



Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Miscellanea di studi interdisciplinari

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Direttore di collana

Donatella Gavrilovich
Università di Roma Tor Vergata

Comitato scientifico

Marie-Christine Autant-Mathieu
Directrice de Recherches CNRS, Paris (Francia)

Paola Bertolone
Università di Siena

Maria Ida Biggi
Università di Venezia "Ca' Foscari"
*Direttrice del "Centro studi per la ricerca
documentale sul teatro e il melodramma"*
Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Enrica Dal Zio
"Michael Chekhov Association MICHA", New York (USA)

Erica Faccioli
Accademia di Belle Arti di Bologna

Gabriella Elina Imposti
Università di Bologna

Ol'ga Kupcova
*Direttrice delle Ricerche del Dipartimento di Teatro,
Istituto di Storia dell'Arte, Mosca (Russia)*

Roger Salas
Critico di danza e giornalista, Madrid (Spagna)

Donato Santeramo
*Head Languages, Literatures and Cultures,
Queen's University, Kingston (Canada)*

Questo volume di studi in onore di Edo Bellingeri è un'edizione speciale. I testi non sono stati sottoposti al consueto sistema di valutazione basato sulla revisione paritario, imparziale e anonimo (peer-review).

Miti antichi e moderni

A cura di

Donatella Gavrilovich

Carmelo Occhipinti

Donatella Orecchia

Pamela Parenti

UniversItalia

*Il presente volume è stata pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Scienze storiche, filosofico-sociali,
dei beni culturali e del territorio.*

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Copyright 2013 - UniversItalia - Roma

ISBN 978-88-6507-556-2

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art.68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

In copertina: *Foto di scena*. A. Fedotov e K. Stanislavskij nel ruolo di Leporello e di Don Giovanni nella tragedia *Il convitato di pietra* di A. Puškin. 1889.

Associazione d'arte e letteratura, Mosca.

La chiesa di Santa Maria Liberatrice: dal Foro Romano al Testaccio

Claudia Barsanti
Marika Beccaloni

Scorrendo le cronache della cerimonia di consacrazione della nuova chiesa di Santa Maria Liberatrice al Testaccio, celebrata solennemente dal cardinale Pietro Respighi, la mattina del 28 novembre 1908, emergono con grande evidenza le speranze riposte nella nuova fondazione destinata al servizio degli abitanti del quartiere¹, all'epoca in pieno sviluppo edilizio e demografico, ma da tempo privo di adeguata assistenza spirituale².

Il progetto per una parrocchia nel quartiere del Testaccio era stato promosso quasi vent'anni prima dal pontefice Leone XIII (1878-1903), nel quadro di un più vasto programma di politica edilizia volto ad arginare il dilagante laicismo e anticlericalismo e, nel contempo, teso a riaffermare il ruolo di Roma come centro della Cristianità in un momento particolarmente critico, coincidente con i primi sviluppi di Roma capitale. Acquistato il terreno, il pontefice aveva dato l'incarico della realizzazione del progetto ai Benedettini della vicina abbazia di Sant'Anselmo all'Aventino, ma varie vicissitudini interruppero l'impresa nel

¹ La notizia dell'evento venne data dall'«Osservatore Romano», 29. 11. 1908 e, con ricchezza di dettagli nell'articolo dedicato appunto a *La solenne consacrazione del Tempio di Santa Maria Liberatrice in Roma*, pubblicato nel «Bollettino Salesiano», XXXIII, 1, 1909, pp. 10-13. In proposito si vedano inoltre A. Artioli, *La nuova chiesa di Santa Maria Liberatrice*, in «Arte e Storia», vol. 28, 1909, pp. 169-172; M.F. Mellano, *I Salesiani nel quartiere romano del Testaccio: primo ventennio del '900*, LAS Editrice, Roma 2002, pp. 25-28; M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice al quartiere operaio del Testaccio in Roma e le architetture di Mario Ceradini per i Salesiani*, in «Quaderni di Storia dell'Architettura», 6, 2002, in partic. pp. 17-18.

² In quello stesso anno l'allora Piazza dell'Industria prese il nome dalla nuova chiesa che ne aveva sensibilmente trasformato anche l'aspetto con la sua maestosa mole che si stagliava isolata nell'area rarefatta, non ancora edificata del Testaccio, ma che in breve avrebbe visto sorgere le abitazioni promosse dall'Ente case popolari. La storia e la formazione del moderno quartiere è stata tratteggiata da D. Gallavotti Cavallero, *Rione XX – Testaccio* (Guide Rionali di Roma), Fratelli Palombi Editori, Roma 1987; S. Lunadei, *Testaccio: un quartiere popolare. Le donne, gli uomini e lo spazio della periferia romana (1870-1917)*, Franco Angeli Editore, Milano 1992; R. Lucignani (a cura di), *Testaccio dove batte più forte "er core" dei Romani*, Gange- mi Editore, Roma 2009.

1887, lasciando il cantiere a livello delle fondamenta predisposte per l'edificio progettato su disegno neo-rinascimentale dall'ingegnere Carlo Tonelli³.

Finalmente, nel 1904, riprese nuova consistenza il piano dell'insediamento parrocchiale al Testaccio, soprattutto quando il pontefice Pio X (1903-1914), dopo la rinuncia dell'abate dei Benedettini, ne affidò con il chirografo del 1° novembre 1905, la conduzione e l'amministrazione «agli zelanti figli di Don Bosco»⁴. Nell'impresa fortemente caldeggiata dal pontefice furono coinvolte anche le Nobili Oblate di Tor de' Specchi, che, nel gennaio del 1900, avevano visto atterrare con cariche di dinamite il loro convento assieme alla chiesa seicentesca, dedicata a Santa Maria Liberatrice (*Libera nos a poenis inferni*), nel Foro Romano⁵, per consentire le indagini archeologiche delle vestigia di Santa Maria Antiqua⁶.

A seguito di quegli eventi il papa aveva deciso di trasferire il culto e la memoria del titolo della scomparsa chiesa forense alla nuova fondazione per perpetuarne la memoria, alla cui costruzione avrebbero dovuto contribuire finanziariamente anche le Oblate, alle quali fu tra l'altro richiesto di devolvere gran parte dell'indennizzo che avevano ricevuto dalla Stato per l'esproprio del loro complesso al Foro Romano⁷. Inoltre, per disposizione pontificia l'antica immagine di

³ Cfr. M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, cit., pp. 29-30, figg. 4-7.

⁴ Il primo ingresso dei Salesiani al Testaccio risale al 1898/1899, quando furono incaricati di gestire le attività didattiche della scuola elementare istituita da Leone XIII: G. Lunadei, *Testaccio*, cit., pp. 95-100; M.F. Mellano, *I Salesiani nel quartiere romano del Testaccio*, cit., pp. 9-28. La chiesa del Testaccio era la seconda parrocchia romana dei Salesiani, la prima era quella all'Esquilino, dedicata nel 1887 al Sacro Cuore di Gesù.

⁵ La chiesa era stata costruita su committenza del cardinale Marcello Lante nel 1617 dall'architetto Onorio Longhi cfr. L. Patetta (a cura di), *I Longhi una famiglia di architetti tra Manierismo e Barocco*, catalogo della mostra, De Luca, Roma 1980, p. 76.

⁶ Le operazioni di demolizione si svolsero in poco più di un mese, dall'8 gennaio al 10 febbraio. Per una dettagliata descrizione del tempio barocco, corredata da una ricca documentazione fotografica, cfr. A. Artioli, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, in «Cosmos Catholicus», II, 1900, pp. 81-96. Il promotore e poi direttore degli scavi, Giacomo Boni, aveva fortemente caldeggiato l'atterramento di quella chiesa, a suo parere di «nessun valore come monumento», suggerendo di ricostruirla tal quale, in uno dei nuovi quartieri della capitale dove, soggiungeva, «l'accresciuta popolazione sente vivo bisogno di una nuova chiesa», cfr. E. Tea, *La basilica di Santa Maria Antiqua*, Società Editrice «Vita e Pensiero», Milano 1937, p. 6. Sulla storia dello scavo si veda anche il più recente contributo di A. Paribeni, *Giacomo Boni e il mistero delle monete scomparse*, in *Marmoribus vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi* (Studi di Antichità cristiana pubblicati a cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, LXIII), Città del Vaticano 2011, II, pp. 1003-1023: 1005-1006.

