

**«Bovo famulus Dei». Alla ricerca dell'uomo
dietro il nome nel *monasterium Sancti Heliae***

di Alison Locke Perchuk

Reti Medievali Rivista, 22, 2 (2021)

[<http://www.retimedievali.it>](http://www.retimedievali.it)



Firenze University Press

«Bovo famulus Dei». Alla ricerca dell'uomo dietro il nome nel *monasterium Sancti Heliae**

di Alison Locke Perchuk

Intrinsecamente legata alla storia dell'arte e dell'architettura, la biografia rappresenta una sfida per i medievisti. Il problema che si pone non riguarda l'assenza di nomi ma il fatto che di rado essi siano congiunti a una *vita*. La storiografia è solita comparare più contesti nel tentativo di rintracciare elementi caratterizzanti una committenza che si possano poi applicare altrove. In questo saggio intendo procedere in senso opposto, partendo cioè dagli indizi forniti dallo stesso monumento – la chiesa monastica di Sant'Elia – per arrivare alla biografia del suo committente: tale approccio consente una riflessione teorica e pratica sul metodo dello studio biografico per il medioevo.

Positioned at the heart of art and architectural history, biography presents a real challenge for medievalists. The problem is not a lack of names; it is that in all but a few extraordinary cases they arrive stripped of further information. The usual strategy is to examine comparative cases in search of plausible patronal motivations that can then be applied to other monuments. In this article I work in the other direction, using clues provided by the monument itself – the monastic church of Sant'Elia – to arrive at a biography of its patron: an approach that permits both theoretical and concrete reflection on the biographical method in medieval studies.

Medioevo; secolo XII; Lazio; Castel Sant'Elia; storia dell'arte; biografia; committenza.

Middle Ages; 12th century; Latium; Castel Sant'Elia; art history; biography; patronage.

* Una versione preliminare di questo contributo è stata presentata nell'ambito del *panel* dal titolo *Fieri Fecit: Zum Stifterwesen in Rom und der Campagna Romana, 1050-1300/Fieri Fecit: Patronage in Rome and the Campagna Romana from 1050-1300*, IV Congresso Svizzero di Storia dell'Arte, Mendrisio, 6-8 giugno 2019. Desidero ringraziare le organizzatrici Almuth Klein, Sabine Sommerer e Angela Yorck von Wartenburg nonché i colleghi David Hobelleitner, Chiara Paniccia, Claudia Quattrocchi e Marialuisa Zegretti per il sostanzioso scambio di idee intrattenuto con me durante quei giorni. Mi sento, inoltre, di ringraziare Shane Bobrycki per l'aiuto offerto per la lettura metrica delle iscrizioni, Tommaso di Carpegna Falconieri per i preziosi consigli sulla ricerca prosopografica, William L. North per i suggerimenti relativi a Bruno di Segni e alla storia dell'educazione nella Roma medievale, e Chiara Paniccia per la stesura finale del testo italiano. I due *peer reviewer* anonimi mi hanno offerto consigli indispensabili. Il supporto istituzionale è stato offerto dall'Institute for Advanced Study, Princeton (NJ), dove ho trascorso l'a.a. 2018-2019 come Friends of the Institute for Advanced Study Member in the School of Historical Studies, e dalla School of Arts and Sciences della California State University Channel Islands. Traduzione a cura di Riccardo Facchini.

I nomi sono utili. Essi ci permettono di compiere classificazioni e di inserire oggetti all'interno di scatole concettuali, pratica che costituisce il punto di partenza per una qualsiasi indagine: come possiamo infatti parlare di qualcosa che non ha un nome? Per gli storici dell'arte medievale, però, i nomi possono essere un'arma a doppio taglio. Per ogni artista o committente che è possibile identificare (per esempio, la coppia di laici Beno *de Rapiza* e Maria *macellaria* che commissionarono gli affreschi del miracolo di San Clemente nell'omonima chiesa romana)¹ se ne trovano molti altri che, nella migliore delle ipotesi, possiamo definire dai contorni più ambigui. Cosa siamo in grado di dire, per esempio, dei vari *Iohannes*, *Stefanus* e *Nicolaus* che si rintracciano a Roma? Questi nomi, così ampiamente diffusi al tempo, risultano essere di scarsa utilità ai fini di un'indagine storico-artistica: dal secolo X al XIII, infatti, circa un terzo degli abitanti maschili di Roma portava i nomi di *Iohannes* o di *Petrus*².

Eppure continuiamo a essere attratti dai nomi: da un lato perché siamo soliti strutturare e modellare il nostro mondo, il nostro contesto sociale, attorno a essi; dall'altro perché sono stati proprio i nomi a rappresentare il punto di inizio della storia dell'arte come disciplina, secondo quella tradizione inaugurata da Vasari nelle sue *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* del 1550³. L'autonomia degli artisti occidentali contemporanei e la contestuale ascesa di posizioni nominaliste all'interno della storia dell'arte contemporanea hanno poi favorito questa tendenza. Nonostante le molte e continue affermazioni in senso contrario, l'arte medievale ci ha tramandato una grande quantità di nomi ai quali, sfortunatamente, non corrispondono altrettante *vitae*⁴: come possiamo, quindi, servirci di nomi senza potervi associare dei chiari riferimenti biografici⁵?

I medievisti, in particolare, hanno frequentemente riconosciuto alcuni problemi metodologici trasversali insiti in quella "trappola biografica" propria delle discipline storico-artistiche⁶. La documentazione storica infatti è troppo spesso facilmente distorta dalla ricerca di collegamenti operati sulla base di singoli nomi, oppure dal voler dare priorità all'intento artistico rispetto a quello di altre "intelligenze"⁷. La feticizzazione della narrazione biografica può indurre inoltre ad accettare come realtà *vite* fondamentalmente immaginarie, così come a lungo è accaduto per molte delle vite del Vasari.

¹ Romano, *Riforma e tradizione*, pp. 129-150.

² Hubert, *Évolution générale*, p. 575.

³ Vasari, *Le vite*.

⁴ Per esempio, Claussen, *Magistri doctissimi*; Dietl, *Die Sprache*; Donato, *Il progetto 'Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo'*. Purtroppo il sito web di quest'ultimo contributo, <http://onh.giornale.sns.it>, consultato il 17 aprile 2021, risulta non più accessibile il 7 giugno 2021.

⁵ Cormack, *Faceless Icons*; Castelnuovo, *I volti dell'artista*; Claussen, *Autorschaft als Egotrip*.

⁶ Caskey, *Whodunnit*. Una panoramica dei problemi e delle possibilità è offerta dai saggi pubblicati sia in *L'artista medievale* sia in *Medioevo: i committenti*.

⁷ Ad esempio i tentativi di identificare gli artisti della Tavola del Giudizio universale nella Pinacoteca Vaticana con quelli omonimi degli affreschi a Castel Sant'Elia; si veda Romano, *Riforma e tradizione*, p. 50.

Al contrario, la ricerca di dati anagrafici può incoraggiare a individuare un significato anche nei più banali dettagli personali. Credo che solo se pensiamo a una biografia come a un metodo per raccogliere le componenti intellettuali di un'opera d'arte e conferire loro una struttura, sia dal punto di vista artistico sia concettuale, si può sviluppare una storia dell'arte di tipo biografico che abbia rilevanza per quanto riguarda il Medioevo: andando, cioè, alla ricerca dell'uomo (o della donna) che si cela dietro un nome.

Se si segue questo approccio, la biografia collettiva dei pittori sussunta dietro i nomi di «Iohannes et Stefanus fratres pictores romani et Nicolaus nepus Iohannis» si rivela fondamentale per una riflessione sulla chiesa abbaziale di Sant'Elia nel *monasterium Sancti Heliae* presso Castel Sant'Elia (Vt)⁸ (Figg. 1, 2, 3). La carriera di questa *équipe* di pittori avrebbe avuto inizio con un apprendistato nell'Urbe e con l'attività presso alcuni grandi cantieri romani tra il 1120 e il 1123 circa, come quelli del Palazzo lateranense e di Santa Maria in Cosmedin. La cultura figurativa (iconografica e stilistica) delle pitture di Sant'Elia, tipica di una bottega di famiglia di origine romana, è significativa per comprendere le modalità di rinnovamento della chiesa; gli artisti che vi lavorarono, infatti, furono selezionati proprio sulla base della loro biografia, cioè della loro carriera⁹. Lo stesso si può dire dei marmorari che realizzarono gli arredi liturgici di Sant'Elia, identificabili con *Rainerius* e i suoi figli – sebbene non si conservi alcuna firma in questo caso –, attivi inizialmente a Roma e poi in Tuscia¹⁰. Appurato che il passato professionale di questi artisti deve aver giocato un ruolo fondamentale nel loro reclutamento, chi decise di assegnare loro il compito di decorare la chiesa? Occorrerà identificare quell'intelligenza che individuò nelle loro personalità artistiche alcune caratteristiche necessarie alla realizzazione di un progetto specifico; è così che risulta possibile riflettere sul committente delle pitture.

Una certa storia dell'arte di impostazione sociale potrebbe ritenere che, poiché la committenza è frutto di circostanze, la biografia possa avere un'importanza solo in quanto rivelatrice di quelle stesse circostanze e che, di conseguenza, la ricostruzione di una biografia in assenza di fonti scritte non abbia valore. Quest'ultimo approccio, tuttavia, è esattamente quello che intendo perseguire in questa sede e consiste cioè nel sussumere dietro un nome – quello di “Bovo” – l'intelligenza di un committente, al fine di esaminarne il profilo biografico, la provenienza, il contesto sociale, culturale e politico in cui è vissuto. La presente ricerca, che rappresenta in parte un'indagine propriamente scientifica e in parte una sorta di test metodologico, è concepita quindi non tanto come una riflessione esclusiva sulla chiesa di Sant'Elia, quanto qua-

⁸ Hoegger, *Die Fresken*; Perchuk, *Schismatic (Re)Visions*; Perchuk, *The Medieval Monastery*. Per l'iscrizione si veda Miglio, *Castel Sant'Elia*, pp. 19-21, n. 9.1.

