



Testimonianze pittoriche nella chiesa di Sant'Eusebio a Ronciglione: dall'altomedioevo all'età moderna

Simone Piazza
(v. anche tav. A e ill. III-XVII)

Testimonianze pittoriche nella chiesa di Sant'Eusebio a Ronciglione: dall'altomedioevo all'età moderna

La chiesa di Sant'Eusebio contiene una serie di testimonianze pittoriche databili dall'altomedioevo all'età moderna. Le pitture più antiche, assai frammentarie, si trovano nel mausoleo romano in fondo alla zona presbiteriale. Esse raffiguravano un breve ciclo cristologico, come attesta la sopravvivenza di una Visitazione. L'attribuzione ai secoli VIII-IX dei graffiti, riscontrati sull'intonaco, costituisce un valido terminus ante quem per la datazione di questo primo nucleo pittorico, che segna la conversione del sepolcro romano a luogo di culto cristiano in epoca ben precedente la costruzione dell'attuale edificio, risalente all'età romanica. A questa fase, più precisamente ai primi decenni del XII secolo, appartengono alcuni dipinti di grandi dimensioni, pannelli concepiti isolatamente in vari punti della chiesa. Pur non seguendo un rigoroso ordine dispositivo la loro ubicazione non è casuale. Uno di essi, l'Imago clipeata del Cristo fra apostoli e santi, sopra l'altare maggiore, compensa la mancanza di una decorazione absidale. Altri riquadri sono da mettere in collegamento, verosimilmente, con le festività liturgiche della Pasqua e del Natale: alla prima si riferiscono l'Ultima cena e la Lavanda dei piedi nell'area presbiteriale, all'Avvento sembra invece alludere il tema vicino all'ingresso, un grandioso Albero di Jesse. La testimonianza di Ronciglione è di grande interesse dato che costituisce il più antico caso monumentale, giunto fino a noi, della genealogia di Cristo inserita nell'organismo arborescente.

Fra XIII e XIV secolo Sant'Eusebio si arricchisce di pannelli devozionali con Madonne e santi in posa stante, frutto di iniziative distinte nel tempo, finanziate perlopiù da individui appartenenti al mondo laico, come lasciano intendere due figurine di donatrici inginocchiate ai piedi delle immagini sacre.

Nel Seicento, infine, la parete di fondo della chiesa viene impreziosita dall'inserimento, mediante un'ardita operazione di stacco a massello, di una porzione di pittura murale quattrocentesca, di provenienza ignota, raffigurante una Madonna in trono, allo scopo di dotare l'altare maggiore di un'antica e venerabile « icona », affiancata dalle immagini di Sant'Eusebio, titolare della chiesa, e Santo Stefano protomartire, dipinte ex novo all'interno di una decorazione in forme barocche.

Paintings in the church of Sant'Eusebio in Ronciglione: from the Dark Ages to modern times

The church of Sant'Eusebio boasts a number of paintings that can be dated to a period that stretches from the Dark Ages to modern times. The oldest paintings, of which only fragments remain, are in the Roman mausoleum at the far end of the chancel. They portrayed a short cycle of Christological scenes, as attested by the survival of a Visitation scene. The dating of the graffiti found on the plasterwork to the 8th – 9th centuries is a valid terminus ante quem for dating this first group of paintings, which marks the conversion of the Roman sepulchre into a Christian place of worship at a time well before the construction of the existing building, which dates from the Romanesque period.

A few large paintings – panels created in isolation in various parts of the church – date from this period (the first decades of the twelfth century, to be precise). Although they are not arranged in a rigorously defined order, their position is not coincidental. One of them, the Imago clipeata of Christ among the apostles and saints, above the high altar, is there to fill the void left by a missing apse decoration. Other paintings could well be associated with the liturgical feasts of Easter and Christmas: the paintings of the Last Supper and the Washing of the Feet in the chancel area are associated with the former, while a magnificent Tree of Jesse found by the entrance seems to be associated with the latter. This artefact in Ronciglione is of enormous interest, given the fact that it is the oldest surviving monumental instance of Christ's genealogy as depicted in a tree of descendants to survive to the present day. During the 13th – 14th centuries, Sant'Eusebio was decorated with devotional panels depicting Madonnas and saints in a standing position, painted at different times in the past and mainly funded by lay individuals, as hinted at by the figures of two female benefactors kneeling at the foot of these sacred images.

Last but not least, the wall at the far end of the church was decorated with a portion of a fifteenth-century mural of unknown origin in the 1600s, thanks to a daring stacco a massello operation. It portrays a Madonna Enthroned and was placed there to fit the high altar with an old and venerable 'icon', flanked by depictions of Saint Eusebius, the patron of the church, and Saint Stephen, the Protomartyr, which were newly executed paintings done inside a Baroque-style decoration.

La chiesa di Sant'Eusebio contiene una serie di dipinti murali frutto di interventi succedutisi nell'arco di un millennio, dal VII-VIII secolo fino al Seicento. Le pitture più antiche, sopravvissute in stato assai lacunoso, si trovano all'interno del mausoleo romano in fondo alla zona presbiteriale. Si tratta di testimonianze figurative attribuibili al principio dell'altomedioevo, che segnano la conversione del sepolcro tardo antico a luogo di culto cristiano, in epoca ben precedente la costruzione dell'attuale edificio ecclesiastico, risalente al XII secolo ⁽¹⁾. Contestuali alla costruzione romanica, o di poco successivi, sono invece alcuni dipinti di grandi dimensioni dislocati in vari punti della chiesa. Non frammenti di una veste pittorica del nuovo edificio, ma singoli pannelli isolati fin dall'origine. Pur non seguendo un preciso ordine dispositivo la loro ubicazione non è casuale: uno di essi, raffigurante un tema teofanico, aderisce alla parete soprastante l'altare maggiore venendo a compensare, in qualche modo, la mancanza di una decorazione absidale; gli altri dipinti coevi, scene evangeliche e un grandioso Albero di Jesse – la più antica versione monumentale giunta fino a noi –, si trovano in zone della chiesa cariche di valenze simbolico-sacrali: lo spazio presbiteriale e l'area circostante la porta d'ingresso.

Fra XIII e XIV secolo Sant'Eusebio si arricchisce di pannelli devozionali con Madonne e santi in posa stante, frutto di iniziative distinte nel tempo, finanziate perlopiù da individui appartenenti al mondo laico, come lasciano intendere due figurine di donatrici inginocchiate ai piedi delle immagini sacre.

L'ultima opera pittorica all'interno della chiesa di Ronciglione viene compiuta nel XVII secolo in corrispondenza della zona presbiteriale, segno del protrarsi della vitalità del luogo di culto in età moderna. Come capita spesso all'interno di santuari medievali rammodernati all'epoca della controriforma, ci si aspetterebbe un



Fig. 1. Ronciglione, Sant'Eusebio, interno, mausoleo.

semplice intervento di abbellimento in forme barocche e invece il caso di Sant'Eusebio riserva una sorpresa: nel Seicento la parete di fondo della chiesa viene impreziosita dall'inserimento, mediante un'ardita operazione di stacco a massello, di una porzione di pittura murale quattrocentesca di provenienza ignota raffigurante una Madonna in trono, allo scopo di dotare l'altare maggiore di un'antica e venerabile «icona».

Tracce di pittura altomedievale all'interno del mausoleo

Come s'è accennato pocanzi, i resti delle pitture più antiche entro le mura di Sant'Eusebio si trovano all'interno del mausoleo romano (*fig. 1*) ⁽²⁾.

* Dove non indicato diversamente, le fotografie sono dell'Autore.

⁽¹⁾ Con ogni probabilità l'edificio romanico sostituì una chiesa altomedievale sorta sempre attorno al sepolcro tardo-antico, come attestano le due iscrizioni graffite rinvenute all'interno del mausoleo, databili al IX secolo, contenenti l'espressione «ista ecclesia»: NESTORI 1979, pp. 106-107; TEDESCHI 2002, pp. 155-

157, 159-161 (schede nn. 28 e 31) e il contributo del medesimo autore nel presente volume. Sulla trasformazione del mausoleo di Sant'Eusebio in luogo di culto cristiano, si veda anche SUSI 2006, p. 159.

⁽²⁾ NESTORI 1976-1977, pp. 163-176; Id. 1979 pp. 110-117; TEDESCHI 1991, pp. 73-79; Id. 2002, pp. 101-102.



Fig. 2. Ronciglione, Sant'Eusebio, interno, mausoleo, particolare della Visitazione.

Di questo primo nucleo pittorico resta soltanto una scena evangelica, l'incontro fra Maria e la cugina Elisabetta, in corrispondenza dell'area più esterna della parete sinistra del sepolcro (fig. 2) (3). In altre zone del piccolo ambiente affiorano, inoltre, alcuni tratti di una fascia rossa che in origine, verosimilmente, a giudicare dal tema superstite, incorniciava gli episodi salienti di un ciclo cristologico (4). Quest'ultimo, considerando i brani di intonaco presenti un po' ovunque anche se ormai privi di pellicola pittorica, doveva rivestire sia l'imbotte della tomba che le tre pareti sottostanti.