⁷ Le vicende relative all'esproprio e alla demolizione del complesso delle Oblate sono state delineate da G. Morganti, *Giacomo Boni e i lavori di Santa Maria Antiqua: un secolo di restauri*, in J. Osborne, J. Rasmus Brandt, G. Morganti (a cura di), *Santa Maria Antiqua cento anni do-*

Santa Maria Liberatrice, proveniente da quella chiesa, sarebbe stata esposta alla pubblica venerazione sull'altar maggiore del nuovo tempio al Testaccio, il quale avrebbe ricevuto per questo il titolo di Santa Maria Liberatrice⁸.

Legare alla memoria di un'antica chiesa, come la demolita chiesa seicentesca di Santa Maria Liberatrice e, nel contempo, anche a quella di Santa Maria Antiqua, ritenuta tra le prime, se non addirittura la prima, dedicata alla Vergine nell'Urbe, la nuova fabbrica ecclesiale, era un'opportunità quanto mai favorevole, carica di significato e di implicazioni simboliche⁹. Un legame che venne superbamente ostentato sulla facciata della nuova chiesa dai pannelli che trascrivevano in mosaico (fig. 1), in modo più o meno fedele, le pitture con la Crocifissione e con la scena votiva della Madonna in trono tra i santi Pietro e Paolo, Papa Zaccaria e il committente, il *primicerius* Teodoto, che erano state riportate alla luce pochi anni addietro nella cappella dedicata ai Santi Quirico e Giulitta, in Santa Maria Antiqua¹⁰. [C.B.]

po, atti del colloquio internazionale, Roma 5-6 maggio 2000, Campisano Editore, Roma 2004, pp. 11-30.

⁸ La notizia venne pubblicata nel «Bollettino Salesiano», XXX, 1, 1906, pp. 10-14.

⁹ Ne fa memoria l'epigrafe dedicatoria che si legge all'interno della chiesa, nella parete di controfacciata: «Questa chiesa perpetua il culto di S. Maria Liberatrice ereditando titolo e icone dell'omonima chiesa demolita che dal secolo XVI all'anno 1899 nel Foro Romano tenne il luogo e custodi le memorie di S. Maria Antiqua primo santuario della Madre di Dio nel mondo. I Salesiani del Ven. Giovanni Bosco con l'aiuto dei loro cooperatori e delle nobili oblate di Tor de' Specchi eressero il rinnovato santuario perché fosse solenne e non perituro omaggio a S.S. Pio X nell'anno giubilare del suo sacerdozio». L'iscrizione, coronata da due figure angeliche che recano un serto con monogramma, è campita a finto mosaico all'interno di un'edicola.

¹⁰ Nell'iscrizione sotto il pannello della Vergine, assieme alla dedica della chiesa SANCTA MARIA LIBERA NOS A POENIS INFERNI, si enuncia il desiderio di perpetuare la memoria di quelle pitture MUSIVO RENIDENT IMAGINES SUAE PAENE VETUSTATE DELETAE IN TECTORIIS SANCTAE MARIAE ANTIQUAE SUPERSUNT. Il pannello della Vergine rovinò al suolo nel 1924, ma venne ripristinato l'anno seguente: D. Gallavotti Cavallero, *Rione XX – Testaccio*, cit., 44. La scelta di collocare un mosaico in facciata si deve all'architetto Ceradini. Il primo progetto, datato tra 1905 e 1906, ideato dal pittore torinese Carlo Krättly, prevedeva una simbolica rappresentazione dell'*Ecclesia* e, nel comparto superiore, l'immagine della Vergine Regina in trono col Bambino affiancata dai clipei con i ritratti di Pontefici e figure di Santi. Il progetto venne tuttavia accantonato dai Salesiani perché troppo dispendioso ed anche perché desideravano la riproduzione fedele di alcune pitture dell'antica chiesa del Foro, concepite come messaggio visivo della simbolica continuità del titolo tra i due edifici: M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, cit., p. 32, fig. 15, ed inoltre M. Nuzzo, *La decorazione musiva nelle chiese della Roma postunitaria: presenze veneziane e tradizione romana*, in F. Guidobaldi e A. Paribeni (a cura di), *Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico. AISCOM (Venezia, 20-23 Gennaio 1999)*, Edizioni del Girasole, Ravenna 2000, pp. 479-490, in partic. pp. 483-484, fig.3; M. Nuzzo, *Lo spazio sacro della Terza Roma. Dinamiche di insediamento, aspetti devozio-*

L'Ordine Salesiano aveva affidato l'incarico di portare a termine il progetto della chiesa del Testaccio all'architetto Mario Ceradini, il quale si vide costretto ad elaborarlo in tempi piuttosto rapidi, poiché si sperava d'inaugurarla nell'anno giubilare del sacerdozio del papa, il 1908 appunto. «Per ragioni di giusta economia» l'architetto dovette inoltre adeguare il nuovo progetto «a certi legami di forma e di dimensioni, per non perdere quel tanto del già fatto, di cui si poteva usufruire», vale a dire, sfruttare le fondazioni che erano state gettate anni addietro¹¹.

Mario Ceradini (1864-1940), veneziano di nascita, ma torinese d'adozione, che fin dal 1900 aveva collaborato con i Salesiani, legando il proprio nome alla realizzazione di varie iniziative edilizie promosse dall'Ordine in Italia e all'estero¹², fu in grado d'interpretare e soddisfare le istanze ideologico-tradizionaliste della committenza, che per esigenze pratiche e funzionali erano orientate verso uno stile sobrio ed essenziale, proponendo una formula progettuale quasi 'su misura', per lo più ispirata ad una generica tradizione romanico-padana, ma sensibile e ricettiva delle emergenti tendenze premoderniste, anche di matrice *Liberty*; una formula le cui eclettiche linee guida vennero d'altronde più volte replicate dal Ceradini in altre fondazioni ecclesiali, come risalta, ad esempio, nei disegni progettuali di due chiese, grosso modo contemporanee: il Sacro Cuore di Gesù a Trieste, commissionata dai Gesuiti¹³ e la Sacra Famiglia in Ancona per i Salesiani¹⁴.

Anche il complesso salesiano del Testaccio rientra in quest'ottica progettuale: nel disegno di Santa Maria Liberatrice traspare, come è stato del resto più volte sottolineato, un carattere eclettico espresso con un linguaggio architettonico innovativo, soprattutto per quanto riguarda il contemporaneo contesto romano, in bilico tra tradizione e innovazione, realizzato con una prassi improntata ai criteri accademici, ma con sensibili aperture ai temi e alle sperimentazioni della modernità¹⁵.

nali e caratteri formali degli edifici religiosi dei nuovi quartieri della capitale tra Leone XIII e Pio X (1878-1914), in «Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée», 117, 2005 (2006), 2, pp. 497-518: 509-510.

¹¹ Il progetto viene illustrato, forse dallo stesso Ceradini, nel contributo *La nuova chiesa di S. Maria Liberatrice al Testaccio in Roma*, in «Bollettino Salesiano», XXXI, 1906, pp. 10-14; una sintesi di questo articolo è apparsa l'anno seguente su «L'Architettura Italiana», 4, 1907-1908, pp. 14-15.

¹² La collaborazione con i Salesiani risale ai primi anni del '900; per un regesto dei numerosi progetti elaborati dal Ceradini, cfr. M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, cit., pp. 39-50.

¹³ M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, cit., p. 47, fig. 68.

¹⁴ M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, cit., p. 47, fig. 69.