⁹ Riflessioni generali in Claussen, *Perché non tante facciate*.

¹⁰ Glass, *Studies*, pp. 10, 61-62; Claussen, *Magistri doctissimi*, pp. 36-53; Perchuk, *Schismatic (Re)Visions*, pp. 186-187.

le contributo più ampio agli studi sulla committenza e alla storia sociale. Essa si avvale di due insiemi di informazioni, uno testuale e uno visivo.

1. Testi “biografici”

Le fonti scritte constano di quattro iscrizioni: due ancora esistenti, una frammentaria e un'altra ormai perduta¹¹. A prima vista esse offrono solo informazioni di tipo anagrafico. L'epigrafe relativa alla consacrazione di un altare rende noto ad esempio che un uomo di nome Bovo ricopriva la carica di abate nell'anno 1126, anno in cui egli rinnovò un altare nella cappella appartenente al monastero di Sant'Elia; la collocazione cronologica di un abbaziale al 1126 sta a significare che Bovo nacque probabilmente nell'ultimo quarto del secolo XI (Fig. 4). Che Bovo sia stato abate di Sant'Elia è confermato da altre due iscrizioni: una collocata nell'architrave sopra l'ingresso della cripta di Sant'Elia, l'altra un tempo inserita nel pavimento; queste epigrafi identificano, rispettivamente, l'abate come «Bovoni famulo [Dei]» e «dominus Bovo» (Figg. 5, 6). La quarta iscrizione, gravemente danneggiata, si snoda lungo il margine del registro pittorico inferiore dell'emiciclo absidale di Sant'Elia. Si tratta del registro collocato nella zona mediana dell'abside che rappresenta la Vergine Maria intronizzata e affiancata da arcangeli e da figure di sante. Una piccola immagine di monaco in atteggiamento di venerazione è posizionata appena alla sinistra della Vergine in asse con i *tituli picti* che riportano i nomi degli artisti, collocati nel catino absidale al di sopra (Fig. 7). Dell'iscrizione oggi sopravvivono unicamente le lettere «EAT» e «O[.]ACHVVS PA»: una parte di questo *titulus* può essere sciolto con *monachus*¹². La posizione privilegiata dell'immagine e del testo suggerisce che entrambe le fonti, testuali e figurative, si riferiscano alla persona di Bovo.

Se ci si affida all'etimologia è possibile individuare nel nome Bovo una radice germanica¹³. Questo dato, tuttavia, non è particolarmente utile: i Carolingi infatti, durante la discesa nella penisola italica, importarono molti nomi germanici. Se la persistenza di tali nomi può in alcuni casi rappresentare un tentativo di conservare una sorta di memoria ancestrale, l'onomastica medievale italiana suggerisce che il nostro caso (e l'argomentazione può valere in generale) non deve necessariamente essere correlato a tale fenomeno¹⁴. A partire dal secolo XI, infatti, il nome Bovo è documentato anche a Roma, dove si rintraccia anche nella variante di “Bobo”; il nome fa la sua comparsa

¹¹ Miglio, *Castel Sant'Elia*, pp. 15-19, nn. 6-8, e p. 27, n. 9.7. I testi dei nn. 6, 7, e 9.7 sono trascritti nel presente contributo; Miglio trascrive così il n. 8: «[---] [fe]cit do(minus) Bo[vo] [---] / [---] comiti sa[---] / [---]izo com(m)a[---]».

¹² Miglio, *Castel Sant'Elia*, p. 27, n. 9.7.

¹³ Morlet, *Les noms de personne*, p. 59; *Die Klostersgemeinschaft*, 3, pp. 148-149; *Das Verbrüderungsbuch*, p. 64.

¹⁴ Carpegna Falconieri, *Le trasformazioni*; Hubert, *Évolution générale*; Schoolman, *Aristocracies*.

altresì in Italia settentrionale e nell'Europa transalpina dove, però, risultano dominanti le forme "Boppo" e "Poppo"¹⁵. Per quanto riguarda i chierici romani conosciuti, il nome Bovo e le sue varianti sono documentate per diversi sacerdoti e cardinali ma nessuno di essi corrisponde all'arco temporale in cui si colloca la nascita del "nostro" Bovo; non è altresì rilevabile, più in generale, se tali chierici fossero monaci o abati¹⁶.

Volgendo invece attenzione alle denominazioni di cognome, una famiglia di "Boboni" è annoverata tra la «nuova aristocrazia urbana» (adotto una felice espressione di Chris Wickham per definire quelle famiglie benestanti, spesso di ceto mercantile, che emergono nelle fonti documentarie di area romana a partire dalla metà del secolo XI). La famiglia compare nelle fonti a partire dai primi anni del secolo XII – quando essa risulta legata ai papi Innocenzo II e Celestino II –, e alla fine di quel secolo aveva acquisito sufficiente capitale economico e livello culturale da poter insediare un proprio membro sul trono pontificio: Giacinto Bobone, eletto pontefice con il nome di Celestino III (1191-1198). Wickham descrive i Boboni come «una famiglia di secondo piano all'interno del seguito papale dagli anni Dieci agli anni Cinquanta del XII secolo», ed è suggestivo immaginare il nostro Bovo – il quale, come vedremo in seguito, faceva parte del più ampio *entourage* di Callisto II – come uno dei primi della sua famiglia ad appartenere al seguito papale. Gli uomini della famiglia però raramente portavano il nome di Bobo e, quando ciò accadeva, era adottata solo questa forma¹⁷. Non abbiamo quindi prove sufficienti per sostenere l'appartenenza di Bovo alla famiglia dei Boboni.

Considerate le informazioni fin qui raccolte, occorre dunque limitarsi ad affermare che Bovo – committente, monaco e abate – proveniva con molta probabilità dall'Italia centrale o meridionale, plausibilmente da Roma. Ogni legame con la famiglia dei Boboni rimane una pura congettura.

Risulta, invece, più proficua la lettura ravvicinata di due delle iscrizioni rimaste integre, poiché esse rivelano alcuni aspetti della politica di Bovo, la sua coscienza storica e la sua formazione. L'iscrizione dedicatoria presente nella cappella di San Michele Arcangelo recita infatti: «† In nomine Domini ego Bovo abbas / renovavi hoc altare ad honorem / sanctae Trinitatis et omnium beatorum / spirituum ordinum et beati Gregorii pape / tempore domni Honorii II pape indictione IIII»¹⁸. La quarta indizione, durante il papato di Onorio II, cadde nel 1126, data supportata dall'analisi iconografica e stilistica dell'architettura e delle pitture di Sant'Elia¹⁹. Bovo è piuttosto esplicito riguardo il suo ruolo, definendosi infatti quale responsabile del restauro – *renovavi*

¹⁵ Morlet, *Les nom des personnes*, p. 59; *Die Klostersgemeinschaft*, 3, pp. 148-149; *Das Verbrüderungsbuch*, p. 64; Savio, *Monumenta Onomastica*, 1, pp. 847-863.

¹⁶ Carpegna Falconieri, *Le trasformazioni*, p. 626; Savio, *Monumenta Onomastica*, 1, pp. 847-863 (e.g., Bovo presbyter, nn. 021831, 021832); Wickham, *Roma medievale*, pp. 286-288.

¹⁷ Wickham, *Roma medievale*, p. 287.

¹⁸ Si veda Miglio, *Castel Sant'Elia*, pp. 15-17, n. 6.

¹⁹ Poeschke, *Der römische Kirchenbau*; Kottmann, *Die Datierung*, pp. 11-27; Perchuk, *Schismatic (Re)Visions*.

– di un altare preesistente, e non quindi della costruzione di un altare nuovo. Non è però noto a chi fosse dedicato l'altare in precedenza; in ogni caso, durante il restauro da lui voluto esso fu intitolato alla Santissima Trinità, alle gerarchie angeliche, e a san Gregorio Magno. Tale iniziativa era decisamente in linea con la storia religiosa del luogo; la cappella era collocata infatti nel sito dove, secondo la tradizione, una voce divina avrebbe chiamato al cielo sant'Anastasio – abate di Sant'Elia nel secolo VI – e i suoi monaci. Tale evento, raffigurato in una pittura collocata nel transetto sud della chiesa di Sant'Elia, aveva sacralizzato il sito ecclesiale: fu papa Gregorio Magno a registrare l'episodio nei suoi *Dialogi*²⁰. I riferimenti temporali indicano poi che Bovo e il suo monastero garantivano la loro fedeltà non a un particolare potere secolare o a una specifica autorità episcopale ma allo stesso papato romano. Questo rappresenta un dato molto importante poiché Sant'Elia si impone fisicamente sul confine tra i territori di influenza politica della Chiesa e dell'Impero: una frontiera piuttosto tormentata a partire dal 1080 almeno fino alla ratifica del Concordato di Worms²¹.

