Cristina Nardella
Il fascino di Roma nel Medioevo
Le «Meraviglie di Roma» di maestro Gregorio

Per tutto il Medioevo non esistette una sola città paragonabile a Roma per la quantità e la qualità dei monumenti posseduti e per il numero di visitatori che vi giungevano, attratti dai centri della cristianità ma anche dal fascino delle antiche vestigia pagane. L'esigenza di indicazioni per muoversi nella città portò alla compilazione delle prime guide per i pellegrini, da cui scaturì nel XII secolo un prodotto letterario, i Mirabilia urbis Romae, che ebbe innumerevoli versioni nei tre secoli successivi.

In questa tradizione spicca per originalità la *Narrazione delle meraviglie della città di Roma*, compilata tra il XII e il XIII secolo da un erudito inglese, maestro Gregorio. Formatosi culturalmente sugli scrittori classici, l'autore è completamente assorbito dalla contemplazione dell'antica Roma - al punto di trascurare la città cristiana - e descrive con vera passione artistica i monumenti pagani. Fin dal primo impatto ci comunica il fascino subito, quando dall'altura di Monte Mario gli si presenta una città dove «così numerose sono le torri da sembrare spighe di grano, tante le costruzioni dei palazzi, che a nessun uomo riuscì mai di contarle».

Il testo originale latino, con traduzione italiana a fronte, è preceduto da un ampio studio introduttivo.

Cristina Nardella si è laureata in Storia medievale alla II Università di Roma.

ISBN 88-85669-63-8

lire 35.000

1

Cristina Nardella **Il fascino di Roma nel**

M
L

BIBLIOTECA
"ANGELO MONTEVERDI"

96
21
NARDELLA
1

UNIVERSITÀ DI ROMA
" LA SAPIENZA"

La corte dei papi

Cristina Nardella

Il fascino di Roma nel Medioevo

Le «Meraviglie di Roma»
di maestro Gregorio

viella

Maestro Gregorio, *Narrazione delle meraviglie della città di Roma*. Edizione e traduzione 143
Note 174
Opere citate 177
Indice dei nomi 195
Illustrazioni 209

1

I *Mirabilia urbis Romae*

... Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato ...[1]

1.1. Il viaggio a Roma

Durante l'alto Medioevo Roma venne scossa da una serie di invasioni, penetrate fin nel cuore della città, che culminarono con il saccheggio e l'incendio operato dai Normanni di Roberto il Guiscardo nel 1084; lo spopolamento dell'Urbe favorì la rovina delle antiche vestigia abbandonate all'incuria, intaccate dagli agenti atmosferici e sconvolte da catastrofi naturali. Molti monumenti, però, benché in disfacimento e circondati dalla desolazione, continuarono a testimoniare per secoli la grandezza e bellezza di una città che, almeno a livello ideale, manteneva l'antica promessa di esistere in eterno.[2]

Il mito di Roma si rinnovò tramite la Chiesa, che ne raccolse l'eredità e la utilizzò per i propri fini religiosi e politici: l'appropriazione di monumenti e spazi fisici in cui tutti riconoscevano la concreta testimonianza della passata supremazia sottolineava la crescita del potere e del prestigio dei pontefici.[3] La città acquistò nuova importanza come sede delle tombe degli apostoli Pietro e Paolo, delle reliquie dei martiri, delle catacombe e delle grandi basiliche, ma la battaglia contro la cultura che era stata alla base del mondo classico fu vinta anche attraverso l'assorbimento e la manipolazione delle stesse forme antiche tanto avversate.[4]

L'esempio più evidente è rappresentato dalla riutilizzazione pratica di strutture ed opere pagane, avvenuta in vari modi: se alcune

furono ridotte in parti o in polvere da calce per la costruzione dei nascenti luoghi di culto, altre vennero sfruttate e rivalutate nella loro interezza, in funzione decorativa o di propaganda ideologica.[5]

Non solo le chiese, ma anche molti edifici privati vennero costruiti con pietre e laterizi provenienti da templi, terme e teatri in rovina; soprattutto nelle fasi di ripopolamento della città (come avvenne, ad esempio, nel XII secolo), gli abitanti di Roma considerarono del tutto naturale sfruttare frammenti di palazzi parzialmente distrutti, colonne spezzate, statue mutilate o mura pericolanti, per erigere nuove strutture; e non giudicarono un sacrificio doloroso la distruzione delle testimonianze di un passato inimitabile per sopperire alle esigenze della quotidianità.[6]

I grandi complessi monumentali, fortificati e ristrutturati, divennero frequentemente il nucleo attorno al quale sorsero i quartieri generali delle famiglie nobili romane, entrando a far parte di patrimoni cittadini privati; ad essi s'affiancarono presto numerose torri imponenti, nuovi simboli di potere, innalzate spesso sulle aree di antiche rovine, i cui resti venivano ovviamente reimpiegati nella costruzione.[7]

Coesistevano quindi due città: una antica, in declino e cosparsa di rovine, ed una animata da una nuova e intensa attività edilizia, legata alle esigenze sempre più complesse dei vari gruppi sociali: Curia pontificia, aristocratici, comuni cittadini.

Protagonisti materiali di questa trasformazione del paesaggio urbano furono i *marmorari* ed i *calcarii*, per i quali il reperimento e riutilizzo dei materiali antichi divenne un mestiere redditizio; il loro lavoro, infatti, non si limitava alla riduzione delle rovine in polvere da calce, ma richiedeva anche la capacità di individuare e selezionare i pezzi commerciabili per la loro qualità estetica, fonte di notevoli guadagni. Non mancano testimonianze di questa attività: esempi ben noti sono quello dell'abate Sugerio (1081 c.-1151), che accarezza l'idea di acquistare le «meravigliose» colonne delle terme di Diocleziano per riutilizzarle nella chiesa di Saint-Denis, o quello di Enrico di Blois, fratello del re di Inghilterra Enrico II, che a metà del XII secolo fa incetta di antiche statue da portare a Winchester.[8]

Il fascino emanato dai monumenti nelle loro funzioni di testimonianze e veicoli per l'affermazione del potere, influenzò i programmi delle forze politiche che aspiravano al dominio di Roma, e promosse il recupero e la valorizzazione di alcune opere. Questa particolare rivalutazione dell'Antico spinse alcuni imperatori medievali a portare via dalla città prodotti artistici ritenuti pregni di valenze simboliche, oltre che di notevole valore materiale, come fece nel 663 il bizantino Costante II che trasferì in Oriente le tegole in bronzo dorato che ricoprivano la cupola del Pantheon.[9]