¹⁵ C. Ceschi, *Le chiese di Roma dagli inizi del neoclassico al 1961*, Cappelli Editore, Bologna 1963, pp. 164-165, figg. 197-198; M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, cit., pp. 34-

Elemento connotante l'originalità dell'edificio del Testaccio è senz'alcun dubbio l'ordinata partitura dei laterizi, interrotta ad altezze variabili dalla scansione orizzontale di fasce di travertino¹⁶ che ne movimentano e ne ingentiliscono coloristicamente la compattezza delle strutture esterne, con un esplicito richiamo alla bicromia delle fabbriche romaniche, adottata con misura e in modo ben più originale rispetto al disegno architettonico della chiesa episcopale americana di St. Paul within the walls ed anche della chiesa evangelica inglese d'Ognissanti, entrambe ideate dal celebre architetto George Edmund Street¹⁷. Inusuale è anche il fregio laterizio con triangoli, che percorre sotto le gronde i prospetti laterali di Santa Maria Liberatrice, il quale sembra piuttosto riecheggiare una soluzione esornativa ispirata a quella delle absidi di San Marco a Venezia e di alcune chiese lagunari, tra le quali, Santa Fosca a Torcello e Santa Maria e Donato a Murano¹⁸.

Non meno sorprendente è il prospetto di facciata che presenta un ricco decoro nel quale si fondono e si confondono con gusto ed equilibrio ed anche con straordinaria organicità elementi eterogenei di orizzonte stilistico assai vario e composito, raggiungendo tuttavia una eclettica ed originalissima sintesi formale.

Se si eccettuano i pannelli musivi, solo brevi cenni, con poche e generiche sottolineature, sono stati per lo più dedicati alle altre componenti del decoro della facciata frutto di una disinvolta manipolazione di modelli di tradizione bizantina, romanica, gotica con le emergenti sperimentazioni premoderniste, anche d'impronta *Liberty*, apprezzabili nelle geometrie e nelle linearità delle incorniciature e riquadrature che coordinano i piani architettonici e i decori, realizzati con raffinata cura dei dettagli e con un'attenta scelta dei materiali.

Altrettanto generiche sono le brevi note di commento agli elementi disegnati dall'architetto Ceradini per l'arredo interno dell'edificio, dai quali vorremmo trarre spunto per alcune riflessioni sui suoi modelli di riferimento, soffermando in particolare l'attenzione sulle 'citazioni' che ruotano attorno al repertorio bizantino, nelle quali si riverberano in modo significativo le giovanili esperienze veneziane del Ceradini, fors'anche a contatto di un personaggio come Raffaele Cattaneo, solo di pochi anni più grande e come lui allievo dell'Accademia di Bel-

45; Id., *Mario Ceradini, architettura religiosa e modernismo. S. Maria Liberatrice in Roma*, in M. Doci e M.G. Turco (a cura di), *L'Architettura dell'"Altra" modernità*, Gangemi Editore, Roma 2010, pp. 486-495. Le componenti premoderniste del progetto e la sua incidenza in ambito romano sono state sottolineate, tra i primi, da F. Saponi, *Architettura in Roma 1901-1950*, Belardetti, Roma 1953, pp. 39, 76-77.

¹⁶ Sui fianchi le listature di travertino sono intervallate da piccoli quadrati in corrispondenza dei fori di aerazione.

¹⁷ Cfr. C. Ceschi, *Le chiese di Roma*, cit., pp.131-133, figg. 150-155.

¹⁸ In proposito, si rinvia a G. Trevisan, in F. Zuliani (a cura di), *Veneto romanico*, Jaca Book, Milano 2008, pp. 90-99, figg. a pp. 37, 80 e 86.

le Arti di Venezia¹⁹. Una circostanza questa che non sembra essere stata adeguatamente indagata, laddove potrebbe fornire nuovi elementi per meglio definire la figura del Ceradini, nonché darci altre notizie della sua formazione culturale. In tale direzione meriterebbero un approfondimento anche i contatti tra Ceradini ed un altro personaggio di spicco, l'architetto Ferdinando Mazzanti, il quale, negli anni in cui Ceradini era docente all'Accademia Albertina di Torino²⁰, ricopriva il ruolo di professore di Disegno ornamentale a mano libera presso il Regio Museo industriale della stessa città. Il Ceradini aveva avuto infatti occasione di prendere visione della documentazione grafica relativa alla scultura altomedievale romana realizzata dal Mazzanti in occasione dell'Esposizione d'Architettura tenutasi a Torino nel 1890, esprimendo tuttavia un giudizio assai poco lusinghiero sui disegni presentati all'Esposizione, a suo parere «puerili nell'esecuzione [...], studiati e raccolti con sfarzo e pretesa, ma senza un concetto definito»²¹. Un giudizio decisamente severo riconducibile forse alla giovanile ostilità di Ceradini nei confronti del *revival* medievale, che a suo avviso sembrava minare «l'alba dell'architettura nazionale», ma che poi venne largamente condiviso e variamente declinato con gusto antiquario nei suoi più maturi progetti architettonici e decorativi²².

Al maestoso impianto architettonico dell'edificio, con pianta basilicale, transetto e tiburio, caratterizzato da forme poderose ed essenziali e da un articolato sistema di coperture voltate, con soluzioni spaziali ispirate ad un medioevo decisamente nuovo per l'ambiente romano, si accosta un complesso di elementi d'arredo elaborati nel pieno rispetto delle coordinate di sobrietà e di decoro richieste appunto, come si è detto, dalla committenza, nei quali vennero abilmente declinati disparati temi decorativi di sapore revivalistico, per i quali, in fase di elaborazione progettuale, i primi suggerimenti furono con tutta probabilità offerti all'architetto Ceradini anche dai saggi allora in voga²³. Comunque sia, queste

¹⁹ Per un profilo biografico si veda E. Russo, *Raffaele Cattaneo a centocinquanta anni dalla nascita*, «Bizantinistica. Rivista di Studi Bizantini e Slavi», s. II, XII, 2011, pp. 247-270.

²⁰ Cfr. E. Della Piana, *Mario Ceradini*, in G.M. Lupo (a cura di), *Gli architetti dell'Accademia Albertina. L'insegnamento e la professione dell'architettura tra Ottocento e Novecento*, Alimandi, Torino, pp. 120-121.

²¹ M. Ceradini, *L'Architettura Italiana alla prima Esposizione di Architettura in Torino*, Editore Carlo Clausen, Torino 1890, p. 40.

²² Più di uno spunto venne con tutta probabilità offerto proprio dal denso contributo, nel quale era presa in esame la produzione marmoraria romana di età altomedievale, pubblicato alcuni anni più tardi da F. Mazzanti, *La scultura ornamentale romana nei bassi tempi*, «Archivio storico dell'arte», s. II, fasc. 1-3, 1896, pp. 33-56, 161-185., per il quale si rinvia alle riflessioni di S. Ghisu, E. Raimondi, *Ferdinando Mazzanti: figura e opera*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 131, 2008, pp. 293-311.

²³ In proposito basterà ricordare il saggio di R. Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa. Ricerche storico-critiche*, Ongania, Venezia 1888.

prime sollecitazioni vennero arricchite e sensibilizzate da una conoscenza diretta dei maggiori monumenti paleocristiani e medievali che senza alcun dubbio il Ceradini non trascurò di visitare durante i suoi soggiorni romani, tra i quali Santa Maria Antiqua e San Clemente²⁴. Sono del resto da ricercare proprio in entrambe queste chiese i più significativi modelli di riferimento per alcune componenti di arredo realizzati per Santa Maria Liberatrice, come nel caso degli elementi in opera nei parapetti dei piccoli cori ai lati del presbiterio (fig. 2).

