

CLAUDIA ZACCAGNINI

**NUOVE OSSERVAZIONI
SUGLI AFFRESCHI ALTOMEDIEVALI
DELLA CHIESA DI S. PRASSEDE**

ESTRATTO DALLA

« Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte »

54 (III Serie, XXII), 1999

ROMA - 2001

Nuove osservazioni sugli affreschi altomedievali della chiesa romana di S. Prassede

CLAUDIA ZACCAGNINI

L'attuale edificio della basilica di S. Prassede, situato sul colle dell'Esquilino, nell'antico e popoloso quartiere della Suburra, si fa risalire con una certa sicurezza all'epoca di Pasquale I (817-824)¹. Alla base del campanile, ricavato al termine del braccio sinistro dell'antico transetto, si possono vedere i resti di una decorazione pittorica ad affresco che, per la sua scarsa leggibilità, ha sempre suscitato interrogativi di natura interpretativa².

Il ciclo presenta scene di martirio svolte su quattro ordini. Al momento della stesura essi dovevano essere in numero superiore rispetto all'attuale, in quanto le tracce di pittura continuano al di sotto del pavimento.

Ogni scena è inclusa in un'ampia riquadratura, delimitata da una cornice della larghezza di circa 4 cm, che, originariamente, per alcune doveva avere un colore bruno-rossiccio, per altre giallo-ocra: oggi non è bene definibile, nella maggior parte dei casi, per lo stato estremamente precario. All'interno della prima cornice ne compare una seconda più piccola, di circa 2 cm, molto scura, probabilmente nera, con una

funzione evidenziatrice. In ogni singolo riquadro si svolge una 'scena', o meglio più momenti o azioni riguardanti un protagonista, le cui vicende di martirio e la cui identità sono spiegate da una iscrizione lineare, oggi su fondo bluastro e spesso non più leggibile, posta nella parte superiore di ogni riquadro. Benché all'interno del medesimo pannello pittorico convivano momenti diversi della storia di uno o più martiri, manca all'interno di ciascun riquadro, una partizione, con l'eccezione del I registro superiore, relativo alla parete con l'apertura ad oculo (non originale), murata nel restauro degli anni Sessanta³.

Qui la riquadratura cromatica si interrompe in due punti (non sottintende, quindi, il carattere di striscia continua) e lascia ipotizzare la presenza di tre fasi di narrazione su uno stesso piano. Dato il carattere di simmetria che vige tra le pareti, si può supporre che anche le restanti due avessero, nella loro parte più alta, una suddivisione di questo genere.

I registri inferiori mostrano tutti un carattere di continuità, non avendo al loro interno

partizioni ed essendo la storia inclusa in un'unica cornice.

Tutte le scene sono caratterizzate da una ambientazione spaziale. Infatti compare sempre la linea dell'orizzonte, posta in situazione elevata, a suddividere una piccola porzione di cielo, generalmente in azzurro, dal grande spazio inferiore, corrispondente alla terra. La presenza di numerose architetture dai caratteri semplificati mira a definire il luogo del racconto. Vi è un chiaro riconoscimento dei personaggi, ripetuti in forme stereotipate, e dei loro ruoli:

— i martiri sono aureolati e hanno veste bianca;

— i soldati indossano una uniforme caratterizzata da una tunica corta;

— l'imperatore-giudice è sempre rappresentato seduto su di un trono, a volte gemmato, in atto di comando, con alle spalle un milite provvisto di scudo.

Gli angoli fra le tre pareti su cui sono state affrescate le scene sono dipinti in rosso. In al-

cuni punti si può osservare, lungo tale fascia di colore, una decorazione bianca, formata da tre elementi tondeggianti più piccoli ed uno più grande, di proporzioni allungate e forma ovoidale (fig. 1). Si tratta di una trasposizione sul piano pittorico di un elemento decorativo proprio della scultura, presente in molte cornici tardoantiche, come per esempio nelle modanature del fornice maggiore dell'Arco di Costantino a Roma.

Tale decorazione, ritmicamente ripetuta nei suoi elementi costitutivi, è collocata a ridosso di uno dei lati della cornice che inquadra le storie. Si hanno pertanto due fasce rosse corrispondenti ai due angoli disponibili. La decorazione pittorica era completata da fasce policrome situate nello spessore di muro a ridosso delle finestre. Di esse rimane qualche brano alternante l'ocra e dei colori scuri non meglio precisabili, forse un verde e un bruno, attorno alla finestra a pieno centro e con la caratteristica doppia ghiera in mattoni disposti radialmente, situata

1) Sulla basilica pasqualina si veda: B. M. APOLLONJ GHEITI, *S. Prassede* (= *Le Chiese di Roma illustrate*, 66), Roma 1961, p. 12, il quale data la chiesa attuale al IX secolo e propone una riedificazione integrale dell'edificio in loco, una riduzione dell'organismo architettonico primitivo, ritenendo l'abside costruita ex novo da Pasquale I; R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, III, Roma 1937, p. 243 sg., il quale sottolinea come i muri di fondazione costruiti con blocchi di reimpiego, i capitelli antichi riutilizzati e la muratura siano elementi tipici degli edifici carolingi e suggerisce una datazione al IX secolo; lo stesso riferimento architettonico alla basilica di S. Pietro quale prototipo evidenzia, secondo lo studioso, una ripresa di esempi paleocristiani e l'uso di un modello molto comune al di là delle Alpi proprio in epoca carolingia (p. 262); R. KRAUTHEIMER, *Roma. Profilo di una città, 312-1308*, Roma 1981, pp. 162-163. Vedi anche *Vita di Pasquale I (817-824)*, in *Liber Pontificalis*, a cura di L. DUCHESNE, Parigi 1886-1892, II, p. 54; P. UGONIO, *Historia delle stazioni di Roma che si celebrano la Quadregesima*, Roma 1588, pp. 297-302; G. SEVERANO, *Memorie sacre delle sette Chiese di Roma*, Roma 1630, I, pp. 679-684. Sulla muratura si veda: G. BERTELLI, *Strutture murarie degli edifici religiosi di Roma nei secoli VI-IX e XII*, in *RIASA*, XXIII-XXIV (1976-77), pp. 143-144.

2) Il primo in ordine di tempo a parlare degli affreschi è stato F. CANCELLIERI, *Le due nuove campane di Campidoglio con varie notizie sopra i campanili e sopra ogni sorta d'orologi*, Roma 1806, p. 136, nota 1, che interpreta le storie come fatti desunti dalla *Passio* di s. Agnese, cita la presenza di iscrizioni

esplicative delle immagini ed ipotizza nel piano del campanile la localizzazione di un'abside quadrilinea appartenente all'oratorio dedicato alla stessa santa. Anche L. NARDONI, *L'antico oratorio di Sant'Agnese in monasterio con pitture cristiane del sec. IX*, Roma 1870, pp. 3-7, e G. BERTOCCHI, *Notizie della basilica di S. Prassede e della santa Colonna che in essa si venera*, Roma 1872, pp. 44-45, condividono l'opinione del Cancellieri. A. NESBITT, *On the Churches of Rome earlier than the year 1150*, in *Archeologia*, 40, 1866, p. 30, dà una lettura errata, riferendo le scene al miracolo di Canaan. Il primo contributo critico rilevante si deve a M. ARMELLINI, *Le Chiese di Roma dal IV al XIX secolo*, a cura di C. CECHELLI, Roma 1942, pp. 296-303, che ha identificato le storie narrate negli affreschi e parzialmente decifrate le iscrizioni. Dopo le chiarificazioni date dall'Armellini, il dibattito critico si è spostato sul valore artistico e sulla cronologia delle pitture: R. VAN MARLE, *La peinture romaine au Moyen-Age*, Strasburgo 1921, pp. 103-105; F. HERMANIN, *L'arte in Roma del sec. VIII al XIV*, Bologna 1945, p. 209; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, Torino 1965, p. 229, nota 89; G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo, sec. IV-X*, ed. a cura di M. ANDALORO, I, Roma 1987, p. 174 e nota 41 (vedi a p. 283 l'Aggiornamento scientifico della curatrice); C. BERTELLI, *Traccia allo studio delle fondazioni medioevali dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana: dal Medioevo al Quattrocento*, V, Milano 1983, pp. 81-82.