L'antica *Urbs* nella sua concretezza – edifici, monumenti, strade – era ormai stravolta, ma la *Civitas* continuava ad esistere,[10] non solo grazie ai suoi *cives*, ma anche e soprattutto attraverso le folle di pellegrini che, giungendo a Roma in ogni tempo e da tutta l'Europa, testimoniavano la sua unicità come punto di riferimento ideale; unicità alla quale contribuivano, in pari misura, tanto gli antichi monumenti e le loro rovine quanto le basiliche e le reliquie che la consacravano come capitale del cristianesimo.[11]

Le condizioni delle vestigia romane erano una prova tangibile della caduta degli antichi dei e, più in generale, di quella caducità di tutte le cose terrene predicata con forza dalla religione cristiana; la sfida dei monumenti all'urto dei secoli affascinava i visitatori che, tra quanto concretamente esisteva, riuscivano sempre a scorgere ciò che si aspettavano di vedere.[12] Il pellegrino erudito arrivava infatti in città con la consapevolezza della storia e delle "meraviglie" custodite in quest'angolo di mondo e, sebbene visitasse, forse con tristezza, le piazze in rovina un tempo chiamate *fori*, guardava il presente ma continuava a vedere il passato. Non è un caso che tutte le lodi della città furono scritte da stranieri, i quali, nonostante tutto, la chiamavano ancora eterna, nobile, felice, e la ritenevano sempre la capitale del mondo, unica in grado d'imporre la propria lingua, il proprio diritto, in sostanza la propria cultura, in tutti i luoghi che era riuscita a conquistare.[13] Furono proprio questi viaggiatori a costruire un'immagine di Roma – filtrata dalle loro conoscenze, dai loro condizionamenti culturali, dalle loro esperienze personali – che rispecchiava solo in parte la città reale.[14]

Il viaggio nell'Urbe, ispirato dalle esigenze più varie, era ovviamente già diffuso all'epoca dell'antica Roma, come racconta Seneca, testimone dell'affluenza da ogni angolo delle Province imperiali di visitatori «spinti dalla necessità di uffici pubblici o di ambascerie,

da interessi lussuriosi o viziosi, dal desiderio di compiere studi o di partecipare alle grandi feste della città».[15] Alla fine dell'Impero Roma perde la sua centralità politica e amministrativa, ma diventa, come capitale della cristianità, la meta privilegiata di un nuovo tipo di viaggiatore: il pellegrino. Il numero di fedeli che si muove verso la sede di Pietro cresce dopo il VII secolo, quando l'altro centro di attrazione, Gerusalemme, viene conquistato dagli Arabi. Dopo il IX secolo, con l'alleanza tra i pontefici e i Franchi, il viaggio diventa più sicuro e meno disagevole, grazie anche alla nascita di strutture d'accoglienza lungo il percorso, come il monastero di Cluny, centro di spiritualità e importante tappa degli itinerari nord-europei.[16] Nel pieno Medioevo, infine, con l'affermarsi di un'epoca di grande mobilità (viaggiavano, per i più diversi motivi, emarginati e pellegrini, mercanti e regnanti, vescovi ed abati),[17] il numero di visitatori diventa così elevato da dar vita a un termine specifico per indicarli: *romipetae* o *romei*.[18]

Anche se le cause dell'affluenza erano principalmente religiose o politiche, l'attrazione culturale del patrimonio storico ed estetico custodito a Roma destava comunque interesse o meraviglia in qualsiasi *romeo*.

A partire dal periodo del basso Impero i fedeli si preparavano diligentemente per recarsi sulla tomba di san Pietro, custode del Regno dei Cieli, per espiare il propri peccati ed ottenere il perdono attraverso un ambito incontro con il capo della Cristianità. In particolare i pellegrini delle lontane terre del Nord, affascinati dai racconti diffusi fin dal tempo delle evangelizzazioni, fremevano dal desiderio di passare in rassegna le reliquie dei santi conservate a Roma.[19] Ma se quelle dei martiri erano le prime memorie cercate, ovunque i loro occhi incontravano testimonianze del mondo pagano, di cui conoscevano, più o meno vagamente, la storia attraverso le tante leggendarie narrazioni giunte fino ai loro paesi d'origine.[20]

Accanto ai viaggiatori per fede, ai religiosi di vari ordini e agli esuli orientali coinvolti nei disordini religiosi dell'Impero bizantino, si recavano a Roma, con maggiori comodità ma con eguali pericoli, molti dignitari ecclesiastici e laici per inoltrare richieste presso la Sede Apostolica o discutere cause nei tribunali romani; alcuni attraversarono l'Europa con lo scopo di ufficializzare agli occhi della

Chiesa le loro fondazioni, di ottenere una sacra reliquia od un libro rarissimo; molti erano quelli che venivano a compiere ricerche o a copiare manoscritti nelle fornitissime biblioteche che custodivano sia l'eredità antica sia le nuove fonti del sapere cristiano. Dopo l'XI secolo, inoltre, cominciarono ad apparire anche viaggiatori che si spostavano con l'unico scopo di conoscere terre e culture diverse, e per i quali, naturalmente, Roma fu una meta privilegiata.[21]

La stagione migliore per affrontare il viaggio era la primavera, dal clima dolce; la peggiore l'estate, quando il caldo favoriva l'insorgere di malattie anche mortali. Più che la via marittima e fluviale, si praticava prevalentemente quella di terra, sviluppata in una serie di arterie che univano la città al resto d'Europa, spesso seguendo il percorso dell'antica rete viaria romana. Per chi proveniva dall'Europa nord-occidentale la strada più importante era quella di «Monte Bardone»,[22] chiamata nel Medioevo *Francigena*, *Francesca* o *Romea*, che univa la Francia a Roma attraverso i valichi alpini passando per Pavia, Piacenza, La Spezia, Lucca, Siena e Bolsena; essa non fu mai una vera arteria commerciale, ma l'itinerario naturale dei pellegrini che volevano recarsi nella città eterna.

Il passaggio delle Alpi non avveniva più attraverso i tradizionali passi romani del Monginevro e del Piccolo San Bernardo; furono preferiti dapprima il Gran San Bernardo e, dal Duecento in poi, anche il Sempione ed il San Gottardo. Affrontati a piedi o a dorso di mulo, lungo strade scomode e dissestate, per giorni e giorni, rappresentavano un'esperienza molto faticosa, sopportata grazie alla vicinanza di centri, come abbazie, santuari e ricoveri, che fornivano assistenza lungo il percorso.[23] Superate le Alpi, si giungeva, attraverso la Val d'Aosta, nella pianura padana dove il viaggio diventava meno faticoso e più rapido; si oltrepassava il Po e, a borgo San Donnino (la romana Fidenzia), ci si immetteva nella strada per il passo di Monte Bardone, sugli Appennini.