Ciascun parapetto è composto da tre plutei intercalati da quattro pilastri, tutti di travertino. I plutei laterali esibiscono una singolare redazione, d'impronta paleosamente moderna, del tradizionale schema a pelte, le quali assumono una forma accentuatamente verticale con margini profilati. Il pluteo collocato al centro, ugualmente incorniciato da una semplice modanatura, presenta invece una composizione simbolica, caratterizzata da uno schema decorativo, di tipo ternario, con un monogramma racchiuso in un serto lemniscato e con croci laterali. Esso rinvia direttamente al complesso dei plutei di VI secolo reimpiegati nella *schola cantorum* di San Clemente e, in particolare, ai plutei siglati dal monogramma di papa Giovanni II (533-535)²⁵. Il modello di riferimento appare tuttavia leggermente modificato sia nella morfologia del serto, qui decorato con rigonfi girali di acanto stilizzato, sia nella raffinata soluzione del monogramma ritagliato a giorno nello spessore della lastra, sia nel lezioso *ductus* dei caratteri di gusto *art nouveau*. Il monogramma, che può essere sciolto con il titolo stesso della chiesa S(ancta) MARIA L(iberatrix)²⁶, ricorre più volte, come un vero e proprio *leit-motiv*, sugli arredi dell'edificio: sull'ambone, sulle lastre con pavoni affrontati atte a contenere l'olio e le sante reliquie, sui plutei della recinzione presbiteriale, nell'epigrafe dedicatoria campita in controfacciata ed anche negli inserti musivi che impreziosiscono l'altare maggiore.

Sembrirebbe rinviare alla *schola cantorum* clementina anche il decoro dei pilastri. I due laterali mostrano una composizione caratterizzata da un disegno di

²⁴ Con tutta probabilità visitò anche la cripta di San Lorenzo fuori le mura, che era stata di recente trasformata nel mausoleo di Pio IX su progetto di Raffaele Cattaneo, per la quale, cfr. A. Ballardini, *Un cantiere 'bizantino' per la cripta di Pio IX in San Lorenzo fuori le mura: il progetto tra committenza e maestranze*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 22-27 settembre 2009, Electa Mondadori, Milano 2010, pp. 207-233.

²⁵ F. Guidobaldi, C. Barsanti, A. Guiglia Guidobaldi, *San Clemente. La scultura del VI secolo* (San Clemente Miscellany IV, 2), Apud San Clementem, Roma 1992, pp. 154-155, figg. 89, 100, 106, 120, 122.

²⁶ Si accoglie, condividendola, l'ipotesi di lettura suggerita dal dott. Giovanni Pesiri al quale rivolgiamo un vivo ringraziamento. A suo parere, nella parte inferiore la grande M sembra contenere in nesso le lettere interpretabili come A R (con occhiello triangolare) I (inclinata a destra) A, mentre dall'estremità inferiore dell'asta sinistra della M parte l'asta orizzontale di una L.

gusto prevalentemente geometrico, con cinque orbicoli attraversati da una sorta di asta con tre croci. I due centrali presentano invece una composizione con un cantaro, racchiuso in un orbicolo, da cui si erge uno stelo crucigero al quale s'intrecciano due sinuosi steli vitinei con pampini e grappoli d'uva stilizzati. Entrambe trovano infatti più di un raffronto nel variegato repertorio decorativo dei pilastrini di VI secolo in opera nella *schola* di San Clemente²⁷, ma anche, vorremmo aggiungere, con qualche spunto che parrebbe piuttosto riecheggiare gli ornati dei pilastrini altomedievali della chiesa di Santa Maria di Aurona a Milano, riprodotti nel saggio del Cattaneo²⁸.

Sembrebbero invece del tutto estranei all'ambito romano i modelli di riferimento per i singolari inserti decorativi che trovano posto nelle risalte angolari delle ampie arcate che inquadrano le porte sotto i cori: due figure geometriche, un tondo inscritto in un quadrato, con maglie annodate tra loro, delineate da una fettuccia o nastro a superficie lievemente rigonfia e con solcature marginali. Questo particolare tipo di nastro o fettuccia, convenzionalmente definito 'bizantino', caratterizza appunto le multiformi figure ad annodature più o meno complesse modellate sulle sculture di ambito greco-bizantino realizzate tra X e XII secolo. Analoghe figure, ma con poche annodature, trovano posto anche nelle risalte delle arcate dei tre portali in facciata²⁹. Privi di riscontri in ambito romano, queste composizioni rinviano piuttosto ai plutei della basilica di San Marco, che appaiono assai vicini nella fattura e nello stile³⁰.

Veniamo ora alla vasta area presbiteriale, il cui assetto è stato modificato negli anni sessanta del secolo scorso³¹ per adeguarlo alle norme del Concilio Vaticano II. Furono così eliminati i setti frontali della recinzione, ognuno dei quali comprendeva cinque plutei di travertino decorati con due motivi diversi, l'uno geometrico, l'altro simbolico, coordinati a pilastrini e cimase di breccia rossa di Verona, con un calibrato contrappunto cromatico che ricorre anche in altri elementi di arredo nell'edificio³² (fig. 3). Della recinzione sopravvive ancora *in situ* il

²⁷ F. Guidobaldi, C. Barsanti, A. Guiglia Guidobaldi, *San Clemente*, cit., pp. 195-228, figg. 136-197.

²⁸ Cfr. R. Cattaneo, *L'architettura in Italia*, cit., fig. 58; ed inoltre P. Dianzani, *Santa Maria d'Aurona a Milano. Fase altomedievale*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1989, nn. XII, XXV-XXVI, pp. 37-38, 41-42, tavv. X, XIII-XIV.

²⁹ Cfr. M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, cit., fig. 36.

³⁰ Esempi noti al Ceradini anche nelle immagini riprodotte da R. Cattaneo, *L'architettura in Italia*, cit., figg. 141, 148.

³¹ Per una veduta d'insieme della recinzione progettata da Ceradini prima del suo smantellamento, cfr. C. Ceschi, *Le chiese di Roma dagli inizi del neoclassico al 1961*, cit., fig. 198.

³² Alcuni disegni della recinzione sono stati pubblicati dallo stesso M. Ceradini, in «L'artista moderno», 3, 1915, pp. 58-59, e, più recentemente, da M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, cit., figg. 20-21. Altri disegni, anche acquerellati, come quello qui riprodotto, sono conservati nell'Archivio parrocchiale di Santa Maria Liberatrice. Desideriamo rivolgere un

tratto sul lato sinistro con quattro plutei³³, di cui due, al centro, con schema geometrico e due, laterali, con il motivo simbolico; sul lato destro del presbitero trova invece posto l'ambone³⁴.

Nei plutei con schema geometrico, una liscia fascia di bordo inquadra una rete formata da maglie, circolari e quadrangolari, di nastro, percorso da un'ampia solcatura mediana, incatenate tra loro. La trama si dispiega con nitide cadenze geometriche e con un equilibrato contrappunto tra linee e piano di superficie, messo in risalto dai netti intagli; nei quadrati trovano posto croci a superficie liscia, mentre negli orbicoli mediani i bracci delle croci presentano una solcatura mediana. La trama serrata e regolare delle maglie è una variante alquanto originale di schemi decorativi diffusamente impiegati in età altomedievale, che trova più di un referente proprio in ambito romano³⁵.

Sul liscio piano di fondo dei due plutei con schema simbolico, risalta invece un serto d'alloro gemmato nel quale trova posto un monogramma, in tutto e per tutto analogo a quello ritagliato *à jour* nei plutei dei coretti, e quattro piccoli dischi angolari. Il sobrio impaginato decorativo, con semplice incorniciatura modanata, rinvia ai plutei di VI secolo reimpiegati nella *schola cantorum* di San Clemente, e, in particolare, ad uno dei plutei il cui serto, rilavorato in età medievale, venne privato dei lemnisci³⁶.

Sul lato interno dei pilastri che inquadrano l'ampia area presbiteriale, sono ricavati i ricettacoli che custodiscono rispettivamente, a destra, le reliquie, e, a sinistra, l'olio santo; entrambi sono incorniciati da un grande pannello sul quale è scolpito a bassorilievo un simbolico tema iconografico d'ispirazione paleocristiana: una coppia di pavoni che si abbevera ad un cantaro, il cui corpo piumato sembra assumere forme fantasiose e astratte³⁷.

Al centro del presbitero domina il ciborio di monumentali proporzioni, con tegurio di forma quadrata³⁸, vagamente ispirato ad un aulico modello, riconoscibile forse nel ciborio di San Marco, che accoglie il tabernacolo, arricchito di

vivo ringraziamento al Parroco Don Giovanni Lazzarone per averci dato modo di esaminare questi materiali e per aver agevolato i nostri sopralluoghi nella chiesa.