Per quanto riguarda l'immagine della Visitazione, perdute le campiture cromatiche del dipinto, oggi sopravvive soltanto il disegno preparatorio, di colore rossastro secondo l'uso corrente: con tratto fluido, accompagnato da qualche ombreggiatura, è stato tracciato il profilo delle figure femminili nimbate strette l'una all'altra, guancia a guancia. Le due donne occupano la metà destra del riquadro, segno che nello spazio rimanente, dove ormai non si distingue altro che una pallidissima sagoma rettangolare, doveva essere raffigurato un elemento funzionale all'ambientazione della scena, forse la casa di Elisabetta. Quest'ultima è da identificare con il personaggio al centro della rappresentazione, verso il

quale si dirige Maria, che solleva il braccio sinistro per appoggiarlo sulla spalla destra della cugina nell'abbraccio che suggella l'incontro. L'esiguità dei resti pittorici non consente, ovviamente, di avanzare una precisa ipotesi di datazione. Un prezioso *terminus ante quem* è offerto dai graffiti eseguiti sul medesimo strato di intonaco, attribuiti ai secoli VIII-IX (5).

Tra i confronti proposti in passato (6), il più calzante, per la somiglianza nelle proporzioni e l'impostazione delle figure, è quello con la Visitazione del vestibolo d'ingresso alle catacombe di San Valentino sulla via Flaminia, il cui stato conservativo, per altro, è assai migliore di quanto denunciato in precedenza, come ho avuto modo di appurare nel corso di una visita al monumento (7). La decorazione di San Valentino è stata assegnata ora al pontificato di Teodoro I (642-649) (8) ora a quello di papa Giovanni VII (705-707) (9). Un'attribuzione ai secoli VII-VIII dell'episodio evangelico dipinto nel mausoleo di Ronciglione risulta, quindi, la più probabile.

La campagna pittorica all'epoca della Riforma

All'età romanica appartengono i pannelli sopravvissuti in discreto stato di conservazione in più zone della navata centrale e in un punto della navata laterale destra (10). Si tratta della decorazione con Cristo benedicente e santi, sul muro di fondo, sopra l'imbotte del mausoleo, dell'Ultima Cena e di una Lavanda dei piedi, sulla parete sinistra della navata centrale in corrispondenza dello spazio riservato all'altare maggiore, di un monumentale Albero di Iesse, sulla medesima parete ma in prossimità della controfacciata, e infine di un brano con sante in processione, rinvenuto accidentalmente, durante i restauri degli anni '70 del secolo scorso, fra la parete sinistra della navata destra e il muro divisorio di epoca recente che ad essa si appoggia, all'altezza dell'area presbiteriale (figg. 3-7).

La condivisione del *ductus* formale e l'omogeneità della gamma cromatica portano a ritenere questa serie di pannelli frutto di un'unica campagna pitto-

(3) Negli anni '70 del secolo scorso Aldo Nestori, all'interno del mausoleo di Sant'Eusebio, era riuscito a distinguere, oltre alla Visitazione della parete sinistra, anche due personaggi incorniciati da un medaglione al centro dell'imbotte, che lo studioso attribuiva ad un intervento pittorico d'epoca tardo-antica, contemporaneo alla costruzione del sepolcro: NESTORI 1979, p. 111. Del clipeo con le due figure oggi non vi è traccia, né è possibile confermare l'esistenza di «svariate mani di tinteggiatura» che secondo lo studioso ricoprivano la volta della tomba, a causa dell'avanzato stato di deterioramento dell'intonaco.

(4) Cfr. *Ibidem*. Durante lo scavo archeologico compiuto nell'area presbiteriale, Aldo Nestori rinvenne un brano pittorico erratico raffigurante un Cristo benedicente stilisticamente riferibile ad epoca

altomedievale (*Ibidem*, pp. 135-136, fig. 112): la datazione alta e il soggetto portano a non escludere che il frammento – oggi scomparso – provenisse dal ciclo cristologico dipinto all'interno del mausoleo romano.

(5) TEDESCHI 2002, p. 120 e il contributo del medesimo autore nel presente volume.

(6) NESTORI 1979, p. 115.

(7) PIAZZA 2006, p. 116.

(8) ANDALORO 1987, p. 602, n. 110.

(9) OSBORNE 1981, pp. 88-90.

(10) NESTORI 1979, pp. 118-129, 136-138; TEDESCHI 2002, pp. 104-105; PARLATO 2001a, pp. 289-290; PIFERI 2001, pp. 32-39; PIAZZA 2012, pp. 822-823.



Fig. 3. Ronciglione, Sant'Eusebio, navata centrale, parete di fondo sopra al mausoleo, Cristo benedicente e santi.



Fig. 4. Ronciglione, Sant'Eusebio, navata centrale, parete sinistra, Ultima Cena.



Fig. 5. Ronciglione, Sant'Eusebio, navata centrale, parete sinistra, Lavanda dei Piedi.



Fig. 6. Ronciglione, Sant'Eusebio, navata centrale, parete sinistra, Albero di Iesse (foto Archivio privato Pastorelli).



Fig. 7. Ronciglione, Sant'Eusebio, navata destra, sante in processione.

rica, appartenente alla stagione artistica della Riforma, tradizionalmente legata al pontificato di Gregorio VII (1073-1085) e per questo chiamata «gregoriana», ma in realtà riferibile a un arco cronologico più o meno coincidente con l'ultimo quarto dell'XI secolo e il primo del successivo, come attestano numerose testimonianze di pittura murale sparse fra Roma e il Lazio, caratterizzate dalla medesima cifra stilistica, unanimemente assegnate a questo periodo⁽¹¹⁾. Oltre ai dipinti della chiesa inferiore di San Clemente⁽¹²⁾, riferibili agli anni 1078-1084, e per questo considerati il primo anello della catena, possiamo citare, fra i casi meglio conservati e più significativi, gli oratori romani di Santa Pudenziana⁽¹³⁾ e di San Giuliano a San Paolo fuori le mura⁽¹⁴⁾, nonché le chiese laziali dell'Immacolata a Ceri⁽¹⁵⁾, di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia⁽¹⁶⁾ e di San Pietro a Tuscania⁽¹⁷⁾ esempi databili ai primi decenni del XII secolo. Alla stessa epoca, pertanto, possiamo assegnare il secondo intervento pittorico della chiesa di Sant'Eusebio.

Iniziamo la lettura dei pannelli romanici partendo dall'immagine che ci si trova di fronte non appena varcato l'ingresso, quella di Cristo fra due coppie di santi, dipinta sopra l'altare, nel tratto di muro che ingloba l'imbotte del mausoleo, quasi ad assolvere la funzione di arco absidale (fig. 3). Il pannello s'è conservato più o meno integro, a parte un'estesa lacuna in corrispondenza della ghiera dell'arco. Il profilo curvilineo della cortina muraria che fa da supporto alla rappresentazione ha visibilmente condizionato l'impaginazione del tema teofanico: l'arco dell'imbotte del vano sottostante ha imposto agli esecutori del dipinto di raffigurare il Cristo a mezzo busto entro un medaglione nell'esiguo spazio di risulta al centro della parete. Ai lati, invece, le due coppie di santi sono a figura intera ma di proporzioni assai più modeste rispetto al Salvatore e diseguali fra loro. Per via della più ampia superficie a disposizione, la più esterna risulta, infatti, di dimensioni maggiori rispetto a quella collocata accanto al clipeo centrale. L'*imago clipeata* ritrae il Pantocratore con nimbo crucesignato, la mano destra benedicente, alla greca, e il libro delle sacre scritture aperto e sostenuto con la sinistra (fig. 8). Ben poco resta delle campiture cromatiche del manto, della tunica claviata, del volto, di tipo semitico, con folta barba e fluenti capelli: i



Fig. 8. Ronciglione, Sant'Eusebio, navata centrale, parete di fondo sopra al mausoleo, Cristo benedicente e santi, particolare dell'*imago clipeata*.

tratti somatici e le linee di contorno sono ancora leggibili ma la pellicola pittorica si è in massima parte dissolta, lasciando affiorare il colore rossastro del disegno preliminare sottostante. Ad un'osservazione ravvicinata è dato vedere, tuttavia, il pigmento azzurro del fondo del clipeo e la doppia bordura della cornice rotonda, rossa e bianca. La campitura oca dal profilo quadrato che contorna il medaglione è stata verosimilmente realizzata per esaltare la figura del Cristo ed astrarla dallo spazio circostante, conferendole la funzione di immagine iconica. Ai lati, il fondo della rappresentazione è costituito semplicemente da una banda blu in alto, imitante il cielo, e un ampio tratto verde scuro in basso, ad evocare un prato, sufficienti a proiettare il Cristo e i quattro santi nel mondo paradisiaco dell'aldilà.

Accanto al Pantocratore sono i principi degli apostoli, Pietro e Paolo, rappresentati rispettivamente a destra e a sinistra del clipeo, riconoscibili dalla caratterizzazione dei volti, fedele alla tradizione: il primo con capigliatura ricciuta e barba corta, di colore gri-

⁽¹¹⁾ Per un quadro d'insieme sul linguaggio figurativo della pittura romana al tempo della Riforma: TOUBERT 2001; ENCKELL JUIL-LARD, ROMANO 2007; ROMANO 2006a.

⁽¹²⁾ Cfr., da ultimo, ROMANO 2006b, pp. 129-150.

⁽¹³⁾ CROISIER 2006, pp. 199-206; TRIVELLONE 2007, pp. 305-330.

⁽¹⁴⁾ DOS SANTOS 2006, pp. 282-289; Id. 2007, pp. 331-355.

⁽¹⁵⁾ ZCHOMELIDSE 1996; ROMANO 2001a, pp. 159-165.

⁽¹⁶⁾ ROMANO 2001b, pp. 167-178.

⁽¹⁷⁾ PARLATO 2001b, pp. 179-194.