La seconda iscrizione nepesina individuabile nel monastero si trova proprio nella chiesa di Sant'Elia. Realizzata da una mano coeva a quella precedentemente analizzata e databile anch'essa intorno al 1126, essa è rilevante soprattutto per la sua costruzione metrica e per le numerose citazioni classiche e contemporanee racchiuse nelle dodici parole che la compongono. Tramite l'unione di un esametro con un pentametro, infatti, la figura di Bovo ha ispirato un distico elegiaco dalla struttura classica, distico tuttavia imperfetto a causa di un errore nella quarta sede del pentametro: «Lūx īm|mēnsǎ Dē|ūs / lū|mēn dē |lūmīnē |fūlgēns // Bōvō|nī fāmū|lō / sīs| prēcōr au|xīlūm.»²² L'iscrizione, così suggestiva nella sua invocazione della luce divina, incornicia l'ingresso alla cripta di Sant'Elia dove richiama un contrasto apofatico tra l'oscurità della cripta stessa, luogo di sepoltura, e lo splendore della divinità. Il tema è richiamato anche dalla raffigurazione della sepoltura di Anastasio e dei suoi monaci, dipinta in asse con l'entrata della cripta. Se da un lato l'invocazione della luce e del suo splendore sono *tòpoi* ricorrenti nelle iscrizioni del secolo XII, dall'altro le principali fonti che hanno ispirato l'epigrafe di Bovo non lo sono affatto. La frase «lux immensa Deus», infatti, è attestata soltanto nel verso di apertura della *Invocatio* al *De triumphis Christi*, una trilogia epica composta da Flodoardo di Reims, canonico del secolo X conosciuto soprattutto nelle vesti di storico della sua diocesi natale²³. L'espressione «lumen de lumine» è utilizzata precisamente nello stesso *De triumphis Christi*, così come in opere di Ovidio, Adelmo di Malmesbury, Alcuino di York e in quelle di altri autori anonimi di epoca carolingia; la formula «de lumine lumen»

²⁰ Perchuk, *Multisensory Memories*.

²¹ Perchuk, *Schismatic (Re)Visions*.

²² Si veda Miglio, *Castel Sant'Elia*, pp. 17-18, n. 7.

²³ Flodoardo di Reims, *De triumphis Christi*, col. 491. Su Flodoardo si vedano: Jacobsen, *Flodoard von Reims*; Roberts, *Flodoard of Rheims*.

si riscontra invece in Prudenzio, Sedulio e Beda²⁴. L'espressione «lumen de lumine», come noto, è presente anche nel Credo niceno. L'unicità della prima frase, che non ho avuto modo di rintracciare in altre opere della letteratura medievale²⁵, posta in opposizione alla diffusione della seconda, suggerisce che l'iscrizione di Bovo sia stata ispirata dall'opera di Flodoardo. Inoltre, il fatto che il poema di Flodoardo sia l'unica fonte a testimoniare la vita di Anastasio, oltre ai *Dialogi* di Gregorio Magno, permette di supporre che Bovo possa aver voluto in qualche modo “raccolgere” all'interno di Sant'Elia i riferimenti al monastero presenti nelle fonti a sua disposizione²⁶.

Questa ipotesi è supportata da alcune corrispondenze tra metrica, lessico e significato presenti nell'iscrizione di Bovo e nel primo verso della *Invocatio* (le sillabe lunghe sono indicate in corsivo): «*Lux immensa Deus, mundum fulgore serenans*». Bovo – attraverso l'uso accorto della metrica e dei vocaboli – sembra quasi voler ostentare la sua formazione letteraria, e non unicamente nell'esametro di apertura. Il pentametro, infatti, unisce *famulus*, una parola piuttosto diffusa nella verseggiatura poiché inizia con due vocali brevi, con le espressioni *sis precor* e *precor auxilium* desunte dalla poesia tardo latina. Egli potrebbe aver addirittura percepito una sorta di affinità con Ovidio, le cui opere, solitamente composte in distici elegiaci, includono le espressioni «lumen de lumine sumi» e «fer, precor, auxilium»²⁷. Bovo potrebbe aver voluto dimostrare, inoltre, la sua conoscenza dell'opera di Flodoardo che, all'interno del suo poema caratterizzato da una presenza predominante dell'esametro dattilico, adottava anche il distico elegiaco.

Seguendo questo percorso, ci troviamo quindi a poter definire Bovo quale committente di cultura elevata, con una discreta conoscenza della letteratura e della poesia, sia classica sia medievale, che ha familiarità anche con opere non particolarmente conosciute. Egli potrebbe essere nato in una famiglia ambiente e ambiziosa – quella dei Boboni e delle altre della «nuova aristocrazia urbana» – oppure, come nel caso del suo contemporaneo più anziano, Bruno di Segni, potrebbe aver dovuto la sua fortuna a qualcuno che ne aveva notato le qualità e favorito conseguentemente la formazione²⁸. Dove Bovo studiò – se in un monastero come Montecassino o Cluny, in una scuola cattedrale con maestri di estrazione urbana come Bologna o Parigi, o nel contesto intellettuale emergente del clero romano – rimane una questione aperta, sulla quale in seguito occorrerà tornare a riflettere. Al momento osservo semplicemente che la qualità delle iscrizioni è rilevante tanto quanto, se non ancor più, le informazioni che esse contengono.

²⁴ Miglio, *Castel Sant'Elia*, pp. 17-18, n. 7.

²⁵ Sondaggio della versione *full-text on-line* della *Patrologia latina*, eseguito alla University of California, Los Angeles, 19 aprile 2007.

²⁶ Montecassino, durante il secolo XI, mostrò una tendenza simile, collezionando i lavori del grammatico Marco Terenzio Varrone, il quale, secoli addietro, aveva posseduto una *villa* nelle vicinanze dell'abbazia; si veda Newton, *The Scriptorium*, pp. 291, 319.

²⁷ Rispettivamente Ovidio, *Ars Amatoria*, 3.93 e *Fasti*, 5.249.

²⁸ North, *In the Shadows*, pp. 33-42.

2. Immagini “biografiche”

Nell’effigie di Bovo collocata nell’abside di Sant’Elia è possibile individuare un altro esempio relativo all’inadeguatezza delle immagini “biografiche” per la compilazione di una *vita*. Se la consideriamo come un ritratto, e non come un tropo artistico – tale scelta può certamente essere oggetto di discussione – la raffigurazione di un uomo di mezza età, così come suggerito da un volto ancora pieno, incorniciato da capelli bianchi e tonsurati, da ampi baffi e da una barba di media lunghezza, lascia supporre che egli possa essere nato in un arco temporale più vicino al 1075 che al 1100. Che questa immagine sia poi da considerare quale rappresentazione del committente è suggerito dalla sua collocazione, adiacente alla figura della Vergine, che occupa l’asse dell’emiciclo; Bovo, in tal modo, sembra quasi apparire al di sopra dell’altare insieme alla Vergine, sorvegliata dalla sua schiera di arcangeli (Fig. 8). L’importanza della figura di Bovo è confermata, inoltre, dall’allineamento della sua raffigurazione con quelle dei santi Elia e Pietro presenti nel catino absidale, entrambi connotati da barba e capelli canuti, in contrasto alle tonsure castane dei giovani monaci dai volti imberbi rappresentati nell’affresco relativo alla *vita* di Anastasio (Fig. 9). I paramenti di Bovo sono anch’essi diversi da tutti gli altri, dal momento che egli è l’unico uomo a indossare un saio munito di cappuccio. Tale veste, dipinta originariamente in blu su un fondo color ruggine, risulta oggi deperita in modo tale che i toni originali risultino visibili solamente nell’area del cappuccio; le lunghe maniche si aprono all’altezza dell’avambraccio e, al di sotto, si intuisce la presenza di altri paramenti, come suggerito dalle maniche lunghe (più strette di quelle del saio) di colore bianco con pieghe color ruggine, e da un colletto realizzato negli stessi toni cromatici delle maniche. L’abito – nei colori, nella forma delle maniche, nella presenza di una veste sotto la tunica – richiama quello della Vergine e degli arcangeli. Tutti questi dettagli connotano Bovo come l’uomo “regolare” più importante negli affreschi, la cui devozione alla Vergine sarebbe così stata ricordata in eterno.

Francesco Gandolfo ha identificato due tipi di immagini di donatore nelle pitture murali e nei mosaici medievali di area romana: le «immagini di committenza» – solitamente chierici, rappresentati con dimensioni analoghe a quelle dei personaggi sacri che li accompagnano, che sostengono il modellino dell’edificio che hanno rinnovato – e le «immagini devozionali» – comunemente laici, rappresentati in dimensioni minori o collocati in aree subordinate, che porgono altri generi di offerte, spesso cera o candele²⁹. Bovo non rientra in nessuna delle due categorie: egli è infatti integrato nel registro iconografico principale pur se raffigurato in scala molto ridotta rispetto agli altri personaggi sacri; non porge né un modellino della chiesa né altri tipi di offerte. Il suo atteggiamento è di venerazione e supplica; tuttavia egli non sembra

²⁹ Gandolfo, *Il ritratto di committenza*, pp. 24-25.

interpretare il ruolo di intercessore, sia perché non è dotato di aureola, sia perché la sua deferenza sembra maggiore rispetto a quella dei personaggi sacri³⁰. Al contrario, la figura a lui più affine è quella, di piccole dimensioni, del laico inginocchiato ai piedi di san Nicola dipinto nella Grotta degli Angeli, nei pressi della vicina Magliano Romano³¹ (Fig. 10). I dati biografici offerti dall'immagine aggiungono, quindi, ben poco alle conoscenze fin qui acquisite: troviamo un committente di elevato status sociale, un monaco che aveva raggiunto la mezza età intorno alla metà del 1120, dotato di una particolare venerazione per la Vergine e desideroso di essere ricordato in eterno come partecipante alla liturgia monastica.

Il dover ricorrere a un paragone con un laico sottolinea la presenza di una lacuna nelle fonti documentarie e fa sorgere un quesito centrale, al quale il presente contributo non può offrire una risposta. Infatti, contrariamente alla forte presenza di fonti visive a Roma e nell'area romana che attestano immagini di committenti laici, nei tre decenni che separano l'intervento di Desiderio a Sant'Angelo in Formis presso Capua (*ante* 1087) dalla committenza di papa Callisto II per la cappella di San Nicola al palazzo del Laterano (1123), si riscontra una quasi totale assenza di immagini di committenti ecclesiastici nell'Italia mediana, siano essi papi o altro. Sono a conoscenza solo di due altre simili immagini antecedenti al tardo secolo XII, a Roma: la raffigurazione, ormai perduta, di «Boninus presbyter monachus» a San Salvatore in Onda, di data incerta, e quella di Innocenzo II nel mosaico absidale di Santa Maria in Trastevere (1140-1144)³². Questa lacuna iconografica che si rileva è allora accidentale o storiografica? Oppure quel tipo di rappresentazione indica particolari posizioni di tipo sociale o teologico discusse in quegli anni centrali per la Riforma della Chiesa, posizioni che indussero a favorire la commemorazione della committenza ecclesiastica attraverso l'utilizzo di iscrizioni – spesso abbastanza erudite – in luogo delle immagini?