³³ I plutei hanno tutti uguali dimensioni: m 0,52 x 0,86.

³⁴ Nei disegni preliminari lo schema prevedeva una trama di soli orbicoli, anziché orbicoli e mezzi quadrati; per i tre orbicoli centrali era forse prevista una lavorazione a giorno, cfr. M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, cit., fig. 20.

³⁵ Tra i molti, si segnala in particolare l'esempio offerto da una lastra frammentaria, datata alla prima metà del IX sec., riutilizzata nell'altare della chiesa romana di San Giovanni Decollato: A. Melucco Vaccaro, *Corpus della scultura altomedievale, VII, La diocesi di Roma, tomo III, La II Regione ecclesiastica*, CISAM, Spoleto 1974, n. 271, pp. 250-251, tav. LXXXV.

³⁶ F. Guidobaldi, C. Barsanti, A. Guiglia Guidobaldi, *San Clemente. La scultura del VI secolo*, cit., p. 90, fig. 104.

³⁷ Cfr. M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, cit., fig. 23.

³⁸ Cfr. M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, cit., fig. 19.

mosaici e fregi scolpiti³⁹, nel quale è racchiusa la storica immagine di Santa Maria Liberatrice, proveniente, come si è detto, dalla scomparsa chiesa del Foro⁴⁰. Quattro colonne di granito su alte basi prismatiche di breccia rossa intarsiate da marmi policromi, con capitelli bizonali a canestro sorreggono il baldacchino, rivestito da lastre di breccia rossa, sulla cui fronte risaltano gli stemmi del pontefice Pio X⁴¹.

Le componenti forse più interessanti del ciborio sono i quattro capitelli bizonali a canestro, liberamente ispirati a modelli bizantini di VI secolo⁴² (fig. 4). Dagli stessi modelli, ma interpretati in modo ben più fantasioso, deriva anche il disegno dei capitelli in opera nella facciata della chiesa di Santa Maria Liberatrice nonché quelli, con piccole aquile angolari, che l'architetto Ceradini disegnò alcuni anni più tardi per il baldacchino del santuario salesiano di Santa Maria Ausiliatrice a Rakovnik in Slovenia⁴³.

I capitelli del ciborio di Santa Maria Liberatrice presentano un canestro rigonfio con intreccio di nastro vimineo bisolcato; la superficie del canestro, finemente intagliato e traforato alla maniera bizantina, è in parte dorata, mentre la base e il bordo sono riprodotti in modo realistico, con due sottili rami avvolti da fasce viminee ad andamento obliquo; dal canestro emergono i nastri delle volute, impreziositi da sfere dorate, i quali, sotto gli angoli dell'abaco, si avvolgono in spirali arricchite da corolle floreali. Nella zona superiore trova posto, su ogni lato del capitello, un serto di alloro gemmato contenente una croce dorata a sei bracci; i serti si sovrappongono all'abaco sulla cui fronte è ritagliato uno stilizzato fregio di acanto spinoso.

Il disegno dei quattro capitelli è il frutto di una libera e sofisticata interpretazione di modelli bizantini, vicini agli esemplari reimpiegati nel monumento funebre del cardinal Venerio in San Clemente, ma anche ai quattro esemplari in opera nella galleria meridionale esterna del San Marco a Venezia, tra l'altro di manifattura ottocentesca⁴⁴.

La loro struttura decorativa è peraltro notevolmente diversa rispetto a quella dei capitelli, sempre di tipo bizonale, in opera nella loggia in facciata, che mo-

³⁹ Cfr. M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, cit., p. 33, figg. 19, 24.

⁴⁰ Cfr. F. Bonardi, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, in R. Lucignani, *Testaccio*, cit., figg. 2,4.

⁴¹ Cfr. M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, cit., p. 33, fig. 19. Circa il primo disegno progettuale per il ciborio (conservato presso l'Archivio parrocchiale), di gusto marcatamente liberty, si veda invece M. Nuzzo, *Lo spazio sacro della Terza Roma*, cit., p. 510, fig. 8.

⁴² M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, cit., fig. 25

⁴³ Cfr. «L'Architettura Italiana», XXI,2, 1926, p. 17, tavv. 7-8; M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, cit., pp. 43-44, fig. 61.

⁴⁴ In proposito si veda in particolare J. Kramer, *Frühchristliche Kapitelle mit Taubenfiguren an San Marco in Venedig und ihre Verwendung*, in U. Lange, R. Sörries (a cura di), *Vom Orient bis an der Rhein: Begegnungen mit der christlichen Archäologie. Peter Poscharsky zum 65. Geburtstag*, Röhl, Dettelbach 1997, pp. 101-122-122.

strano un canestro di forma più svasata coronato da un cordolo e con intreccio vimineo molto compatto; dal canestro fuoriescono inoltre quattro carnose corolle floreali intercalate da un motivo ad ogive che attribuiscono un lezioso tocco di gusto floreale ai capitelli. (M.B.)

Nell'angolo destro – *in cornu epistulae* – del presbiterio di Santa Maria Liberatrice trova posto l'ambone realizzato su disegno dell'architetto Mario Ceradini, il quale ne compose l'elegante struttura coniugando volumi e geometrie di stile moderno con citazioni di gusto antiquario⁴⁵. Al pari di tutti gli altri elementi dell'arredo liturgico dell'edificio sono abbinati, con ricercati contrasti cromatici, la breccia rossa di Verona e il travertino⁴⁶.

Un duplice basamento, formato da un dado di travertino al quale si sovrappone, raccordato con una modanatura, un blocco esagono di breccia rossa, sorregge la piattaforma esagonale di travertino; dello stesso materiale sono i plutei del sovrastante parapetto⁴⁷ (fig. 5). Nella parte inferiore della piattaforma sono scolpiti cinque pannelli trapezoidali disposti in diagonale, nei quali è reiterata la medesima composizione: un monogramma racchiuso in un singolare serto originato da una coppia di cornucopie giustapposte, dalle cui bocche, sottolineate da una fila di perle, fuoriescono due nastri che si svolgono e s'intrecciano con andamento sinuoso, accogliendo nelle anse cinque corolle floreali. Le estremità delle cornucopie si sviluppano invece simmetricamente, in forma di lemnisco vegetalizzato che si erge concludendosi in spirale; da entrambi i lemnisci si distacca, in alto, una croce equilatera a bracci patenti affiancata da due borchie. Protagonista del decoro dei cinque pannelli è ancora una volta un monogramma, lo stesso che sigla gran parte dei componenti dell'arredo liturgico dell'edificio; con buon margine di probabilità, il monogramma può essere sciolto, si è già detto, con il titolo stesso della chiesa S(ancta) MARIA L(iberatrix).

Il bordo della piattaforma reca un'iscrizione in rilievo, suddivisa in cinque specchiature epigrafiche, che recita, evocando la funzione stessa dell'ambone, un passo tratto dal Vangelo di Marco (16,15): EUNTES IN MUNDUM / UNIVERSUM / PRAEDICATE / EVANGELIUM / OMNI CREATURAE.

La scrittura maiuscola di modulo irregolare, con caratteri accuratamente ritagliati lungo i margini e levigati in superficie, risalta sul piano di fondo lasciato scabro. Le lettere di varie dimensioni, in parte collegate alla liscia fascia di bordo,

⁴⁵ Il complesso dell'ambone raggiunge l'altezza di m 3,60.

⁴⁶ Due disegni, corredati dei dati dimensionali, vennero pubblicati dallo stesso M. Ceradini, *Chiesa di Santa Maria Liberatrice*, in «L'Artista Moderno», XIV, 1915, pp. 58-60.

⁴⁷ D. Gallavotti Cavallero, *Rione XX – Testaccio*, cit., p. 44, fig. a p. 47.

sono caratterizzate da un *ductus* grafico flessuoso, appena scomposto, di sapore decorativo, come si è già sottolineato, vagamente *art nouveau*⁴⁸.