Ospizi, mercati, locande ed empori rappresentavano i sostegni di primaria importanza per il viaggiatore, ma erano indispensabili anche dogane, cambiavalute e sistemi difensivi contro il fenomeno del brigantaggio. Molti centri si svilupparono lungo le vie di transito ed accolsero culti e leggende di varia provenienza:[24] già dal X secolo si hanno testimonianze dell'ampio sviluppo di queste strutture

ricettive sulla via Francigena che poi portarono alla nascita di nuovi nuclei urbani, come San Gimignano. In qualche caso, come quello di Firenze, fu una città fiorente ad imporre una deviazione al percorso originario per essere attraversata dal redditizio passaggio dei viaggiatori.[25]

Arrivati a Roma, dopo l'ultima tappa di Sutri, i pellegrini seguivano la via Francigena di solito fino a Monte Mario, chiamato *Mons Gaudii* (della gioia) proprio perché rappresentava la meta finale della grande fatica del viaggio.[26]

Dopo il primo impatto con la città eterna, i viaggiatori potevano superare l'inevitabile smarrimento rivolgendosi alle diaconie, centri religiosi pronti ad offrire alloggio, vitto ed aiuto economico per ordine dell'amministrazione pontificia; la loro capacità di accoglienza fu sufficiente solo fino all'VIII secolo, quando la città cominciò ad aver bisogno di ulteriori strutture per ospitare poveri, anziani e pellegrini. La Chiesa si organizzò mobilitando i monasteri e promuovendo la costruzione di una serie di ostelli, chiamati *xenodochia* o case per stranieri. Si trattava di centri di accoglienza per i pellegrini, i cui gestori, sovvenzionati dal papa, avevano il compito di prendersi cura degli ospiti, ed erano anche attrezzati per soccorrere coloro che si ammalavano durante il viaggio o che arrivavano molto affaticati alle soglie della città. Ricavati da case private o vecchi edifici adattati allo scopo, erano dislocati nelle zone di affluenza dei pellegrini provenienti dal Nord, come la via *Lata* e la via *Flaminea*.

Un aiuto economico a questa attività venne offerto da ricchi pellegrini desiderosi di esercitare il loro spirito caritatevole: alcuni re sassoni, tra il VII e l'VIII secolo, fondarono nella zona del Vaticano la *Schola Saxonum*, aperta ai visitatori inglesi e collegata alla chiesa di Santa Maria *in Saxia*, che lasciarono in dotazione alla città dove avevano vissuto la loro esperienza di fede. Intorno al 1200 gli inglesi si trasferirono su richiesta di Innocenzo III che, ottenuta la concessione del re Giovanni Senzaterra (1167-1216), legittimo proprietario della *Schola*, intendeva fondarvi l'ospedale di Santo Spirito. La nuova sede si trovava presso la chiesa di San Pantaleone, dove è probabile che continuarono ad essere ospitati i viaggiatori provenienti dall'Inghilterra.[27] Si sviluppavano nel frattempo *Scholae* di altre nazioni europee, come le *Scholae Francorum* e *Langobardorum*,

sempre nella zona di raccordo tra la città e le grandi arterie di comunicazione: le vie Cassia e Flaminia.[28]

Fino al XII secolo abbiamo pochissime notizie sulle strutture destinate a pellegrini e viaggiatori, il cui scopo principale era di offrire un'ospitalità gratuita ma non il vitto. In seguito le testimonianze aumentano, in coincidenza con la crescente diffusione di osterie e locande che fornivano vitto e alloggio a pagamento.[29] Esse rappresentavano una fonte di guadagno altamente redditizia e la prestazione di servizi utili ai viaggiatori divenne una delle principali attività commerciali della città.[30]

L'esistenza di questa fitta rete di strutture di accoglienza, designate comunemente con il termine *hospitium*,[31] conferma che per la Roma medievale il pellegrinaggio non fu un'esperienza sporadica, ma una prassi consolidata e continua nel tempo.[32]

1.2. La tradizione medievale delle descrizioni della città

L'esigenza di spostarsi all'interno della città attraverso gli itinerari della fede, spesso coincidenti con i percorsi della Roma monumentale, portò ben presto alla compilazione di cataloghi delle chiese esistenti e descrizioni di monumenti e memorie da visitare, identificabili come le prime forme di guida per pellegrini.[33]

Alcuni di questi, particolarmente colti, sentirono a loro volta il bisogno ed il desiderio di realizzare delle descrizioni di Roma o di narrare la loro esperienza diretta attraverso resoconti personali, magari in seguito alle pressanti richieste di amici e conoscenti, curiosi di conoscere in dettaglio le meraviglie ammirate; una parte dei viaggiatori rivelò anche le proprie velleità letterarie, aspirando alla diffusione delle opere realizzate.[34]

Questa letteratura di viaggio, che affonda le sue radici nel IV secolo, rappresenta una preziosa testimonianza su Roma, sulla sua struttura topografica, sui centri frequentati dai pellegrini, sui monumenti conservati e sulle reazioni che la città suscitava.

Fino al Mille, le descrizioni si limitarono ad elencare i monumenti e la loro posizione topografica con spirito realistico. È il caso dell'*Itinerario di Einsiedeln* (così chiamato dal monastero svizzero in cui si è conservato il manoscritto), realizzato nell'VIII o IX secolo

da un anonimo dotato di cultura classica, in grado di leggere, trascrivere e riportare fedelmente nel testo le antiche iscrizioni romane (una capacità che diventerà sempre più rara in epoca medievale [35]). La guida si rivolge ai devoti interessati anche agli splendori dell'antica Roma: è composta infatti da undici itinerari della città lungo i quali sono riportati, a destra e a sinistra di ogni percorso tracciato, i nomi dei monumenti cristiani e pagani, rispettando i termini antichi per gli edifici classici.[36]

