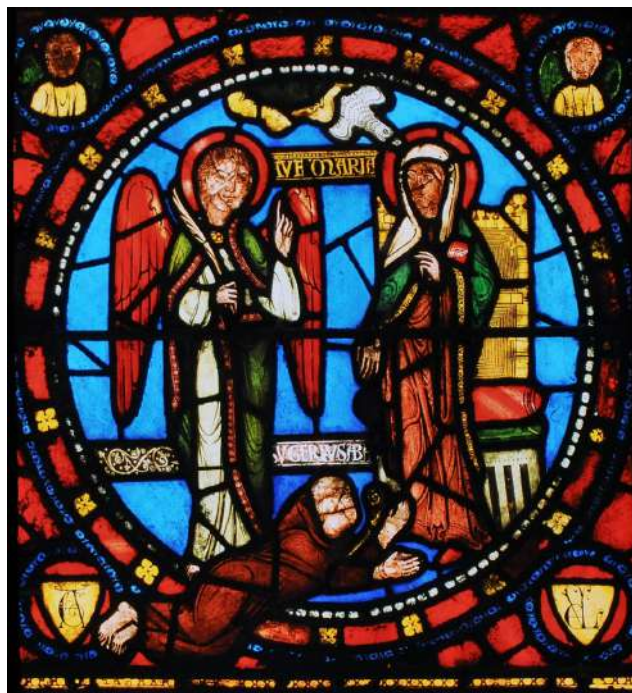


# *ABside*

V6 (2024)



Claudia CIANFRIGLIA

Le pitture sul muro nord della basilica di San Clemente:  
ricostruendo il primo Giudizio universale di Roma



UNICApres

**ABside. Rivista di Storia dell'Arte**

ISSN 2704-8837

V. 6 (2024)

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali

Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1

09124 CAGLIARI

Comitato scientifico internazionale

Marcello Angheben, Paolo Bolpagni, Gerardo Boto Varela, Simona Campus, Ivana Čapeta Rakić, Eduardo Carrero Santamaría, Nathan Dennis, Maria Luisa Frongia, Francesco Gangemi, Antonella Gioli, Alejandro García Avilés, Romy Golan, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, Claudia Guastella, Francisco Javier Herrera Garcia, Mark Johnson, Yoshie Kojima, Saverio Lomartire, Nuria Lloren Moreno, Luigia Lonardelli, Julien Lugand, Audrey Nassieu-Maupas, Patricia Olivo, Alessandra Maria Pasolini, Riccardo Pizzinato, Elena Pontiggia, Tina Sabater, Marcello Schirru, Elisabetta Scirocco, Chiara Trivisonni, Giovanna Valenzano, Michele Luigi Vescovi.

Direttore

Andrea Pala

Comitato di Direzione

Tancredi Bella, Rita Pamela Ladogana, Antònia Juan Vicens

Comitato di Redazione

Giulia Arcidiacono, Emanuele Gallotta, Rita Pamela Ladogana, Domenico Laurenza, Andrea Pala, Nicoletta Usai, Alberto Viridis

Assistenti di Redazione

Agnieszka Śmigiel, Valeria Carta, Martina D'Asaro

Segreteria di Redazione

Valeria Carta

Traduzioni

Martina D'Asaro

**in copertina:** Annunciazione con *l'abate Sugerus prostrato ai piedi della Vergine*, chiesa di Saint- Denis, dettaglio della vetrata dell'Infanzia, 1144, Saint- Denis (Île-de-France).

## Le pitture sul muro nord della basilica di San Clemente: ricostruendo il primo Giudizio universale di Roma

Claudia CIANFRIGLIA  
Università di Roma Tor Vergata  
cianfrigliaclaudia@yahoo.it

*Riassunto:* Questo studio affronta il problema della frammentarietà e dell'alterazione delle opere d'arte medioevali, con particolare attenzione alle pitture murali nella navata destra della basilica paleocristiana di San Clemente a Roma. Le pitture sono interpretate come parte di un'antica rappresentazione del Giudizio Universale, sebbene siano state oggetto di diverse letture storiche. Attraverso un'analisi dettagliata delle testimonianze grafiche e dei confronti stilistici, si supporta l'interpretazione proposta da Joseph Wilpert, che vede nei pannelli raffigurazioni dei Beati e dei Dannati. Lo studio esamina anche la datazione delle pitture, proponendo una collocazione nel IX secolo, e discute l'insolita posizione del Giudizio nella navata laterale, considerando l'evoluzione degli spazi di culto adiacenti.

*Parole chiave:* Frammentarietà, Giudizio universale, San Clemente, Interpretazione iconografica, Spazio pittorico.

*Abstract:* One of the daily challenges faced by art historians, particularly those focusing on the Middle Ages, is the fragmented and altered state of the artworks they study. These works have often been significantly changed both materially and contextually. Studying historical art involves a dual interpretative effort: reconstructing the original appearance of the work and understanding its original context and audience. This study aims to explore such complexities in the mural paintings of the early Christian Basilica of San Clemente in Rome, specifically those in the right nave. These murals, believed to depict the Last Judgment, have undergone multiple interpretations. The research involves comparing historical graphic documentation with the surviving paintings. This study supports Joseph Wilpert's interpretation of the murals as part of a Last Judgment scene, dating them to the 9th century, and linking their stylistic features to contemporary Roman monumental art and manuscripts. Additionally, it examines the unusual location of these murals within the basilica, suggesting it was influenced by the adjacent cult spaces and the basilica's architectural evolution.

*Keywords:* Fragmentation, Last Judgment, San Clemente, Iconographic Interpretation, Pictorial Space.

Uno dei problemi che si presenta quotidianamente allo storico dell'arte, e ancor di più allo storico dell'arte che si occupi di Medioevo, è costituito dalla frammentarietà e



dall'alterazione che le opere oggetto di studio hanno subito nel corso del tempo. Quasi sempre l'opera d'arte appare oggi profondamente alterata, sia nel suo aspetto materiale per quel che ne riguarda l'integrità e lo stato di conservazione, sia per quanto concerne il contesto di riferimento per il quale l'opera è stata concepita e realizzata. Studiare l'arte del passato comporta quindi un doppio sforzo interpretativo, uno che riguarda la ricostruzione ipotetica dell'opera nel suo aspetto originale; e l'altro, che mira alla comprensione del suo significato in rapporto allo spazio occupato in origine e al pubblico cui era destinata.

Scopo del presente intervento è quello di provare a restituire tale complessità ad alcune delle pitture murali conservate a Roma nella basilica paleocristiana di San Clemente, e nello specifico quelle che si trovano nella navata destra, ai lati di una nicchia anch'essa dipinta. Che questi pannelli siano parte di un'antica rappresentazione del giudizio universale è opinione oggi unanimemente condivisa; e tuttavia queste pitture hanno conosciuto più "vite", più proposte d'interpretazione che hanno reso necessario nel nuovo studio un confronto sistematico tra la documentazione grafica prodotta in passato e quanto sopravvive ancor oggi sulla parete. La difficoltà d'interpretazione di questi pannelli è legata anche alla scelta del soggetto, che è quello del giudizio finale e di cui le pitture di San Clemente rappresentano l'attestazione più antica oggi conosciuta per la città di Roma, e alla sua posizione nella navata destra della basilica, scelta inusitata nel panorama romano e più in generale occidentale.

La basilica di San Clemente fu costruita nella vallata tra Oppio e Celio tra la fine del IV e gli inizi del V secolo e venne interrata tra gli ultimi dell'XI e i primi del XII secolo per servire da basamento alla nuova chiesa costruita a livello superiore e ancora oggi in funzione<sup>1</sup>. A livello ancora inferiore si conservano i resti di più antiche costruzioni romane riferibili al I secolo d. C.<sup>2</sup>. Il complesso archeologico si sviluppa quindi su tre livelli distinti, di cui la basilica paleocristiana occupa quello mediano. Questo spazio era in

---

<sup>1</sup> Fin dal momento degli scavi condotti a partire dal 1857 su iniziativa del priore domenicano Mullooly, gli studiosi hanno avanzato numerose proposte di datazione per l'installazione della basilica paleocristiana (per una sintesi delle più importanti Guidobaldi (1992), 283-300). Lo studio analitico per le fasi più antiche del monumento condotto da Guidobaldi e pubblicato nel quarto volume della *San Clemente Miscellany* propone di datare la prima fase di vita della basilica cristiana tra gli ultimi anni del IV e gli inizi del V secolo (Guidobaldi (1992), 148-156). Per quanto riguarda l'abbandono e l'interro di questa antica basilica e la sua ricostruzione ad un livello più alto, questo evento è da considerarsi coerente con l'impresa di ricostruzione e aggiornamento dei livelli stradali intrapresa negli anni del pontificato di Pasquale II e che ha interessato, oltre San Clemente, numerosi altri *tituli* inseriti nella maglia liturgica dell'Urbe (Guidobaldi (2014).