Fig. 9. Ronciglione, Sant'Eusebio, navata centrale, parete di fondo sopra al mausoleo, Cristo benedicente e santi, particolare del santo vescovo.

gio, il secondo stempiato e con barba lunga nera. Entrambi compiono il gesto dell'orante, con le braccia sollevate e rivolte verso il centro del pannello, in adorazione dell'*imago clipeata*. La coppia esterna è composta da un san Giovanni Battista, che incede da sinistra, e un ecclesiastico raffigurato in posa stante sul lato destro. Il Precursore è riconoscibile grazie alla peculiarità della veste, il mantello di pelliccia allacciato sul davanti all'altezza dello sterno, ma anche dalla lunga capigliatura e dal tradizionale gesto di sollevare il cartiglio verso l'alto con la sinistra. La sua ragion d'essere, fra i personaggi che affiancano il medaglione con il Cristo Pantocratore, trova una giustificazione nell'esistenza, all'interno della chiesa, di un altare a lui dedicato⁽¹⁸⁾. La figura corrispettiva è quella di un vescovo, come si evince dalla mitra sulla

⁽¹⁸⁾ NESTORI 1979, p. 11.

⁽¹⁹⁾ NISPI LANDI 1887, p. 243. Sul culto locale nei confronti di sant'Eusebio, cfr.: SUSI 2006, pp. 154-172; PETRUCCI 2000, pp. 462-464.

⁽²⁰⁾ In precedenza la medesima ipotesi era stata avanzata da Aldo Nestori (NESTORI 1979, p. 128) e poi ripresa da Maria Elena Piferi (PIFERI 2001, p. 36).

⁽²¹⁾ Da sciogliersi, forse, nel modo seguente: «S[ANCTVS] IO[HAN]N[ES] M[ARTYR] / PETRVS NI(...)». Se l'interpretazione è giusta (Nestori aveva letto: «SI OLIM / PETRVS NIO», NESTORI



Fig. 10. Ronciglione, Sant'Eusebio, navata centrale, parete di fondo sopra al mausoleo, Cristo benedicente e santi, tracce di iscrizioni ai piedi del Battista.

testa e dall'*omophorion* che gira intorno alle spalle e scende sul davanti sopra la lunga casula. Il personaggio è raffigurato in posa rigidamente frontale, con la destra benedicente e il libro delle sacre scritture chiuso sul petto, sorretto dall'avambraccio sinistro (fig. 9). Anche in questo caso la pellicola pittorica è estremamente impoverita e alterata: le campiture nere che disegnano le pieghe della casula sono probabilmente il risultato dell'ossidazione del bianco di piombo delle lumeggiature. Seppure ridotto al disegno preparatorio, il volto del vescovo è ben leggibile nei suoi tratti essenziali, che riproducono un individuo di età matura con capelli ricciuti, lunghi baffi e corta barba uniti tra naso e mento, quasi a formare un cerchio. L'antica intitolazione della chiesa a sant'Eusebio lascia pensare che si possa trattare dell'omonimo santo, vescovo della città di Sutri nel V secolo e suo patrono in età medievale⁽¹⁹⁾, anche se mancano attributi iconografici identificativi o tracce di iscrizione onomastica⁽²⁰⁾.

Alcuni caratteri paleografici sono invece riscontrabili nella zona inferiore sinistra del pannello, al di sotto del san Giovanni e di Paolo: fra i piedi del Battista si distinguono alcune lettere, dipinte in rosso su una banda bianca, riferibili forse a due dei personaggi raffigurati: «S ION M / PETRVS NI(...)» (fig. 10)⁽²¹⁾.

1979, p. 128), l'ubicazione del nome del Battista sarebbe del tutto logica perché in corrispondenza del suo ritratto; quanto al nome *Petrus*, invece, non è chiaro se esso alluda a un non meglio identificabile individuo (committente o esecutore del dipinto) oppure all'apostolo, che però non figura accanto al Battista, affiancato da Paolo, ma a destra del Cristo. Vicino al nome *Petrus* si leggono i caratteri «NI» e a seguire, senza soluzione di continuità, due lettere frammentarie, forse una «C» e una «O», nel qual caso verrebbe naturale pensare al nome *Nicolaus*, ma la pellicola pittorica in questo punto è talmente compromessa da non consentire la formulazione di tale ipotesi su basi convincenti.

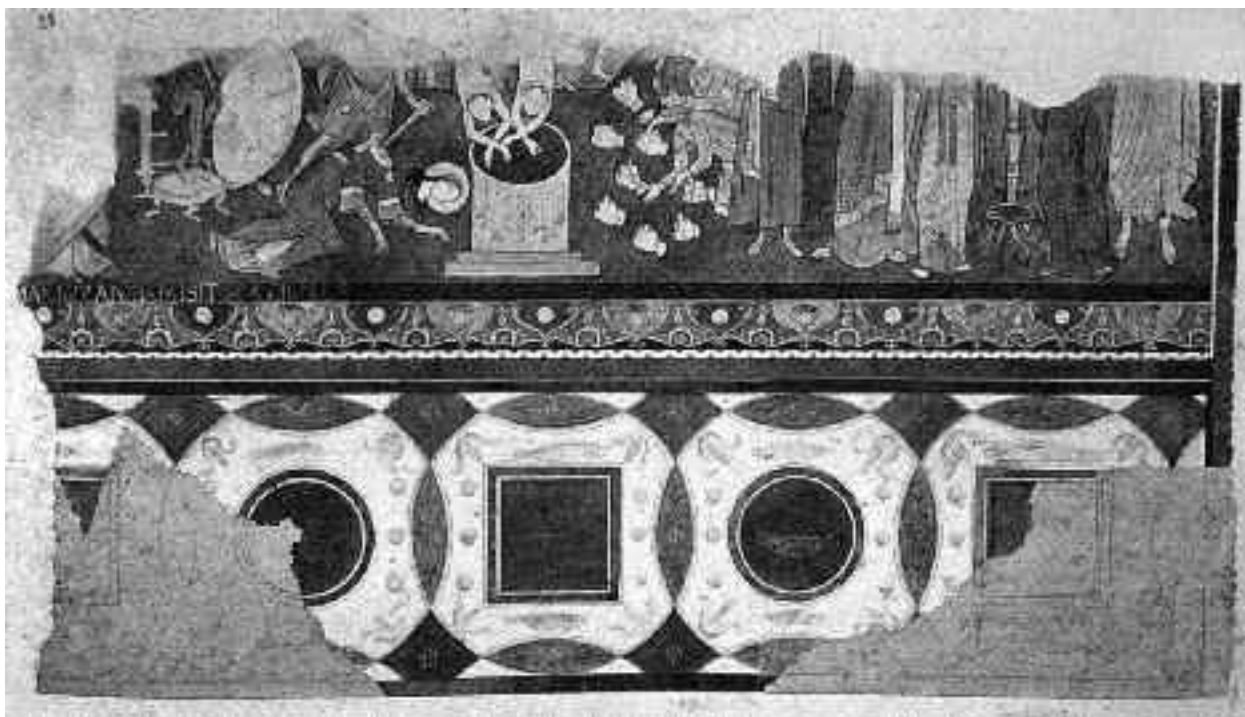


Fig. 11. Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, acquarello della Raccolta Lanciani (Roma XI. 45. f. 28), brano pittorico della perduta decorazione del portico meridionale di San Lorenzo fuori le mura (da ROMANO 2006a, fig. 2; Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Raccolta Lanciani, Roma, XI. 45. III, f. 28).

L'iscrizione, oggi mutila a causa della lacunosità della pittura, doveva continuare in senso orizzontale verso destra, in corrispondenza della figura dell'apostolo Pietro⁽²²⁾ e non è escluso che essa proseguisse, in base a un ordine simmetrico, dall'altra parte dell'arco, sotto l'immagine di Pietro e del santo vescovo. A coronamento del pannello è un'alta cornice, all'interno della quale, fra due nastri bianchi e rossi dal profilo seghettato, corre un elaborato partito decorativo, composto da una serie di sagome bianche dal profilo circolare simili a grandi conchiglie, alternate a coppie di cornucopie annodate a un elemento coniforme. Il motivo ornamentale, di sapore classico, trova un confronto stringente tra i fregi dei cicli agiografici del portico romano di San Lorenzo fuori le mura, databili all'ultimo quarto dell'XI secolo, perduti, ma documentati da due acquarelli della Raccolta Lanciani (fig. 11)⁽²³⁾.

Girato l'angolo di sinistra, sulla parete della navata si scorge il pannello con i due episodi evangelici sovrapposti, contiguo a quello di Cristo fra i santi. Il

riquadro superiore ospita l'Ultima Cena, conservatasi nella sua interezza, malgrado la caduta, anche qui, di buona parte della pellicola pittorica e la perdita di una porzione di intonaco in corrispondenza dell'angolo inferiore destro, che non intacca, fortunatamente, il contenuto figurativo del soggetto (fig. 4). Quasi a voler seguire il giro delle aureole dei personaggi, la scena è inquadrata in alto da una bordura ad arco. I due spazi di risulta fra quest'ultima e la cornice rettangolare del riquadro sono riempiti da una rosetta. La banda orizzontale, dipinta a coronamento del pannello ospita un motivo vegetale con foglie verdi e fiori rossi.