Lo status di Bovo, la sua politica e la sua formazione vengono ancor più messi a fuoco se si considera la chiesa che fu eretta per sua volontà. L'architettura di Sant'Elia infatti ha rappresentato una novità per l'area territoriale in cui si colloca: le pareti lisce, la presenza di finestre a tutto sesto in luogo delle feritoie, nonché le cornici dentellate che circondano l'esterno del transetto e dell'abside hanno a che fare molto più con le chiese commissionate da membri della Curia romana piuttosto che con il tipo di quelle realizzate nella Toscana. Allo stesso modo le pitture della chiesa, gli arredi liturgici e la pavimentazione sono perfettamente assimilabili con quelli realizzati a Roma nello stesso periodo. Ben lungi dall'essere una sorta di imitazione di stampo provinciale, Sant'Elia è a tutti gli effetti una chiesa romana trapiantata nel nord del Lazio,

³⁰ Gandolfo, *Il ritratto del committente*; Bacci, *Pratiche votive*.

³¹ Tagliaferri, *Il donatore*; Bordi, *Laïcs, nobles et parvenus*; Tagliaferri, *Laïcs, nobles et parvenus*.

³² L'immagine di San Salvatore in Onda è ormai perduta; si veda Romano, *Riforma e tradizione*, p. 304.

i cui pittori e marmorari possono essere ricondotti ai cantieri del Palazzo lateranense, di San Silvestro in Capite e di Santa Maria in Cosmedin, intrapresi sotto il patrocinio di papa Callisto II (1119-1124) e del suo camerlengo Alfano. L'utilizzo di maestranze che erano state in precedenza impegnate in iniziative promosse dal papato e dalla curia permette, quindi, di avere un'idea degli ambienti ecclesiastici all'interno dei quali si muoveva il nostro Bovo³³.

Tornando ora alla prima iscrizione discussa essa testimonia una dedizione della chiesa nel 1126: possiamo dunque dedurre una costruzione e decorazione dell'edificio negli anni immediatamente precedenti il 1126. L'analisi delle giunzioni della muratura e la disposizione del paramento murario della chiesa suggeriscono due diverse fasi: una durante la quale venne completata l'abside (iniziata in precedenza seguendo uno stile locale) e innalzate la navata centrale e quelle laterali, e un'altra che unì queste preesistenze architettoniche mediante l'erezione del transetto. Considerato il tempo necessario per la realizzazione delle pitture e l'allestimento dei marmi, possiamo immaginare una finestra di tre o quattro anni tra la demolizione della vecchia chiesa (o meglio la riorganizzazione di un cantiere che inizialmente aveva adottato una struttura tipica del romanico italiano) e il completamento della nuova. Seguendo questa successione degli eventi è possibile collocare la nascita del progetto intorno al 1122-1123, cioè durante il pontificato di Callisto II e, soprattutto, dopo la fine della lotta per le investiture. Quest'ultima fu caratterizzata, nella sua fase finale, nel 1121 dalla cattura del rivale papale di Callisto, Gregorio VIII (*Burdinus*), nel 1122 dalla siglatura del concordato di Worms e nel marzo 1123 dalla inaugurazione del primo Concilio Lateranense.

Occorre ora a considerare la geografia storica particolare in cui si trova la nostra chiesa: Sant'Elia è stata eretta esattamente sulla linea di confine tra i territori fedeli al papato e quelli sottoposti all'Impero (Fig. 11). La vicina città di Sutri fu in numerose occasioni luogo d'incontro tra il papa e l'imperatore, oltre a esser stata anche il teatro della cattura di Gregorio VIII; ancor più vicina a Castel Sant'Elia è Civita Castellana, città in cui si era rifugiato Clemente III (Guiberto di Ravenna) – l'antipapa, sostenuto dall'Impero, negli anni di Gregorio VII, di Vittore III e di Urbano II – che vi morì addirittura in odore di santità³⁴; il monastero di Sant'Elia inoltre è situato a soli due chilometri dalla via Amerina, che conduceva da Roma a Ravenna. La rilevanza geo-politica di Sant'Elia è quindi evidente.

Gli affreschi di Sant'Elia sono limitati alla zona del transetto, il che sta a significare che ampi segmenti del suo programma pittorico furono progettati specificamente per la comunità monastica. L'unico muro ben visibile dalla navata è quello orientale e presenta una composizione di matrice romana: nell'abside una *Traditio legis* arricchita dalla presenza dei santi Elia e Ana-

³³ Perchuk, *Schismatic (Re)Visions*. Claussen, *Perché non tante facciate*, propone un argomento analogo per la facciata del duomo di Civita Castellana, eretta all'inizio del secolo XIII.

³⁴ Yawn, *Clement's New Clothes*.

stasio che sormonta un fregio con gli agnelli che convergono verso l'*agnus Dei* sanguinante e il registro raffigurante la Vergine e le sante descritto in precedenza; sull'arco trionfale, i 24 anziani dell'Apocalisse che sorreggono i calici con le mani velate³⁵. Scene tratte dalle *vitae* di Anastasio (sulla parete orientale, quindi visibili dalla navata) e di Elia (su quella occidentale, quindi non visibili), definiscono rispettivamente gli altari nord e sud come luoghi deputati al culto dei due santi. Le pareti del transetto nord e sud presentano la più antica e ampia sequenza narrativa monumentale dell'Apocalisse nella penisola italiana, sequenza visibile tuttavia solo da una stretta angolatura da oltre il transetto³⁶. L'intera composizione è tenuta insieme da una straordinaria serie di figure veterotestamentarie che indossano abiti militari e sostengono filatteri recanti alcune iscrizioni; queste figure circondano il transetto all'altezza del cleristorio ma risultano invisibili dalla navata.

Non è questa la sede per discutere la creazione del programma decorativo e la sua organizzazione né per esporre argomentazioni dettagliate riguardanti il suo contesto e significato; chi scrive ha avuto modo di affrontare tali questioni in altre occasioni³⁷. Nel presente contributo sono infatti due gli aspetti delle immagini in oggetto che preme sottolineare a causa della loro rilevanza. Il primo è inerente alla particolarità della rappresentazione della Vergine che Bovo venera nell'abside. In questo caso la summenzionata vicinanza cronologica dell'opera al pontificato di Callisto II è confermata qualora si consideri che la Vergine venerata dall'abate è raffigurata come una Madonna della Clemenza, ovvero alla stregua dell'icona di Santa Maria in Trastevere, tavola conservata in una delle basiliche stazionali di Roma, nota anche come *titulus Calixti*. Questa icona, fatta propria da Callisto II sia come immagine devozionale sia come simbolo dell'autorità della Chiesa, si trovava raffigurata in posizione centrale nella cappella di San Nicola presso il palazzo del Laterano, parte di un progetto che doveva celebrare trionfalmente il Concordato di Worms, di poco precedente alla convocazione del primo Concilio Lateranense³⁸ (Fig. 12). Qui si disponevano Callisto II e Callisto I in ginocchio ai piedi della Vergine e i papi Silvestro I e Anacleto I ai lati. Essa può essere considerata la prima rappresentazione monumentale di committenza papale realizzata a Roma durante la Riforma gregoriana: un vero e proprio atto di auto-rappresentazione che non sembra essere stato ripetuto fino ai mosaici di Innocenzo

³⁵ Bergmeier, *The Traditio Legis*, pp. 27-52.

³⁶ Le sequenze narrative presenti nel Tempietto di Seppanibale (secoli VIII-IX) e nel Battistero di Novara (1000 ca.) sono molto parziali poiché si riferiscono solo a qualche capitolo del testo apocalittico mentre quella di San Pietro al Monte di Civate (1100 ca.) è strutturata in modo da impedire la ricostruzione di una linea temporale. Le pitture di San Severo a Bardolino (1150 ca.) e della cripta di San Magno nel duomo di Anagni (1230 ca.) sono solitamente considerate posteriori a quelle di Sant'Elia.

³⁷ Perchuk, *Schismatic (Re)Visions*; Perchuk, *Multisensory Memories*; Perchuk, *The Medieval Monastery of Saint Elijah*.

³⁸ Romano, *Riforma e tradizione*, pp. 290-293, con bibliografia precedente; Perchuk, *Anacletus II*.

Il presenti a Santa Maria in Trastevere. L'icona è inoltre citata nella lunetta al di sopra della tomba di Alfano, ciambellano di Callisto, a Santa Maria in Cosmedin, e fa infine la sua comparsa nell'abside di Sant'Elia. Qui Bovo mostra la medesima venerazione dei suoi omologhi romani dichiarando in tal modo anche la sua fedeltà politica ed ecclesiastica a Roma e, probabilmente, anche il suo legame con Santa Maria in Trastevere e con il suo cardinale, Pietro Pierleoni, membro di un'altra famiglia della nuova aristocrazia romana e futuro (anti)papa Anacleto II³⁹.