<sup>2</sup> Le strutture di epoca romana furono scoperte nel 1858 da De Rossi (De Rossi (1863), 29-30, 39, 89-90; *Idem* (1870), 131-137). Per lo studio archeologico delle fasi più antiche del monumento Nolan 1914, 223-250; Junyent 1932, 35-81; Krautheimer 1937, 123-124; Guidobaldi (1992), 39-122.

origine suddiviso in tre navate da due colonnati di otto colonne ciascuno; la navata centrale era conclusa sul lato ovest da un'abside semicircolare e l'intero corpo della basilica era preceduto, sul lato est, da un narcece (fig. 1).

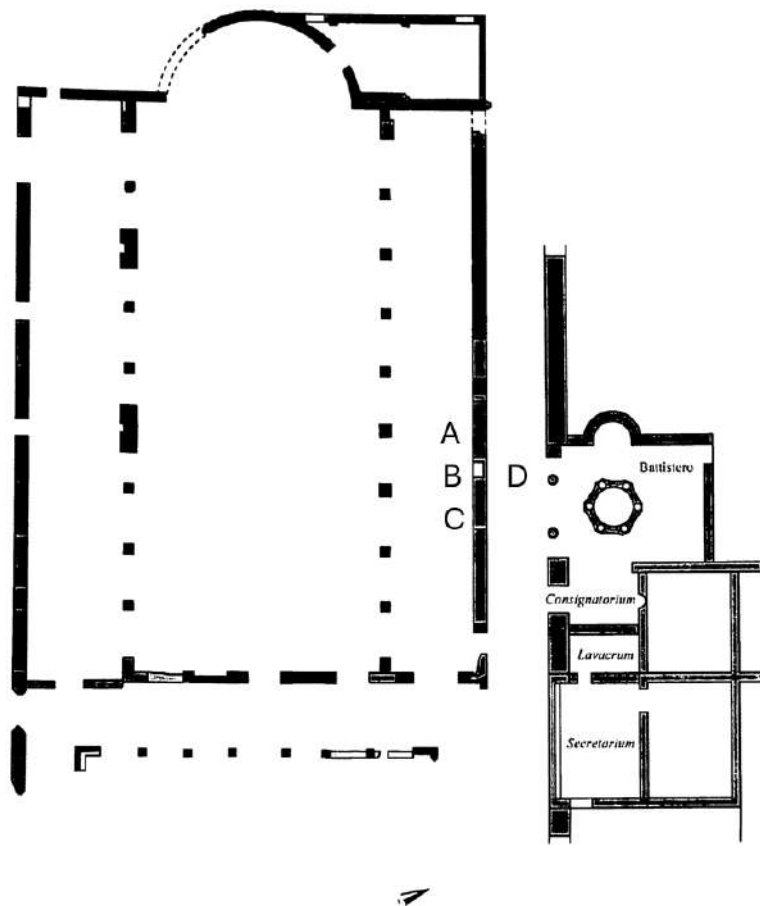


Fig. 1. Roma, San Clemente, *pianta della basilica paleocristiana*. Con le lettere sono indicate le pitture nella navata destra e gli spazi esterni sul versante nord. **A**: *pannello dei beati a sinistra della nicchia*; **B**: *pitture all'interno della nicchia*; **C**: *pannello dei dannati a destra della nicchia*; **D**: *corridoio di raccordo tra la navata destra e il battistero*. (Pianta originale da Guidobaldi (2019), fig. 233 con elaborazioni dell'A.).

Dopo la ricostruzione del XII secolo la basilica più antica cadde lentamente nell'oblio e se ne persero le tracce<sup>3</sup>. Solo nel XIX secolo si comprese che sotto la basilica attuale ne esisteva una più antica e nel 1857 il priore domenicano Joseph Mullooly riuscì ad aprire un varco in una delle cantine dell'attuale convento sul versante nord del monumento e

<sup>3</sup> Numerosi studiosi ritennero che la basilica attuale coincidesse con quella paleocristiana e si perse completamente memoria della presenza di una basilica più antica sepolta sotto la attuale; per una panoramica delle fonti antiche che identificano la chiesa attuale con quella paleocristiana Guidobaldi (2019), 205-208.

a penetrare nella navata destra della basilica paleocristiana<sup>4</sup>. Le prime pitture che tornano alla luce furono proprio quelle sul muro perimetrale nord e di cui ora ci occupiamo (fig. 2). Si tratta di due pannelli di notevoli dimensioni (3,5 m di altezza per 4 m di lunghezza) posizionati ai lati di una nicchia anch'essa dipinta e in cui si trovano due diversi livelli d'intonaco (fig. 3); di quello più antico, che è stato datato all'VIII secolo, fanno parte l'immagine di Maria regina con Bambino sulla parete di fondo e le due figure di sante sulle pareti laterali<sup>5</sup>; lo strato d'intonaco più tardo include il clipeo con busto di Cristo sull'intradosso della nicchia e i due piccoli pannelli sulla parte bassa delle pareti laterali in cui è raffigurato il Sacrificio d'Isacco<sup>6</sup>; per questo secondo strato d'intonaco è stata riconosciuta una contemporaneità d'esecuzione con le pitture sul muro perimetrale, per cui i pannelli ai due lati della nicchia e le pitture al suo interno costituirebbero un unico grande cantiere pittorico<sup>7</sup>.



Fig. 2. Roma, San Clemente, tratto del muro perimetrale nord che include la nicchia e i due pannelli dipinti ai suoi lati. L'immagine è frutto di un rilievo fotogrammetrico svolto a luglio 2023 con l'ausilio del prof. Giorgio Fornetti e dell'attrezzatura del Laboratorio di diagnostica e tecnologia dei beni culturali LM dell'Università di Roma Tor Vergata.

<sup>4</sup> Le prime fasi della scoperta della basilica cristiana sono dettagliatamente ricomposte e descritte da Leonard Boyle (Boyle (1977), 157-208). Nonostante Mullooly sia considerato lo scopritore della basilica paleocristiana, occorre ricordare che già nel 1818 Gau era riuscito a penetrare negli ambienti della basilica sotterranea (l'impresa è ricordata da Bunsen (1837), 577-578). Il momento della scoperta (o meglio, dovremmo dire "riscoperta") è documentato dall'inferrata che sbarra il varco aperto dal priore e che è ancora oggi visibile al centro di uno dei due pannelli dipinti che sono oggetto del presente studio.

<sup>5</sup> La datazione alla seconda metà dell'VIII secolo (e molto probabilmente durante gli anni del pontificato di Adriano I) è proposta in Osborne (1981), 307-308; *Idem* (1984), 128-135 e poi riconfermata da Andaloro (1987), 274.

<sup>6</sup> Le pitture sullo strato più tardo delle pareti laterali della nicchia sono state inizialmente interpretate come una raffigurazione del sacrificio d'Isacco (Mullooly (1869), 143-144; Wilpert (1916), 1035-1036); l'unica interpretazione diversa è proposta da Osborne, che ha ipotizzato che i due piccoli pannelli raffigurassero il sacrificio di Iefte (Osborne, (1984), 127-128).

<sup>7</sup> Per la contemporaneità delle pitture sulle pareti laterali della nicchia con quelle sul muro perimetrale nord Osborne (1984), 135, la cui ipotesi è poi stata confermata pure da Andaloro (1987), 288.





Fig. 3. Roma, San Clemente, *acquerello realizzato nella seconda metà del XIX secolo da William Ewing e oggi conservato presso il convento di San Clemente, raffigurante i due strati pittorici all'interno della nicchia sul muro perimetrale nord* (© Domenico Ventura).