Secondo una tipologia di matrice bizantina, ma diffusa in Occidente fin dall'altomedioevo, il tavolo è di forma semicircolare, a «sigma»⁽²⁴⁾. Lungo il fianco curvilineo, rivolto verso l'interno, sono seduti gli apostoli, divisi in due gruppi a destra e a sinistra del Cristo, assiso al centro. In corrispondenza del lato rettilineo si staglia il personaggio di Giuda, assai più piccolo rispetto alle proporzioni degli altri apostoli e privo di aureola, ritratto nel momento in cui, per

(22) L'iscrizione con i nomi dei santi corre su una sola riga. Al di sotto, infatti, nello spazio di risulta fra la bordura rossa orizzontale e il giro dell'arco, sopravvive una porzione di campitura bianca priva di caratteri paleografici: è possibile che tale superficie, lacunosa e di assai ridotte dimensioni, ospitasse in origine un semplice ornamento.

(23) TOUBERT 2001, p. 173; ROMANO 2006c, pp. 156-159, fig. 2.

(24) Sugli esempi orientali del tavolo a sigma, cfr. HIBBARD LOOMIS 1927, pp. 79-81; TOUBERT 2001, p. 241 e bibliografia in nota. Per un riscontro archeologico si rinvia a MORVILLEZ 1996, pp. 119-158.



Fig. 12. Monreale, cattedrale, presbiterio, mosaico dell'Ultima cena (da DEMUS 1949, fig. 68: foto Anderson).

primo, si appresta a mangiare dal piatto di Gesù. Sul tavolo, cinque recipienti concavi sono disposti lungo la linea orizzontale della mensa, due per lato e uno al centro, tutti contenenti un pesce, secondo una soluzione iconografica all'epoca più in voga a Bisanzio che in Occidente, dove prevale la scelta di raffigurare l'agnello pasquale ⁽²⁵⁾. Più in alto, sulla sinistra, si scorge un pane rotondo, e, sulla destra, la sagoma di un oggetto non facilmente identificabile, forse un calice. Il piano della mensa è di colore scuro, nerastro, mentre la superficie verticale, rivolta verso lo spettatore, è ricoperta da una tovaglia bianca mossa da una moltitudine di pieghe con frange e piccoli ricami rossi. Gli apostoli disposti a semicerchio allungano le braccia sul tavolo, ad eccezione di Giovanni, che, in linea con una tradizione figurativa di lunga data, appoggia la testa sulla spalla sinistra del Cristo. Il deterioramento delle campiture cromatiche più superficiali impedisce di identificare la maggior parte degli apostoli anche se ciascuno di essi risulta ben caratterizzato. Data la presenza dei peculiari tratti somatici, oltre a Giuda e Giovanni possiamo riconoscere in Pietro l'individuo seduto accanto a Cristo, nel gruppo di sinistra. Il volto di Gesù si è conservato in discrete condizioni, tanto da poter scorgere i pomelli rossi sulle guance, i baffi ricurvi all'ingiù, gli ampi occhi a mandorla, contornati di nero, con sopracciglia rimarcate da una lumeggiatura bianca, la capi-

⁽²⁵⁾ TOUBERT 2001, p. 239.

⁽²⁶⁾ HIBBARD LOOMIS 1927, figg. 18-19, 20, 24. Il tavolo a sigma, la schiera di apostoli assisi lungo la linea curva della mensa, ad eccezione di Giuda che si avvicina dal lato opposto del tavolo, i recipienti a coppa, sovrastati da pani rotondi, sono tutti elementi che



Fig. 13. Spoleto, Sant'Ansano, Ultima cena (da C. BERTELLI (a cura), Pittura in Italia. L'altomedioevo, Milano 1994, fig. 231).

gliatura bruna ripartita in lunghe ciocche distinte da una serie di linee scure.

Per quanto riguarda la matrice iconografica della Cena di Sant'Eusebio, se la forma a sigma del tavolo e la presenza dei pesci sulla mensa risultano familiari al linguaggio figurativo dell'oriente greco, lo schema delle figure con il Cristo al centro è estraneo alla tradizione bizantina, che in genere lo situa in posizione di capofila, sulla sinistra (fig. 12) ⁽²⁶⁾, e invece trova riscontro in contesti occidentali, come la decorazione della cripta di Sant'Ansano a Spoleto, ascrivibile alla metà dell'XI secolo, dove la figura del Cristo è perduta ma è chiaro che doveva trovarsi in mezzo ai due gruppi di apostoli dato il loro convergere verso il centro della tavola (fig. 13) ⁽²⁷⁾.

La scena sottostante, al di sotto della Cena, sfugge, apparentemente, a un'interpretazione sicura, perché mutila della parte inferiore, depauperata in molte zone dalla caduta delle campiture cromatiche, e priva di attributi iconografici che possano essere di aiuto all'identificazione (fig. 5). Del soggetto rappresentato sopravvivono sei figure aureolate vestite alternamente con pallio rosa o verde chiaro. L'individuo di sinistra è rappresentato di tre quarti con busto e volto rivolto

ritroviamo, nella seconda metà del XII secolo, a Monreale (DEMUS 1949, pp. 117, 284, 361, fig. 68), versione che adotta, però, la scelta di raffigurare Cristo capofila, sulla sinistra.

⁽²⁷⁾ RASPI-SERRA 1965, pp. 49-61; PARLATO 1994, pp. 180-196, fig. 231.



Fig. 14. Otranto, San Pietro, Lavanda dei piedi (da C. BERTELLI (a cura), *Pittura in Italia. L'altomedioevo*, Milano 1994, fig. 380).

verso la serie di personaggi, che sembra venirci incontro. E' chiaro che si tratta di un altro episodio evangelico: nella prima figura a sinistra, dai lunghi capelli, con il braccio destro alzato nell'atto di benedire il gruppo di destra, è infatti riconoscibile Cristo, mentre i restanti personaggi sono identificabili con gli apostoli, fra cui si distingue Pietro in prima fila, con la tipica capigliatura canuta, caratterizzata da un cordone di ricci intorno alla fronte. Aldo Nestori, pur con molta cautela e senza addurre precise argomentazioni, aveva avanzato l'ipotesi che si trattasse di una Lavanda dei piedi, proposta del tutto logica in ragione della vicinanza con l'Ultima Cena⁽²⁸⁾. Fra le versioni di questo tema, attestate soprattutto in area bizantina o in ambiti territoriali occidentali di forte ascendenza greca, ve ne è una che si presta a un efficace confronto con quel che resta del riquadro di Sant'Eusebio: alludiamo alla scena facente parte del nucleo pittorico più antico della chiesa pugliese di San Pietro ad Otranto, riferibile alla fine del X secolo o agli inizi del successivo (*fig. 14*)⁽²⁹⁾. A differenza di quanto avviene nelle raffigurazioni a mosaico del

monastero della Nea Moni di Chio (anni '40 dell'XI secolo)⁽³⁰⁾ o della cattedrale di Monreale (seconda metà del XII secolo)⁽³¹⁾, fedeli a un genere iconografico assai diffuso che vede il Cristo impegnato nell'atto di asciugare il piede di Pietro con entrambe le braccia, nel caso di Otranto Gesù alza la mano destra per impartire la benedizione e abbassa la sinistra per sollevare il ginocchio destro di Pietro, il primo apostolo che si appresta a compiere il rito di purificazione. E' esattamente quel che avviene a Sant'Eusebio, dove il gesto della benedizione compiuto da Cristo con la destra, come s'è detto, è ben leggibile, e quello della sinistra diviene comprensibile proprio avvalendosi del confronto con la versione salentina: l'avambraccio sinistro di Gesù che fuoriesce dal tratto inferiore della tunica verde si dirige verso una sagoma tondeggiante, color carne, che non è altro che il ginocchio di Pietro teso in avanti. L'esempio pugliese aiuta anche a farsi un'idea di cosa fosse rappresentato a sinistra di Cristo, laddove oggi c'è un'ampia lacuna, in uno spazio di dimensioni considerevoli, che non abbiamo motivo di pensare vuoto:

⁽²⁸⁾ NESTORI 1979, p. 122. Senza validi argomenti è stata avanzata l'ipotesi di identificare la scena con una Comunione degli Apostoli (PIFERI 2001, p. 36).

⁽²⁹⁾ FALLA CASTELFRANCHI 1991, pp. 45-53; SAFRAN 1992, pp. 40-

41, fig. 22; FALLA CASTELFRANCHI 2004, p. 184.

⁽³⁰⁾ MATTHIAE 1964, pp. 22-25, tavv. XIV-XV.

⁽³¹⁾ LAZAREV 1967, fig. 69a.

è assai probabile che a Sant'Eusebio fosse originariamente rappresentato, come nella chiesa pugliese, un altro gruppo di apostoli, a completare la schiera che si accalca dalla parte opposta.

La contiguità della Lavanda dei piedi con l'Ultima Cena, presente anche ad Otranto dove i due episodi condividono la volta a botte di un'intera campata, è dovuta, ovviamente, al legame tematico che unisce le due scene, sequenze ravvicinate del racconto evangelico della Passione.