Il secondo elemento degno di nota risulta più complesso e consiste nel considerare che le immagini funzionano spesso in un modo tra loro permeabile, intervistuale e multisensoriale. Esse sono, cioè, in costante dialogo le une con le altre, e con la più ampia cultura visuale e materiale all'interno della quale era immerso il monastero, con le sue pratiche liturgiche e finanche con gli stessi corpi degli abati e dei monaci. Adottando questo punto di vista si può intraprendere uno studio che sia di carattere interpretativo e, talora, anche esplicitamente esegetico. Al riguardo si possono offrire tre esempi. Nel transetto settentrionale, la scena dell'ascesa di Elia e la sua presenza in paradiso si incontra con la rappresentazione, al livello del cleristorio, di almeno sei dei figli di Giacobbe, al fine di richiamare nell'altare nord della chiesa l'altare di Elia sul Carmelo (3 Re, 18, 30-39); in tal modo, Sant'Elia veniva identificato come un luogo di ortodossia e ortoprassi, esemplificando così il precetto monastico della vita regolare come lotta spirituale⁴⁰. Nel transetto sud, per il tramite dell'unione tra le *vitae* di Anastasio e della sua raffigurazione in cielo da un lato e la liturgia attuata presso il suo altare dall'altro, la coeva comunità monastica veniva idealmente collegata a quella concepita da Gregorio nei suoi *Dialogi* e costituiva così un potente strumento attraverso cui definire l'identità religiosa locale⁴¹. Il ciclo dell'Apocalisse raffigura poi la riformulazione di un testo che, durante i sette secoli precedenti, era stato trattato unicamente in maniera allegorica, e offre in tal modo una raffinata lettura della Donna vestita di sole (Ap. 12), interpretata come la *Sponsa/Ecclesia* del Cantico dei Cantici. Un messaggio questo, di tipo escatologico, ecclesiologico e (come vedremo in seguito) politico, che avrebbe trovato la sua piena realizzazione poco più di un decennio dopo nell'abside di Santa Maria in Trastevere⁴².

Come accennato, quest'opera non ricopriva solo un significato monastico o ecclesiologico ma assumeva anche implicazioni di tipo politico. Se si data infatti l'esecuzione degli affreschi di Sant'Elia agli inizi del terzo decennio del secolo XII, la sua erezione e il suo programma decorativo sono contemporanei alla diffusione del fenomeno crociato nel Mediterraneo orientale e occidentale, al costante e laborioso processo di riforma ecclesiastica inaugu-

³⁹ Carpegna Falconieri, *Popes through the Looking Glass*; Perchuk, *Anacletus II*.

⁴⁰ Eph 6: 11-17; 2 Tim 2: 3-5; Prologo della Regola di san Benedetto. Si vedano: Rosenwein, *Feudal War*; Smith, *Saints*; Carpegna Falconieri, *La vita monastica*.

⁴¹ Perchuk, *Multisensory Memories*.

⁴² Riccioni, *The Word in the Image*; Kinney, *Communication in a Visual Mode*.

rato circa settant'anni prima, e come già accennato alla fine della lotta per le investiture. La venerazione per Anastasio collega, poi, il monastero di Sant'Elia a Gregorio Magno e alla conversione della penisola italiana alla cristianità e alla Chiesa di Roma. L'accento posto sull'ortodossia e sull'ortoprassi come fonti di ispirazione dell'altare di Elia si riferisce, quindi, non solo alla pratica monastica ed ecclesiologica, ma anche alla lotta della Chiesa contro i nemici esterni (l'Islam) e interni (simoniaci, nicolaiti, antipapi, imperatori)⁴³. Gli affreschi dell'Apocalisse, allo stesso modo, si confrontano e si intrecciano con la letteratura che dibatteva sulla lotta per le investiture, sia che si tratti dei toni stridenti di Bonizo, vescovo della vicina Sutri, sia che si tratti delle sporadiche e sommesse critiche insite nell'esegesi scritturistica di Bruno di Segni⁴⁴.

Questa oscillazione tra ecclesiologia, escatologia e politica si ravvisa ancor più attraverso il contenuto dei filatteri sorretti dai profeti nel transetto meridionale. Al riguardo saranno sufficienti tre esempi. La figura di Geremia, situata sulla parete orientale sopra l'altare di Anastasio, sostiene un cartiglio contenente un passo, oggi lacunoso, del profeta Ezechiele (nei seguenti stralci, le parti in corsivo indicano il probabile contenuto delle epigrafi): «Idcirco unumquemque iuxta vias suas iudicabo, domus Israel, ait Dominus Deus. Convertimini et *agite paenitentiam ab omnibus iniquitatibus vestris*, et non erit vobis in ruinam iniquitas» (Ez. 18, 30)⁴⁵. Amos è, invece, la prima figura presente sulla parete meridionale. Il testo che reca, posizionato esattamente sopra l'immagine di apertura del ciclo dell'Apocalisse, recita: «Haec ostendit mihi Dominus Deus, et ecce *vocabat iudicium ad ignem Dominus Deus, et devoravit abyssum multam, et comedit simul partem*» (Am. 7, 4)⁴⁶ (Fig. 13). L'ultima figura sulla parete sud non è un profeta ma il re Samuele, che espone il passo: «Et ait Samuel, numquid vult Dominus holocausta aut victimas, et non potius ut oboediatur voci Domini? *Melior est enim oboedientia quam victimae, et auscultare magis quam offerre adipem arietum*» (1 Sam. 15, 22)⁴⁷. Obbedienza, penitenza, giudizio divino: questi temi erano al centro del progetto di riforma ecclesiastica e il passo tratto dal libro di Samuele appare infatti sul frontespizio del primo libro dei Re della Bibbia di Santa Cecilia⁴⁸, una delle bibbie atlantiche prodotte a Roma verso la fine del secolo XI come parte di un processo di standardizzazione dei testi biblici⁴⁹. I temi erano evidenziati, poi, dalla presenza di *bacula* che le figure sorreggono sulle spalle, cioè

⁴³ Si veda Derbes, *Crusading Ideology*.

⁴⁴ Perchuk, *The Medieval Monastery*, cap. 6.

⁴⁵ «[---]QVIT[.] / VRIS»: Miglio, *Castel Sant'Elia*, p. 30, no. 9.8.

⁴⁶ «DNS VO / CAVIT / IVDICI / VM AD / IGNE ET / DEVORA / BIT AD / VERSVS / MVLTA» (*ibidem*).

⁴⁷ Questo testo era visibile almeno fino al 1975 ma è andato perduto entro il 1999 poiché Luisa Miglio durante un sopralluogo rilevava la presenza soltanto della seguente scrittura: «[---] OR [---] SCVLTA RE MAGIS» (*ibidem*).

⁴⁸ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 587.

⁴⁹ Yawn, *The Italian Giant Bibles*; Paniccia, *I cantieri della Bibbia*, p. 170 ha evidenziato la particolare selezione dei testi iscritti all'interno dei cartigli sostenuti dai profeti miniati nella Bibbia di Santa Cecilia (ante 1097) che espongono brani veterotestamentari adatti a veicolare

di verghe che, nei testi monastici, evocano il potere di correzione assegnato all'abate dalla regola di san Benedetto, che includeva anche, qualora fosse necessaria, la punizione tramite pene corporali⁵⁰.

Considerata la complessità dell'immaginario evocato, questo programma iconografico rivela anche una regia di intelligenza raffinata, capace di lasciar emergere contemporaneamente più letture all'interno di un unico registro figurativo (letture talora destinate a pubblici diversi), nonché desiderosa di sfruttare questi strumenti per produrre nuove interpretazioni della Scrittura; un fenomeno che Herbert Kessler ha identificato come un marchio di fabbrica di una «Gregorian reform theory of art»⁵¹. Inoltre, questo processo è stato considerato da Suzanne Lewis e Natasha O'Hear come «esegesi visiva»⁵², una definizione che ben si attaglia ai cicli iconografici di Sant'Elia, in particolare a quelle parti raffiguranti Elia e i figli di Giacobbe nel transetto settentrionale e nella sequenza dell'Apocalisse.

È opportuno, ora, tornare a Bruno di Segni poiché è nella sua riflessione nel *Liber Sententiae*, relativa alle funzioni che doveva avere la decorazione di una chiesa, che Kessler ha individuato una delle prove testuali che suffragano questo approccio interpretativo⁵³. Sia nel presentare l'Apocalisse quale testo dispiegato in modo sequenziale e leggibile in maniera ecclesiologica o storico-escatologica, sia nel proporre un'esegesi specifica della Donna vestita di sole (Ap. 12) quale *Sponsa/Ecclesia*, la sequenza di Sant'Elia si inserisce agevolmente nell'approccio esegetico e negli interessi propri di Bruno di Segni⁵⁴ (Fig. 14). Ovviamente, non si intende qui suggerire che Bruno sia stato l'ispiratore (*concepteur*⁵⁵) delle pitture di Sant'Elia; l'anziano vescovo e cardinale infatti era deceduto pochi mesi dopo il primo Concilio Lateranense, ovvero proprio nel momento in cui la chiesa iniziava a essere costruita e decorata. Tuttavia tale interpretazione può certamente essere un indicatore del *milieu* intellettuale all'interno del quale Bovo si era formato e aveva vissuto.

È opportuno, ora, soffermarsi brevemente proprio su quest'ultimo aspetto. Durante la fase iniziale delle ricerche che qui si presentano, ero giunta a presumere che Bovo non avesse ricevuto la sua educazione a Roma, essendo l'Urbe considerata un punto di riferimento ecclesiale piuttosto che intellettuale (almeno nella tradizione storiografica anglosassone). Sappiamo, ad esempio, che alcuni illustri romani del periodo, come l'ambizioso Pietro Pierleoni

un messaggio "riformato". Tale episodio testuale e figurativo sembra analogo a quello che si manifesta nei cartigli monumentali di Sant'Elia.

⁵⁰ Regola di san Benedetto, 2; Hillner, *Monks and Children*.

⁵¹ Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?*; si veda anche Zchomelidse, *Das Bild im Busch*.

⁵² Lewis, *Reading Images*; Berdini, *The Religious Art*; O'Hear, *Contrasting Images*; Emerson, *Apocalypse Illuminated*.

⁵³ Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?* Secondo Kessler, l'altro testo chiave consiste nella lettera di Pier Damiani a Desiderio relativa alla misteriosa tradizione romana di rappresentare Paolo, e non Pietro, alla destra di Cristo nelle composizioni absidali raffiguranti la *Traditio legis*.