Le pitture sul muro perimetrale e quelle del secondo strato nella nicchia si presentano oggi fortemente compromesse nel loro stato di conservazione e nella loro leggibilità; appare quindi imprescindibile un esame della documentazione grafica prodotta in passato e la cui attestazione più antica coincide con le copie ad acquerello commissionate dal priore Mullooly all'artista inglese William Ewing poco dopo la scoperta delle pitture<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Oltre ai pannelli ai lati della nicchia sul muro perimetrale nord, anche le altre pitture altomedievali scoperte durante gli scavi nella basilica paleocristiana vennero fatte copiare ad acquerello allo stesso artista; il risultato di questo lavoro fu una nutrita serie di acquerelli ancor oggi conservata a San Clemente, negli

Questi acquerelli propongono l'interpretazione iconografica avanzata da Mullooly, secondo il quale nei due pannelli ai lati della nicchia erano raffigurati due soggetti tematicamente distinti: in quello sulla sinistra era rappresentata una folla di personaggi divisi in due gruppi, entrambi rivolti verso il centro della composizione e raffiguranti, nell'opinione del priore, il concilio tenuto da papa Zosimo a San Clemente nel 417 per condannare l'eresia pelagiana (fig. 4); il pannello sulla destra, invece, era articolato su più registri e fu interpretato come un ciclo dedicato al martirio di santa Caterina d'Alessandria (fig. 5)<sup>9</sup>.



Fig. 4. Roma, San Clemente, *acquerello realizzato nella seconda metà del XIX secolo da William Ewing e oggi conservato presso il convento di San Clemente, raffigurante il pannello a sinistra della nicchia con il concilio tenuto da papa Zosimo* (© Domenico Ventura).

---

ambienti del convento. Colgo l'occasione per rivolgere un sentito ringraziamento alla Comunità di San Clemente che con grande disponibilità mi ha permesso di visionare gli acquerelli e di utilizzare gli scatti inclusi nel presente saggio.

<sup>9</sup> Mullooly (1869), 136-142.





Fig. 5. Roma, San Clemente, acquerello realizzato nella seconda metà del XIX secolo da William Ewing e oggi conservato presso il convento di San Clemente, raffigurante il pannello a destra della nicchia con il martirio di santa Caterina d'Alessandria (© Domenico Ventura).

Questa interpretazione conquistò un discreto successo e, considerato l'attuale stato di conservazione delle pitture, ancor oggi saremmo tentati di credere sulla parola al priore domenicano, che immaginiamo ebbe la possibilità d'ispezionare i pannelli quando versavano in una condizione di migliore di leggibilità<sup>10</sup>.

Delle stesse pitture agli inizi del '900 Joseph Wilpert propose un'interpretazione radicalmente diversa. Già nelle note preliminari sulle pitture clementine pubblicate nel 1906 lo studioso tedesco confutava la lettura avanzata da Mullooly affermando che "di tutto ciò niente corrisponde alla realtà, come presto dimostrerò"<sup>11</sup>. Wilpert riteneva infatti che i due pannelli ai lati della nicchia e le pitture nella nicchia stessa fossero il frutto

<sup>10</sup> L'interpretazione di Mullooly trovò un immediato consenso almeno per quanto riguarda il pannello a destra della nicchia con scene del martirio di santa Caterina d'Alessandria, soggetto confermato anche da Roller (1873), 24-25; Armellini (1891), 126; Marucchi (1909), 298. Risultò invece più dubbia l'interpretazione del pannello a sinistra della nicchia come raffigurazione del concilio per la condanna dell'eresia pelagiana, ma all'inizio non vennero proposte ipotesi alternative circa il soggetto raffigurato.

<sup>11</sup> Wilpert (1906), 253.

di un unico intervento pittorico nel quale era rappresentato il giudizio universale: un'opera monumentale, in cui il pannello a sinistra della nicchia con i due gruppi di personaggi riccamente abbigliati rappresenterebbe i Beati nella Gerusalemme celeste, mentre in quello sulla destra sarebbero raffigurati i Dannati nell'Inferno, già vittime delle punizioni eterne (fig. 6)<sup>12</sup>.

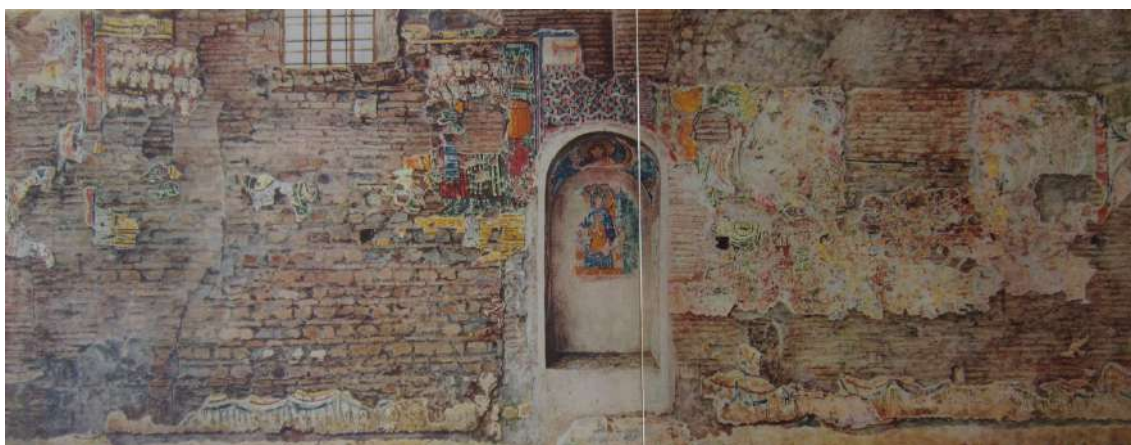


Fig. 6: Roma, San Clemente, *fotografia acquerellata delle pitture del giudizio universale sul muro perimetrale nord ai lati della nicchia* (da Wilpert (1916), tav. 211-212).

Nel corso del '900, tuttavia, questa lettura non è stata unanimemente accettata, e diversi studiosi hanno oscillato alternativamente tra la proposta di Mullooly e quella di Wilpert<sup>13</sup>. L'incertezza appariva legata al pessimo stato di conservazione e alla scarsa leggibilità in cui versavano le pitture fin dal momento della loro scoperta<sup>14</sup>.

Il primo passo da affrontare è dunque quello di comprendere se i due studiosi stavano osservando le stesse pitture sulla parete, oppure se nel cinquantennio intercorso tra le due interpretazioni si fosse verificata qualche caduta d'intonaco capace di giustificare una lettura così diversa. Due elementi lasciano supporre che nel 1857 e agli inizi del '900 i pannelli ai lati della nicchia dovevano trovarsi in uno stato di conservazione pressoché identico, e che quindi le discrepanze sono legate esclusivamente ad una diversa interpretazione dei soggetti dipinti:

<sup>12</sup> *Ibidem*, 252-262; *Idem* (1916), 1032-1038.

<sup>13</sup> Tra gli studiosi novecenteschi ancora concordi con l'interpretazione proposta da Mullooly ricordiamo Cecchelli (1930), 137-138 e Kane (1978), 76-77. Le due letture proposte da Mullooly e da Wilpert sono invece entrambe presentate in Nolan (1914), 158-169; Junyent (1932), 165; Matthiae (1965), 198; Osborne (1984), 109-112 (anche se lo studioso considera più attendibile la lettura avanzata da Wilpert). Infine, il più recente studio complessivo condotto sulle pitture altomedievali di San Clemente da Giulia Bordi poggia ormai esclusivamente sull'interpretazione del giudizio universale avanzata da Wilpert (Bordi (2006); 179).

<sup>14</sup> "A destra e a sinistra della nicchia...esistono affreschi che sono fra i peggio conservati... Fu perciò molto difficile di riconoscere il soggetto che ivi era dipinto. Lo stato pessimo di queste pitture attenua la colpa del copista Ewing, di cui si servì il P. Mullooly" (Wilpert (1906), 252).



- Sia negli acquerelli che nella fotografia acquerellata di Wilpert ricorrono alcuni dettagli identici, ad esempio le cornici poste ai limiti della composizione, gli elementi architettonici, la stadera e il moggio nel pannello a destra della nicchia, e ancora, nel pannello di sinistra, la figura di angelo a ridosso della nicchia e la disposizione dei personaggi nell'area in alto a destra del pannello.
- Le lacune d'intonaco registrate nell'acquerello e nella foto Wilpert sono sostanzialmente le stesse. L'unica divergenza evidente è costituita, sul pannello a destra della nicchia, dall'area con il volto dell'angelo, ancora visibile nell'acquerello di Ewing e ormai scomparsa nella foto Wilpert. Ricordiamo però che in quest'area è visibile una tamponatura moderna, probabilmente messa in opera durante i lavori di consolidamento della nuova volta realizzata durante gli scavi per sostenere la basilica superiore e forse ancora assente nel momento in cui l'acquerellista copiò il pannello.