Sempre sulla parete sinistra della navata centrale, ma in prossimità dell'ingresso, nel tratto di muro che fa angolo con la controfacciata, è conservato un altro pannello frutto della medesima campagna pittorica, raffigurante l'Albero di Iesse, tema che illustra la genealogia di Cristo evocata nell'*incipit* del vangelo di Matteo («Abramo generò Isacco [...], Obed generò Iesse, Iesse generò il re David [...], Giacobbe generò Giuseppe, lo sposo di Maria, dalla quale è nato Gesù», Mt 1, 1-17) unita alla profezia biblica di Isaia («Un germoglio spunterà dal tronco di Iesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici. Su di lui si poserà lo spirito del Signore», Is, 11, 1) (fig. 6) ⁽³²⁾. Le dimensioni del dipinto sono notevoli, tenuto conto, oltre tutto, di un'ampia lacuna che interessa la parte inferiore. Come è avvenuto nel riquadro ospitante la Cena e la Lavanda dei piedi, anche in questo caso il pannello è stato concepito a forma di rettangolo, disposto verticalmente, con i due angoli superiori arrotondati sì da formare un arco e poter rappresentare tra i primi e il secondo, negli spazi di risulta, due motivi ornamentali, nella fattispecie due pavoni. Nonostante le vaste lacune, i brani superstiti e il confronto con altre testimonianze iconografiche, conservatesi nella loro integrità, consentono di risalire all'assetto generale della monumentale rappresentazione. Conformemente alla versione iconografica più diffusa, nella parte inferiore del pannello, interamente perduta, doveva essere raffigurato Iesse dormiente, in posizione distesa. Dal corpo del profeta traeva origine il grande albero, del quale s'è conservato il fusto e gran parte dei

rami che si dispiegano a destra e a sinistra seguendo un andamento spiraliforme e rispettando, più o meno fedelmente, un ordine speculare. Lungo il tronco, che coincide con l'asse mediano della rappresentazione, si sovrappongono tre personaggi circondati, in origine, da una mandorla di luce suggerita da resti di pigmento bianco visibili tutt'intorno: in basso è David, figlio di Iesse, con corona e clamide, rappresentato seduto su un *suppedaneum* nell'atto di esibire un cartiglio che in origine, verosimilmente, conteneva un verso biblico; nel centro, per via dell'associazione simbolica con la *virga* più volte evocata dalla patristica, è la Vergine ⁽³³⁾; in alto, sovrastata da un clipeo rosso con la bianca colomba dello Spirito Santo, è una figura frammentaria, senza dubbio identificabile con Cristo. I rami corti dell'albero terminano con frutti, fiori e trifogli. Su ciascuno dei dodici rami più lunghi, che si attorcigliano simmetricamente a destra e a sinistra del fusto, sei per parte, sedevano i profeti, conservatisi solo parzialmente, intenti a mostrare, come il re David, lunghi cartigli, sui quali erano riportate iscrizioni contenenti estratti delle profezie bibliche, anch'esse quasi del tutto perdute. Allo stato attuale si conservano, più o meno integri, sette profeti, ma purtroppo il dissolvimento della pellicola pittorica, che interessa estese zone della superficie del pannello, ha determinato la perdita quasi totale delle finiture dei volti e delle lettere delle iscrizioni dipinte sui tre filatteri superstiti ⁽³⁴⁾.

Nonostante l'accentuata lacunosità, dal punto di vista iconografico l'opera riveste un'importanza eccezionale, dato che rappresenta una delle più antiche versioni dell'albero di Iesse giunte fino a noi, se non addirittura la più antica tenendo conto delle opere di dimensioni monumentali ⁽³⁵⁾. L'esemplare di Ronciglione, frutto di un intervento pittorico che, come abbiamo detto, si colloca con agio nei primi decenni del XII secolo, è infatti in anticipo rispetto a quello, assai più noto, della vetrata dell'abbazia francese di Saint-Denis, risalente al 1140 ⁽³⁶⁾, considerato, secondo l'antica tesi di Émile Mâle, il prototipo medievale di questo tema iconografico messo a punto

⁽³²⁾ PIAZZA 2012, pp. 819-823. Sull'iconografia medievale dell'albero di Iesse: MÂLE 1922, pp. 168-175; WATSON 1934, pp. 83-141; SCHILLER 1966, pp. 26-32; THOMAS 1972, coll. 549-558; LAPOSTOLLE 1991, pp. 308-313.

⁽³³⁾ WATSON 1934, pp. 308-309.

⁽³⁴⁾ Nel cartiglio sorretto dal profeta in alto a sinistra sembrerebbe poter leggere «QVIS TIBI SIMILIS...», incipit di un versetto del profeta Michea, 7, 18: «Quis Deus similis tui, qui auferis iniquitatem et transis peccatum reliquiarum hereditatis tuae?». Lo stato di conservazione dell'iscrizione dipinta è però talmente compromesso e frammentario da non poter affermare con certezza tale ipotesi attributiva.

⁽³⁵⁾ PIAZZA 2012, pp. 819-823.

⁽³⁶⁾ Negli anni '40 del XIX secolo, la vetrata con l'Albero di Iesse venne rimossa dalla finestra del coro di Saint-Denis e sostituita da una copia realizzata dall'artista Alfred Gérente, nell'ambito dei lavori di ripristino dell'abbazia promossi da Eugène Viollet-le-Duc. Dell'esemplare originario si sono conservati solo alcuni frammenti oltre a un disegno del '700 che ne riproduce alcune parti, testimonianze grazie alle quali è possibile apprezzare la sostanziale fedeltà della copia ottocentesca rispetto all'assetto figurativo dell'opera medievale: GRODECKI 1976, pp. 71-80, tav. VI, figg. 35-67.

⁽³⁷⁾ MÂLE 1922, pp. 168-171; MCGUIRE 1997, pp. 301-311.

⁽³⁸⁾ MÂLE 1922, pp. 171-172; WATSON 1934, pp. 120-125, tav.

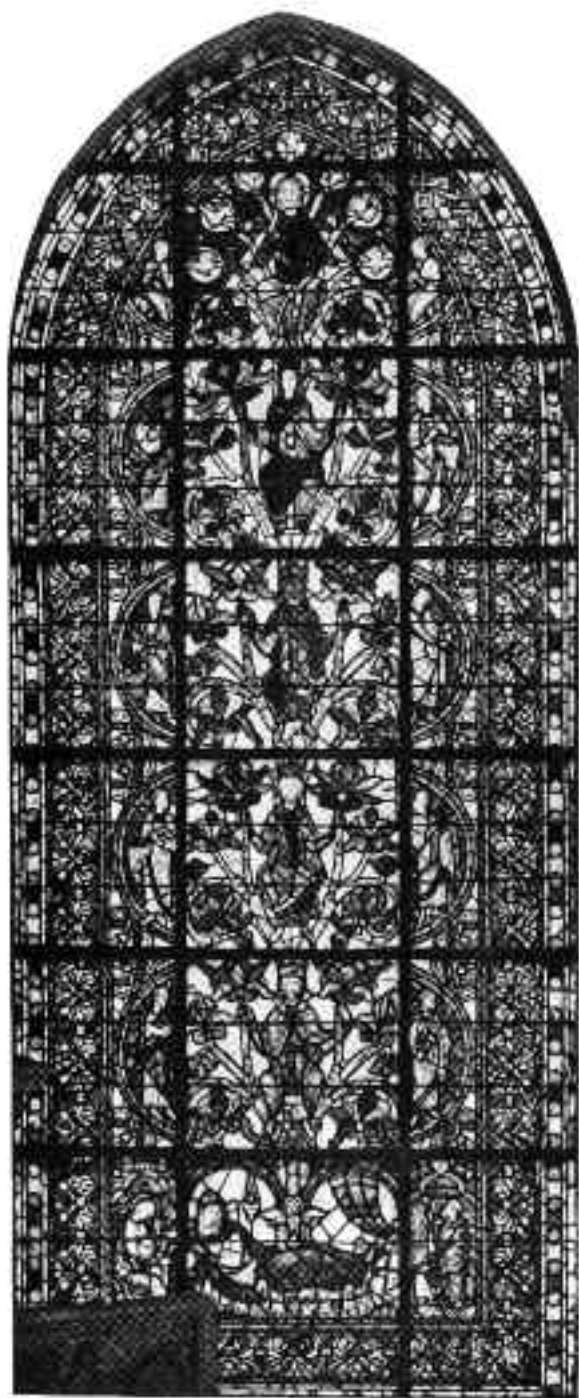


Fig. 15. Basilica di Saint-Denis, vetrata raffigurante l'Albero di Iesse (da GRODECKI 1976, fig. 34: foto François Walch, Paris).

XXVI. Seguono i casi su vetrate di altre cattedrali francesi (Mans, XII secolo e Angers, XIII secolo), inglesi (York, 1170) e di area germanica (Colonia, 1250): PIAZZA 2012, p. 819.

⁽³⁹⁾ A partire dal secondo-terzo decennio del XII secolo il tema figurativo della genealogia di Iesse, attestato allo stadio embrionale già alla fine del secolo precedente, assume l'armoniosa forma arborea a volute simmetriche che tanta fortuna avrà fino all'inoltrato XIV secolo in Occidente e ben oltre nell'oriente cristiano: nell'ambito dei codici miniati, versioni iconografiche «mature» si riscontrano sul frammento della Pierpont Morgan Library di New York (Morgan ms 724) e nel salterio dell'abbazia di Shaftesbury (Londra, British Museum Library, ms Lansdowne 383, fol. 15r), entrambi

dai maestri vetrai della basilica d'oltralpe per iniziativa dell'abate Suger (fig. 15) ⁽³⁷⁾. L'antiorità del caso di Sant'Eusebio dinanzi alla vetrata di Saint-Denis, replicata solo qualche anno dopo in una finestra della cattedrale di Chartres ⁽³⁸⁾, non induce ad affermare, ovviamente, che il tema dell'Albero di Iesse sia stato concepito nella piccola chiesa rurale di Ronciglione. Nei primi decenni del XII secolo, l'immagine arborescente della genealogia di Cristo fa la sua comparsa in diversi luoghi d'Occidente su supporti artistici di vario tipo ⁽³⁹⁾.