⁵⁴ Bruno di Segni, *Expositio in Apocalypsim*.

⁵⁵ Brenk, *Le texte*.

– futuro Anacleto II –, studiarono in luoghi diversi da Roma; e che altre personalità, fossero essi papi, cardinali o coloro che ricoprivano incarichi meno prestigiosi in curia, si erano formate a Parigi, Cluny o Montecassino. Bovo si potrebbe inserire perfettamente in questa categoria: una sua permanenza a Montecassino resta un'ipotesi piuttosto plausibile. È in questo luogo del resto che Bruno di Segni soggiornò prima come monaco (1099-1107) e poi come abate (1107-1111). La sua presenza in questi anni troverebbe corrispondenza con quella di un novizio – in questo caso il nostro Bovo – nato intorno al 1080/1090; la biblioteca di Montecassino, inoltre, era una delle poche che plausibilmente avrebbe potuto conservare una copia del *De Triumphis Christi* di Flodoardo di Reims.

C'è però un'altra possibilità: Bovo potrebbe aver ricevuto la sua educazione a Roma, forse come chierico, prima di consacrarsi alla vita monastica. Sono noti, infatti, numerosi esempi di quanto le mura del chiostro fossero permeabili alla fine del secolo XI e agli inizi del secolo XII: Vittore III (1086-1087) e Gelasio II (1118-1119) erano abati di Montecassino al momento della loro elevazione al soglio di Pietro e, come ricordato in precedenza, lo stesso Bruno di Segni si era ritirato per nove anni nell'abbazia benedettina, lasciando l'episcopato, prima di essere richiamato ai suoi doveri di vescovo da Pasquale II. Occorre poi considerare che il livello di alfabetizzazione presente tra il clero di Roma alla fine del secolo XI costituiva un grave problema a cui dover porre rimedio: questo si comprende, per esempio, tramite la prefazione composta da Attone, arcivescovo di Milano e cardinale di San Marco a Roma, nel suo nuovo *breviarium* a uso romano⁵⁶. Una motivazione simile è offerta inoltre da Bruno di Segni nella prefazione a molte delle sue opere esegetiche; egli scriveva, infatti, su richiesta di coloro che intendevano aggiornarsi sui commentari alle Scritture al fine di individuare temi che fossero rilevanti per il loro tempo. Questo «making of a discursive community in Gregorian Rome», per usare le parole di William L. North, si tradusse in una trasformazione del sistema educativo del clero romano, che avvenne nello stesso periodo in cui Bovo si affacciava all'età adulta. Sono convinta che il *concepteur* di Sant'Elia fu Bovo, non Bruno di Segni, ma è molto probabile che l'abate conoscesse Bruno; egli potrebbe esser stato uno di quei *fratres* desiderosi di ricevere un'adeguata educazione alle Sacre Scritture a cui il vescovo indirizzava la sua opera esegetica⁵⁷.

Arriviamo dunque a svelare ciò che si cela dietro il nome di Bovo: un committente monastico di formazione intellettuale elevata, inviato probabilmente dallo stesso papa Callisto II da Roma al confine dei domini pontifici con il chiaro compito di contrassegnare questo territorio con i tratti della romanità attraverso l'architettura, l'arte e i temi della riforma monastica. I tradizionali dati biografici di Bovo che ci sono stati trasmessi, presi isolatamente, non

⁵⁶ North, *Reforming Readers*.

⁵⁷ *Ibidem*.

avrebbero mai permesso di arrivare a questa consapevolezza; al contrario, ci si è trovati nelle condizioni di dover ricostruire un genere di *vita* del tutto differente da quelle di tipo più tradizionale. E qui, una precisazione, anzi una confessione, metodologica: dobbiamo tener conto che il nostro “Bovo”, in realtà, potrebbe essere meno una persona specifica attestata da dati anagrafici che non un’“intelligenza patronale” a cui abbiamo assegnato questo nome, forse solo per convenienza⁵⁸.

Una considerazione finale: in passato gli storici dell’arte hanno spesso frettolosamente considerato provinciali e derivative chiese come Sant’Elia, la cui importanza si limitava a ciò che esse potevano testimoniare – in virtù di un processo di imitazione – di altri luoghi più significativi. Nel suggerire il coinvolgimento di un settore più ampio della società medievale all’interno di queste committenze “periferiche”, forse tali riflessioni su Bovo possono aiutare a ricondurre il Lazio settentrionale al di fuori della sua posizione di secondo piano; posizione che, in realtà, è stata causata più dal contesto socio-politico moderno che non da quello di età medievale.

⁵⁸ Crow, *The Intelligence of Art*.

Figure

Tutte le immagini sono di proprietà dell'autrice tranne dove specificato diversamente.



Fig. 1. Il *monasterium Sancti Heliae*, Castel Sant'Elia. Veduta da ovest: sotto, la chiesa di Sant'Elia; sopra, la cappella di San Michele Arcangelo.



Fig. 2. Chiesa di Sant'Elia. Panoramica dell'abside e del transetto, visto da nord-ovest.



Fig. 3. Chiesa di Sant'Elia. Firma degli artisti *Iohannes, Stefanus e Nicolaus* nella conca absidale.

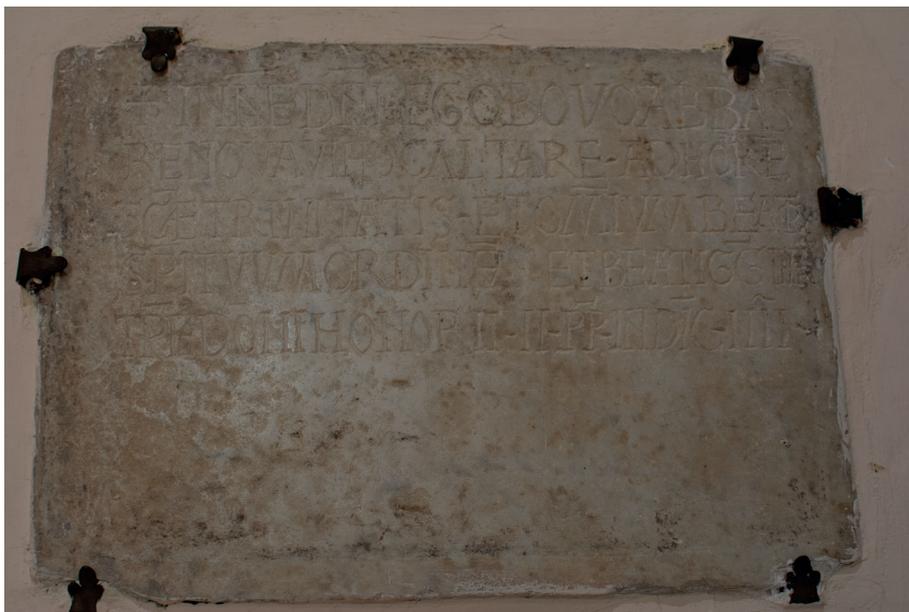


Fig. 4. Cappella di San Michele Arcangelo, Castel Sant'Elia. Iscrizione dedicatoria dell'abate Bovo.



Fig. 5. Chiesa di Sant'Elia. Distico elegiaco inciso nell'architrave sopra l'entrata della cripta.



Fig. 6. Chiesa di Sant'Elia. Lapide medievale con iscrizione (ora perduta). Roma, Sopr. Beni artistici e storici per il Lazio, Gab. Fot. Neg. nr. 33402. Per gentile concessione della Direzione Regionale Musei Lazio – Archivio Fotografico.