3) In relazione al restauro degli affreschi di S. Prassede: L. MORTARI, *Secolo IX. Storie di Martiri*, in *Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, XII Settimana dei Musei, Roma 13-27 aprile 1969, p. 10.



FIG. 1 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco della parete C del campanile con scena di Giudizio e decorazione angolare.

nella parete di fronte alla scala d'accesso. Una decorazione molto simile si può ravvisare, in una medesima collocazione architettonica, a ridosso della transenna traforata in scagliola⁴ che chiude la finestra (fig. 2) della parete est, di fronte alla precedente. Attorno a questa seconda apertura, l'affrescatura è meglio visibile, in quanto meglio conservata. Si notano, infatti, delle fasce di colore che partendo dall'interno, cioè a ridosso della grata in scagliola, utilizzano il rosso, il verde, l'ocra, il bruno e quindi ripetono l'ocra, il verde e probabilmente il rosso (oggi non più visibile). La fascia bruna ha uno spessore doppio rispetto alle altre ed è suddivisa in senso longitudinale da una decorazione chiara, formata da piccoli elementi tondeggianti, alcuni leggermente ovoidali, molto ravvicinati. Si può quindi ipotizzare che i frammentari brani pittorici visibili attorno alla finestra della parete di fronte alla scala d'accesso, proponessero la stessa decorazione descritta per l'altra apertura e che facessero parte del medesimo progetto di affrescatura. Inoltre si può senz'altro ritenere che risalgano allo stesso periodo perché l'apertura con la grata in scagliola presenta la caratteristica doppia ghiera in mattoni: è quindi una apertura originale.

All'interno della chiesa, sul primo pilastro di sinistra per chi entra dalla porta laterale, è collocata una epigrafe, danneggiata ma ben ricomposta, incisa in capitale quadrata per un totale di cinquantasei righe. È un catalogo martirologico in cui si susseguono i nomi di papi e di vescovi, poi quelli di preti e diaconi, infine di



FIG. 2 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: finestra originale (IX sec.) nella parete C del campanile.

martiri, vergini e vedove per un totale di duecento corpi santi⁵. L'iscrizione è sempre stata oggetto di interesse ed ha suscitato pareri differenti circa la sua datazione⁶. Benché non sia possibile stabilirne una cronologia precisa, attribuendola *sine dubio* agli anni del pontificato di Pasquale I, i suoi caratteri paleografici, il suo contenuto e la notizia fornita dall'Aloisi⁷,

4) A. MUÑOZ, *Studi sulle Basiliche romane di S. Sabina e di S. Prassede*, in *MemPontAcc*, s. III, 13, 1918, p. 9.

5) A. FERRUA, *Il catalogo dei Martiri di S. Prassede*, in *RendPontAcc*, s. III, 30-31, 1957-59, pp. 129-140.

6) Tra il 1568 ca. ed il 1959 molti illustri studiosi hanno copiato il testo e lo hanno analizzato approfonditamente da un punto di vista paleografico: O. PANVINIO, *Miscellanea*, in Cod. Vat. Lat. 6781, f. 412; dopo la metà del XVII secolo G. A. BRUZIO, Cod. Vat. Lat. 11.886, f. 320; B. ALOISI (priere e curato di S. Prassede), *Manoscritto redatto nel 1729 e ricopiato nel 1881 dall'abate Battistoni*; F. GROSSI GONDI, *La celebre*

iscrizione agiografica della basilica di S. Prassede, in *CivCatt*, 67, 1916, I, pp. 443-456, ha tentato di dimostrare che l'epigrafe è opera del XIII secolo per il dettato e del 1730 per l'incisione su marmo. Le sue argomentazioni sono state confutate dagli studi di V. FEDERICI, *La notitia martyrum di S. Prassede*, in *BArchPaleogrIt*, VIII, 1949, pp. 25-38; e di FERRUA, *op. cit.* a nota 5, pp. 129-140, che sostengono, sia pure con argomentazioni diverse, che l'epigrafe sia più antica dell'XI secolo e probabilmente contemporanea di papa Pasquale I.

7) ALOISI, *Manoscritto cit.* a nota 6, Quinta giornata, pp. 23-24.

priore e curato di S. Prassede, circa una sua precedente collocazione nel piano del presbiterio dell'altare maggiore, consentono di ipotizzare una sua notevole vicinanza a quell'epoca. L'epigrafe resta comunque un documento importante che ci fa comprendere quali fossero i sentimenti collettivi nei confronti del culto dei martiri. Supponendo, dunque, la lapide come commissionata da papa Pasquale I, tentiamo di ricostruire un evento carico di devozione quale era la traslazione delle reliquie. Benigno Davanzati⁸ riferisce che il pontefice trasferì da diversi non sicuri cimiteri un grande numero di corpi di martiri (fino a duemilatrecento)⁹ e li collocò in parte nell'oratorio di S. Zenone, in particolare i santi pontefici, in parte nelle «catacombe»¹⁰ poste sotto il presbiterio. L'abate Benigno Aloisi narra che nel 1729, patrocinati dal card. Pico della Mirandola, iniziarono in S. Prassede lavori di demolizione e scavo che miravano a conferire una nuova sistemazione all'altare maggiore. Durante tali lavori, che comportarono la distruzione dell'antica mensa, del ciborio e della camera delle reliquie (tutte strutture attribuite a Pasquale I), furono trovati numerosi resti ossei¹¹. La relazione dell'Aloisi, molto importante per la ricostruzione di tutto l'ambiente della

cripta, conferma la presenza di molteplici reliquie sotto l'altare maggiore e dà la prova dell'antica traslazione delle stesse.

Tutto questo discorso induce a valutare con occhio più chiaro gli affreschi alla base del campanile che narrano, appunto, storie di martirio. Esiste un legame fra le reliquie della cripta (celebrate anche nell'epigrafe) e la decorazione pittorica a fresco di quello che era l'antico transetto sinistro della chiesa. Il fatto che «resti santi» onorassero con la loro presenza la basilica di S. Prassede meritava una ulteriore celebrazione. Essa fu realizzata in chiave agiografica, affinché gli episodi narrati mettessero in evidenza le azioni dei 'campioni della fede' e fossero di esempio al popolo cristiano.

Uno dei grandi problemi che pone il ciclo pittorico è quello interpretativo. Fino ad oggi, con l'eccezione dell'Armellini¹² e sulla sua scorta, gli studiosi che si sono cimentati in tale prova hanno dato solo risposte generiche¹³. Elementi chiari per una lettura iconografica senza ripensamenti non ce ne sono; tuttavia, utilizzando le indicazioni dell'Armellini, si può provare ad interpretare, ove possibile, la storia di alcune scene. L'Armellini¹⁴ aveva ritenuto che alcune storie riguardassero i ss. Celso, Giuliano, Cri-

8) B. DAVANZATI, *Notizie al pellegrino della Basilica di S. Prassede*, Roma 1725, pp. 289-295.

9) Il numero riferito dal Davanzati è quello inciso sulla lapide martirologica di S. Prassede e si deve intendere come una amplificazione fatta allo scopo di dare maggiore importanza alla traslazione.

10) Sulla cripta di S. Prassede si veda: D. DE BERNARDI FERRERO, *Cripte presbiteriali romane e cripte carolingie*, in *Roma e l'età carolingia*, Roma 1976, pp. 325-330; G. BALDRACCO, *La cripta del IX sec. nella Chiesa di S. Prassede a Roma*, in *RAC*, 18, 1941, pp. 277-296.