E' significativo, tuttavia, che all'epoca della sua prima diffusione il tema dell'Albero di Iesse affiori tra le testimonianze figurative di area romano-laziale appartenenti alla temperie artistico-culturale della Riforma, in grado di coniugare cicli narrativi del tutto tradizionali a soggetti rari, talvolta di elevato contenuto dottrinale, come la Trinità triandrica del santuario del Monte Autore a Vallepietra ⁽⁴⁰⁾. All'ambito romano-laziale, d'altra parte, deve essere ricondotta l'ostentata esibizione dei cartigli con versi scritturistici, presente anche negli esempi vicini e più o meno coevi di Castel Sant'Elia ⁽⁴¹⁾ e San Giovanni a Pollo ⁽⁴²⁾, apparentati, dal punto di vista stilistico-formale, al caso romano dell'oratorio di San Paolo fuori le Mura ⁽⁴³⁾.

Tramite di trasmissione dell'immagine dell'Albero di Iesse in un ambiente extraurbano come quello di Sant'Eusebio potrebbe essere stato il circuito monastico: frequenti sono infatti, i riferimenti alla *virga ex radice Jesse* nelle opere di monaci esponenti della Riforma, come Ruperto di Deutz ⁽⁴⁴⁾, Bernardo ⁽⁴⁵⁾ e Nicola di Chiaravalle ⁽⁴⁶⁾. L'esistenza del pannello con l'Ultima Cena e la Lavanda dei piedi, all'estremità della medesima parete, fa presumere che la scelta di creare i due poli figurativi, l'uno presso l'ingresso, l'altro nel vano presbiteriale, risieda nella sfera della liturgia, nell'esigenza cioè di evocare visivamente episodi e personaggi riferibili alle due festività più importanti del calendario religioso: il Natale, in riferimento all'immagine dell'albero degli antenati e l'evento pasquale, in associazione alle due scene legate alla passione di Cristo, non a caso dipinte accanto all'altare.

ascrivibili al secondo quarto del XII secolo; tra le prime testimonianze d'arte plastica troviamo il pannello della porta bronzea di San Zeno a Verona, databile intorno al 1138, e la versione scolpita sul coperchio del sarcofago del vescovo Alessandro nella cattedrale inglese di Lincoln, risalente al 1148, *Ibidem*, p. 821. Contrariamente a quanto affermato in passato da alcuni studiosi (MILANOVI 1989, p. 40 e bibliografia alla n. 1), l'origine iconografica dell'Albero di Iesse non è bizantina, bensì occidentale: PIAZZA 2012, p. 819 e nota 12 a p. 823.

⁽⁴⁰⁾ D'ACHILLE 1991 pp. 49-73; PIAZZA 2006, pp. 125-128; PIAZZA 2007, pp. 390-392.

⁽⁴¹⁾ ROMANO 2001b, pp. 167-178.



Fig. 16. Roma, Santa Maria in Trastevere, mosaico della facciata, particolare delle sante in processione.

Un altro brano pittorico appartenente alla stessa campagna venne scoperto accidentalmente da Nestori, «nel cercare di liberare la faccia nord dell'ultimo capitello di destra»⁽⁴⁷⁾, in corrispondenza della navata destra della chiesa, sacrificando parte del muro di recente esecuzione delimitante la sacrestia, laddove quest'ultimo s'appoggiava alla parete meridionale (fig. 7). Il dipinto, frammentario, riproduce l'immagine di tre sante in processione, equidistanti, recanti sull'avambraccio sinistro un oggetto bianco di forma ovoide. Due figure, seppur in gran parte mancanti della pellicola pittorica più superficiale, si sono conservate per intero, di una terza si distingue soltanto qualche lacerto. Il deterioramento della pittura ha compromesso in modo irreversibile la leggibilità dei volti, che lasciano intuire, tuttavia, l'originaria presenza di una corona e di una lunga acconciatura arricchita da fili di perle, come alcune delle martiri dell'abside di Castel Sant'Elia⁽⁴⁸⁾. Quanto all'attributo che recano in braccio, la sagoma curvilinea potrebbe far pensare alla campitura di base di una lampada, forse in origine decorata con rifiniture a secco venute via col tempo. Utili termini di paragone, in questo caso, sono offerti dalla teoria di sante del mosaico della facciata di Santa Maria in Trastevere, il cui nucleo più antico risale al XII secolo (fig. 16)⁽⁴⁹⁾ e dall'immagine di Cristina del secondo strato pittorico dell'arco d'ingresso alle catacombe di Bolsena, databile al XIII secolo inoltrato⁽⁵⁰⁾. Le sante di Ron-

ciglione potrebbero condividere con quelle raffigurate sopra l'ingresso di Santa Maria in Trastevere anche il contenuto tematico della scena, nel caso della basilica romana riconducibili alla parabola delle Vergini sagge e delle Vergini folli del vangelo di Matteo (25, 1-13)⁽⁵¹⁾. L'idea di identificare le sante di Sant'Eusebio con tale episodio evangelico era stata del resto già avanzata da Nestori⁽⁵²⁾, insieme alla possibilità di riconoscere nei tre personaggi femminili di Ronciglione le pie donne al sepolcro, ipotesi a nostro avviso assai poco probabile data la presenza delle corone⁽⁵³⁾.

Pannelli votivi con immagini mariane, santi e donatori

Nel corso dei secoli XIV e XV, le pareti interne della chiesa di Sant'Eusebio si arricchiscono di una serie di pannelli votivi, testimonianza della devozione locale nei confronti della Vergine e di altri santi.

Lungo la parete est della navata sinistra si conservano i resti di una Vergine in trono e un santo Stefano, riconoscibile dall'iscrizione onomastica che corre sulla cornice superiore, ma anche dalle pietre che compaiono proprio sopra il profilo della testa, alludenti al martirio della lapidazione (fig. 17)⁽⁵⁴⁾. Ai piedi del diacono è rappresentata, in ginocchio con mani giunte e testa velata, una donatrice. Stringenti somiglianze fra il santo Stefano e il medesimo personaggio

⁽⁴²⁾ PIAZZA 2004, pp. 317-333; PIAZZA 2006, pp. 5-6, 40-42, 229-230.

⁽⁴³⁾ DOS SANTOS 2006, pp. 282-289.

⁽⁴⁴⁾ Rupertus Tuitiensis, *Commentaria in Isaiam prophetam*, II, 6-7 (PL, 167, 1854, coll. 1318-22).

⁽⁴⁵⁾ Bernardus Claraevallensis, *Tractatus Ad Laudem Gloriosae V. Matris* (PL, 182, 1854, col. 1144); Id., *In festo Annuntiationis Beatae Mariae Virginis*, Sermo III (PL, 183, 1854, col. 396); Id., *De Laudibus Virginis Matris, Homilia II, In Luc. I, 26, 27* (PL, 183, col. 63).

⁽⁴⁶⁾ Nicolaus Claraevallensis, *Sermones tres in Nativitate Domini*, II (PL, 184, 1854, col. 833).

⁽⁴⁷⁾ NESTORI 1979, p. 122.

⁽⁴⁸⁾ ROMANO 2001b, fig. 145.

⁽⁴⁹⁾ MATTHIAE 1967, I, pp. 386-387, II, fig. 340; PIAZZA 2010, pp. 127-128.

⁽⁵⁰⁾ PIAZZA 2006, p. 45, tav. 3a.

⁽⁵¹⁾ PIAZZA 2010, p. 128.

⁽⁵²⁾ NESTORI 1979, pp. 124-125.

⁽⁵³⁾ *Ibidem*.

⁽⁵⁴⁾ KAFTAL 1965, coll. 949, 1057, figg. 1063, 1229. L'immagine trecentesca del protomartire romano, replicata nel dipinto barocco sopra l'altare maggiore (cfr. *infra*, p. 14), è stata messa in relazione alla possibile dipendenza di Sant'Eusebio dalla chiesa sutrina di Santo Stefano: NESTORI 1979, pp. 10-11, nota 6.



Fig. 17. Ronciglione, Sant'Eusebio, parete est della navata sinistra, resti di una Vergine in trono e un santo Stefano.

raffigurato sul trittico della collegiata di Santo Stefano a Bracciano ⁽⁵⁵⁾, databile al 1315, permettono di assegnare il pannello della chiesa di Ronciglione ai primi decenni del Trecento.

A pochi centimetri di distanza, un pannello singolo, ospitante l'immagine di un santo vescovo con mitra e bel pastorale, sembrerebbe essere il frutto di un intervento pittorico diverso da quello pocanzi descritto, per via di una differente tavolozza di colori e per il particolare taglio degli occhi, dal profilo affusolato, quasi a fessura (*fig. 18*). Tuttavia, nell'insieme, questo dipinto non sembra discostarsi molto dal primo e può quindi essere assegnato più o meno allo stesso periodo, forse ad un'epoca successiva di qualche anno. La mancanza di iscrizione onomastica e di tratti iconografici distintivi impedisce di formulare qualsiasi ipotesi circa l'identificazione del personaggio. Per le somiglianze del volto, con simile incarnato bianco e analoga forma degli occhi, ma anche per la condivisione della stessa gamma cromatica, il pannello del santo vescovo si lega a quello con Vergine e Bambino soprastante la porta murata della parete che divide i due ambienti minori della navata sinistra (*fig. 19*). Come nel caso del riquadro con santo Stefano, così pure in questo pannello mariano è stata inserita la figurina di una donatrice a mani giunte con testa velata.