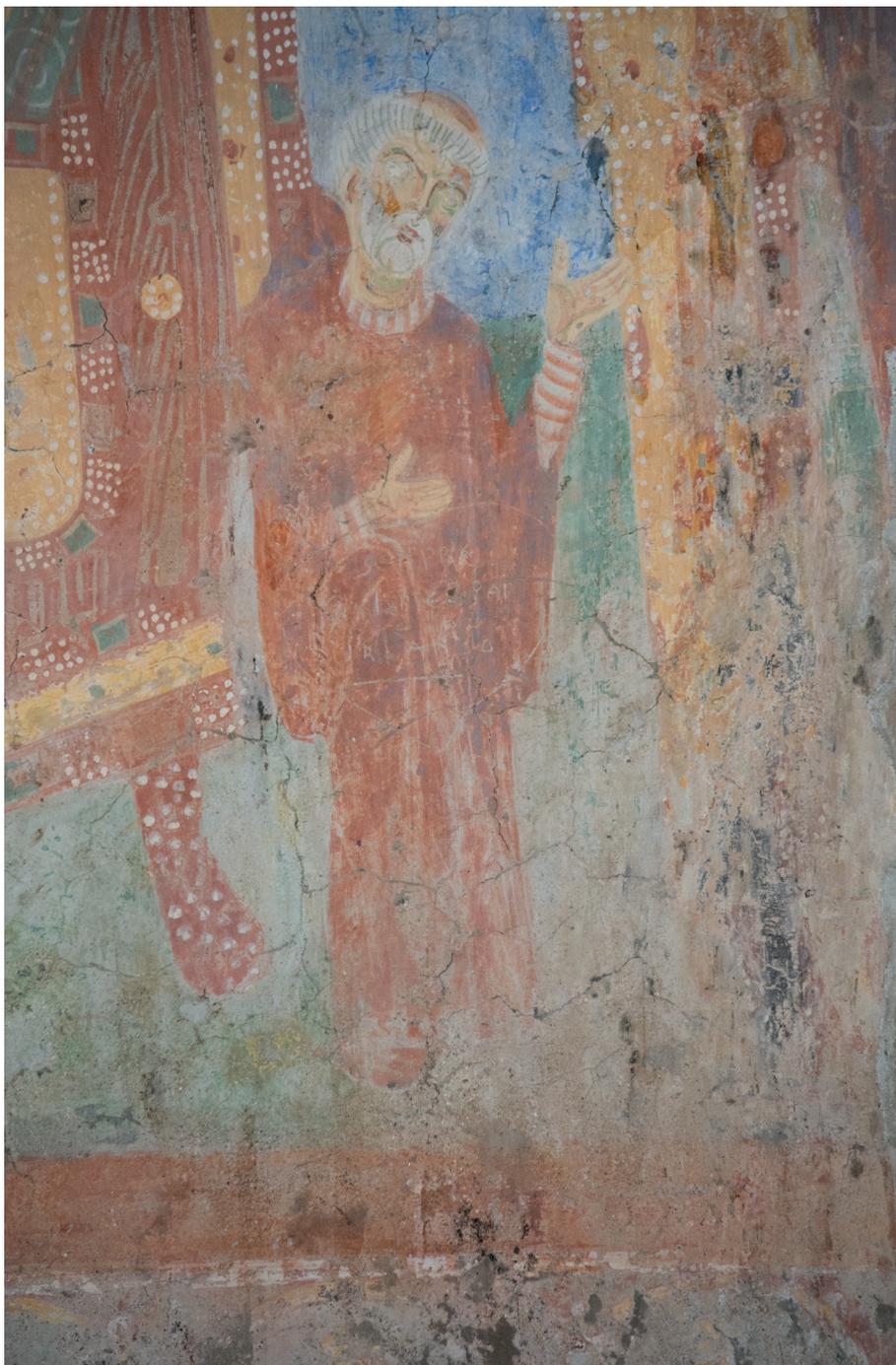


Fig. 7. Chiesa di Sant'Elia. Raffigurazione di Bovo nell'emiciclo absidale.



Fig. 8. Chiesa di Sant'Elia. Insieme dell'abside, a illustrare le relazioni tra l'altare, il ciborio e gli affreschi.



Fig. 9. Chiesa di Sant'Elia. Affresco nella conca absidale.

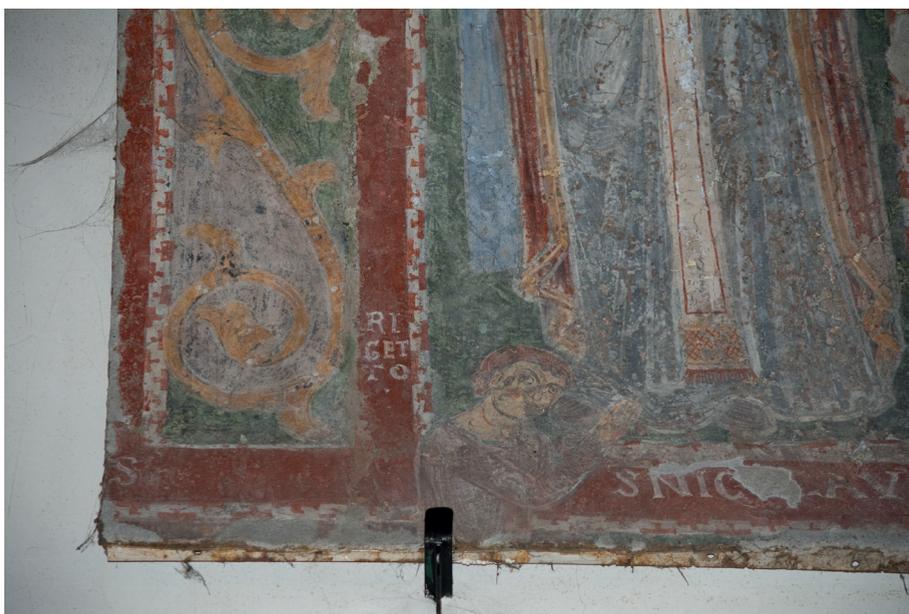


Fig. 10. Chiesa di San Giovanni, Magliano Romano. La figura di Righetto, già nella Grotta degli Angeli.

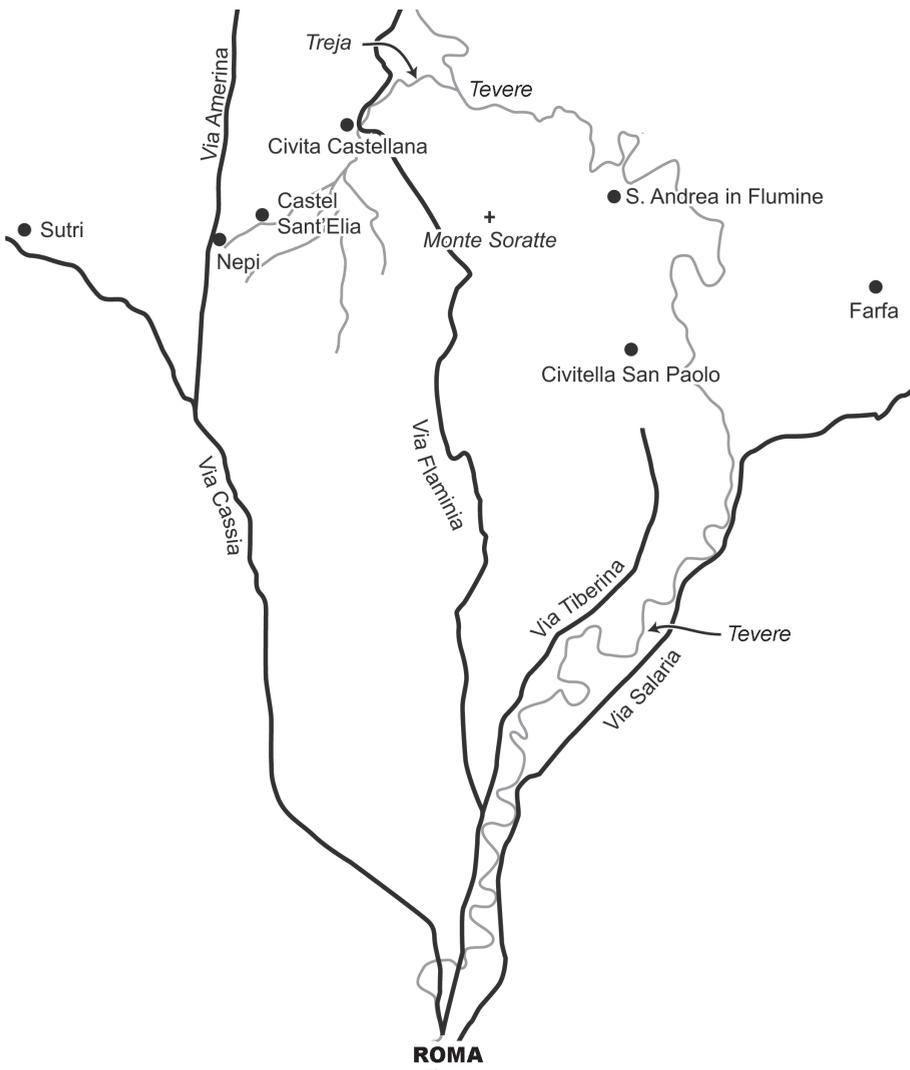


Fig. 11. Mappa delle località discusse nel testo. © Julian Wiggins.



Fig. 12. Costantino Caetani [Constantinus Caietanus], incisione della Cappella di San Nicola, palazzo del Laterano, in Pandulphus Pisanus, *Sanctiss. d.n. Gelasii papae II. sacri montis Casini monachi, ex caietanis vrbis Caietae ducibus, Campaniae principibus. vita*, a cura di C. Caetani, Roma 1638), p. 136 bis. IC6 G1193 638p. Houghton Library, Harvard University. Houghton Library, su concessione.



Fig. 13. Chiesa di Sant'Elia. Raffigurazioni dei profeti Amos e Giona nel transetto sud.



Fig. 14. Chiesa di Sant'Elia. Raffigurazione della Donna vestita di sole (Ap. 12, 1-6) nel transetto sud.