Dopo il Mille gli "itinerari" diventarono guide troppo scarne e poco adatte ad una città che stava subendo grandi cambiamenti e nella quale sempre più la realtà delle antiche rovine si trasfigurava in leggenda: si cominciò a sentire il bisogno di rappresentarla sospesa fra realtà ed idealità, fondendo dati topografici oggettivi e pura immaginazione. All'incremento dell'interesse topografico-antiquario per i resti dell'Urbe antica, si unì infatti un ricco corredo di fantasie e di significati simbolici, le prime derivate dalla meraviglia che i monumenti classici suscitavano nei loro estimatori stranieri, i secondi dovuti all'effervescente clima politico della città.[37] Le autorità ecclesiastiche, da sempre inclini a rappresentare la propria supremazia attraverso il possesso e l'esibizione del patrimonio artistico della città, aumentarono questa consuetudine con la crescita del loro potere temporale. Il desiderio di conquistare una propria autonomia di governo spinse gli stessi Romani a strumentalizzare politicamente i monumenti, cercando di resuscitare lo splendore passato, come rivelano la collocazione del Senato sul Campidoglio e la diffusione di notizie su monumenti, personaggi e cerimonie testimoni di quella grandezza che si voleva rinnovare.[38]

Fu proprio questo clima a muovere un rinnovato interesse per le antichità romane e ad incontrarsi felicemente con l'immaginazione dei visitatori che, impressionati dai resti degli edifici e delle statue colossali che un tempo dominavano la città, dalle tecniche di realizzazione dei monumenti, dalle ignote funzioni di alcune strutture e dalla evidente ricchezza impiegata nella produzione di tutto ciò, tendevano a mitizzare nei loro racconti in patria l'immagine reale delle rovine e ad arricchire sempre più le leggende apprese nell'Urbe.[39]

Da tutte queste istanze scaturì un originale prodotto letterario, un nuovo tipo di guida della città, comunemente chiamato *Mirabilia urbis Romae*, le «Meraviglie della città di Roma».[40] Il primo manoscritto conosciuto, contenuto nel *Liber politicus* redatto da Benedetto, canonico della basilica di San Pietro, fu realizzato nel XII secolo ed ebbe un enorme successo, testimoniato dalle numerose versioni che seguirono.[41]

L'opera, che si basa su una tradizione orale dei secoli precedenti, unisce con spirito ed interesse antiquario materiali eterogenei, desunti da testi di carattere topografico, agiografico e letterario, composti in tempi e luoghi diversi. Essa condizionò tutte le versioni successive dei secoli XIII, XIV e XV, nelle quali le modifiche apportate alla descrizione avevano lo scopo di migliorare la loro funzione di guida per pellegrini.[42] Il genere divenne molto popolare anche nella cultura cittadina, come prova la versione in romanesco aulico, *Le Miracole de Roma*, della metà del Duecento.

Un altro testo (rinvenuto in un manoscritto del XIII secolo ed in parte costituito da una versione di questi *Mirabilia*), denominato *Graphia aureae urbis*, diffonde ulteriori notizie importanti sulla città: oltre alla descrizione, infatti, tramanda la compilazione di un cerimoniale di corte ispirato ad idee di un rinnovato mito imperiale e di un certo patriottismo locale.[43]

Tutta la categoria di *Mirabilia* presenta due elementi comuni: il tema trattato, Roma, e lo scopo, rendere un servizio valido ai visitatori e agli estimatori della città, ritenuti i destinatari dell'opera.[44] In alcune versioni vengono riportati anche i giudizi formulati da esponenti di diverse classi sociali, attraverso citazioni antiche o commenti quasi contemporanei all'epoca della descrizione; dalla scelta di queste citazioni si può ricavare quale idea avessero di Roma gli scrittori, residenti momentanei o permanenti: tali persone, di cultura ed ambiente diversi, hanno infatti contribuito alla formazione di una testimonianza concreta sulla considerazione mantenuta dall'Urbe nel Medioevo.[45]

È necessario sottolineare di nuovo che i tanti monumenti ammirati dagli stranieri, furono considerati in modo del tutto particolare da coloro che desideravano sfruttare l'immagine di supremazia associata alla città: la strumentalizzazione politica dell'Urbe si riscontra nei programmi di imperatori come Carlo Magno (742-814) od Ottone III (980-1002), nelle rivolte del popolo romano e nel

comportamento dei pontefici.[46] Tra gli esempi più evidenti, ricordiamo il progetto di Carlo Magno di ricostruire nella sua Aquisgrana una nuova Roma, con edifici e statue che rappresentavano i simboli del potere imperiale, e la raccolta di opere antiche voluta dai papi ed esposta, a dimostrazione del loro potere temporale, in una sorta di museo "a cielo aperto" davanti al palazzo del Laterano, allora residenza ufficiale dei pontefici.[47]

Ci si è chiesto se dietro la realizzazione dei *Mirabilia urbis Romae* sia rintracciabile un ideale politico preciso, del quale sarebbero anche uno strumento di propaganda politica. Chi propende per questa interpretazione sottolinea il programma di *renovatio* che emerge dal cerimoniale imperiale contenuto nella *Graphia*,[48] il silenzio sulle statue esposte al Laterano come simboli della sovranità pontificia,[49] i passi in cui si esaltano monumenti o episodi legati al passato repubblicano di Roma e, specularmente, quelli in cui le memorie imperiali vengono taciute o trascurate.[50] Ne deriva un'interpretazione filocomunale dei *Mirabilia*, collegati, come ideologia, alla rinascita del Senato Romano nel 1143.

L'ipotesi, pur suggestiva, forza eccessivamente la lettura dell'opera. Non possiamo dimenticare che gli autori delle due redazioni più antiche sono entrambi ecclesiastici, e non di basso rango (il secondo, Cencio, un futuro papa): è difficile immaginarli intenti ad appoggiare ideali comunali, coinvolgendo i lettori eruditi in un clima "repubblicano" tramite l'oculata selezione di monumenti e leggende.[51] D'altra parte, si potrebbe ribaltare la prospettiva, con una forzatura di segno opposto, e vedervi una scelta funzionale agli interessi papali: gli imperatori polemicamente ridimensionati non si chiamerebbero giulio-claudi, ma Hohenstaufen.

Non ci sembra che la nascita di questo genere letterario si possa far derivare in maniera stretta e cosciente dagli eventi politici ed ecclesiatici del tempo. Se dei *Mirabilia* si possono dare interpretazioni "politiche" è perché, più genericamente, sono il frutto di un periodo di grandi mutamenti, nel quale gli stessi argomenti e le stesse simbologie si potevano adattare agli interessi degli imperatori germanici, a quelli comunali del popolo romano e a quelli della Chiesa, il cui capo era ormai un sovrano che aveva intrapreso a sua volta una politica di *imitatio imperii*.