11) L'ALOISI, *Manoscritto* cit. a nota 6, Quinta giornata, pp. 23-24, così racconta: «[...] si venne con grande stento a rimuovere la Mensa, questa levata che fu, si vide sotto di essa comparire in mezzo ad una lunga e larga piezza di marmo di color di piombo detto Lavagna ingessate intorno. Ad una tal vista si sollevò un viva di tutti poi l'indizio che sotto di esse vi potessero essere delle Reliquie. Fu finalmente questa levata, ed ecco lode a Dio, che comparve un chiusino quadro, largo palmi 4 e lungo altrettanto, fondo più di 3 palmi, ripieno di Sante reliquie, tutte ben composte e aggiustate. Si sollevò allora una voce universale di giubbilo, e chi piangeva per devo-

zione e tenerezza di un tanto contento [...]. Le Sante Reliquie erano disposte in questa forma, cioè: tutti gli ossi minuti stavano in fondo al Chiusino: gli altri maggiori disposti in bel modo, e sopra di essi tutti gli Stinchi, Braccia, ed altre ossa [...]: in cima di esse vi erano tre Belle Teste, messe con quest'ordine, ed è una testa grossa racchiusa come dentro un Elmo, o Turbante lavorato di tela con Pece, Aloe, Mirra ed altri aromati [...]. Fu questa testa messa da parte, finché non fu bene considerata e vista per qualche giorno da tutti, e specialmente dal Signor Abbate Boldetti, Canonico di S. Maria in Trastevere, che è il Soggetto destinato sopra le Sacre Reliquie, ed i Cimiteri, quale in vederla arrestò, e confessò di propria Bocca che per tanti anni in cui esso frequenta i cimiteri, non aveva mai visto cosa simile, ed eso fu di parere con molti altri che quei Santi ivi riposti, fossero di quelli del 1° e 2° secolo, dei quali si legge che lineis pannis involuti et aromatibus conditi venivano in quella guisa sepolti [...]. E così era di questi, poiché non solo la testa, ma anche tutte le altre ossa erano incassate in questa odorifera mistura [...]».

12) ARMELLINI, *op. cit.* a nota 2, pp. 296-303.

13) Cfr. *supra* nota 2.

14) ARMELLINI, *op. cit.* a nota 2, pp. 296-303.



FIG. 3 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affreschi sulla parete A del campanile nella foto acquarellata del Wilpert.

santo, Daria, Ilaria, Giasone e Mauro. Questa sua affermazione era avvalorata dalla lettura delle iscrizioni, allora parzialmente visibili. In realtà, l'Armellini riferisce ogni iscrizione lineare al quadro pittorico soprastante¹⁵. Una osservazione accurata degli affreschi ha invece evidenziato che l'iscrizione da riferire al singolo

quadro pittorico è quella posta al di sopra dello stesso e non al di sotto, nel senso che l'iscrizione narra in maniera sintetica ciò che è raffigurato nell'affresco sottostante¹⁶. Utilizzando le immagini acquarellate tratte dall'opera del Wilpert¹⁷, si è tentato di decifrare le iscrizioni visibili all'epoca della loro realizzazione e sono

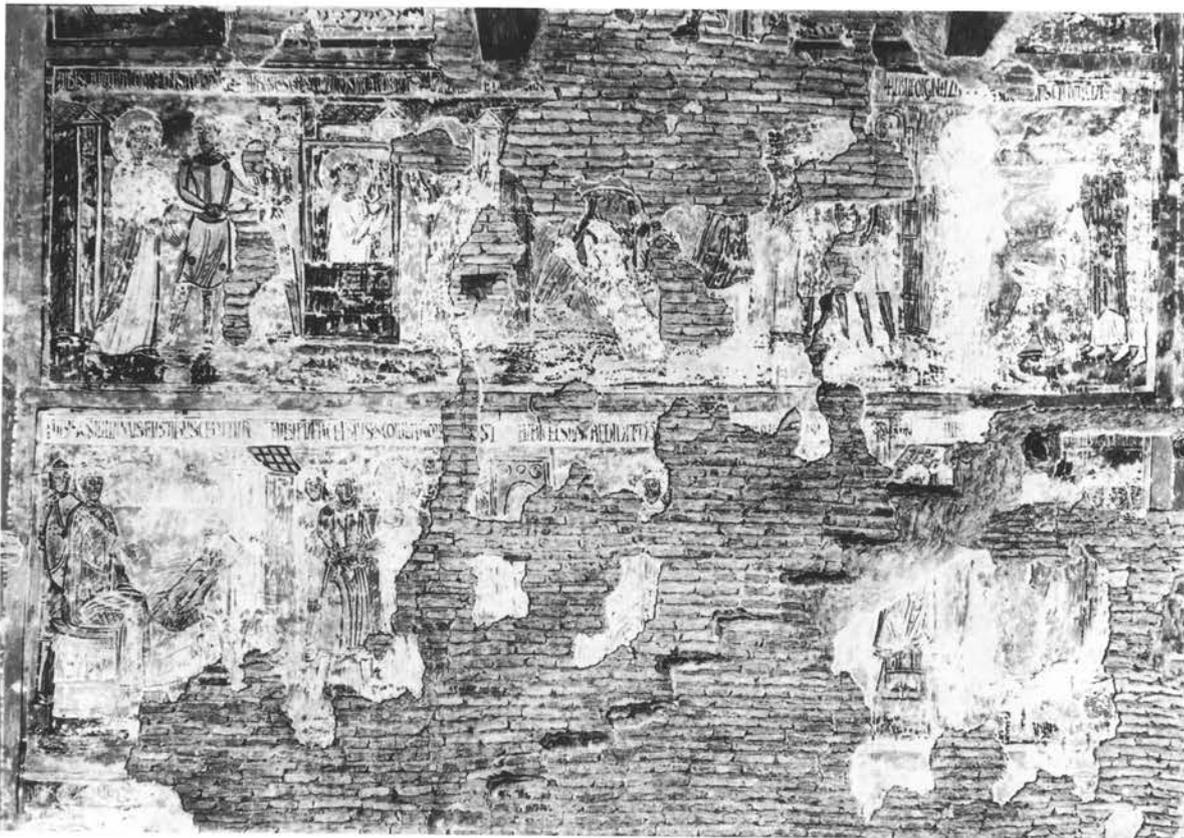


FIG. 4 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affreschi sulla parete B del campanile nella foto acquarellata del Wilpert.

emersi dei particolari interessanti¹⁵ (figg. 3-5).

In base alla nostra lettura si evidenziano al-

cune concordanze ma anche delle differenze interpretative rispetto a quanto indicato dall'Armellini. In particolare nella parete A (quella di

15) «[...] sotto ciascun quadro corre una fascia rossa, ove con lettere bianche sono scritte le cose dichiarative dei soggetti espressi [...]», ARMELLINI, *op. cit.* a nota 2, p. 242.

16) Si cita la lettura delle iscrizioni data dall'Armellini così come compare nel testo dello studioso. Cominciando dalla fascia della parete centrale sotto il primo quadro egli lesse:

H. UBI. SCS. IULIANUS. FUSTIBUS. CEDITUR
H. UBI. PUER. CELSIUS. SCO. IULIANO ...
H. UBI. CELSIUS. CREDITIT. DOMINO. SCO. IULIANO
H. UBI. LEO. IGNEM... ES ...

Nella parete sinistra:
H..... SEPULTA. EST

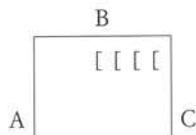
H. UBI. SCS. IULIANUS. IN. IGNEM. ASSUS. EST
H. UBI. MARCIANUS. ASSI. MARTYRIS.....
H. UBI..... CURRUNT. IGNE CREMARI
H. UBI. NUMERIANUS. IMP. IUSSIT. SCM. CRY SANTU. IN. CA-
TASTA. EX.....
H..... VA. SCS. CRY SANTUS. ET. D.....
H. UBI. NUMERIANUS. IMP. AREN... PRECIPITAR.
H.. I. SCA. DARIA. SEPELIVIT. IARSION [sic]. ET. MAURUS.
FILIIS. SUIS [sic]
H. UBI. SCA. DARIA. COMPRESA. EST
H. UBI. SCS. CRY SANTUS. IN. CARCERE. AT

17) J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Friburg, Brigau 1917, tavv. 201, 202, 203 (qui figg. 3-5).