Cinque plutei con incorniciatura semplicemente modanata compongono il parapetto dell'ambone, di cui i due laterali sono intarsiati con un disco marmoreo, forse di porfido rosso, mentre i tre frontali sono quasi del tutto celati 'ad arte' dalla ricaduta di una mappula impreziosita da una frangia dorata e da mosaici policromi con croci e motivi geometrici che ne simulano la trama ricamata⁴⁹. Al lato posteriore della piattaforma si appoggia infine la breve rampa scalare con sei gradini di travertino e parapetti laterali formati da balustri prismatici di breccia rossa e, in basso, da un pannello di travertino.

A differenza delle suppellettili liturgiche create per alcune chiese romane edificate tra la fine dell'800 e i primi decenni del '900, per lo più ispirate a esempi di tradizione cosmatesca, come nel caso di Santa Croce al Flaminio⁵⁰, i modelli di riferimento per il progetto decorativo della chiesa testaccina rinviano piuttosto al repertorio paleocristiano e altomedievale, con espliciti riferimenti individuabili nella *schola cantorum* di San Clemente e, soprattutto, in Santa Maria Antiqua, al cui scavo era stata appunto 'sacrificata' la seicentesca chiesa dalla quale Santa Maria Liberatrice aveva ereditato il titolo.

L'architetto Ceradini parrebbe infatti trarre spunto proprio dai plutei di VI secolo reimpiegati nella *schola cantorum* medievale di San Clemente, sia da quelli che recano il monogramma di papa Giovanni II (533-535)⁵¹, sia da quelli aggiornati con intarsi marmorei nel XII secolo⁵², rielaborandone il decoro, i primi, per i pannelli trapezoidali e i secondi, per i plutei laterali del parapetto. Diversamente dai monogrammi dei plutei della recinzione presbiteriale e da quelli ritagliati *à jour* nei plutei in opera nei parapetti dei piccoli cori rialzati ai lati del presbiterio, i primi con serto di alloro gemmato, i secondi con una corona di girali vegetali, mentre quelli dei pannelli dell'ambone sono invece racchiusi in una corona caratterizzata da inserti floreali che si avvicina al serto scolpito sul coperchio del

⁴⁸ In fase di realizzazione sono scomparse le piccole croci equilatera con bracci scalinati in apertura e chiusura dell'epigrafe che si distinguono nel disegno progettuale del Ceradini.

⁴⁹ In fase esecutiva venne modificato anche il decoro di carattere simbolico, che prevedeva una croce fiorita emergente da un cantaro, ideato da Ceradini.

⁵⁰ Il progetto dell'edificio, costruito tra il 1912 e il 1913, si deve all'ingegner Aristide Le onori, cfr. C. Galassi Paluzzi, *Santa Croce al Flaminio* (Le chiese di Roma illustrate), Edizioni Marietti, Roma 1965, pp. 68-69, figg. 8-9. Per il decoro musivo, realizzato su cartoni del pittore Biagio Biagetti, si veda in particolare M. Nuzzo, *La decorazione musiva*, cit., pp. 484-485, figg. 6-8.

⁵¹ F. Guidobaldi, C. Barsanti, A. Guiglia Guidobaldi, *San Clemente. La scultura del VI secolo*, cit., pp. 154-155, figg. 89, 100, 106, 120, 122.

⁵² F. Guidobaldi, C. Barsanti, A. Guiglia Guidobaldi, *San Clemente*, cit., pp. 89-91, figg. 102, 104; ed inoltre A. Guiglia, in M. D'Onofrio (a cura di), *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*, Viella, Roma 2003, n. 30, pp. 89-91, figg. 102-104.

sarcofago del vescovo Barbaziano nella cattedrale di Ravenna, datato alla seconda metà del V secolo⁵³.

Partecipa in piena coerenza al programmatico recupero e ostentazione di memorie paleocristiane e altomedievali nella chiesa testaccina, il modello di riferimento per il fregio epigrafico, dispiegato, con una rara soluzione decorativa, sul bordo della piattaforma dell'ambone. Esso si richiama infatti a quel lastrone marmoreo ottagonale, una piattaforma di ambone appunto, che reca sul bordo una iscrizione in greco e in latino, con lettere in rilievo, contenente il nome del suo donatore – il pontefice Giovanni VII (705-707) – riportato alla luce nel corso degli scavi della basilica di Santa Maria Antiqua al Foro Romano⁵⁴ (fig. 6).

È una 'citazione' densa d'implicazioni, che acquista sotto tale prospettiva il significato di un criptico *trait-d'union*, un simbolico legame tra lo storico monumento riesumato nel Foro Romano e la chiesa sorta nel nuovo quartiere di Testaccio, quasi un atto dovuto, peraltro splendidamente enfatizzato dal mosaico in facciata che riproduce appunto, come si è detto, la Crocifissione con la sottostante scena votiva campite sulla parete di fondo della cappella dedicata ai santi martiri di Tarso, Quirico e Giulitta, in Santa Maria Antiqua⁵⁵.

Era stata del resto proprio la scoperta di queste pitture sul volgere del 1900, a risolvere in modo inequivocabile la controversa identità del monumento forense⁵⁶, e, a breve distanza di tempo, ogni residuo dubbio al riguardo venne dissipato dal ritrovamento della piattaforma d'ambone, di cui lo stesso direttore degli scavi, Giacomo Boni, si affrettò a dare notizia a Giuseppe Fiorelli, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, in una lettera datata 16 gennaio 1901: «Sono lieto di annunziarle la scoperta di un'importante iscrizione nella basilica Palatina. È la tanto desiderata iscrizione che ricorda il papa Giovanni (VII) a grandi lettere scolpite a rilievo dell'Ottavo secolo». Sul bordo del lastrone di marmo ottagonale si leggeva infatti, in latino, su tre lati consecutivi, † IOHAN/NES SERVIV/S

⁵³ Cfr. G. Valenti Zucchini, M. Bucci, *Corpus della scultura paleocristiana bizantina e altomedievale di Ravenna. I sarcofagi a figure e a carattere simbolico*, II, De Luca, Roma 1968, n. 17, pp. 36-37.

⁵⁴ Cfr. *supra*.

⁵⁵ Cfr. *supra*.

⁵⁶ Nel pannello della Vergine in trono tra santi e donatori, a fianco del primicerio Teodoto, il committente appunto della decorazione pittorica della cappella, realizzata al tempo di papa Zaccaria († 752), raffigurato anch'esso nello stesso pannello come vivente, era campita un'iscrizione: «Sanctae Dei Genetricis semperquae Virgo Maria qui appellatur Antiqua»: cfr. S. Lucey, *Continuity and Change in the Decorative Programs at Santa Maria Antiqua*, in *Santa Maria Antiqua*, cit., pp. 83-95: 88-90, fig. 7. Circa la discussa identificazione di Santa Maria Antiqua per la quale, fin dal 1891, si erano scontrate le ipotesi di studiosi della levatura di monsignor Duchesne, di Hartman Grisar e di Rodolfo Lanciani, si tengano presenti le pacate riflessioni di R. Lanciani, *Le escavazioni del Foro. V. S. Maria Antiqua*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», s. V, XXVIII, 1900, pp. 299-320: 301-303.

SCAE MARIAE e in greco, sui tre lati opposti ΙωΑΝΝ/ΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΗC / ΘΕωΤΟΚΟΥ.

Un breve articolo apparso due giorni dopo sulle pagine del quotidiano romano *La Tribuna*, scritto o quanto meno ispirato dallo stesso Boni, raccontava e commentava la scoperta, sottolineando lo straordinario significato documentario del manufatto, soprattutto per la storia del monumento⁵⁷. La piattaforma faceva evidentemente parte di quell'ambone che, stando al *Liber Pontificalis*, era stato donato da Giovanni VII alla chiesa di Santa Maria Antiqua. Sia la forma della crocetta, che precedeva l'iscrizione, sia la modalità, definita, e non a torto, 'squisitamente bizantina', di utilizzare caratteri rilevati dal piano di fondo, trovavano inoltre, veniva fatto notare, preciso riscontro proprio in un'altra iscrizione legata al nome di quello stesso pontefice, già nell'oratorio da lui consacrato alla Madre di Dio e dove aveva stabilito di farsi seppellire, situato al termine della navata nord, presso la controfacciata dell'antica basilica vaticana⁵⁸.