Il secondo punto da indagare è dunque legato alla possibile "veridicità" di una delle due interpretazioni. In questa prospettiva, l'analisi del pannello a destra della nicchia ha fornito indizi importanti, soprattutto nell'area in alto a destra della composizione (fig.7):



Fig. 7. Roma, San Clemente, muro perimetrale nord, pannello a destra della nicchia, *area in alto a destra con elaborazione digitale* (foto originale © Domenico Ventura con successiva elaborazione attraverso DStretch, filtro lds).

qui è ancora oggi visibile la grande figura di demone con artigli ai piedi e testa animale già documentata da Wilpert e trasformata nell'acquerello di Ewing nella figura di giudice seduto nell'atto di assistere al martirio di santa Caterina. Sebbene oggi la visibilità delle pitture sia ridottissima, il rafforzamento digitale delle immagini permette di riconoscere sulla parete anche altri dettagli già documentati dallo studioso tedesco<sup>15</sup>: nell'area a sinistra della nicchia è ancora possibile rintracciare i due dischetti dorati della stadera, al centro del pannello a destra della nicchia sono ancora riconoscibili i volti e i busti di due personaggi rivolti verso destra e nella parte bassa dello stesso pannello si trovano due figure appese a testa in giù (fig. 8).



Fig. 8. Roma, San Clemente, pitture sul muro perimetrale nord con dettagli in evidenza: (sulla sinistra) stadera a sinistra della nicchia con rafforzamento digitale; (al centro) figure capovolte con ripasso dei contorni; (a destra) figure al centro del pannello dei dannati con rafforzamento digitale (foto originale © Domenico Ventura con successiva elaborazione attraverso DStretch, filtro lds).

La presenza del demone nella scena infernale, della stadera e delle mura dorate nel pannello a sinistra della nicchia permettono di concordare con l'interpretazione proposta da Wilpert, per cui i pannelli dipinti nella navata destra di San Clemente fanno parte di una rappresentazione del giudizio universale.

Nello specifico possiamo individuare nelle pitture sopravvissute la narrazione di un momento specifico del giudizio, quello della destinazione ultima delle anime e della separazione tra Eletti e Reprobi. Entrambi i pannelli dovevano essere ricchissimi di figure

---

<sup>15</sup> Per l'elaborazione digitale delle immagini mi sono servita del programma informatico DStretch, che rafforza i colori originali dell'immagine permettendo una visione più contrastata di alcuni dettagli ([DStretch.com](http://DStretch.com) home page).



e costituire una composizione complessa, colorata e di forte impatto visivo. Per quanto riguarda il pannello della Gerusalemme celeste, le descrizioni prodotte nello scorso secolo hanno costantemente sottolineato la grande fissità, l'immobilità delle figure dei Beati, tutti cristallizzati e rivolti verso il centro della composizione; un'analisi più attenta permette invece di apprezzare la presenza di piccoli gruppetti di personaggi che dialogano tra loro, forse commentando l'evento raffigurato al centro del pannello e oggi perduto, o ancora figure rivolte frontalmente verso lo spettatore, capaci di catalizzarne l'attenzione ed annullare la separazione tra spazio reale e spazio dipinto (fig. 9).



Fig. 9. Roma, San Clemente, *muro perimetrale nord, pannello a sinistra della nicchia con dettagli in evidenza cerchiati in rosso* (foto originale © Domenico Ventura con successiva elaborazione attraverso DStretch, filtro lbk).

Impostato in modo completamente diverso, il pannello con i Dannati era caratterizzato da una vivacità anche maggiore, con le figure disposte su più registri con pose ed espressioni drammatiche.

Il diverso modo di organizzare le figure nello spazio delle due scene ai lati della nicchia e la particolare resa stilistica degli ultimi Dannati sulla destra della composizione, diversa da quella di tutte le altre figure, hanno suggerito di riconsiderare più approfonditamente il dislivello d'intonaco visibile nell'area in alto a destra della nicchia al fine di accertare l'effettiva contemporaneità dei due pannelli (fig. 10). Già Wilpert aveva notato questa sovrapposizione e l'aveva interpretata come un ripensamento da parte degli artefici attivi nel cantiere di San Clemente, che in corso d'opera apportarono delle modifiche alla composizione originale apponendo in questa area un nuovo strato d'intonaco e dipingendovi sopra la stadera, il moggio e l'anfora<sup>16</sup>. Il livello più alto inizia a destra

<sup>16</sup> Wilpert (1916), 1033.



degli ultimi volti dei Beati e include la stadera e il moggio; ancora più a destra, in corrispondenza del motivo geometrico sopra la nicchia, e in basso, dove si trovano l'anfora e le vesti dei personaggi, lo spessore dell'intonaco si assottiglia e si uniforma al resto della composizione.



Fig. 10. Roma, San Clemente, *dislivello d'intonaco* (area cerchiata in rosso) *a sinistra della nicchia* (foto originale © Domenico Ventura con successiva elaborazione dell'A.).

In un primo momento ho interpretato questo “gradino” d’intonaco come indizio di un palinsesto pittorico intervenuto tra i due pannelli ai lati della nicchia e in cui quello sulla sinistra sembrava anteriore all’altro sulla destra, che andava parzialmente a sovrapporglisi. Un attento esame autoptico condotto in loco con la restauratrice Chiara Arrighi ha invece permesso d’ipotizzare che il dislivello corrisponda alla sovrapposizione di due diverse pontate<sup>17</sup>: l’area d’intonaco con le figure di Beati subito a sinistra della nicchia sembra essere stata messa in opera prima di quella adiacente, sulla destra, che l’artefice non ebbe troppa cura di adeguare al livello della pontata precedente. L’ipotesi di una contemporaneità dei due pannelli è confortata anche da una composizione piuttosto simile delle malte e da alcune somiglianze stilistiche tra i volti dei Beati e quelli dei due personaggi al centro della scena dei Dannati, ormai ridotti al solo strato preparatorio (fig. 8)<sup>18</sup>.

Wilpert non si limitò ad una descrizione oggettiva di quanto sopravvissuto e integrò la composizione con quegli elementi che a San Clemente non erano più visibili: nella parte superiore della parete immaginò un registro occupato al centro dal Cristo giudice affiancato dalla Vergine e da san Giovanni e dagli apostoli seduti su troni con suppedanei; nell’area in basso a destra del pannello dei Beati davanti ai lacerti delle mura della città celeste doveva essere raffigurato il corteo dei Giusti in cammino verso il paradiso; ad accoglierli presso la porta d’ingresso molto probabilmente si trovavano un angelo e il principe degli apostoli; il lacerto pittorico al centro della Gerusalemme Celeste raffigurerebbe una gamba nuda che “non poteva appartenere a nessun altro che al ladrone pentito Dismas”<sup>19</sup>.

Già al tempo di Wilpert questi dettagli non erano visibili sulla parete. L’unico elemento quasi certamente presente è il registro sulla parte alta della composizione: oltre ai lacerti dipinti documentati da Wilpert in cui sono raffigurati i piedi di almeno una figura, occorre considerare che la parete della navata presenta oggi un’altezza di circa 4 m, ma che in origine doveva essere alta 7,10 m, quasi il doppio<sup>20</sup>. Tutte le altre integrazioni ipotizzate dallo studioso tedesco non possono essere accettate senza riserve. Wilpert imma-

---

<sup>17</sup> L’esame autoptico è stato svolto con la supervisione di Chiara Arrighi, Funzionaria restauratrice della Soprintendenza ABAP per le province di Frosinone e Latina, che ringrazio molto per la consulenza.

<sup>18</sup> In entrambi i pannelli la malta è caratterizzata da una base di calce con numerosi inclusi di colore grigio e rosso. Questi intonaci sono comunque stati trattati in modo molto diverso nella fase di applicazione sui due tratti murari: nel pannello dei Dannati (a destra della nicchia), l’intonaco è stato steso in modo piuttosto veloce e appare poco “schiacciato” sulla parete; nel pannello dei Beati, invece, la malta è stata applicata con maggiore cura e aderisce meglio alla superficie muraria.