FIG. 5 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affreschi sulla parete C del campanile nella foto acquarellata del Wilpert.

18) Per comodità di esposizione e comprensione, le pareti in esame sono state contrassegnate con le lettere A, B, C, e la lettura delle iscrizioni è stata fatta dall'alto verso il basso. Le lettere fra parentesi corrispondono ad un tentativo di completamento e di interpretazione da parte della scrivente. La presenza dei puntini di sospensione indica l'impossibilità di leggere l'iscrizione a causa di una lacuna o dell'alto deperimento delle pitture.



Sulla parete di fronte alla scaletta d'accesso (parete A) così si legge:

II ordine

....US IN MARE PRECIPITAR..... SUNT....

SCA (IL)ARIA SEPELIVIT IARSON ET MAURUS FILII SUIS
(sic)

III ordine

(SEPULT)A EST H. UBI SCS IULIANO IN CARCERE MISSUS EST

H. UBI MARCIANUS IUSSIT MARTYRES QUI NON... CAVERUNT IGNE CREMARI



FIG. 6 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete A del campanile con *Il giudice-imperatore che ordina un martirio per annegamento.*

sinistra per l'Armellini) dove lo studioso leggeva:

H. UBI NUMERIANUS. IMP. AREN ... PRECIPITAR
noi leggiamo invece:

IV ordine

PUDENS A PAULO APOST DOCETUR...
UBI PUDENS DOCET FILIAS SUAS PREXED....

Parete centrale (parete B):

II ordine

H. UBI SCA ILARIA COMPRESA EST
UBI SCS CRYSAANTUS IN CARCERE....
H. UBI LEO SCA DARIA....

..... IN MARE PRECIPITAR

La scena mostra il Santo, con una pietra al collo, gettato da due carnefici in una massa d'acqua vorticoso (fig. 6).

III ordine

UBI SCS IULIANUS FUSTIBUS CEDITUR
UBI PUER CELSIUS SCO IULIANO... SI
UBI CELSIUS CREDITIT DO....

Parete di destra (parete C):

III ordine

UBI NUMERIANUS IMP IUSSIT SCM CRYSAANTU IN CATASTA
EX(TENDI)
SCI CRUSANTUS ET DA.... SUB. T(ERRA)....



FIG. 7 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete A del campanile con *S. Giuliano condotto in prigione*.

Poi vi è l'apertura nel muro determinata dall'oculo e quindi leggiamo:

SUNT ... SCA (IL)ARIA SEPELIVIT IARSON ET MAURUS FILII SUIS [sic].

L'Armellini riporta invece un altro nome, Daria (potrebbe però essere un errore di stampa dato che lo studioso cita precedentemente anche Ilaria):

H. ... I. SCA. DARIA. SEPELIVIT IARSION [sic] ET MAURUS FILIIS SUIS [sic]

Ancora:

H. UBI. SCS. IULIANUS. IN. IGNEM. ASSUS. EST;

noi leggiamo invece:

H. UBI SCS IULIANO IN CARCERE MISSUS EST.

Questa interpretazione ci sembra ben confermata dalle immagini dell'affresco dove il santo è trascinato per un braccio da un soldato che indica con la mano libera un edificio retrostante, evidentemente il carcere (fig. 7).

Sempre lungo la stessa fascia l'Armellini legge:

H. UBI. MARCIANUS. ASSI. MARTYRIS
H. UBI CURRUNT. IGNE CREMARI;

noi leggiamo:

H. UBI MARCIANUS IUSSIT MARTYRES QUI NON
(SACRIFI)CAVERUNT IGNE CREMARI.

Si riporta, inoltre, un'altra iscrizione oggi non più leggibile che è invece abbastanza chiara nelle foto del Wilpert:

PUDENS A PAULO APOST DOCETUR
UBI PUDENS DOCET FILIAS SUAS PREXED
.....

Gli affreschi che componevano queste scene non sono più visibili e probabilmente sono andati distrutti per l'inserimento del pavimento del campanile.

Comunque, a quanto recita la scritta, doveva trattarsi di episodi riguardanti la vita di Pudente e delle sue figlie Prassede e Pudenziana¹⁹.

Riguardo alla parete B vi è una sostanziale concordanza eccetto per il nome di una martire. Infatti al posto di:

H. UBI. SCA. DARIA. COMPRESA. EST
noi leggiamo:

H. UBI SCA. ILARIA COMPRESA EST

Nella parete C vi è una piccola aggiunta che potrebbe rivelarsi indicazione di una forma di martirio:

SCI CRUSANTUS ET DA SUB T(ERRA)

Gli affreschi, benché chiusi in ampi riquadri hanno una logica di continuità in senso orizzontale. Infatti, le scene relative ai medesimi martiri si svolgono come un nastro ininterrotto su tutte e tre le pareti, seguendo una linea asso-

ciativa che è quella delle *Passiones* e degli *Itinerari*.

Nel secondo registro scendendo, relativo alle tre pareti (dove vi sono resti discreti di affresco), si narrano le storie di Claudio, Ilaria, Giasone, Mauro, Crisanto e Daria²⁰.

Va subito detto che si tratta di un gruppo fittizio in quanto le relazioni fra i vari membri (da un lato abbiamo Claudio, Ilaria, Giasone e Mauro, dall'altro Crisanto e Daria) sono dovute alla immaginazione dell'agiografo.

Claudio, Ilaria, Giasone e Mauro sono celebrati nel Martirologio Romano il 3 di dicembre e sono considerati santi martiri di Roma. È stata messa in dubbio l'esistenza storica di Claudio (infatti alcuni vedono raffigurato nell'affresco il prefetto Celerino) in quanto il santo è sconosciuto a tutte le fonti più antiche.

Claudio era un tribuno romano che si convertì al Cristianesimo insieme alla sua famiglia, la moglie Ilaria e i figli Giasone e Mauro, in seguito ai prodigi operati da Crisanto. Quest'ultimo, insieme a Daria, era in stato di arresto e veniva interrogato dal tribuno ma, a causa dei miracoli da lui effettuati, portò alla conversione anche i settanta (o settantadue) soldati che lo tenevano in custodia. Venuto a conoscenza del fatto, l'imperatore Numeriano (283-284) comandò che Claudio (o Celerino) fosse gettato in mare con una pietra al collo, mentre i suoi due figli e i soldati furono condannati alla decapitazione. Eseguita la sentenza Ilaria ottenne di seppellire i corpi dei suoi figli che furono inumati sulla via Salaria, ma poco dopo fu anch'essa arrestata²¹. La storia, narrata nei suoi momenti salienti, quelli di martirio, è affrescata

19) È da notare la citazione del nome di s. Paolo apostolo accanto a quello di Pudente. La tradizione riporta che il senatore Pudente, ritenuto padre di Prassede e Pudenziana, avesse ospitato nella sua dimora s. Pietro durante il suo soggiorno romano. Nelle *Gesta Pudentiana et Praxedis*, Pastore, prete di Roma e «narratore», scrive a Timoteo, discepolo di s. Paolo, riguardo a Pudente che, «amicus Apostolorum [...] a beato Paulo doctus», dopo la morte di suo padre ha trasformato la propria casa in una chiesa (cfr. B. VANMAELE, *Poten-*

ziana e Prassede, in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, col. 1064). Ancora un Pudente è citato da s. Paolo nella *II Lettera a Timoteo* (4,21): cfr. U. M. FASOLA, s.v. *Pudente*, *ibid.*, coll. 1240-1243.

20) A. AMORE, *Claudio, Ilaria, Giasone e Mauro*, in *Bibliotheca Sanctorum*, IV, Roma 1964, coll. 19-20; P. SIMONELLI, *Crisanto e Daria*, *ibid.*, col. 306.

21) AMORE, *op. cit.* a nota 20, coll. 19-20.