Quello che nei *Mirabilia* troviamo senza dubbio è un grande interesse per il mondo della mitologia, della leggenda e della religione classica, esaminati attraverso un nuovo spirito investigativo. Vi troviamo, cioè, un forte legame con quegli aspetti della cultura del XII secolo – non a caso definita proto-umanesimo o proto-rinascimento – dai quali nasce una nuova sensibilità antiquaria. A livello letterario, i *Mirabilia* rappresentano la più completa fusione tra la Roma pagana e quella cristiana, espressa in modo evidente nelle molte leggende in cui riscontriamo innesti cristiani sulla base pagana dei racconti.[52]

Questi testi si pongono, in definitiva, come la testimonianza di diversi stimoli ed esigenze, anche se non dobbiamo mai dimenticare quale era il loro pubblico primario, il loro "mercato": la quantità sempre crescente di visitatori attirati dai santuari cristiani, ai quali fornì uno strumento utile a soddisfare bisogni pratici ed esigenze culturali.

(174)

Note al capitolo 1

1. Calvino, *Le città invisibili*, p. 18.

2. Le condizioni della città sono esaminate, ad esempio, da Llewellin, *Roma nei secoli oscuri*, pp. 155, 156; Cecchelli, *Continuità storica di Roma*, pp. 113-115, 120-123; Lanciani, *La distruzione*, pp. 12-13.

3. Le Goff, *L'Italia fuori dall'Italia*, p. 1982.

4. Prandi, *Roma medioevale*, pp. 240, 241; Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities*, p. 241, e Id., *«Ipsa ruina docet»*, pp. 113-167. La scomparsa di Roma imperiale fu un lento processo, che dovette alla cristianizzazione della città non solo lo sconvolgimento della *forma mentis* e delle abitudini quotidiane dei suoi abitanti, ma anche la trasformazione dello stesso paesaggio urbano; alla fine di questo processo, la sintassi architettonica del mondo antico scomparve, ma si mantenne tutto il suo vocabolario (Broise, Maire Vigueur, *Strutture famigliari*, p. 159).

5. Krautheimer, *Roma*, p. 235. Gli elementi decorativi (fregi, basi, fusti e capitelli di colonne, trabeazioni, pilastri, altari, iscrizioni o semplici blocchi) furono facilmente riutilizzati nei nuovi edifici, mentre le statue che richiamavano simboli della religione pagana subirono un programma di distruzione sistematica; alcune si salvarono perché furono nascoste e conservate dai Romani che credevano ancora nelle antiche divinità o ne apprezzavano l'indubbia bellezza. I templi ebbero un destino ambiguo: nei primi secoli del cristianesimo subirono un processo di smembramento e spoliazione, di svuotamento fisico ed ideologico; la riutilizzazione delle parti, tuttavia, dimostrava che il carattere demoniaco ad essi attribuito nella loro integrità, scompariva se la struttura era utilizzata in pezzi. Successivamente, ormai vincente, la Chiesa risolse il problema pratico del reperimento di luoghi in cui professare il culto utilizzandoli, anche se preferì quasi sempre contrapporre una nuova costruzione all'antico tempio distrutto parzialmente o totalmente, piuttosto che reimpiegarne l'intera struttura. Il definitivo, completo assoggettamento del mondo pagano fu testimoniato dall'utilizzazione di sfingi e leoni, "tipici" simboli di potenze demoniache, come motivi ornamentali di chiese e palazzi. Per un'analisi del fenomeno: Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities*, p. 205, e Id., *Iconografia antica*, pp. 165-167; Cecchelli, *Continuità storica di Roma*, pp. 111, 112; Gandolfo, *Luoghi dei santi*, p. 896; Guidoni, *L'urbanistica di Roma*, pp. 16-17; Lugli, *La trasformazione di Roma*, pp. 6, 7; Le Goff, *L'Italia fuori dall'Italia*, p. 1975; Prandi, *Roma medioevale*, pp. 240, 241.

6. Greehalgh, *«Ipsa ruina docet»*, pp. 118-122; Hubert, *Espace urbain*, p. 363; Krautheimer, *Roma*, p. 292. Del tutto inutili furono le leggi emanate nei primi secoli del Medioevo nel tentativo di bloccare la demolizione di preziosissimi monumenti allo scopo di realizzare modeste abitazioni private o, almeno, di salvare le infrastrutture di pubblica utilità come granai o acquedotti; cfr. Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities*, p. 145 e Lugli, *La trasformazione di Roma*, p. 9. Per un'idea sul processo "tecnico" di trasformazione urbana cfr. Pensabene, *Reimpiego dei marmi antichi*, pp. 55-64 e Claussen, *Marmi antichi nel Medioevo*, pp. 65-79.

7. Broise, Maire Vigueur, *Strutture famigliari*, pp. 114, 115, Carocci, *Baroni in città*, pp. 137-174 e Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities*, p. 116. Nel corso

del Medioevo, la famiglia dei Frangipane fortificò il Colosseo ed il Palatino (in particolare il palazzo allora chiamato Settizonio), unitamente agli archi di Tito e di Costantino; i Colonna si insediarono nel mausoleo di Augusto e nelle terme di Costantino, gli Orsini si stanziarono presso il mausoleo di Adriano ed il teatro di Pompeo, i Conti presidiarono il foro della Pace, i Savelli occuparono l'Aventino, i Corsi si stabilirono sul Campidoglio, mentre i Pierleoni ed i Savelli si alternarono nel possesso del teatro di Marcello. Cfr. Lugli, *La trasformazione di Roma*, pp. 11, 12; Prandi, *Roma medioevale*, pp. 258, 259; Cardini, *I diavoli al Colosseo*, p. 328. Un esame completo delle fortificazioni medievali della città e delle singole famiglie che hanno concorso alla loro realizzazione, è svolto da Anna Maria Cusanno in *Le fortificazioni*.

8. Il progetto di Sugerio venne abbandonato, sia per i costi che per le difficoltà tecnico-logistiche, e l'abate si accontentò di materiali reperiti in loco; cfr. Panofsky, *Abbot Suger*, p. 91, dove viene riportato il passo del *Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii* in cui l'abate racconta i suoi propositi. Enrico era vescovo di Winchester e si trovava a Roma per trattare questioni inerenti alla sua carica; l'episodio è riportato in John of Salisbury, *Historia*, p. 542; cfr. anche Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, p. 29. Gli acquirenti, romani o forestieri, prediligevano soprattutto i marmi pregiati, difficili da reperire (ricordiamo la loro importanza nell'arte romanica); su tutto l'argomento cfr. Lanciani, *La distruzione*, pp. 178-181; Lugli, *La trasformazione di Roma*, pp. 12, 13; Krautheimer, *Roma*, pp. 235, 236; Settis, *Continuità, distanza, conoscenza*, pp. 387, 388; De Boüard, *Gli antichi marmi*, pp. 242-244.