Il ritrovamento illustrava pertanto in modo mirabile il passo del *Liber Pontificalis*, relativo appunto a Giovanni VII «Basilicam itaque sanctae Dei genitricis quae Antiqua vocatur pictura decoravit, illicque ambonem noviter fecit, et super eadem ecclesiam episcopium quantum ad se construere maluit illicque pontificatum sui tempus vitam finivit. Hic fecit calicem aureum praecipuum pres. Lib. XX, quam et gemmis praeciose decoravit»⁵⁹.

Come mostrano alcune immagini dello scavo, il manufatto ottagonale di marmo bianco (130 x 74 cm e spessa 13 cm), spaccato a metà, era stato riutilizzato capovolto nel pavimento del monumento, proprio dinnanzi all'ingresso del

⁵⁷ Cfr. E. Tea, *La basilica di Santa Maria Antiqua*, cit., p. 11. In proposito si veda inoltre R. Lanciani, *Le escavazioni del Foro*, cit., pp. 317-319.

⁵⁸ + IOHANNIS S[E]RVI S[AN]C[T]AE MARIAE. L'epigrafe, oggi nelle Grotte Vaticane, era replicata in greco su un'altra lastra oggi perduta, cfr. N. Gray, *The Paleography of Latin Inscriptions in the Eight, Ninth and Tenth Centuries in Italy*, in «Papers of the British School of Rome», XVI, 1948, pp. 38-171: nn. 2-3, pp. 48-49; P.I. Nordhagen, *A carved marble pilaster in the Vatican Grottoes: some remarks of the sculptural techniques of the Early Middle Ages*, in «Acta ad archaeologiam et artium historia pertinentia», Series in 4°, 4, 1969, pp. 113-119: 118-119, tav. VI; A. Ballardini, *Un oratorio per la Theotokos: Giovanni VII (705-707) committente a San Pietro*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: i committenti, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 21-26 settembre 2010* (I Convegni di Parma 13), Mondadori Electa, Milano 2011, pp. 94-116: 102, 104, figg. 25, 27, 30.

⁵⁹ *Liber pontificalis*, a cura di L. Duchesne, I, E. Thorin, Paris 1886, p. 385. Per gli estesi lavori di abbellimento e decorazione pittorica nella chiesa promossi dal pontefice Giovanni VII, si veda soprattutto P.I. Nordhagen, *The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, in «Acta ad archaeologiam et artium historia pertinentia», Series in 4°, 3, 1968; e le brevi note di S. Lucey, *Palimpsest Reconsidered*, cit., pp. 83-95.

presbiterio⁶⁰. La faccia superiore della lastra presentava inoltre degli incastri in corrispondenza degli angoli, alcuni contenenti ancora resti di perni metallici, destinati a fissare gli elementi verticali del parapetto, con tutta probabilità costituito da lastre contenute entro gl'incassi dei pilastri angolari⁶¹. La disposizione dell'iscrizione che s'interrompe in corrispondenza dei due lati contrapposti suggeriva peraltro una tipologia a doppia scala⁶²; l'ambone era con ogni probabilità collocato nella nave centrale, al tempo di Giovanni VII ancora priva della *schola cantorum*⁶³, forse proprio là dove era stata in seguito reimpiegata la piattaforma⁶⁴. Rispetto ai monumentali amboni paleocristiani a doppia rampa scalare, le ridotte dimensioni della piattaforma romana non possono, vorrei osservare, non suscitare qualche perplessità.

Il grande interesse documentario della scoperta travalicava il contesto del monumento del Foro, poiché, se pure le fonti, a partire dal tempo di Pelagio I (556-561), fanno più volte riferimento all'uso e dunque alla presenza di uno o due amboni nelle chiese di Roma, fino a quel momento non si aveva alcun riscontro oggettivo al riguardo⁶⁵.

Non meno eccezionali erano inoltre le modalità dell'iscrizione con lettere modellate plasticamente, analoghe a quella dell'oratorio vaticano, ancor oggi del tutto isolate nel panorama dell'epigrafia altomedievale romana, rinviando piuttosto in modo signifi-

⁶⁰ Cfr. W. De Grüneisen, *Sainte Marie Antique*, Max Bretschneider, Rome 1911, pp. 55, 83, figg. 30-31, 56-58; P. Romanelli, P.J. Nordhagen, *S. Maria Antiqua*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1964, p. 16, tav. 5c.

⁶¹ Chiaramente visibili nelle immagini riprodotte da F. Hermanin, *L'arte di Roma dal sec. VIII al XIV* (Storia di Roma, XXIII), Cappelli Editore, Bologna 1945, p. 76, tav. XLVI, e da P.I. Nordhagen, s.v. *Giovanni VII*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma 1995, pp. 687-689, fig. a p. 694.

⁶² G. McN. Rushforth, *The Church of S. Maria Antiqua*, in «Papers of the British School of Rome», I, 1902, pp. 3-123: 89-91 e fig. a p. 90; in proposito si veda E. Russo, *L'ambone di S. Maria della misericordia di Ancona*, in *Istituzioni e società nell'alto medioevo marchigiano*, Atti del convegno, Ancona-Osimo-Jesi, 17-20 ottobre 1981 («Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche», 86, 1981), Ancona 1983, pp. 461-508: 507; P. Rossi, *Elementi per l'individuazione di una tipologia di ambone "romano" in epoca altomedievale*, in «Arte Medievale», s. 2, 7, 1993, pp. 1-13, fig. 1; ed inoltre A. Ballardini, *Scultura a Roma: standards qualitativi e committenza (VIII secolo)*, in V. Pace (a cura di), *L'VIII secolo: un secolo inquieto. Atti del Convegno internazionale di studi, Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008*, Cividale del Friuli 2010, pp. 141-148, 142-143, figg. 173, 174.

⁶³ Per le diverse ipotesi avanzate sulla posizione dell'ambone nell'edificio, si veda F.T. Matthews, *An Early Roman Chancel Arrangement and the Liturgical Functions*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 38, 1961, pp. 73-95: 74.

⁶⁴ È assai probabile che l'ambone di Giovanni VII sia stato smontato al tempo di papa Adriano I (772-795), quando venne messo in opera il complesso della *schola cantorum*.

⁶⁵ Cfr. P. Rossi, *Elementi*, cit., pp. 1-4; M. Gianandrea, *La scena del sacro: l'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Viella, Roma 2006, pp. 64-65 e 74.

cativo a precedenti illustri di ambito bizantino⁶⁶, e ciò non sorprenderebbe al tempo di un pontefice quale Giovanni VII, *natione graecus*, come viene appunto ricordato nel *Liber pontificalis*⁶⁷.

Le iscrizioni legate all'evergetismo di Giovanni VII riecheggiano infatti le epigrafi monumentali che celebravano le committenze aristocratiche e imperiali di Costantinopoli, la capitale bizantina, tra le quali, le cornici iscritte della chiesa di San Polieucto fondata da Anicia Giuliana nei primi decenni del VI secolo⁶⁸ e quella celebrativa, di poco successiva, che si svolge sulla trabeazione della chiesa dei Santi Sergio e Bacco in cui vengono menzionati i nomi degli imperatori Giustiniano e Teodora⁶⁹. La massima visibilità e dunque leggibilità di entrambe le iscrizioni d'apparato costantinopolitane era realizzata con una policromia pittorica⁷⁰. Il medesimo procedimento tecnico venne con tutta probabilità utilizzato anche per evidenziare le epigrafi romane. Di recente, è stato tuttavia suggerito un diverso arricchimento cromatico, in particolare per l'iscrizione vaticana, le cui specifiche caratteristiche tecnico-esecutive, potrebbero far pensare all'impiego di incrostazioni di mastice, al fine di mettere in risalto lo specchio epigrafico. Ipotesi senz'altro seducente, ma che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, sembrerebbe priva di riscontri, sia a Roma, dove non si hanno specifiche attestazioni relative a questa raffinata tecnica decorativa, sia in area greco-bizantina, dove essa ebbe invece grande successo e larga diffusione senza soluzione di continuità dalla tarda età romana alla tarda età bizantina, ma dove le policromie delle iscrizioni d'apparato erano affidate piuttosto, come si è detto, alla tecnica pittorica.