FIG. 8 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete A del campanile con *Decapitazione di Santi*.

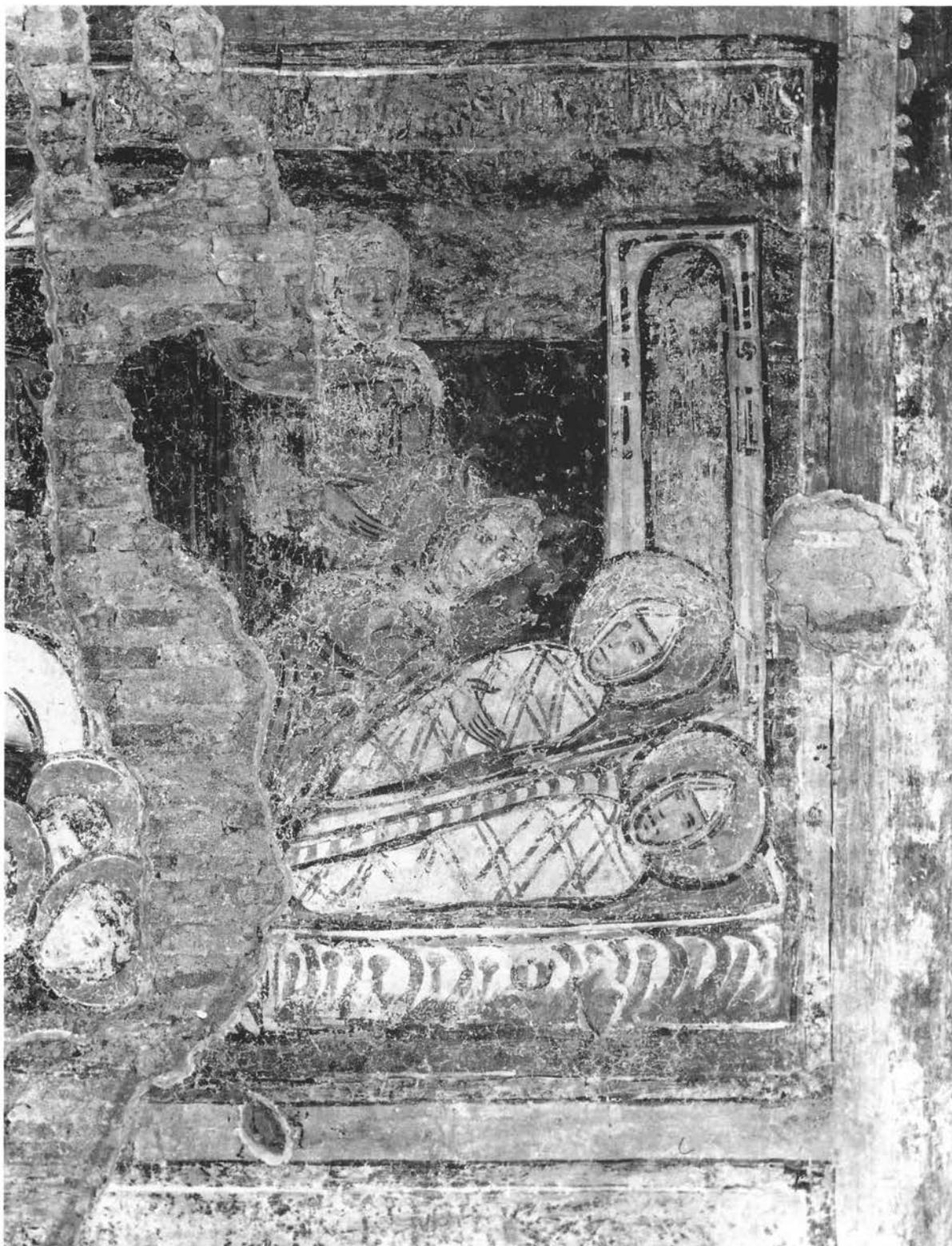


FIG. 9 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete A del campanile con *Inumazione di Santi*.



FIG. 10 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete B del campanile con l'Arresto di S. Ilaria.

nella parte superiore della parete A e nel cominciamento di quella B, sempre sullo stesso livello (figg. 6, 8-11).

Seguono, sul medesimo ordine delle pareti B e C, le vicende di Crisanto e Daria. Il loro culto era molto diffuso e la loro storia deriva da



FIG. 11 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete B del campanile con *Crisanto in prigione*.



FIG. 12 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete B del campanile con *Il leone che protegge s. Daria dagli uomini malvagi*.

una favolosa Passio di cui si hanno redazioni in greco ed in latino²². Crisanto, figlio di Polemio, uomo ricco e nobile di Alessandria, era un giovane colto, amante della letteratura. Giunse a Roma al tempo di Numeriano per studiare filosofia ma, essendo entrato in contatto con il presbitero Carpofo, ebbe da lui spiegazioni sulla religione cristiana e in seguito chiese di essere battezzato. Polemio, non approvando la scelta del figlio, cercò di dissuaderlo in ogni modo fino a servirsi della dotta e bella vestale Daria. Ma Crisanto convertì la giovane ed entrambi, esprimendo il proposito di rimanere casti pur simulando il matrimonio, si diedero alla predicazione facendo abbracciare il Cristianesimo a molti nobili. Accusati dalle autorità romane, vennero interrogati dal tribuno Claudio. Cri-

santo parlò così bene che riuscì a convertire anche lui, la sua famiglia ed i soldati che li avevano tratti in arresto. Allora intervenne direttamente l'imperatore Numeriano che ordinò l'immediato martirio dei due giovani. Crisanto, in carcere, fu percosso crudelmente, mentre Daria fu condotta in un postribolo affinché fosse violata. Ma entrambi furono aiutati da Dio: Cri-

22) SIMONELLI, *loc. cit.* a nota 20.

23) *Itinerari della città di Roma*, in P. TESTINI, *Archeologia cristiana*, Bari 1980, pp. 44-45.

24) A. AMORE, s.v. *Giuliano e Basilissa*, in *EncCatt*, VI (1952), p. 748.

25) G. SEGUI-C. THONES-L. MORTARI, *SS. Celso e Giuliano* (= *Le Chiese di Roma illustrate*, 88), Roma 1966, p. 6.



FIG. 13 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete B del campanile con *Il leone che protegge s. Daria dagli uomini malvagi*, particolare di questi ultimi.

santo ebbe la visita di un angelo che lo ricreò con un odore soave, Daria fu protetta da un leone, avverso a chiunque osasse avvicinarla. Sottoposti infine a diversi tormenti, furono condotti sulla via Salaria, gettati in una fossa e sepolti vivi sotto un cumulo di terra e pietre.

Il Martirologio Romano li commemorava il 25 di Ottobre e dalle testimonianze degli itinerari del VII sec. si evince che i due giovani martiri erano stati inumati nel cimitero di Trasone sulla via Salaria Nuova²³.

Negli affreschi di S. Prassede (parete B) possiamo vedere l'immagine di Crisanto in prigione (fig. 11). Dopo un'ampia lacuna, vi è Daria protetta dal leone con le fauci aperte (figg.

12-13). Quindi, sulla parete C, Crisanto steso su una graticola da tortura e probabilmente fustigato (fig. 14), e infine i due martiri visti nell'ultimo atto della loro sofferenza, quando vengono lapidati e sepolti vivi nell'arenaria (fig. 15).

Nel terzo registro, numerato sempre partendo dall'alto, si narrano le storie di Giuliano e Celso insieme a quelle di altri martiri di cui non si conosce il nome²⁴. Il culto di Giuliano, Celso e compagni era molto diffuso sia in Oriente sia in Occidente. Durante la persecuzione di Diocleziano, Giuliano, che viveva in castità con la moglie Basilissa, venne denunciato al governatore Marciano e imprigionato. Fu interrogato e fustigato. Riuscì però a convertire Celso, figlio di Marciano ed in seguito Marcionilla, madre di Celso, la quale riceverà il battesimo dal prete Antonino. Questo gruppo, a cui si aggiungono il neofita Anastasio e un certo numero di compagni rimasti anonimi, dopo molti tormenti sarà decapitato²⁵.