9. Moore, *The Gilt-Bronze Tiles*, pp. 40-43.

10. Prandi, *Roma medioevale*, p. 231.

11. Maddalo, *In figura Romae*, pp. 1-3.

12. Graf, *Roma*, pp. 1, 84; Stopani, *Le grandi vie*, p. 5; Cardini, *I diavoli al Colosseo*, p. 326.

13. Fedele, *La tradizione di Roma*, pp. 428-430; Brezzi, *Roma e l'impero*, p. 481; Fasoli, *La coscienza civica*, p. 40; Le Goff, *L'Italia fuori dall'Italia*, p. 1958; Garms, Garms, *Mito e realtà*, pp. 565-577.

14. De Seta, *L'Italia nello specchio*, pp. 129, 134.

15. Bognetti, *Roma meta di viaggi*, p. 347, cita il passo (*Ad Helviam matrem, de Consolatione* VI, 2): «... Ex municipiis et coloniis suis, ex toto denique orbe terrarum confluerunt; alios necessitas officii pubblici, alios imposita legatio, alios luxuria opportunum et opulentum vitiis locum quaerens, alios liberarium studiorum cupiditas, alios spectacula ...».

16. Stopani, *Le grandi vie*, p. 13.

17. Cardini, *Pellegrini e viaggiatori*, p. 60.

18. Bognetti, *Roma meta dei viaggi*, p. 349.

19. Paravicini Bagliani, *Il trono*, p. 110. Dal XII secolo solo i papi potevano di dare l'assoluzione per alcune categorie di peccati.

20. Garms, Garms, *Mito e realtà*, pp. 563, 577; Cardini, *I diavoli al Colosseo*, p. 319; Llewellyn, *Roma nei secoli oscuri*, p. 137; Prandi, *La tomba di S. Pietro*, pp. 443, 444; Le Goff, *L'Italia fuori dall'Italia*, p. 1990.

21. Llewellyn, *Roma nei secoli oscuri*, pp. 141, 144; Le Goff, *L'Italia fuori dall'Italia*, p. 1992; Cardini, *Pellegrini e viaggiatori*, p. 62.

22. Monte Bardone era un valico appenninico utilizzato dai Longobardi (lo testimonia Paolo Diacono nell'*Historia Langobardorum*), i quali realizzarono la via

che lo attraversava raccordando una serie di antiche strade romane; cfr. Stopani, *Le grandi vie*, p. 16.

23. Le Goff, *L'Italia fuori dall'Italia*, p. 1986; Cardini, *Pellegrini e viaggiatori*, p. 57; Day, *Strade e vie*, pp. 94, 95, 108; Bognetti sottolinea il fatto che le antiche strade durarono tanto a lungo perché i Romani le avevano realizzate basandosi sulla conformazione fisica delle singole regioni (*Roma meta di viaggi*, pp. 348-349).

24. Cardini, *Pellegrini e viaggiatori*, p. 58.

25. Stopani, *Le grandi vie*, pp. 18, 44, 46, 47, 51.

26. Belli Barsali, *Contributo alla topografia*, pp. 452-455 e Caselli, *La via Romea*, p. 151.

27. Spagnesi, *San Pantaleo*, pp. 19, 20.

28. Llewellyn, *Roma nei secoli oscuri*, p. 141; Prandi, *La tomba di S. Pietro*, p. 444; Le Goff, *L'Italia fuori dall'Italia*, p. 1991; Cecchelli *Roma medioevale*, pp. 195, 240; Parke, *The English Traveller*, pp. 354, 355.

29. Llewellyn, *Roma nei secoli oscuri*, p. 141; Cecchelli, *Roma medioevale*, pp. 207, 229; Peyer, *Viaggiare*, p. 62; Lugli, *La trasformazione di Roma*, p. 11; Squadrilli, *Vicende e monumenti*, p. 236.

30. Peyer, *Viaggiare*, pp. 62, 66, 86, 124, 235, 304; Le Goff, *L'Italia fuori dall'Italia*, p. 1986.

31. Peyer, *Viaggiare*, p. 235.

32. Prandi, *Roma medioevale*, p. 246.

33. Weiss, *Lineamenti*, p. 143.

34. Cardini, *Pellegrini e viaggiatori*, p. 60; Garms, Garms, *Mito e realtà*, p. 566.

35. Le iscrizioni classiche vennero lette correttamente fino all'epoca carolingia; nei secoli successivi, col prevalere dalla scrittura gotica, divennero incomprensibili e solo pochi dotti furono ancora in grado di leggerle; cfr. Weiss, *Lineamenti*, pp. 146, 147.

36. Per il testo e la sua analisi si veda Lanciani, *L'Itinerario di Einsiedeln* e Huelsen, *La pianta di Roma*, pp. 1-47; per un commento Graf, *Roma*, p. 45; Cecchelli, *Mirabilia*, p. 442, e Id., *Continuità storica di Roma*, p.118; Menestò, *Relazioni di viaggi*, p. 553; Prandi, *Roma medioevale*, p. 252; Krautheimer, *Roma*, p. 150; Tellenbach, *La città di Roma*, pp. 277, 278. Per il mondo romano, le notizie topografiche sulla città si rintracciano nei cataloghi regionari (documenti di carattere amministrativo che comprendevano anche liste di monumenti): la redazione più antica pervenuta è nota con il nome di *Notitia* ed è stata realizzata nel 334. Il *Laterculus* o calendario, redatto da Polemio Silvio nel 449 col titolo *Quel che c'è in Roma*, sposta l'attenzione sulle chiese cristiane, come pure la compilazione redatta da Zaccaria, del VI secolo. Le prime guide ed i primi resoconti di viaggio di cui si hanno notizie, risalgono alla fine di questo secolo; alla metà del successivo, dovrebbe appartenere il *Liber de locis sanctis martyrum quae sunt foris civitatis Romae*, elenco delle chiese interne ed esterne alla città, mentre Guglielmo di Malmesbury (1080-1142 c.) inserisce nella sua descrizione di Roma, presente nell'opera *De gestis regum Anglorum libri quinque*, un itinerario collocabile tra il 648 ed il 682; infine, sempre precedente al Mille, possediamo il resoconto del viaggio a Roma nel 990 compiuto dall'arcivescovo di Canterbury Sigerico, di netto interesse cristiano; cfr. Grisar, *Roma alla fine del mondo antico*, pp. 195-200 e Menestò, *Relazioni di viaggi*, pp. 551-555.