<sup>19</sup> Wilpert (1916), 1033.

<sup>20</sup> L’altezza originale delle pareti perimetrali doveva raggiungere gli 8,85 m incluso il tetto a travi. Queste stime sono state calcolate da Krautheimer dopo un’attenta analisi delle murature antiche superstiti e del finestrato sopravvissuto sopra il colonnato nord (Krautheimer (1937), 133).

ginò la presenza di quegli elementi che sono tradizionalmente presenti nelle rappresentazioni del giudizio, pur riconoscendo che a San Clemente con ogni probabilità alcuni non avevano trovato posto, come ad esempio la resurrezione dei morti, o ancora gli angeli che suonano le trombe<sup>21</sup>. Quello del giudizio è un tema complesso che include tantissimi personaggi e per il quale è impossibile delineare uno schema compositivo fisso, soprattutto per le testimonianze più antiche di questo soggetto.

È infatti fondamentale ricordare l'antichità dei pannelli clementini, che costituiscono la più antica rappresentazione del giudizio sopravvissuta a Roma. La loro datazione è stata ricondotta dalla storiografia in un range cronologico piuttosto ampio, che oscilla tra l'VIII e l'XI secolo<sup>22</sup>. La difficoltà nel proporre una datazione è evidentemente determinata dalla totale assenza di dati documentari e dal cattivo stato di conservazione in cui versano le pitture. Le figure sul pannello di destra, in cui è rappresentato l'Inferno, sono ormai ridotte al solo strato preparatorio; quelle a sinistra della nicchia, che rappresentano i Beati, godono invece di una migliore leggibilità: i volti dei personaggi sono descritti con una linea nera e spessa, quasi tutti sono rivolti di tre quarti verso il centro della composizione e il naso è disegnato in continuità col sopracciglio; gli occhi sono grandi, barba e capelli resi con tratti veloci. Nel complesso queste figure sono caratterizzate da una grande sinteticità e da un forte linearismo, elementi che ben si legano a quanto conosciamo della pittura romana del IX secolo, a partire dai mosaici e dalle pitture realizzati a Santa Prassede durante il pontificato di Pasquale I (817-824), e poi ancora il pannello con l'Ascensione dipinto sulla controfacciata di San Clemente negli anni di Leone IV (847-855), nella stessa chiesa la pittura con l'Anastasis realizzata nel terzo quarto del IX in corrispondenza della presunta tomba di san Cirillo e i pannelli della chiesa di Santa Maria de Secundicerio realizzati durante il pontificato di Giovanni VIII (872-882)<sup>23</sup>; queste somiglianze permettono di riconsiderare la proposta di datazione già

---

<sup>21</sup> Secondo lo studioso tedesco queste antiche composizioni del giudizio godevano ancora di una certa libertà compositiva e una volta inseriti i dettagli iconografici considerati più importanti, gli altri potevano essere esclusi senza difficoltà dalla composizione (Wilpert (1916), 1036).

<sup>22</sup> La datazione all'VIII secolo è proposta da Mullooly e poi condivisa anche da Roller (Mullooly (1869), 131-132; Roller (1873), 25). Per una datazione agli anni del pontificato di Leone IV (847-855), Wilpert (1916), 1037. La posticipazione al X secolo è proposta in Matthiae (1965), 239. È stata poi proposta una datazione più generica e più tarda tra il X e l'XI secolo (Andaloro, 1987, 288-289; Bordi (2006), 179). Più recentemente Bordi ha stabilizzato la proposta di datazione alla seconda metà del X secolo (Bordi (2011), 408; *Ead.* e Ghionna, "Dieci piccoli donatori", atti del convegno *Roma X secolo* (Roma, 6-10 giugno 2023, a cura di Xavier Barral i Altet e Manuela Gianandrea, in fase di pubblicazione).

<sup>23</sup> Per il cantiere musivo nella cappella di San Zenone a Santa Prassede Pogliani (2020); per un'analisi delle pitture nel transetto di Santa Prassede Bordi *et al.* (2017); Croci (2020). Per il pannello con l'Ascensione nella basilica paleocristiana di San Clemente Osborne (1984), 24-53. Per l'analisi e la datazione dei pannelli dipinti nella chiesa di Santa Maria de Secundicerio durante il pontificato di Giovanni VIII (872-882), Del

avanzata da Wilpert, secondo il quale le pitture nella navata andrebbero ricondotte agli anni del pontificato di Leone IV (847-855)<sup>24</sup>. Un confronto ancora più puntuale di quello offerto dalla pittura monumentale è quello con la produzione manoscritta, in particolare con le miniature contenute nelle Omelie di Gregorio Nazianzeno (Biblioteca Ambrosiana, cod. E49-50inf), quelle nei Sacra Parallela (Bibliothèque Nationale de France, gr. 923) (fig. 11) e quelle nel Giobbe Vaticano (Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 749) (fig. 12): in questi manoscritti i personaggi sono costruiti attraverso la linea, che spesso e nettissima traccia i contorni dei volti e ne descrive i tratti somatici in modo sintetico, con la bocca ridotta ad un segno grafico ondulato e il naso e il sopracciglio uniti da un tratto continuo, esattamente come nelle figure dei Beati in San Clemente.



Fig. 11: *Sacra Parallela* (Bibliothèque nationale de France, gr. 923), fol. 63r.



Fig. 12: *Giobbe Vaticano* (Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 749), fol. 12v

Questioni come la datazione di questi tre manoscritti e il loro luogo di produzione hanno determinato da parte della critica esiti piuttosto contrastanti. Dal punto di vista stilistico, invece, sono state evidenziate le affinità esistenti fra i tre codici e che hanno

---

Buono (2010). Per quanto riguarda la somiglianza tra le pitture di San Clemente e gli esempi esterni al circuito dell'Urbe, ricordiamo le pitture della Grotta del Salvatore a Vallerano (Viterbo), la cui datazione oscilla tra la seconda metà del IX e il X secolo (Piazza (1999), 152-153; *Idem* (2006), 95)

<sup>24</sup> Wilpert (1906), 255; *Idem* (1916), 1037.

permesso di ricondurli al medesimo “gruppo dei manoscritti con figure dagli abiti dorati” (“Die Gruppe von Handschriften mit goldgewandten Figuren”)<sup>25</sup>. È stato recentemente sottolineato che queste miniature oltre ad apparire fortemente legate tra loro, mostrano considerevoli affinità con l’arte monumentale romana del IX secolo, tanto da permettere di ipotizzarne una manifattura all’interno di *scriptoria* greci presenti nell’Urbe entro la prima metà del IX secolo<sup>26</sup>. Questi centri di produzione ospitavano spesso le comunità di lingua greca fuggite dall’Oriente a seguito delle persecuzioni iconoclaste e costituivano luoghi di contatto tra Roma e Bisanzio in una fase storica in cui, lo ricordiamo, i loro rapporti si erano notevolmente ridimensionati. L’allontanamento era iniziato nel corso dell’VIII secolo a causa delle dispute dottrinali seguite all’installazione della politica iconoclasta su iniziativa di Leone III Isaurico. Nello stesso periodo la Chiesa di Roma divenne politicamente ed economicamente più autonoma e gettò le basi per la creazione di uno stato pontificio. Inoltre, in questa fase il pontefice strinse nuove alleanze con il popolo franco, che offriva un sostegno più valido dell’antico Impero d’Oriente nella difesa dei propri confini dalla minaccia longobarda. Nel corso del IX secolo, dopo la rinuncia formale alla dottrina iconoclasta nell’843, la maggior parte dei vecchi dissapori si ricompose e gli scambi commerciali e culturali, che non erano mai cessati del tutto, tornarono ad intensificarsi<sup>27</sup>.