Gli affreschi sulla parete A propongono dapprima la sepoltura di una santa visibile solo parzialmente, poi l'imprigionamento di s. Giuliano, quindi la condanna al rogo da parte del governatore Marciano nei confronti di alcuni martiri che non intendono sacrificare agli idoli (fig. 16).

Sulla parete B abbiamo la fustigazione di s. Giuliano di fronte ad un rappresentante del potere (figg. 17-18).

Le parti di affresco che dovevano seguire sono quasi completamente scomparse. Aiutandoci con le iscrizioni precedentemente analizzate, si può ritenere che su questa superficie fosse sviluppato il tema dell'incontro di s. Giuliano con il fanciullo Celso e la conversione di quest'ultimo alla fede cristiana.

Sulla parete C, la totale scomparsa delle iscrizioni e le notevoli lacune dell'intonaco non ci consentono di chiarire gli episodi raffigurati. Applicando la medesima logica degli ordini superiori, quella del racconto continuo, possiamo pensare che anche questa terza fascia pittorica racchiudesse ancora le storie di Giuliano, Celso e compagni.



FIG. 14 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete C del campanile con *Numeriano che ordina la tortura della graticola per Crisanto* (del santo è visibile la parte inferiore del corpo in terra sulla destra).



FIG. 15 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete C del campanile con *Crisanto e Daria sepolti vivi nell'arenaria*.

I due santi sono tenuti carponi da due soldati. Forse il martirio che sta per effettuarsi è una fustigazione, dato che l'uomo in piedi, di fronte a essi, sembra tenere in mano un oggetto che assomiglia a una frusta (fig. 19). Nella parte centrale si intravede un santo con le mani giunte (fig. 20) di fronte a numerosi personaggi in piedi e infine, davanti ad un folto pubblico, vi è un altro personaggio aureolato. Egli è chino con il busto in avanti quasi in attesa di essere decollato. Indossa una veste di foggia diversa rispetto a quelle viste in tutto il ciclo pittorico, una sorta di abito sacerdotale. Potrebbe essere identificato con il prete Antonino facente parte del gruppo di martiri celebrati dal culto popolare (fig. 21).

Il quarto registro doveva narrare episodi di

vita e martirio della santa titolare della chiesa, Prassede, insieme a quelli della sua famiglia. Di questi affreschi, realizzati in un posto d'onore, in quanto più bassi rispetto agli altri e quindi meglio visibili dai devoti, oggi non rimane più nulla che possa dare qualche indicazione, anche perché i lavori di sistemazione del campanile ne hanno cancellato ogni traccia.

Durante il pontificato di Pasquale I il progetto decorativo della basilica di S. Prassede si avvale di due differenti tecniche: il mosaico e l'affresco; perciò una molteplicità di modi e mani si impone all'occhio dell'osservatore.

Gli affreschi che ornavano l'antico transetto sinistro della basilica di S. Prassede mostrano molto da vicino l'esaltazione del colore e della linea. Le tonalità calde dei gialli e dei rossi sono

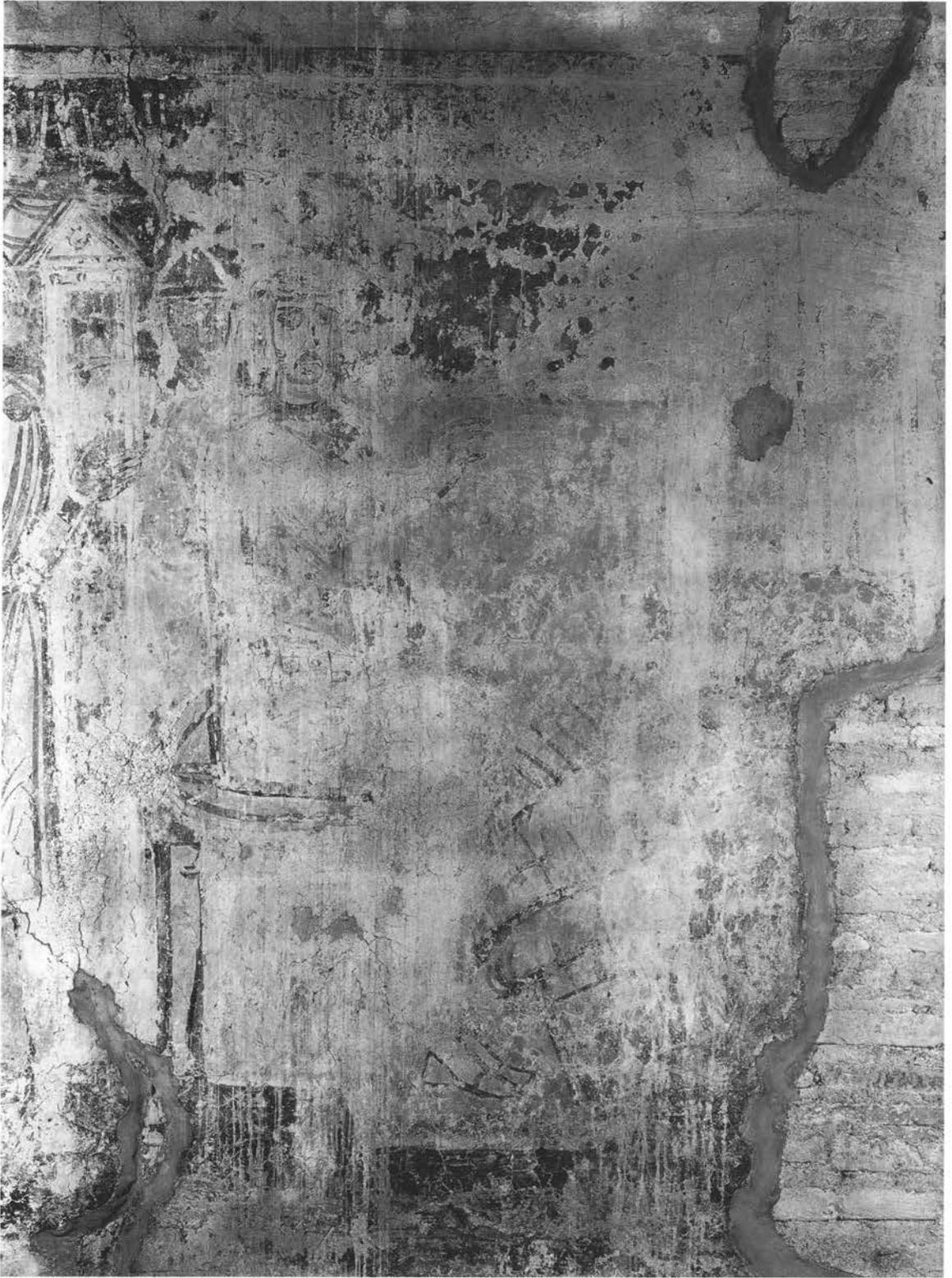


FIG. 16 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete A del campanile con *Marciano che ordina la condanna al rogo di alcuni martiri.*



FIG. 17 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete B del campanile con la *Fustigazione di s. Giuliano* davanti a un rappresentante del potere, particolare del personaggio in trono.



FIG. 18 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete B del campanile con la *Fustigazione di s. Giuliano* davanti a un rappresentante del potere.

armonicamente avvicinate agli azzurri, presenti nelle varie gamme (dal celeste più delicato al blu profondo del cielo) e ai bruni, notevolmente utilizzati. Proprio l'uso di una cromia vivace e calda avvicina affreschi e mosaici. La scelta nel mosaico dell'oro, del blu e del rosso trova una controparte nel giallo, nell'ocra rossa e nel blu degli affreschi.

Naturalmente è importante tenere sempre presente che le due tecniche artistiche sono notevolmente differenti e raggiungono esiti diversi; tuttavia la scelta cromatica basata sulle medesime tinte è indice di una ricerca di armonia coloristica.