Dopo il ritrovamento, la piattaforma venne rimossa e relegata nella penombra della navata sinistra di Santa Maria Antiqua dove, con ogni probabilità, la vide l'architetto Ceradini in occasione di una irrinunciabile visita al monumento, straordinariamente ricco di suggestioni e spunti per i progetti decorativi della chiesa testaccina, recuperandone l'emblematica memoria per il nuovo ambone. Un recupero cui era ancora una volta sottesa una specifica valenza apologetica del simbolico legame tra l'antica chiesa del Foro Romano e la moderna parrocchia del Testaccio.

⁶⁶ P.I. Nordhagen, *A carved marble pilaster*, cit., pp. 118-119, tav. VI, b-d; P.I. Nordhagen, s.v. *Giovanni VII*, cit., p. 689.

⁶⁷ Secondo le fonti, suo padre Platone, di famiglia bizantina, avrebbe rivestito la carica di *curator* del palazzo dei duchi bizantini sul Palatino a Roma. Cfr. L.A. Berto, s.v. *Giovanni VII*, in *Enciclopedia dei Papi*, 2, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2000, 1, pp. 687-695.

⁶⁸ M. Harrison, *A Temple for Byzantium*, Harvey Miller Publisher, Austin 1989, pp. 81-88, figg. 86, 89, 95-96, 98-99; C.L. Connor, *The Epigram in the Church of Hagios Polyuktos in Constantinople and its Byzantine Response*, in «Byzantion», LXIX, 1999, pp. 479-521: 484-485, figg. 2, 4.

⁶⁹ J. Ebersolt, A. Thiers, *Les églises de Constantinople* (1913), préface de G. Dagron, The Dorian Press, London 1979, pp. 24-26, figg. 17, 19-20; E. Russo in T. Velmans (a cura di), *Bisanzio, Costantinopoli, Istanbul*, Jaca Book, Milano 2008, p. 82, fig. 63.

⁷⁰ C.L. Connor, *The Epigram*, cit.

Se pure liberamente riprodotta, la piattaforma dello storico ambone di Giovanni VII è comunque riconoscibile nell'articolata struttura del nuovo ambone, che esibisce appunto sul bordo della piattaforma poligonale un'iscrizione il cui *ductus* grafico trasforma i torniti caratteri altomedievali in eleganti cadenze *liberty*, conservandone tuttavia il peculiare risalto plastico. (C.B.)

Non era evidentemente possibile prendere qui in esame tutti gli elementi di arredo ideati dall'architetto Ceradini per la chiesa di Santa Maria Liberatrice al Testaccio⁷¹, tra i quali, si ricordano: i capitelli in opera nella finta loggia in facciata, quelli nelle pentafore del tiburio e i capitelli-imposta sulle quattro colonne di granito che spartiscono in tre navate l'aula basilicale⁷², ed inoltre, gli altari, tutti diversi tra loro, l'elaborato tabernacolo dell'altar maggiore impreziosito da pannelli musivi, le acquasantiere, e numerosi altri dettagli decorativi, tutti caratterizzati da un calibrato, eclettico connubio tra citazioni antichizzanti e varianti sperimentali di gusto più marcatamente moderno e innovativo. L'arredo dell'edificio si completa infine nei decori pavimentali con stesure, come quelle dell'altare del Redentore e della vasta area presbiteriale, che configurano varianti semplificate del così detto mosaico marmoreo a grandi tessere con elementi di *opus sectile*, un tipo di decoro pavimentale, definito anche *sectile-tessellato* marmoreo, quasi esclusivamente circoscritto all'ambito romano, la cui diffusione si colloca tra la seconda metà del VI secolo e la prima metà del secolo seguente. E tra i molti esempi individuabili a Roma si segnalano in particolare proprio quelli di San Clemente e di Santa Maria Antiqua⁷³. Ma di questi pavimenti e delle altre stesure pavimentali di Santa Maria Liberatrice, avremo occasione di trattare più estesamente in altra sede.

⁷¹ Come testimoniano alcuni dei disegni del Ceradini, conservati presso la sacrestia di Santa Maria Liberatrice, firmati e datati maggio 1908, le componenti d'arredo vennero messe in opera nei mesi seguenti. Per un breve rendiconto dello stato di avanzamento dei lavori nel mese di agosto di quell'anno, cfr. «Bollettino Salesiano», XXXII, 8, 1908, p. 232, il quale c'informa anche che: «A Milano si lavora per i due grandi altari, a Torino per i mosaici del pavimento, a Venezia per il grande mosaico della facciata e in Roma per le ampie transenne del presbiterio, per il pulpito marmoreo, per le pile dell'acqua santa, per le grandi porte frontali di noce e borchie di bronzo, per le inferriate, per la cancellata che cingerà la chiesa, per il grande stemma papale della facciata, per tutti insomma i lavori occorrenti...».

⁷² Cfr. M. Spesso, *La chiesa di Santa Maria Liberatrice*, cit., fig. 18.

⁷³ Sugli esempi romani ascrivibili a questa specifica tipologia pavimentale si veda soprattutto F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, *Pavimenti marmorei di Roma dal IV al VI secolo* (Studi di Antichità Cristiana pubblicati a cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, XXXVI), Città del Vaticano 1983, pp. 349-459, ed inoltre A. Guiglia Guidobaldi, *La decorazione marmorea dell'edificio di Santa Maria Antiqua fra tarda antichità e alto medioevo*, in *Santa Maria Antiqua cento anni dopo*, cit., pp. 49-65, in part. pp. 59-62.

Claudia Barsanti, Marika Beccaloni

La chiesa di Santa Maria Liberatrice:
dal Foro Romano al Testaccio

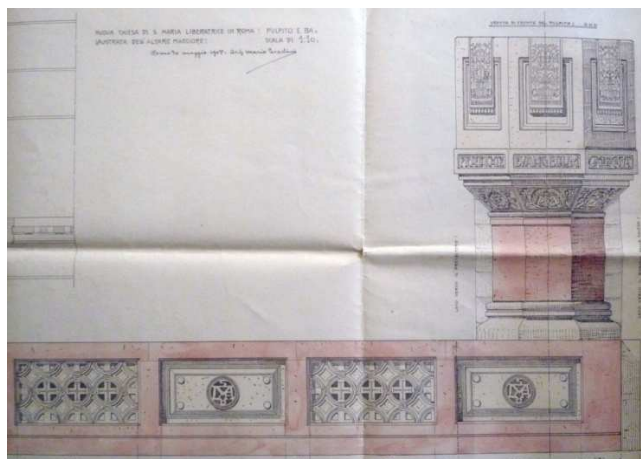
Claudia Barsanti, Marika Beccaloni



1. *Santa Maria Liberatrice* (prospetto di facciata). Roma



2. *Coretto*. *Santa Maria Liberatrice*, Roma.



3. M. Ceradini, *Disegno progettuale per la recinzione presbiteriale e l'ambone* (particolare)
Santa Maria Liberatrice, Roma.
(Archivio Parrocchiale S. Maria Liberatrice).



4. *Capitello del ciborio*. Santa Maria Liberatrice, Roma.



5. Parapetti e piattaforma dell'ambone. Santa Maria Liberatrice, Roma.



6. Piattaforma dell'ambone di Giovanni VII. Santa Maria Antiqua, Roma.
(dall' *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, p. 694).

Finito di stampare in proprio
nel mese di settembre 2013
UniversItalia di Onorati s.r.l.
Via di Passolombardo 421, 00133 Roma Tel: 06/2026342
email: editoria@universitaliasrl.it – www.unipass.it