Di diversa mano, e verosimilmente un po' più tardo, è il brano con santo monaco e lacerti di un'altra fi-



Fig. 18. Ronciglione, Sant'Eusebio, parete est della navata sinistra, santo vescovo con mitra e pastorale.



Fig. 19. Ronciglione, Sant'Eusebio, navata sinistra, sacrestia, Vergine con Bambino.

gura, sopravvissuto sulla controfacciata della chiesa, a destra della porta, in prossimità del grande dipinto dell'Albero di Iesse (*fig. 20*) ⁽⁵⁶⁾. Per quanto riguarda l'identità del personaggio, i tratti somatici del volto, la lunga barba, l'abito monacale, farebbero pensare a sant'Antonio abate, considerando anche la grande

⁽⁵⁵⁾ MICHELLI GIACONE 1994, pp. 317-334.

⁽⁵⁶⁾ NESTORI 1979, p. 138.



Fig. 20. Ronciglione, Sant'Eusebio, controfacciata, santo monaco.



Fig. 21. Ronciglione, Sant'Eusebio, parete di fondo del mausoleo, dipinto staccato con Vergine e Bambino.

diffusione dell'eremita del deserto nella pittura devozionale tardo medievale, specie in ambienti rurali ⁽⁵⁷⁾. Il bel frammento di fregio acantiforme che fungeva da cornice al ritratto del santo trova un'analogia con quello della lunetta della chiesa di San Flaviano a Montefiascone, assegnato al 1330 circa ⁽⁵⁸⁾. Agli inizi del Quattrocento sembrerebbe risalire il pannello con Madonna e Bambino, di provenienza ignota, che nell'ambito dell'intervento decorativo barocco, a seguito di un intervento di stacco a massello, è stato inserito al centro della parete di fondo del mausoleo (fig. 21) ⁽⁵⁹⁾. L'immagine mariana del dipinto di Ronciglione presenta, specialmente nel motivo gliato del drappo del dossale del trono, imitante il broccato e la tipologia del cartiglio sorretto da Gesù Bambino ⁽⁶⁰⁾, significative somiglianze con la Madonna di Andrea di Giovanni della chiesa di Sant'Agostino a Bagnoregio ⁽⁶¹⁾, che riporta la data del 1408 e con quella del convento reatino di San Giacomo, a Poggio Bustone, ascrivibile più o meno agli stessi anni (fig. 22-23) ⁽⁶²⁾.



Fig. 22. Bagnoregio, Sant'Agostino, Vergine con Bambino (da ROMANO 1992, fig. V, 17, 2: Istituto Centrale per il Catalogo, Gabinetto Fotografico Nazionale).

⁽⁵⁷⁾ KAFTAL 1965, coll. 75-103; MEIFFRET 2004, pp. 34-49.

⁽⁵⁸⁾ ROMANO 1992, p. 326.

⁽⁵⁹⁾ NESTORI 1979, pp. 131-134; cfr. anche LA PENNA, POUCHAIN 2006, pp. 31-33, che propongono una datazione assai più tarda, all'ultimo ventennio del '400.

⁽⁶⁰⁾ Nel cartiglio del pannello mariano di Sant'Eusebio si legge: «BENEDICTI VOS A D(OMI)NO» (Salmo 113, v. 23)

⁽⁶¹⁾ ROMANO 1992, p. 425 e fig. V, 17, 2.

⁽⁶²⁾ *Ibidem*, p. 435 e fig. V, 29.



Fig. 23. Poggio Bustone, convento di San Giacomo, Vergine con Bambino (da ROMANO 1992, fig. V, 29; foto Serena Romano).

La decorazione seicentesca e il recupero di un'antica immagine mariana

In una visita del vescovo Giuseppe Cianti in data 23 maggio 1704, viene menzionato l'altare maggiore della chiesa di Sant'Eusebio, *ubi adest effigie(m) B. M. Virginis in pariete depicta(m)* ⁽⁶³⁾. Si tratta della prima esplicita testimonianza dell'immagine mariana facente parte della decorazione barocca che orna la parete di fondo del mausoleo adibito a spazio presbiteriale (fig. 24). Il documento offre, quindi, un utile *terminus ante quem* per la datazione dell'ultima fase



Fig. 24. Ronciglione, Sant'Eusebio, parete di fondo del mausoleo, decorazione barocca.

pittorica realizzata all'interno dell'edificio e tuttavia non aiuta a precisare più di tanto la sua cronologia, che possiamo assegnare, su basi stilistiche, al pieno Seicento ⁽⁶⁴⁾.

Quest'ultimo intervento decorativo assolve la funzione di valorizzare la parete soprastante l'altare, superficie di grande impatto visivo e forte valenza sacrale. L'iniziativa riflette una rinnovata attenzione da parte della diocesi di Sutri nei confronti del santuario di Sant'Eusebio, ma rappresenta anche un caso interessante e assai precoce di riutilizzo di un antico dipinto mariano tramite un'audace operazione di stacco a massello ⁽⁶⁵⁾, scelta che, nel soddisfare esigenze culturali e gusto antiquario, ben si adegua ai dettami estetici controriformisti. L'immagine tardo gotica di una Madonna in trono con Bambino ⁽⁶⁶⁾, distaccata insieme a buona parte del suo supporto murario d'origine, non sappiamo se da un'altra zona della chiesa, da un'edicola esterna, o da altro edificio, è stata inserita al centro della parete, a mo' di icona, profilata da una finta cornice architettonica ⁽⁶⁷⁾. Ai lati, sempre inquadrata da finte cornici marmoree, sono state campite le immagini del titolare della chiesa, Sant'Eusebio, e di un santo Stefano, il cui culto è attestato *in loco* almeno dal principio del Trecento, come si evince dalla presenza del protomartire romano all'interno di uno dei pannelli votivi della navata sinistra ⁽⁶⁸⁾.

⁽⁶³⁾ Cfr. lo studio di Natalina Mannino in MANNINO 2015.

⁽⁶⁴⁾ Ad epoca seicentesca, senza ulteriori precisazioni, datava l'opera anche Aldo Nestori, assegnando valore di *terminus ante quem* alla data del 1689, anno in cui a Sant'Eusebio si svolse una visita pastorale (AVS, *Visite pastorali del vescovo Francesco Giusti, 1689-1692*, fol. 9v), in riferimento alla quale venne menzionato un *altare maius sub titulo Beatae Mariae Virginis*, senza però alcun cenno al

dipinto mariano: NESTORI 1979, p. 11.

⁽⁶⁵⁾ Cfr. il contributo di Fernanda Falcon e Adriana Adelman nel presente volume.

⁽⁶⁶⁾ Vedi *supra*, p. 12 e nota 52.

⁽⁶⁷⁾ Sulla pratica dello stacco a massello, nei secoli XVI-XVII, cfr. CONTI 1988, pp. 118-119; ENAUD 1993, pp. 4-5.

⁽⁶⁸⁾ Vedi *supra*, p. 12.

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

AVS = Archivio vescovile di Sutri

PL = MIGNE J. P., *Patrologiae cursus completus, seu bibliotheca universalis...*, Series Latina, voll. 1-221, Parisii 1841-1864.

BIBLIOGRAFIA

ANDALORO 1987 = M. ANDALORO, *Aggiornamento scientifico*, in G. MATTHIAE, *Pittura romana nel Medioevo. Secoli IV-X*, I, Roma, 1987, pp. 217-295.

ANDALORO, ROMANO 2006 = M. ANDALORO, S. ROMANO (a cura), *La Pittura medievale a Roma 313-1431*, Milano 2006.

CONTI 1988 = A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988.

CROISIER 2006 = J. CROISIER, *La decorazione pittorica dell'oratorio mariano di Santa Pudenziana*, in ROMANO 2006a, pp. 199-206.

D'ACHILLE 1991 = A. M. D'ACHILLE, *Sull'iconografia trinitaria medievale: la Trinità del Santuario sul Monte Autore presso Vallepietra*, in «Arte Medievale», II ser., 5, 1, 1991, pp. 49-73.

DEMUS 1949 = O. DEMUS, *The mosaics of Norman Sicily*, London 1949.

DOS SANTOS 2006 = F. DOS SANTOS, *La decorazione pittorica del cosiddetto oratorio di San Giuliano in San Paolo fuori le Mura*, in ROMANO 2006a, pp. 282-289.

DOS SANTOS 2007 = F. DOS SANTOS *Entre la basilique et le cloître. Les fresques du dit oratoire de S. Giuliano à S. Paolo fuori le mura*, in ENCKELL JUILLARD, ROMANO 2007, pp. 331-355.

ENAUD 1993 = F. ENAUD, *Historiques des déposes*, in *La dépose des peintures murales. Actes du 4^e séminaire international d'art mural, Saint-Savin, 22-24 avril 1992*, Saint-Savin 1993, pp. 4-5.

ENCKELL JUILLARD, ROMANO 2007 = J. ENCKELL JUILLARD, S. ROMANO (a cura), *Rome et la réforme grégorienne. Traditions et innovations artistiques (XI^e - XII^e siècles)*, Atti del convegno di studio, Losanna, 10-11 dicembre 2004, Roma 2007.

FALLA CASTELFRANCI 1991 = M. FALLA CASTELFRANCI, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991, pp. 45-53.