Anche gli affreschi, come i mosaici, mostra-

no una pluralità di esecutori. In particolare la parete C sembra discostarsi, nei registri inferiori, dalle altre due per una maggiore secchezza del segno, per la presenza di figure più allungate e rigide e per un particolare disegnativo, le mani, le cui dimensioni sono notevolmente superiori rispetto a quelle delle figure affrescate sulle altre due pareti (fig. 22). Certamente l'alto degrado delle pitture non aiuta in questo genere di analisi, ma l'impressione che se ne ricava è quella di un differente livello qualitativo e quindi dell'intervento di una "seconda mano", meno raffinata ed agile, rispetto ai risultati raggiunti nelle pareti A e B. Pertanto si può ipotizzare per la decorazione del transetto sinistro



FIG. 19 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete C del campanile, IV ordine, con la *Fustigazione dei ss. Giuliano e Celso* (da notare le notevoli dimensioni delle mani dei personaggi).

una attività “a quattro mani”, i cui esiti sono meno felici nelle pitture della parete C.

Le pitture del transetto non possono non sottostare a un raffronto sul piano ideologico e stilistico con i mosaici.

Innanzitutto l'uso dell'affresco in luogo del mosaico fu probabilmente dettato da motivi di economia e di effetto visivo. Il mosaico, per materiali e tempo impiegati, prevedeva dei costi molto elevati, perciò il suo uso fu riservato alle parti ‘in vista’, quelle più importanti sul piano liturgico e dogmatico. Al transetto, che costituiva un'area leggermente angusta, fu assegnato un ciclo narrativo realizzato con l'affresco.

Da un punto vista ideologico si riscontra

una coerenza di impostazione in tutta la decorazione della basilica di Pasquale I. La scelta tematica dell'arco trionfale con la Gerusalemme Celeste, verso le cui porte avanzano gruppi di eletti che recano in mano una corona, è idealmente collegata agli affreschi del transetto sinistro. Allude, evidentemente, al premio che viene da Dio per il martirio subito e mostra l'organicità del programma decorativo.

Il fatto che alcuni brani pittorici sulle pareti A e C siano incompleti a causa dell'inserimento del muro che realizzò il campanile ci fa ritenere che la decorazione ad affresco continuasse parzialmente sulle pareti del transetto, forse in collegamento “fisico” oltre che ideale con gli eletti



FIG. 20 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete C del campanile, IV ordine, con *figura di santo* con le mani giunte.

della Gerusalemme Celeste (figg. 21, 23).

Esiste un rapporto più diretto, al di là delle scelte tematico-ideologiche, tra mosaici e affreschi? Si può parlare di dipendenza dai modi usati dai mosaicisti o addirittura di medesima bottega? Proviamo a sciogliere, ove possibile, qualche interrogativo.

Gli affreschi, anche nello stile, seguono i canoni della convenzionalità. Una spessa linea di contorno segna le forme, che non hanno più

plasticità. Quest'ultima, semmai, è affidata a pennellate di colore che, indugiando sulle vesti, tentano di evidenziare le forme anatomiche sottostanti (fig. 24). Domina una astrazione lineare sempre più accentuata, manca qualsiasi passaggio chiaroscurale. Le figure sono allungate, dagli occhi grandi e dalla gestualità bloccata. Un primo tipo di rapporto o di dipendenza dalla maniera dei mosaicisti si ravvisa nello spesso segno scuro di contorno (fig. 25). Ogni brano pittorico è delimitato da questo tratto in alcuni punti più sinuoso, in altri piuttosto rigido (fig. 8). Un altro elemento interessante è la piega obliqua che taglia la coscia, graficamente rappresentata da due linee parallele²⁶. L'immagine

26) K. WEITZMANN, *Ivories of the called Grado Chair*, in *DOP*, 26, 1972, pp. 49-90.



FIG. 21 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete C del campanile, IV ordine, con *Figura di santo chino in avanti*.



FIG. 22 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affresco sulla parete C del campanile, IV ordine, con la *Fustigazione dei ss. Giuliano e Celso*, particolare (da notare le notevoli dimensioni delle mani dei personaggi).

musiva che meglio si adatta al nostro caso è quella di Pasquale I che sorregge il modello della chiesa da lui edificata (fig. 26). Nitidi sono

la piega obliqua ed il segno dall'andamento curvo che definisce la coscia e termina in una linea orizzontale a segnare il ginocchio²⁷. Nei

27) In relazione a tale grafismo si veda: F. DE MAFFEI, Roma, *Benevento, S. Vincenzo al Volturno e l'Italia settentrio-*

nale, in *Commentarii*, 24, fasc. IV, ott.-dic. 1973, pp. 271-272.



FIG. 23 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Punti di inserimento del pavimento del campanile e del muro che chiude l'antico transetto con tracce di intonaco affrescato interrotte.

nostri affreschi, purtroppo assai rovinati, questo gioco di linee lungo la coscia lo si individua bene nel soldato che trascina in prigione s. Giuliano, affrescato sulla parete A (fig. 24).

Un altro confronto è possibile tra la veste del s. Pietro che presenta s. Pudenziana nel catino absidale (fig. 27) e quella di un altro soldato, questa volta quello relativo alla parete B, il quale tiene per mano s. Ilaria (fig. 25). Oltre alla consueta doppia piega obliqua e alla linea che definisce il ginocchio, al centro della veste fra una piega da un lato e due dall'altro, si individua nella figura di Pietro una serie di pieghe, ben quattro, a forma di "V". Sulla sinistra, le due pieghe che lambiscono le "V" hanno un

andamento più curvo rispetto alla corrispondente dall'altro lato, che invece si mostra più retta. Ebbene, anche la grafica lineare della tunica del soldato segue lo stesso andamento. Le pieghe a "V" al centro della veste sono caratteristiche dei mosaici pasqualini. Si ritrovano, infatti, anche nell'immagine absidale della s. Cecilia nell'omonima chiesa in Trastevere.

Anche la resa grafica dei volti degli affreschi si può avvicinare a quella dei mosaici. Il caratteristico modo di disegnare la bocca (due tocchi di colore separati da una linea orizzontale) o di rendere il naso e le sopracciglia fanno pensare a una diretta relazione (figg. 28-30). La maniera di disegnare la bocca e i baffi nei personaggi maschili barbuti (due tocchi di colore per le labbra separati da una linea orizzontale nera, con le estremità oblique orientate verso il basso) trova una perfetta consonanza con i mosaici (figg. 31-32). Un'altra caratteristica grafica comune è il doppio mento, presente nei personaggi maschili come prolungamento della barba e come espressione di ombreggiatura sul collo. Sempre riguardo ai volti, i pomelli, allusione grafica alle guance, hanno subito un processo di estrema semplificazione e sono rappresentati con delle brevi linee, due o più, dal colore arancione nei mosaici, oca rossa negli affreschi (fig. 33). Talvolta questo particolare disegnativo viene ripetuto nelle pitture con una serie più numerosa di lineette a contorno del volto (fig. 34), forse ad indicare ancora una volta la barba. I visi un po' allungati, gli occhi grandi dallo sguardo fisso, il naso con la caratteristica linea alla base ed il doppio tratto a segnarne il dorso, rappresentano ulteriori elementi di somiglianza. Tale somiglianza, in alcuni punti notevole, non è portata però allo stesso livello qualitativo espresso dal fare dei musivarii. I frescanti di S. Prassede, infatti, sono dei realizzatori meno raffinati e colti. Le loro pennellate di colore, a volte, hanno uno spessore considerevole, a volte sono sottili e disarmoniche, non mostrano quella regolarità ed eleganza proprie delle linee eseguite dai mosaicisti. Questi ultimi ostentano una notevole uniformità e cura di esecuzione: le tessere musive sono sempre applicate riservando gran-



FIGG. 24-25 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: particolari di figure di soldati negli affreschi sulle pareti A (*S. Giuliano condotto in prigione*) e B (*S. Ilaria condotta in prigione*) del campanile.

de attenzione al risultato finale. La linea di contorno è ottenuta con una fila di tessere, senza mai mostrare la disomogeneità propria di quella dei frescanti.