Se davvero i codici miniati cui abbiamo accennato rappresentano il prodotto di questa rinnovata rete di scambi culturali tra Roma e l’Oriente, allora la loro somiglianza con le pitture clementine stimola nuove interessanti riflessioni sulla possibile provenienza del modello iconografico del giudizio che in quella chiesa è dipinto. Non esiste infatti unanimità sull’identificazione del luogo di origine dell’iconografia del giudizio<sup>28</sup>. È molto probabile che questo soggetto avesse fatto la propria comparsa nelle arti minori e in par-

---

<sup>25</sup> Il primo a sottolineare un legame stilistico tra le miniature dei tre manoscritti e a coniare l’espressione “Die Gruppe von Handschriften mit goldgewandten Figuren” (“Gruppo dei manoscritti con figure dagli abiti dorati”) fu Weitzmann (1935), 80-82; questa somiglianza è stata poi riconosciuta anche da Grabar (1972), 15-24 e da Belting (1974), 8-11.

<sup>26</sup> La manifattura romana è riconosciuta per tutti e tre i manoscritti da Oretskaia (2002-2003); per l’origine romana dei Sacra Parallela Evangelatu (2017), 427-429; per il Giobbe Vaticano Osborne (2023), 188-193.

<sup>27</sup> Nonostante l’opinione piuttosto diffusa che tra l’VIII e il IX secolo Roma e Costantinopoli subirono un irreversibile allontanamento, Osborne sottolinea invece che tra questi due centri nel corso del IX secolo s’instaurò un nuovo e intenso dialogo (Osborne (2011).

<sup>28</sup> Sono state elaborate diverse possibili ipotesi circa l’identificazione del luogo d’origine del tema iconografico del giudizio universale: il soggetto potrebbe essersi originato in modo del tutto indipendente nella parte orientale e in quella occidentale del bacino mediterraneo; o ancora il tema potrebbe essere stato creato da artisti carolingi e successivamente essersi diffuso nei territori bizantini; infine il giudizio potrebbe essere stato inizialmente raffigurato in Oriente e non aver lasciato traccia tangibile a causa della crisi iconoclasta (Angheben (2006). Per una sintesi circa le prime testimonianze di giudizio universale sia in Oriente che in Occidente, si veda Christe (2000), 21-27, 152-181.



ticolare nella miniatura già durante la tardoantichità. Tuttavia, le testimonianze più antiche sopravvissute fino a noi sono costituite dalle pagine miniate in alcuni manoscritti di epoca carolingia, ad esempio il giudizio nell'Apocalisse di Treviri (Treviri, Stadtbibliothek, Cod. 3, fol. 67r), quello illustrato a c. 67v. nel manoscritto dei Sacra Parallela (Bibliothèque Nationale de France, gr. 923), le illustrazioni nei codici del Commento all'Apocalisse di Beatus e il cui l'esemplare più antico è databile al IX secolo. Grosso modo nello stesso periodo il giudizio fa la propria comparsa anche in contesti monumentali, come testimoniano le pitture di San Giovanni a Müstair realizzate attorno all'800 e, poco più tardi, quelle di area cappadocena conservate nella chiesa di San Giovanni a Güllü Dere, nella Yılanlı Kilise e nella tomba a tumulo della necropoli di Göreme, tutte riconducibili agli inizi del X secolo<sup>29</sup>.

A Roma il soggetto del giudizio arriverà nei contesti monumentali solo più tardi, a partire dalle pitture realizzate al Laterano durante il pontificato di Sergio III (904-911) e poi nel corso del XII secolo a San Benedetto in Piscinula e a San Giovanni a Porta Latina<sup>30</sup>; in questi ultimi casi, così come nella più antica attestazione del soggetto in San Giovanni a Müstair, e più tardi a Sant'Angelo in Formis e a Santa Maria Immacolata a Ceri il giudizio troverà sempre posto sulla parete di controfacciata, come parte integrante del Ciclo Cosmico<sup>31</sup>. A San Clemente, invece, la composizione si dispiega sul muro perimetrale nord, nella navata laterale destra, giocando con un'altra serie di riferimenti.

Per comprendere questa insolita posizione occorre considerare lo sviluppo degli spazi di culto esterni alla basilica e il modo in cui questi ambienti interagivano con la navata destra dell'antica San Clemente. Su questo lato l'edificio era fiancheggiato da una stretta strada che lo separava da due *insulae* installatesi più a nord entro il IV secolo<sup>32</sup>. Nel VI secolo questi spazi subirono una radicale trasformazione ed entrarono a far parte della stessa unità edilizia della basilica: gli ambienti delle *insulae* vennero trasformati in spazi di culto ausiliari alle celebrazioni svolte nell'adiacente *titulo* comprendenti un *secretarium* ed un *lavacrum* ad uso del pontefice durante le celebrazioni stagionali e un battistero e

---

<sup>29</sup> Per la datazione agli inizi del IX secolo e la descrizione delle pitture del giudizio in San Giovanni a Müstair Klein (2006). Per la descrizione e la datazione dei più antichi Giudizi rinvenuti in area cappadocena Jolivet-Levy (2006).

<sup>30</sup> Sulla presenza di un giudizio universale dipinto sulla controfacciata della basilica lateranense Zchomelidse (1996), 152-153 e, più recentemente, Paniccia (2019), 13-48. Per le pitture di San Benedetto in Piscinula Romano (2001a), 131-132 e Gigli (2006). Per il giudizio sulla controfacciata di San Giovanni a Porta Latina Viscontini (2006).

<sup>31</sup> Per una sintesi dell'intera decorazione di XI sec. nella basilica di Sant'Angelo in Formis si rimanda a Gunhouse (1992), 41-76, 85-86, 153-157. Per la datazione delle pitture di controfacciata dell'Immacolata a Ceri si rimanda alla monografia di Zchomelidse (1996), 25-49 e a Romano (2001b), 159-165.

<sup>32</sup> La prima campagna di scavi condotta nell'area a nord della basilica si è svolta negli anni '80 del secolo scorso e ha permesso d'ipotizzare che nella sua prima fase di vita la basilica non facesse parte della stessa unità edilizia degli ambienti rinvenuto oltre il muro di terrazzamento parallelo a quello perimetrale dell'edificio cristiano (Guidobaldi 1992, 252-269).

un *consignatorium* utilizzati durante i rituali d'iniziazione; nella stessa fase lo spazio prospiciente la navata venne fornito di copertura e fu trasformato in un corridoio di raccordo tra il battistero e la basilica<sup>33</sup> (fig. 1). Il battistero rimase in funzione fino agli inizi del XII secolo, quando venne abbandonato insieme alla basilica paleocristiana e fu interrato per servire da basamento alle strutture costruite a livello superiore. Per quanto riguarda il vano di raccordo tra la basilica e il battistero, nel corso del X secolo questo spazio subì una prima fase di abbandono, venne parzialmente interrato e usato intensamente come area funeraria. Sono qui state rinvenute 31 tombe, per lo più semplici fosse terragne, quasi tutte a deposizione singola. L'interro di questo ambiente ha restituito resti ceramici databili al X e all'XI secolo, indicatori cronologici importanti circa l'utilizzo degli ambienti a nord della basilica come area funeraria<sup>34</sup>.

Riguardo alle pitture interne alla basilica, il tratto del muro perimetrale nord su cui si dispiegano i pannelli del giudizio si trova in asse sia rispetto al battistero che all'area funeraria. È dunque possibile che la composizione fosse legata ad entrambi questi spazi, che possedevano destinazioni d'uso diverse ma coincidenti nel loro significato simbolico. Il battesimo rappresenta infatti un rituale di passaggio paragonabile a quello del trapasso fisico, può essere considerato "a proleptic sepulchral rite because participants underwent a symbolic death followed by a second birth in its enactment"<sup>35</sup>. L'interpretazione dell'iniziazione come esperienza di morte è posta in evidenza nella letteratura patristica attraverso la sovrapposizione tra l'immagine della vasca battesimale e quella del sepolcro di Cristo e trova piena giustificazione nelle parole di san Paolo apostolo: "O non sapete che quanti siamo stati battezzati in Cristo Gesù, siamo stati battezzati nella sua morte? Per mezzo del battesimo siamo dunque stati sepolti insieme a lui nella morte, perché come Cristo fu risuscitato dai morti per mezzo della gloria del Padre, così anche noi possiamo camminare in una vita nuova"<sup>36</sup>. Questo legame concettuale tra riti funerari e riti d'iniziazione trova espressione visiva nella derivazione architettonica degli edifici battesimali dal prototipo del mausoleo e del *martyrium*, ma anche nel ricorrere di

---

<sup>33</sup> Quello che divenne più tardi un vano "corridoio", in una fase iniziale consisteva di un passaggio basolato che aveva lo scopo di separare l'edificio costruito nel III secolo e in cui poi s'installò la basilica paleocristiana e l'unità insediativa con case ad appartamenti a nord del muro di terrazzamento del colle Oppio (Paganelli (2004).