FALLA CASTELFRANCI 2004 = M. FALLA CASTELFRANCI, *La chiesa di San Pietro ad Otranto* in G. BERTELLI (a cura), *Puglia preromanica: dal V secolo agli inizi dell'XI*, Bari-Milano 2004, pp. 181-192.

FIOCCHI NICOLAI *et alii* 1992 = V. FIOCCHI NICOLAI *et alii*, *Scavi nella catacomba di S. Senatore ad Albano laziale*, in «Ri-

vista di Archeologia Cristiana», 68, 1992, pp. 7-140.

GRODECKI 1976 = L. GRODECKI, *Les Vitraux de Saint-Denis: étude sur le vitrail au XII^e siècle*, I, Paris 1976.

HIBBARD LOOMIS 1927 = L. HIBBARD LOOMIS, *The table of the Lust Supper in religious and secular iconography*, in «Art Studies», 5, 1927, pp. 71-88.

KAFTAL 1965 = G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze 1965.

LA PENNA, POUCHAIN 2006 = M. C. LA PENNA, V. POUCHAIN, *L'affresco con la Madonna col Bambino in S. Eusebio*, in E. GUIDONI, D. CORRENTE (a cura), *Arte a Ronciglione dal Medioevo al Settecento*, Vetralla 2006, pp. 31-33.

LAPOSTELLE 1991 = C. LAPOSTOLLE, *Albero di Jesse*, in «Enciclopedia dell'Arte Medievale», I, 1991, pp. 308-313.

LAZAREV 1967 = V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.

MÂLE 1922 = É. MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris 1922.

MANNINO 2015 = N. MANNINO, *Fra tardo antico e medioevo. Un santuario della via Francigena: Sant'Eusebio di Ronciglione. Storia e architettura*, Roma 2015.

MATTHIAE 1964 = G. MATTHIAE, *I mosaici della Nea Moni a Chios*, Roma 1964.

MATTHIAE 1967 = G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, 2 voll., Roma 1967.

MCGUIRE 1997 = T. B. MCGUIRE, *The symbol of power in Suger's Tree of Jesse*, in M. GOSMAN *et alii* (a cura), *The propagation of power in the medieval West: selected proceedings of the international conference, Groningen, 20-23 November 1996*, Groningen 1997, pp. 301-311.

MEIFFRET 2004 = L. MEIFFRET, *Saint Antoine ermite en Italie (1340 - 1540): programmes picturaux et devotion*, Roma 2004 (Collection de l'École française de Rome, 329).

MICHELLI GIACCONE 1994 = C. MICHELLI GIACCONE, *La diffusione del giottismo nell'alto Lazio: il trittico bifronte di Gregorio e Donato di Arezzo in S. Stefano a Bracciano*, in M. C. MAZZI (a cura), *Antichità tardoromane e medievali nel territorio di Bracciano, Viterbo 1994*, pp. 317-334.

MILANOVI 1989 = V. MILANOVI, *The Tree of Jesse in the Byzantine mural painting of the thirteenth and fourteenth centuries*, in «Zograf», 1989, 20, pp. 48-60.

MORVILLEZ 1996 = E. MORVILLEZ, *Sur les installations de lits de table en sigma dans l'architecture domestique du Haut et du Bas-Empire*, in «Pallas», 44, 1996, pp. 119-158.

NESTORI 1976-1977 = A. NESTORI, *Un santuario paleocristiano nel Viterbese*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», 49, 1976-1977, pp. 163-176.

NESTORI 1979 = A. NESTORI, *Monumentum Fl. Eusebi fatto ecclesia S. Eusebi presso Ronciglione*, Città del Vaticano 1979.

NISPI LANDI 1887 = C. NISPI-LANDI, *Storia dell'antichissima città di Sutri*, Roma 1887.

OSBORNE 1981 = J. OSBORNE, *Early medieval wall-paintings in the Catacomb of San Valentino, Rome*, in «Papers of the British School at Rome», 49, 1981, pp. 82-90.

PARLATO 1994 = E. PARLATO, *La pittura medievale in Um-*

- bria, in C. BERTELLI (a cura), *Pittura in Italia. L'altomedioevo*, Milano 1994, pp. 180-196.
- PARLATO 2001a = E. PARLATO, *Sant'Eusebio*, in PARLATO, ROMANO 2001, pp. 289-290.
- PARLATO 2001b = E. PARLATO, *San Pietro a Tuscania*, in PARLATO, ROMANO 2001, pp. 179-194.
- PARLATO, ROMANO 2001 = E. PARLATO, S. ROMANO (a cura), *Roma e il Lazio. Il Romanico*, 2^a ed., Milano 2001.
- PETRUCCI 2000 = E. PETRUCCI, *Santo patrono, culto dei santi e vissuto religioso nei comuni del Lazio settentrionale dal Medioevo all'età contemporanea*, in S. BOESCH GAJANO, E. PETRUCCI (a cura), *Santi e culti del Lazio. Istituzioni, società e devozioni*, Atti del convegno di studio, Roma 2-4 maggio 1996, Roma 2000, pp. 409-577.
- PIAZZA 2004 = S. PIAZZA, *Pittura rupestre a S. Giovanni a Pollo: dal culto agrario alla riforma gregoriana*, R. BURRI et alii (a cura), *Ad limina II: incontri di studio tra i dottorandi e i giovani studiosi di Roma*, Istituto Svizzero di Roma, Villa Maraini febbraio - aprile 2003, Alessandria 2004, pp. 317-333.
- PIAZZA 2006 = S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*, Roma 2006 (Collection de l'École française de Rome, 370).
- PIAZZA 2007 = S. PIAZZA, *Peintures rupestres dans le Latium à l'époque de la Réforme grégorienne: la «Grotta di S. Cristina» à Bolsena et autres lieux plus ou moins connus*, in ENCKELL JUILLARD, ROMANO 2007, pp. 381-410.
- PIAZZA 2010 = S. PIAZZA, *Mosaïques en façade des églises de Rome (XIIe-XIIIe siècles): renaissance d'un modèle paléochrétien*, in «Hortus Artium Medievalium: journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages», 16, 2010, pp. 137-150.
- PIAZZA 2012 = S. PIAZZA, *Genesi e fortuna dell'albero di Jesse nel XII secolo: Sant'Eusebio prima di Saint-Denis*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Age. Commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges d'histoire de l'art offerts en hommage à Xavier Barral I Altet*, Paris 2012, pp. 819-823.
- PIFERI 2001 = E. PIFERI, *Affreschi romanici nel Viterbese*, Viterbo, 2001.
- RASPI-SERRA 1965 = J. RASPI-SERRA, *Affreschi nella cripta di S. Ansano a Spoleto*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro», 1965, pp. 49-61.
- ROMANO 1992 = S. ROMANO, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V*, Roma 1992.
- ROMANO 2001a = S. ROMANO, *L'immacolata a Ceri*, in PARLATO, ROMANO 2001, pp. 159-165.
- ROMANO 2001b = S. ROMANO, *Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia*, in PARLATO, ROMANO 2001, pp. 167-178.
- ROMANO 2006a = S. ROMANO (a cura), *Riforma e tradizione 1050-1198*, in ANDALORO, ROMANO 2006, Corpus, volume IV.
- ROMANO 2006b = S. ROMANO, *Le pareti e i pilastri con storie di san Clemente e sant'Alessio nella Chiesa Inferiore di San Clemente*, in ROMANO 2006a, pp. 129-150.
- ROMANO 2006c = S. ROMANO, *Il perduto ciclo con storie dei santi Lorenzo, Cirilla, Ireneo, Abbondio ed altri santi già nel portico meridionale di san Lorenzo fuori le Mura*, in ROMANO 2006a, pp. 156-159.
- SAFRAN 1992 = L. SAFRAN, *San Pietro at Otranto. Byzantine Art in South Italy*, Roma 1992.
- SCHILLER 1966 = G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, I, Gutersloh 1966.
- SUSI 2006 = E. SUSI, *Culti e agiografia a Sutri tra Tardoantico e Alto Medioevo*, in S. DEL LUNGO, V. FIOCCHI NICOLAI, E. SUSI (a cura), *Sutri cristiana: archeologia, agiografia e territorio dal IV all'XI secolo*, Roma 2006, pp. 125-205.
- TEDESCHI 1991 = C. TEDESCHI, *Gli affreschi altomedievali della chiesa di Sant'Eusebio presso Ronciglione*, in «Nuovi annuali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari», 5, 1991, pp. 73-79.
- TEDESCHI 2002 = C. TEDESCHI, *S. Eusebio*, in L. CIMARRA et alii (a cura), *Inscriptiones Medii Aevi Italiae (Lazio, Viterbo, I)*, Spoleto, 2002, pp. 97-183.
- THOMAS 1972 = A. THOMAS, *Wurzel Jesse*, in «Lexikon der Christlichen Ikongraphie», IV, 1972, coll. 549-558.
- TOUBERT 2001 = H. TOUBERT, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, traduzione e aggiornamento scientifico a cura di L. SPECIALE, 2^a ed., Milano, 2001.
- TRIVELLONE 2007 = A. TRIVELLONE, *Il cosiddetto oratorio mariano della chiesa di S. Pudenziana e i suoi affreschi: nuove considerazioni*, in ENCKELL JUILLARD, ROMANO 2007, pp. 305-330.
- WATSON 1934 = A. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London 1934.
- ZCHOMELIDSE 1996 = N. M. ZCHOMELIDSE, *Santa Maria Immacolata in Ceri. Pittura sacra al tempo della Riforma Gregoriana*, Roma 1996.