Opere citate

- L'artista medievale*, a cura di M.M. Donato, Pisa 2008 («Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, Quaderni 16).
- M. Bacci, *Pratiche votive e ritratti di donatori nel Medioevo: prospettive comparative*, in *Medioevo: i committenti*, pp. 547-557.
- P. Berdini, *The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting as Visual Exegesis*, Cambridge 1997.
- A. Bergmeier, *The Traditio Legis in Late Antiquity and Its Afterlives in the Middle Ages*, in «Gesta», 56 (2017), 1, pp. 27-52.
- G. Bordi, *Laïcs, nobles et parvenus dans la peinture murale à Rome, du VIII^e au XII^e siècle*, in «Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa», 47 (2016), pp. 37-44.
- B. Brenk, *Le texte et l'image dans la vie des saints au Moyen Âge: rôle du concepteur et rôle du peintre*, in *Texte et image. Actes du Colloque international de Chantilly (Chantilly, 13-14 octobre 1982)*, Paris 1984, pp. 31-39.
- S. Brunonis Astensis abbatibus Montis Casini et episcopis signiensium *Expositio in Apocalypsim*, in *Patrologia latina*, 165, Paris 1854, coll. 603-736.
- T. di Carpegna Falconieri, *Popes through the Looking Glass, or 'Ceci n'est pas un pape'*, in *Framing Clement III, (Anti)Pope*, pp. 121-136.
- T. di Carpegna Falconieri, *Le trasformazioni onomastiche e antroponimiche dei ceti dominanti a Roma nei secoli X-XII*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge», 106 (1994), 2, pp. 595-640.
- T. di Carpegna Falconieri, *La vita monastica come modello condiviso o contestato per la riforma della Chiesa (metà XI-XII secolo)*, in *Ingenita curiositas. Studi sull'Italia medievale per Giovanni Vitolo*, a cura di B. Figliuolo, R. Di Meglio, A. Ambrosio, Battipaglia 2018, I, pp. 371-383.
- J. Caskey, *Whodunnit? Patronage, the Canon, and the Problematics of Agency in Romanesque and Gothic Art*, in *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, a cura di C. Rudolph, Malden 2006, pp. 193-212.
- E. Castelnuovo, *I volti dell'artista medievale. Molte domande, poche risposte*, in *L'artista medievale*, pp. 3-10.
- P.C. Claussen, *Autorschaft als Egotrip im 12. Jahrhundert?*, in *Künstler Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di N. Hegener, Peterberg 2013, pp. 76-89.
- P.C. Claussen, *Magistri doctissimi romani: die romischen Marmorkunstler des Mittelalters*, Stuttgart 1987 (Corpus cosmatorum, 1; Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 14).
- P.C. Claussen, *Perché non tante facciate come quella di Civita Castellana? Identità e rivalità – periferia e centro*, in *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana*, Atti del Convegno internazionale di studi (Civita Castellana, 18-19 settembre 2010), a cura di L. Creti, Roma 2012, pp. 221-230.
- R. Cormack, *'Faceless Icons'. The Problems of Patronage in Byzantine Art*, in *Patronage, Power, and Agency in Medieval Art*, a cura di C. Hourihane, University Park 2006, pp. 194-205.
- T. Crow, *The Intelligence of Art*, Chapel Hill 1999.
- A. Derbes, *Crusading Ideology and the Frescoes of Santa Maria in Cosmedin*, in «The Art Bulletin», 77 (1995), pp. 460-478.
- A. Dietl, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 vol., Berlin-München 2009 (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, 4:6).
- M.M. Donato, *Il progetto 'Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo': ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione*, in *L'artista medievale*, pp. 365-400.
- R.K. Emmerson, *Apocalypse Illuminated. The Visual Exegesis of Revelation in Medieval Illustrated Manuscripts*, University Park 2018.
- Floardoardi canonici Remensis *Opuscula metrica: Invocatio, De triumphis Christi sanctorumque Palaestinae, De triumphis Christi Antiochae gestis, De Christi triumphis apud Italiam*, in *Patrologia latina*, 135, Paris 1863, coll. 491-886.
- Framing Clement III, (Anti)Pope, 1080-1100*, a cura di U. Longo, L.E. Yawn, in «Reti Medievali Rivista», 13 (2012), 1.
- F. Gandolfo, *Il ritratto del committente*, in *L'artista medievale*, pp. 69-77.
- F. Gandolfo, *Il ritratto di committenza nella Roma Medievale*, Roma 2004 (Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia Storia e Storia dell'Arte in Roma, Conferenze, 20).

- D. Glass, *Studies on Cosmatesque Pavements*, Oxford 1980 (B.A.R. International Series, 82).
- J. Hillner, *Monks and Children. Corporeal Punishment in Late Antiquity*, in «European Review of History - Revue européenne d'histoire», 16 (2009), 6, pp. 773-791.
- P. Hoegger, *Die Fresken in der Ehemaligen Abteikirche S. Elia bei Nepi: ein Beitrag zur romanischen Wandmalerei Roms und seiner Umgebung*, Frauenfeld 1975.
- E. Hubert, *Évolution générale de l'anthroponymie masculine à Rome du X^e au XIII^e siècle*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge», 106 (1994), 2, pp. 573-594.
- P.C. Jacobsen, *Flodoard von Reims: sein Leben und seine Dichtung «De triumphis Christi»*, Leiden 1978 (Mittellateinische Studien und Texte, 10).
- H.L. Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?*, in *Roma e la Riforma Gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, a cura di S. Romano, J. Enckell Julliard, Roma 2007 (Études lausannoises d'histoire de l'art, 5), pp. 25-48.
- D. Kinney, *Communication in a Visual Mode: Papal Apse Mosaics*, in *The Papacy and Communication in the Central Middle Ages*, a cura di I. Fønnesberg-Schmidt, W. Kynan-Wilson, G. Oppits-Trotman, E.L. Christensen, in «Journal of Medieval History», 44 (2018), 3, pp. 311-332.
- Die Klostergemeinschaft von Fulda im früheren Mittelalter*, a cura di K. Schmid, München 1978 (Münsterische Mittelalter-Schriften, 8).
- D. Kottmann, *Die Datierung der romanischen Wandmalereien von Castel Sant'Elia: zum Stand der Forschung*, in *Zeiten-Sprünge. Aspekte von Raum und Zeit in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Studien zu Ehren von Peter K. Klein zum 65. Geburtstag*, a cura di N. Hille, M.E. Müller, Regensburg 2007, pp. 11-27.
- S. Lewis, *Reading Images. Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse*, New York 1995.
- Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2011.
- L. Miglio, *Castel Sant'Elia*, in *Inscriptiones Medii Aevi Italiae (saec. VI-XII). Lazio-Viterbo*, I, a cura di L. Cimarra, Spoleto 2002, pp. 19-21.
- M.-T. Morlet, *Les noms de personne sur le territoire de l'ancienne Gaule du VI^e au XII^e siècle*, I, *Les noms issus du germanique continental et le créations gallo-germaniques*, Paris 1971.
- F. Newton, *The Scriptorium and Library at Montecassino, 1058-1105*, Cambridge 1999 (Cambridge Studies in Palaeography and Codicology, 7).
- W.L. North, *In the Shadows of Reform. Exegesis and the Formation of a Clerical Elite in the Works of Bruno, Bishop of Segni (1078/9-1123)*, Tesi di dottorato, University of California, Berkeley 1998.
- W.L. North, *Reforming Readers, Reforming Texts. The Making of Discursive Community in Gregorian Rome*, in *Urban Developments of Late Antique and Medieval Rome: Revising the Narrative of Renewal*, a cura di G. Kalas, A. van Dijk, Amsterdam (in corso di pubblicazione).
- N. O'Hear, *Contrasting Images of the Book of Revelation in Late Medieval and Early Modern Art: a Case Study in Visual Exegesis*, Oxford 2011.
- C. Paniccia, *I cantieri della Bibbia. Pittura e miniatura: il dialogo tra libro e parete in Italia centro-meridionale (secoli XI-XIII)*, Roma 2019.
- A.L. Perchuk, *Anacletus II, the Pierleoni, and the Rebuilding of Rome, ca. 1070-1150*, in «Archivio della Società romana di storia patria», 141 (2018), pp. 35-56.
- A.L. Perchuk, *The Medieval Monastery of Saint Elijah: a History in Paint and Stone*, Turnhout (in corso di pubblicazione) (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages, 17).
- A.L. Perchuk, *Multisensory Memories and Monastic Identity at Sant'Elia near Nepi (VT)*, in «California Italian Studies» 6 (2016), 1, pp. 1-23.
- A.L. Perchuk, *Schismatic (Re)Visions. S. Elia near Nepi and S. Maria in Trastevere in Rome, 1120-43*, in «Gesta», 55 (2016), 2, pp. 179-212.
- J. Poeschke, *Der römische Kirchenbau des 12. Jahrhunderts und das Datum der Fresken von Castel Sant'Elia*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 23-24 (1988), pp. 1-28.
- S. Riccioni, *The Word in the Image: an Epiconographic Analysis of Mosaics of the Reform in Rome*, in *Inscriptions in Liturgical Spaces*, a cura di K.B. Aavitsland, T.K. Seim, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», 24, n.s. 10 (2011), pp. 85-137.
- E. Roberts, *Flodoard of Rheims and the Writing of History in the Tenth Century*, Cambridge 2019 (Cambridge Studies in Medieval Life and Thought, 113).
- S. Romano, *Riforma e tradizione, 1050-1198*, Milano 2006 (La pittura medievale a Roma, 312-1431, a cura di M. Andaloro, S. Romano, 4).

- B.H. Rosenwein, *Feudal War and Monastic Peace. Cluniac Liturgy as Ritual Aggression*, in «Viator», 2 (1971), pp. 129-157.
- G. Savio, *Monumenta Onomastica Romana Medii Aevi (X-XII s.)*, 1, Roma 1999.
- E.M. Schoolman, *Aristocracies in Early Medieval Italy, ca. 500-1000 CE*, in «History Compass», 16 (2018), pp. 1-13.
- K.A. Smith, *Saints in Shining Armor. Martial Asceticism and Masculine Models of Sanctity, ca. 1050-1250*, in «Speculum», 83 (2008), 3, pp. 572-602.
- E. Tagliaferri, *Il donatore nell'iconografia e nelle iscrizioni degli affreschi laziali tra XI e XIII secolo: una spia della rinascita della società laica*, in «Iconographica», 7 (2008), pp. 44-57.
- E. Tagliaferri, *Laïcs, nobles et parvenus dans la peinture murale du Latium, du VIII^e au XII^e siècle*, in «Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa», 47 (2016), pp. 45-50.
- G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari pittore Aretino. Con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro*, Firenze 1550.
- Das Verbrüderungsbuch der Abtei Reichenau*, a cura di J. Autenrieth, D. Geuenich, K. Schmid, Hannover 1979 (MGH, Libri memoriales et necrologia, n.s. 1).
- C. Wickham, *Roma medievale. Crisi e stabilità di una città, 900-1150*, Roma 2013 (ed. or. Oxford 2015).
- L.E. Yawn, *Clement's New Clothes. The Destruction of Old San Clemente in Rome, the Eleventh-Century Frescoes, and the Cult of (Anti)Pope Clement III*, in *Framing Clement III, (Anti)Pope*, 1, pp. 175-208.
- L.E. Yawn, *The Italian Giant Bibles*, in *The Practice of the Bible in the Middle Ages. Production, Reception and Performance in Western Christianity*, a cura di S. Boynton, D.J. Reilly, New York 2011, pp. 126-156.
- N. Zchomelidse, *Das Bild im Busch: zu Theorie und Ikonographie der alttestamentlichen Gottesvision im Mittelalter*, in *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren: zur Korrelation von Text und Bild im Wirkungskreis der Bibel*, a cura di B. Janowski, N. Zchomelidse, Stuttgart 2003, pp. 165-189.

Alison Locke Perchuk
California State University Channel Islands
alison.perchuk@csuci.edu