<sup>34</sup> Per l'evoluzione dello spazio di raccordo tra la basilica e gli ambienti a nord, l'installazione dell'area sepolcrale e i rinvenimenti ceramici *Ibidem*.

<sup>35</sup> Cit. Jensen 2011, 40.

<sup>36</sup> Per le fonti patristiche in cui è evidenziato il collegamento semantico tra il battesimo e la morte e resurrezione di Cristo Jensen 2011, 243. Le parole di san Paolo sono tratte da Rom 6: 3-4.

alcune scene bibliche sia nella decorazione di battisteri e delle loro suppellettili liturgiche, che sui sarcofagi<sup>37</sup>. Viceversa, è altrettanto frequente trovare scene di battesimo nei programmi figurativi funerari impiegati sui sarcofagi e nelle catacombe<sup>38</sup>.

Proprio in virtù della promessa di salvezza legata al rito d'iniziazione, lo spazio del battistero e le aree ad esso limitrofe hanno finito per attrarre un numero considerevole di sepolture come accade per il battistero di Padova, per quello di Mantova, per il battistero ariano di Ravenna e per quello di Santa Severina in Calabria, per citarne alcuni<sup>39</sup>. La scelta di rappresentare il giudizio sul muro perimetrale della navata destra potrebbe essere collegata alla vicinanza con questa area sepolcrale, immediatamente esterna alla basilica, aprendo la strada ad una riflessione sulla destinazione finale e sulla destinazione provvisoria dei morti. L'associazione di questo tema con un'area funeraria non costituirebbe un caso isolato, ma troverebbe una corrispondenza con le prime attestazioni di giudizio nelle chiese cappadocene cui si è sopra accennato: il giudizio è rappresentato a San Giovanni a Güllü Dere sulle pareti est ed ovest di una cappella funeraria, a Yılanlı Kilise lo stesso soggetto è rappresentato nel nartece, all'ingresso di una cappella funeraria; ancora, il tema compare in una tomba scavata in un tumulo nella necropoli di Göreme.

Questo legame concettuale tra il giudizio e le aree funerarie apre la strada a una riflessione sulla diffusione del tema in un vasto orizzonte culturale, in cui il dialogo tra Roma e l'Oriente rimane attivo, come suggerito dalla produzione di manoscritti greci nel territorio dell'Urbe. L'associazione tra la raffigurazione del giudizio e l'area funeraria evoca l'idea del destino dell'individuo. Come evidenziato da Peter Brown, dopo il VII secolo emerge una nuova urgenza riguardo ai temi del merito, del peccato e dell'identità; la società sente il bisogno di costruire un nuovo sistema di valori, capace di identificare non solo modelli di santità, ma anche esempi concreti di peccato<sup>40</sup>.

In questa nuova mentalità, Dio è evocato tanto per la sua misericordia quanto per la sua giustizia, e la consapevolezza dei peccati del defunto conduce a una riflessione sull'aldilà, che in questa fase ha solo due destinazioni possibili: il Paradiso e l'Inferno<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> Per la derivazione dell'edificio battesimale dal modello architettonico del mausoleo e bibliografia sull'argomento Jensen 2011, 237- 243. Per quanto riguarda il significato escatologico della decorazione del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli Gandolfi 2002, 21-22; più in generale sulle scelte iconografiche condivise dai riti d'iniziazione e da quelli funerari Jensen 2011. Emblematico è l'episodio biblico delle donne al sepolcro inserito nel programma decorativo del battistero di Santa Tecla a Milano, in quello di Dura Europos e in quello di San Giovanni in fonte (Napoli) (Španová 2015, 18-22) ma anche sulle pissidi utilizzate durante la liturgia battesimale (*Ibid.*, 48-48) e sulla fronte dei sarcofagi (*Ibid.*, 62-64).

<sup>38</sup> Jensen 2011, 5-83.

<sup>39</sup> In generale sull'attrazione delle aree funerarie da parte dei battisteri Stasolla (2002); Chavarria Arnau *et al.* (2014), 215.

<sup>40</sup> Brown (2000), 59.

<sup>41</sup> Le Goff (2014), 138-139.

Non esiste ancora una concezione di Purgatorio; piuttosto, si manifesta sempre più la speranza della salvezza e la paura della dannazione. Alla luce di questa lenta evoluzione, la posizione del giudizio in San Clemente appare fortemente legata all'uso funerario degli ambienti a nord della navata destra: i vivi e i morti sono fisicamente separati dal muro perimetrale della basilica, ma allo stesso tempo intimamente connessi dalla scena del giudizio, che allude alla destinazione finale di tutta l'umanità.

Si tratta di una pittura legata all'area funeraria, e ci si interroga su quale tipo di riflessione sulla morte abbia determinato la sua posizione all'interno della basilica.

### *Bibliografia*

- Andaloro M. (1987), Aggiornamento scientifico e bibliografia, in Matthiae G. *Pittura romana del medioevo*, Roma: Fratelli Palombi.
- Angheben M. (2006), L'alto Medioevo (VIII-X secolo), in Alfa e Omega. Il Giudizio universale tra Oriente e Occidente, Pace V. [ed.], Castel Bolognese: Itaca, 27-36.
- Armellini M. (1891), *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma: Tipografia Vaticana.
- Belting H. (1974), Byzantine art among Greeks and Latins in southern Italy, *Dumbarton Oaks Papers*, 28 (1974), 1-29.
- Boyle L. E. (1977), *The community of Ss. Sisto e Clemente in Rome, 1677-1977*, Romae: apud S. Clementem (= San Clemente Miscellany, I).
- Bordi G. (2006), San Clemente, in *Atlante. Percorsi visivi*, Andaloro M. [ed.], Milano: Jaca Book, 167-190 (= La pittura medievale a Roma, 312-1431: corpus e atlante, Andaloro M., Romano S. [eds.], Atlante, I).
- Bordi G. (2011), "Sergius pictor" e "Martinus magister" "artifices" nella Roma del X secolo, in *Medioevo: i committenti*, atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 21-26 settembre 2010, Quintavalle A. C. [ed.], Milano: Electa 2011, 399-410.

- Bordi G., Mancho C., Valentini V. (2017), Dipingere a Roma al tempo di Pasquale I: S. Prassede all'Esquilino e S. Cecilia in Trastevere, *Summa*, IX (2017), 64-101.
- Brown P. (2000), The decline of the empire of God. Amnesty, penance, and the afterlife from Late Antiquity to the Middle Ages, in *Last Things. Death and the Apocalypse in the Middle Ages*, Walker Bynum C., Freedman, P. H. [eds.], Philadelphia: University of Pennsylvania press, 41-59.
- Bunsen C. (1837), S. Clemente, *Beschreibung der Stadt Rom*, 3 voll., Platner E., Bunsen C., Gerhard E., Röstell W., vol. 3.1, Stuttgart; Tübingen: J. G. Cotta, 577-584.
- Cecchelli C. (1930), *San Clemente*, Roma: Danesi (= Le chiese di Roma illustrate, 24-25).
- Chavarria Arnau A., Giacomello F. (2014), Riflessioni sul rapporto tra sepolture e cattedrali nell'alto medioevo, *Hortus Artium Medievalium*, 20 (2014), 124-135.
- Christe, Y. (2000), *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo*, Milano: Jaca Book.
- Croci C. (2020), Una questione romana? La (ri)nascita della pittura narrativa martiriale nell'alto Medioevo: altri spunti da Santa Prassede, in *Rome on the borders. Visual cultures during the Carolingian transition*, Bordino C., Croci C., Sulovsky V. [eds.], Turnhout: Brepols, 86-103 (= Convivium, supplementum).
- De Rossi G.B. (1863), Prime origini della basilica di S. Clemente, *Bullettino di Archeologia Cristiana*, 1 (1863), 25-31; Appendice all'articolo sulle prime origini della basilica di S. Clemente, *ibidem*, 39, 89-90.
- De Rossi G.B. (1870), I monumenti scoperti sotto la basilica di S. Clemente studiati nella loro successione stratigrafica e cronologica, *Bullettino di Archeologia Cristiana*, 2° Serie, 1 (1870), 129-153.
- Del Buono G. (2010), Giovanni VIII e le pitture di Santa Maria de Secundicerio a Roma: realizzazione artistica di un progetto ecumenico, *Rendiconti*, serie 9, vol. 21 (2010), 513-568 *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*.
- Evangelatou M. (2017), Sacra Parallela (Par.gr. 923), in *A companion to Byzantine illustrated manuscripts*, Tsamakda V. [ed.], Leiden-Boston: Brill, 418-429 (= Brill's companions to the Byzantine world, 2).
- Gandolfi K. (2002), Les mosaïques du baptistère de Naples: programme iconographique et liturgie, in *Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*, atti della I giornata di studi su Napoli, Losanna, 23 novembre 2000, Romano S., Bock, N., Napoli: Electa Napoli, 21-34.
- Gigli, L. (2006), Il ciclo frammentario di San Benedetto in Piscinula, in *Riforma e tradizione, 1050-1198*, Romano S. [ed.], 234-236 (= La pittura medievale a Roma, 312-1431: corpus e atlante, Andaloro M., Romano S. [eds.], Corpus, IV).
- Grabar A. (1972), Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles), Paris: Editions Klincksieck (= *Bibliothèque des Cahiers Archéologiques*, VIII).