Costoro, benché abbiano tentato di avvicinare graficamente la loro opera a quella dei mosaicisti, non hanno saputo fare propria la stessa disposizione alla eleganza del tratto, alla cura del particolare.

Appare opportuno parlare, tenendo conto delle analogie e delle difformità, non certamente di medesima bottega ma di subordinazione grafica da parte dei frescanti, essendo il risultato degli affreschi di modesto valore, opera evidentemente di artisti che hanno cercato di emulare i modi assai più felici dei mosaicisti. Tale emulazione, però, rasenta il carattere di una ve-

ra e propria copia in taluni particolari (doppia piega obliqua a segnare il ginocchio, definizione grafica di naso e bocca), tanto da far pensare a una riutilizzazione dei disegni preparatori, relativi ai mosaici, da parte dei frescanti. Le somiglianze più stringenti sono con i mosaici del catino absidale che mostrano una maggiore dose di arcaismo in senso paleocristiano²⁸ rispetto alle altre realizzazioni musive della basilica. Negli affreschi la rigidità delle pose e l'aridità compositiva dei loro autori sono parzialmente compensate dalla cromia vivace che, volendo imitare gli splendori cromatici dei mosaici, fornisce all'opera un tocco di vitalità²⁹.

Benché gli affreschi dell'antico transetto siano da ritenersi qualitativamente inferiori ai mosaici, non si possono non considerare come fa-



FIGG. 26-27 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: particolari delle figure di Pasquale I e di s. Pietro nei mosaici del catino absidale.

centi parte di un medesimo disegno decorativo e iconografico. Papa Pasquale I, promotore di

una *renovatio* basata su modelli paleocristiani, emotivamente legata alle radici più profonde

28) V. TIBERIA, *Mosaici restaurati nella basilica di S. Prassede*, in *L'Urbe*, 1988, pp. 48-49, individua nell'ambito della fabbrica di S. Prassede maestranze di diversa formazione figurativa: un primo gruppo, cui si deve la decorazione della cappella di S. Zenone, dell'arco trionfale e del primo angelo di sinistra nell'arco absidale, si esprime in maniera più moderna e raffinata; un secondo gruppo, che realizza il mosaico del catino absidale, elabora un linguaggio meno elegante da un punto di vista cromatico e più arcaizzante. Per quanto concerne il riferimento all'arte paleocristiana, cfr. G. MATHIAE, *Mosaici medievali di Roma*, Roma 1967, pp. 230, 238; P. J. NORDHAGEN, *Un problema di carattere iconografico e tecnico a S. Prassede*, in *Roma e l'età carolingia* cit. a nota 10, pp. 159-166.

29) Alle pitture di S. Prassede si può avvicinare un piccolo affresco conservato nella Chiesa dell'Annunziata a Zagarolo. Si tratta del ritratto di s. Albina, dal carattere schietta-

mente romano, datato da J. Osborne, *Notes on early medieval wall paintings in Lazio*, in *Medieval Lazio*, Oxford 1982, pp. 293-295, tra il 650 e l'850. La santa, assimilabile nel ricco abbigliamento a quella della Cappella di S. Zenone, è resa pittoricamente con cura, sicurezza ed eleganza di tratto. Questo brano pittorico si può far risalire con grande probabilità al IX secolo, data la stretta somiglianza iconografica e stilistica con i mosaici di S. Prassede. Tale legame è significativo all'interno della questione della comunanza, a S. Prassede, tra mosaicisti e frescantì. Poiché l'affresco di Zagarolo, di provenienza ignota, testimonia l'esistenza di un filone pittorico di area romano-laziale dai modi più garbati ed organici rispetto a quello rappresentato dalle prove di S. Prassede, i cui esiti sono certamente meno felici e molto più vicini, invece, ai mosaici della stessa chiesa, ciò rende improbabile che gli autori di questi ultimi lo siano stati anche degli affreschi.



FIGG. 28-30 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affreschi del campanile, particolare di alcuni volti.



FIGG. 31-32 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: particolari con i ss. Pietro e Pudenziana e con uno dei Seniori dell'Apocalisse nei mosaici del catino absidale.



FIG. 33-34 - ROMA, Chiesa di S. Prassede: Affreschi del campanile, particolari di alcuni volti.

della Roma cristiana, intese esaltare la scelta del martirio, materialmente rappresentata dalle reliquie traslate nella cripta, e il premio a essa susseguente³⁰.

Ecco allora che emerge con chiarezza l'organicità del programma decorativo della basilica di S. Prassede, dove agli episodi agiografici di natura "terrena" si affianca, nell'arco trionfale, lo splendore dei gruppi di eletti che ricevono il premio per la loro fedeltà spirituale. Il riferimento ai martiri nel programma decorativo della basilica di S. Prassede, negli affreschi alla base del campanile, o in quello dell'arco trionfale della chiesa di S. Cecilia in Trastevere, con la teoria di sante coronate che escono da due città gemmate, la cui processione è scandita da palme, rappresenta un ritorno ideologico alla Chiesa delle origini, quella in cui la testimonianza del martire, di colui che confessa la fede a rischio della propria vita, rappresenta un avvenimento glorioso, la cui conoscenza è affidata alla diffusione degli Atti dei martiri.

Ciò si riallaccia direttamente alla figura di Cristo, definito "martire" perché ha reso testimonianza a Dio di fronte agli uomini e agli Apo-

stoli, anch'essi "martiri", cioè testimoni della resurrezione di Cristo.

Perciò l'influenza e il prestigio del modello originario (la confessione della fede sino alla morte) rimangono un motivo preponderante nel pensiero pascaliano, proprio per la loro connessione con la figura di Cristo e con la testimonianza della Chiesa primitiva.

Gli affreschi alla base del campanile mostrano una perfetta coerenza con questo progetto. La decorazione pittorica delle storie di martirio è da ritenersi una ulteriore esaltazione del tema in relazione alla traslazione di reliquie voluta da Pasquale I.

Perciò, pur essendo di qualità sicuramente inferiore rispetto agli esiti del mosaico, ma fortemente influenzata da esso, in particolare dalle raffigurazioni del catino absidale, essa appare perfettamente integrata al tema della Gerusalemme Celeste.

Pertanto il pontificato di Pasquale I (817-824) costituisce il termine cronologico più rispondente per una datazione degli affreschi, soprattutto per l'evidente equilibrio complessivo dell'invenzione decorativa.

30) Sui cicli romani ad affresco relativi al tema del martirio, vedi per s. Callisto: A. NESTORI, *La catacomba di Calepodio al III miglio dell'Aurelia Vetus e i sepolcri dei Papi Callisto I e Giulio I*, in *RAC*, 47, 1971, pp. 203-212; per i ss. Quirico e Giulitta in S. Maria Antiqua: MATTHIAE, *op. cit.* a nota 29, p. 146; HERMANIN, *op. cit.* a nota 2, p. 194; H. BELTING, *Eine Privatkappelle im frühmittelalterlichen Rom*, in *DOP*, 1987, pp. 55-69; per i SS. Quaranta martiri sulla Via Nova nel Foro Romano: HERMANIN, *op. cit.* a nota 2, p. 185; BERTELLI, *Traccia*

cit. a nota 29, p. 81; per s. Erasmo in S. Maria in Via Lata: BERTELLI, *S. Maria in Via Lata*. La chiesa inferiore e il problema paolino (= *Le chiese di Roma illustrate*, 114), Roma 1971, p. 35; MATTHIAE, *op. cit.* a nota 2, p. 152; M. RIGHETTI TOSTI CROCE, *Gli affreschi di S. Maria in Via Lata*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Roma 1989, pp. 179-182; ANDALORO, in MATTHIAE, *op. cit.* a nota 2, p. 272.

