peinture romaine au Moyen Age, son développement du 6me jusqu'à la fin du 13me siècle*, Strassbourg 1921, p. 140; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, vol. II; *Il Medioevo*, Torino 1927, p. 924; G. LADNER, *Die italienischen Malerei im XI Jahrhundert*, in « Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen », Wien 1931, pp. 82-83; E. LAVAGNINO, *Storia dell'arte medievale italiana*, Torino 1936, p. 361; E. W. ANTHONY, *Romanesque frescoes*, Princeton 1951, pp. 54-75; C. MATTHIÄB, *Pittura romana del Medio Evo*, Roma 1966, pp. 43-45.

(26) E. B. GARRISON, *Studies*, cit., pp. 198 sgg.

(27) Tra di essi il Garrison ricorda il Passionario conservato nella Biblioteca Municipale di Digione, cod. 641; il S. Girolamo ed i profeti ed il S. Girolamo e Isaia conservati sempre nella Biblioteca Municipale di Digione, codd. 129, 132.

(28) Più precisamente nel Cluny Lectionaire, Paris, Nationale n.a. 2246.

(29) Sulle miniature di Cîteaux cfr. A. M. ROMANINI, *Il « Mae-*

che il Garrison avanza per Magliano può essere ragionevolmente riferito anche a Vallepietra. Questo rapporto andrà ulteriormente studiato.

\* \* \*

A chiusura di questo studio è opportuno ricapitolare in sintesi le conclusioni cui si è pervenuti:

1) Gli affreschi della parete occidentale del Santuario della SS. Trinità sul Monte Autore furono eseguiti entro la prima metà del sec. XII;

2) unica fu la maestranza che vi lavorò;

3) nell'ambito della stessa maestranza si possono individuare tre differenti mani che seguirono rispettivamente la Trinità, le scene evangeliche ed il ciclo del lavoro dei mesi;

4) stilisticamente i tre pittori vanno inquadrati nell'ambito della « scuola romana »;

5) nella scelta dei motivi iconografici il ciclo pittorico è influenzato dalla tradizione miniaturistica.

Alcuni problemi rimangono tuttavia insoluti. Tra di essi il più interessante è, forse, la ricostruzione di tutta la decorazione originaria. Se, infatti, la cappella doveva essere « quasi interamente » affrescata, quali erano i soggetti degli affreschi deteriorati? Come mai si è conservata solo la parete occidentale? Cosa era affrescato sulla parete orientale, sulla quale, circa un secolo dopo, vennero dipinti i Santi e poi le Madonne? Molto probabilmente, come abbiamo già accennato, su di essa proseguivano le scene evangeliche e la continuazione del ciclo dei mesi. Questa nostra ipotesi andrebbe però meglio approfondita.

Un'attenta indagine sulle pareti del Santuario, liberate dalle reti protettive e dagli ex-voto, nonché la ricerca di altri termini di confronto e di altre testimonianze storiche potrebbero senz'altro contribuire a far luce sulla questione.

ANNA MARIA D'ACHILLE