- Guidobaldi F. (1992), *San Clemente. Gli edifici romani, la basilica paleocristiana e le fasi alto-medievali*, Roma: Collegio San Clemente (= San Clemente Miscellany, IV,1).
- Guidobaldi F. (2014), Un estesissimo intervento urbanistico nella Roma dell'inizio del XII secolo e la parziale perdita della "memoria topografica" della città antica, *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, 126/2 (2014), 575-614.
- Guidobaldi F. (2019), S. Clemente, in *2a. Roma entro le mura, Regiones I-IV*, Guidobaldi F., Miele A., Cecalupo C. [eds.], Zagreb: International research center for late antiquity and middle ages; Città del Vaticano: PIAC, Pontificio Istituto di archeologia cristiana, 202-237 (= *Corpus architecturae religiosae europae (saec. IV-X)*, vol. II).
- Gunhouse G. (1992), *The Fresco Decoration of Sant'Angelo in Formis*, Ph.D Thesis. The Johns Hopkins University: Baltimore.
- Jensen R. M. (2011), *Living water. Images, Symbols, and settings of early Christian baptism*, Leiden; Boston: Brill (= Supplements to Vigiliae Christianae. Texts and studies of early Christian life and language, 105).
- Jolivet-Levy C. (2006), Prime rappresentazioni del Giudizio Universale nella Cappadocia bizantina (X secolo), in *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, Pace V. [ed.], Castel Bolognese: Itaca, 47-51.
- Junyent E. (1932), *Il titolo di San Clemente in Roma*, Roma: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- Kane E. (1977), The painted decoration of the church of San Clemente, in *Art and archaeology*, Dempsey L. [ed.], Romae: apud S. Clementem, 60-151 (= S. Clemente Miscellany, II).
- Klein, P. (2006), Gli affreschi carolingi di San Giovanni a Müstair, in *Alfa e Omega. Il Giudizio universale tra oriente e Occidente*, Pace V. [ed.], Castel Bolognese: Itacalibri 43-44.
- Krautheimer R. (1937) *Corpus basilicarum Christianarum Romae: le basiliche cristiane antiche di Roma (sec. IV-IX)*, 5 voll., vol. 1, Città del Vaticano: Pontificio istituto di archeologia cristiana, I.
- Le Goff J. (2014), *La nascita del Purgatorio*, (prima edizione 1982) Torino: Einaudi.
- Marucchi H. (1909), *Basiliques et églises de Rome*, Paris-Rome: Descléeet Cie.
- Matthiae G. (1966) *Pittura romana del medioevo*, Roma: Fratelli Palombi.
- Mullooly J. (1869), *Saint Clemente pope and martyr and his basilica in Rome*, Roma: Benedict Guerra.
- Nolan L. (1914), *The basilica of S. Clemente in Rome*, Grottaferrata: Tip. italo-orientale S. Nilo.
- Oretskaja I. (2002-2003), A stylistic tendency in ninth-century art of the byzantine world: An example of miniatures in three greek illuminated manuscripts: The Book of

- Job (Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 749), the Homilies of Gregory of Nazianzus (Biblioteca Ambrosiana, cod. E49-50inf) and the Sacra Parallela (Bibliothèque Nationale de France, gr. 923)”, *Zograf*, vol. 29 (2002-2003), 5-19.
- Osborne J. (1981), Early Medieval Painting in San Clemente, Rome: The Madonna and Child in the Niche, *Gesta*, Vol. 20, No. 2 (1981), 299-310.
- Osborne J. (1984), *Early mediaeval wall-paintings in the lower church of San Clemente, Rome*, New York-London: Garland.
- Osborne J. (2011), Rome and Constantinople in the ninth century, in *Rome across time and space*, Bolgia C., McKitterick R., Osborne J. [eds.], Cambridge: Cambridge University Press, 222-236.
- Osborne J. (2023), *Rome in the Ninth Century: a history in art*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Paganelli M. (2004), San Clemente. Gli scavi più recenti (1992-2000). Il “corridoio” K e K1, in *Roma dall’antichità al medioevo, II. Contesti tardoantichi e altomedievali*, a cura di Lidia Paroli e Laura Vendittelli, Milano: Electa, 404-406.
- Paniccia C. (2019) *I cantieri della Bibbia. Pittura e miniatura. Il dialogo tra libro e parete in Italia centro-meridionale, secoli XI-XIII*, Roma: Campisano Editore (= Saggi di storia dell’arte, 62).
- Piazza S. (1999), Une communion des Apôtres en Occident: le cycle pictural de la Grotta del Salvatore pres de Vallerano, *Cahiers Archéologiques*, vol. 47 (1999), 137-158.
- Piazza S. (2006), *Pittura rupestre medievale: Lazio e Campania settentrionale, secoli VI-XIII*, Roma: École française de Rome.
- Pogliani P. (2020), Fare mosaici al tempo di Pasquale I. L’oratorio di San Zenone in Santa Prassede a Roma, in *Grata più delle stelle. Pasquale I (817-824) e la Roma del suo tempo*, 2 voll. Ammirati S., Ballardini A., Bordi G. [eds.], vol. 2, Roma: Efesto, 131-143.
- Roller T. (1873), *Saint-Clement de Rome: description de la Basilique souterraine recemment decouverte*, Paris: aux bureaux de la Revue archeologique Librairie academique-Didier & C.
- Romano S. (2001a) S. Benedetto in Piscinula, in *Roma e Lazio. Il Romanico*, Parlato E., Romano S. [eds.], Milano: Jaca Book, 131-132.
- Romano S. (2001b), L’Immacolata a Ceri, in *Roma e Lazio. Il Romanico*, Parlato E., Romano S. [eds.], Milano: Jaca Book, 159-165.
- Španová B. (2015), *Plačící ženy u hrobu a raně křesťanský svět* [Women at the Tomb and Early Christian World], B.A. thesis, Masaryk University: Brno 2015.

- Stasolla F.R. (2002), Le aree e le tipologie sepolcrali. Periodo tardoantico e medievale, in *Il mondo dell'Archeologia*, 2 voll., vol. 2, Roma: Treccani 2002, 497-504 (= Enciclopedia archeologica).
- Viscontini M. (2006) La decorazione pittorica delle navate e del coro di San Giovanni a Porta Latina, in *Riforma e tradizione, 1050-1198*, Romano S. [ed.], 348-371 (= La pittura medievale a Roma, 312-1431: corpus e atlante, Andaloro M., Romano S. [eds.], Corpus, IV).
- Weitzmann K. (1935), *Die byzantinische Buchmalerei des 9. Und 10. Jahrhunderts*, Wien: Verlag der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Wilpert J. (1906), *Le pitture della basilica primitiva di San Clemente*, Mélanges de l'école française de Rome, 26 (1906-26), 251-303.
- Wilpert J. (1916), *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. Bis XIII. Jahrhundert*, 4 voll., Freiburg im Breisgau : Herdersche Verlagshandlung.
- Zchomelidse N. (1996), *Santa Maria Immacolata in Ceri. Pittura sacra al tempo della riforma gregoriana*, Roma: Archivio Guido Izzi (= Arte e Storia, 5).