37. Menestò, *Relazioni di viaggi*, p. 555; Prandi, *Roma medioevale*, p. 256.

38. Gregorovius, *Storia*, II, p. 614; Brezzi, *Roma e l'impero*, p. 508.

39. Ross, *A Study*, p. 304; Maddalo, *In figura Romae*, p. 9.

40. Graf, *Roma*, p. 43; Krautheimer, *Roma*, p. 236; Brezzi, *Roma e l'impero*, pp. 508-511; Cecchelli, *Mirabilia*, pp. 442, 443; Gregorovius, *Storia*, II, p. 615. L'edizione della più antica redazione dei *Mirabilia* è tratta dal *Codice topografico della città di Roma*, III, pp. 3-65. Il canonico di San Pietro, Benedetto, (identificato come autore del testo da Duchesne, *L'auteur des «Mirabilia»*, pp. 479-489), ha inserito questo testo nel *Liber polypticus* (o *politicus*), realizzato tra il 1140 ed il 1143 e contenente anche un nuovo *Ordo* sulle cerimonie papali, che sostituiva quello precedente, ormai superato, e riportava molte delle informazioni topografiche utilizzate negli stessi *Mirabilia*. Strumenti utili per un'indagine approfondita sulla tradizione dei *Mirabilia* sono Jordan, *Topographie*; Schramm, *Kaiser, Rom und Renovatio*; Urlichs, *Codex Urbis Romae*; Demus Quatember, *Ricordo di Roma*; pp. 202-223; Nichols, *The Marvels of Rome*; Fumagalli, *Mirabilia Romae*; Miedema, *Die »Mirabilia Romae«*. Sull'autore dei *Mirabilia*, cfr. il recente articolo dello Schimmelpfennig, *Die Bedeutung Roms*.

41. Un'altra importante redazione dei *Mirabilia* è quella presente nel *Liber Censuum*, testo fondamentale sull'amministrazione papale (elenca tutti i tributi dovuti alla Curia dai vari enti ecclesiastici e laici dell'intera Europa), redatto negli ultimi vent'anni del XII secolo da Cencio camerario, futuro papa Onorio III. Cfr. anche Accame Lanzillotta, *Contributi*, pp. 13-16. L'analisi dettagliata della tradizione manoscritta dei *Mirabilia* si trova in Spotti, *Dai Mirabilia*.

42. Graf, *Roma*, pp. 45. Prandi, *Roma medioevale*, p. 261.

43. L'edizione considerata si trova nel *Codice topografico della città di Roma*, III, pp. 67-101. Si tratta dell'unione di tre testi indipendenti e forse precedenti nella loro forma originaria anche alla prima redazione dei *Mirabilia* conservata: le origini favolose di Roma con un'ampia trattazione storica e leggendaria, una descrizione della città non del tutto fedele ai primi *Mirabilia* ed un elenco di giudici unito ad un cerimoniale di corte; cfr. Brezzi, *Roma medioevale*, p. 23. Secondo l'analisi filologica dell'Accame Lanzillotta (*Contributi*, pp. 16-19), la *Graphia* contiene un testo di *Mirabilia* che si distingue per lo stile e per alcune scelte chiaramente legate al clima di *renovatio imperii*. Cfr. Bloch, *Der Autor der «Graphia»*, pp. 55-175.

44. Adriani, *Paganesimo e cristianesimo*, p. 535.

45. Brezzi, *Roma medioevale*, pp. 20, 21.

46. Brentano, *Rome before Avignon*, p. 26 e Cantino Wataghin, *Archeologia e "archeologie"*, pp. 189, 190. Per la Wataghin in Arnaldo da Brescia, il protagonista della *renovatio senatus* del 1143, troviamo dichiarata per la prima volta l'idea di «rinnovare l'antica dignità dell'Urbe» attraverso il restauro della gloria passata. In realtà, come dimostra Arsenio Frugoni in *Arnaldo da Brescia*, non esiste nulla di scritto appartenente ad Arnaldo da Brescia. Sul programma imperiale di Ottone III si veda Labande, *Mirabilia Mundi*, pp. 297-313; 455-476.

47. Greenhalgh, *«Ipsa ruina docet»*, p. 146.

48. Benson, *Political «Renovatio»*, pp. 339-386.

49. Krautheimer, *Roma*, pp. 248-250.

50. Paolo Brezzi in *Roma medioevale*, p. 28, individua due posizioni antitetiche degli studiosi nei confronti del rapporto politica-*Mirabilia*: da un lato c'è chi sostiene la predilezione dell'argomento cristiano nell'impostazione dell'opera, dall'altro chi

tende a vedervi una forte caratterizzazione politica. Margaretha Demus Quatember (*Est et Alia Pyramis*, p. 39), definisce il testo dei *Mirabilia* una delle più importanti testimonianze del proto-Rinascimento del XII secolo, mentre Parks (*The English Traveller* p. 270), ritiene che non ci siano le premesse per affermare ciò. Cfr. anche Krautheimer, *Roma*, p. 238 e Cantino Wataghin, *Archeologia e "archeologie"*, p. 182. Nella prefazione all'edizione del testo contenuta nel *Codice topografico della città di Roma*, III, pp. 5-10, si sottolinea che il periodo di diffusione dei *Mirabilia* coincide con quello in cui le condizioni politiche di Roma esaltano il fattore archeologico a scopo strumentale, cercando di collegare il monumento in rovina alla sua antica funzione; «l'immenso successo di questo libro sta nella sua perfetta intonazione allo spirito del tempo, nell'abile equilibrio tra il richiamo del prestigio imperiale romano e la funzione che la Provvidenza riserbava a tanto potere: tutto questo in una fase di ripresa dell'idea imperialistica».

51. In un'appendice all'articolo *L'antichità: dai «Mirabilia»*, pp. 71, 72, Chiara Frugoni critica la sicurezza del Duchesne nell'accomunare il clima politico che provocò la rivoluzione popolare del 1143 alla realizzazione dei *Mirabilia*; nella più antica redazione, infatti, Benedetto cerca sempre di delineare l'evoluzione del monumento pagano verso la sua nuova funzione cristiana, e pone gli avvenimenti narrati all'epoca imperiale, tranne che in due giustificate occasioni: si parla di epoca dei consoli quando protagonista di una leggenda è il Campidoglio e quando si vuole negare l'identificazione della statua di Marco Aurelio con l'imperatore Costantino.

52. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze*, pp. 93, 94; Adriani, *Paganesimo e Cristianesimo*, pp. 536-539.

2

Maestro Gregorio

2.1. Un'opera di difficile datazione

Con il termine *Mirabilia* si è soliti indicare l'insieme dei testi medievali che contengono una descrizione di Roma; bisogna però notare che al loro interno si riscontrano notevoli diversità, sia nei contenuti e nella loro organizzazione, sia negli gli scopi. Quelli che esprimono l'ammirazione più sincera, la curiosità più accesa, l'interesse più profondo per la città e la massima partecipazione, sono i resoconti degli stessi visitatori. In questa tradizione di appunti di viaggio spicca per la sua unicità la «Narrazione delle meraviglie della città di Roma», che ci è pervenuta attraverso un unico manoscritto, non autografo, conservato a Cambridge.[1]

L'opera riporta il nome dell'autore, maestro Gregorio, ma al suo interno non si trovano né la data di stesura né altri espliciti riferimenti cronologici, il che ne rende assai problematica la datazione.

Il manoscritto che tramanda il testo non è di grande aiuto in questo senso, ma comunque fornisce un sicuro termine *ante quem*, essendo stato scritto poco prima del 1300. Il termine *post quem* è fornito dalla citazione dell'elegia *Par tibi Roma nihil* di Ildeberto di Lavardin, composta all'inizio del XII secolo nel corso di una visita a Roma sotto il pontificato di Pasquale II (1099-1118).[2]

Le due date, come si vede, racchiudono un arco di circa due secoli. Elementi interni all'opera, però, fanno pensare che il termine *ante quem* possa essere spostato in avanti di qualche decennio.

In primo luogo, a proposito della statua di Marco Aurelio, maestro Gregorio dichiara di avere appreso nell'ambiente ecclesiastico romano che l'identificazione con l'imperatore Costantino, fino

ad allora considerata valida, era da rigettare a favore di altre ipotesi.[3] Sull'argomento torneremo in dettaglio più avanti; qui ci interessa notare che l'osservazione è utile per la datazione perché la prima testimonianza a noi pervenuta sulla nuova interpretazione del gruppo equestre si trova nella prima versione dei *Mirabilia*, realizzata quasi alla metà del XII secolo.[4]

Inoltre l'autore quasi sicuramente conosce il *Policraticus* di Giovanni di Salisbury, composto nel 1159: i riferimenti a quest'opera, anche se non viene citata testualmente, sembrano certi.[5]

Si può essere ancora più precisi notando che nella *Narrazione* il palazzo del Laterano viene denominato «palazzo invernale del papa»;[6] è solo con Innocenzo III (1198-1216) che i papi, in particolare quelli della prima metà del Duecento, iniziano a risiedere nel palazzo lateranense prevalentemente nei mesi freddi, lasciando la città al sopraggiungere della torrida estate romana per trasferirsi in località più salubri, oltre che per intraprendere i viaggi legati alla loro missione religiosa e alla loro attività politica.[7]

Sulla base di queste osservazioni sembra verosimile che la visita di maestro Gregorio a Roma sia avvenuta a cavallo tra XII e XIII secolo, negli anni dei pontificati di Innocenzo III e Onorio III o, al più tardi, di Gregorio IX (1227-1241). Le considerazioni sull'autore, esposte nel paragrafo che segue, rafforzano questa ipotesi.[8]

2.2. Il prologo: l'autore si presenta

La *Narrazione* è opera di un erudito che si distingue per la particolare accuratezza delle descrizioni, la ricerca di fonti storiche affidabili a sostegno delle notizie riferite, l'interesse verso le origini delle leggende sui monumenti e l'enorme passione per l'arte antica;[9] la sua descrizione è così coinvolgente che, leggendola, ci sembra di passeggiare per la città al suo fianco, mentre osserva, studia, misura, esamina nei particolari i monumenti ma, soprattutto, li ammira, servendosi di un metro di giudizio prevalentemente estetico.[10]

Egli si presenta all'inizio dell'opera:

> Comincia il prologo di maestro Gregorio sulle cose meravigliose che furono un tempo a Roma o che ancora esistono, e delle quali attualmente rimangono i resti o almeno il ricordo.[11]

Più avanti cita anche il luogo nel quale sarebbe tornato dopo il viaggio; luogo che purtroppo non conosciamo, dato che il copista che ha trascritto il manoscritto non lo riporta, forse perché il nome gli era sconosciuto o perché reso incomprensibile dalle precedenti trascrizioni.

> ... quando, se Dio vuole, tornerò a *** da questo viaggio, indagherò ancora una volta con maggior tempo e più precisa indagine i dettagli che ora sono incerti e che rimangono oscuri; a ricerca finita farò volentieri conoscere il risultato agli amici.[12]

In realtà, tutto quello che sappiamo con certezza sull'autore lo apprendiamo dalla sua opera: nel prologo si qualifica con il titolo di *magister* e afferma di scrivere su richiesta di maestro (*magister*) Martino e del signor (*dominus*) Tommaso, suoi amici (*socii*) dediti a studi sacri, che hanno insistentemente sollecitato un resoconto sui monumenti di Roma.[13] Non dice per quale motivo ha intrapreso il viaggio, ma apprendiamo che in città entrò in contatto con ecclesiastici colti ed eruditi e chiese informazioni sui monumenti classici a chierici e cardinali: si tratta dunque di un personaggio ben introdotto nell'ambiente della Curia.[14]

Per il resto, dobbiamo ricorrere a congetture e indizi: per quanto suggestivi e credibili, nessuno di questi, allo stato attuale delle nostre conoscenze, può aspirare a diventare una prova sicura sull'identità di maestro Gregorio.

Diversi elementi inducono a ritenerlo di provenienza inglese: l'unico manoscritto conosciuto è conservato a Cambridge e l'unico scrittore medievale che cita l'opera è un inglese vissuto tra la fine del XIII e la prima metà del XIV secolo, il monaco benedettino Ranulfo Higden, il quale inserì alcune parti della *Narrazione* nel suo *Polychronicon*, utilizzando probabilmente un codice diverso da quello a noi pervenuto, dato che tra i due testi si riscontrano alcune differenze.[15] Inoltre, sono tutti inglesi gli scrittori del XII secolo le cui opere sembrano far parte del suo bagaglio culturale: Guglielmo di Malmesbury (1080-1142 c.),[16] Giovanni di Salisbury (1115/1120 c.-1180)[17] e Alessandro Neckam (1157-1217).[18] Infine, la sensibilità e l'attenzione prestate dal nostro autore nei confronti di Roma sono tipiche di un nuovo modo di considerare la città che si sviluppa nell'ambiente nordeuropeo, particolarmente in quello inglese, dal XII secolo in poi.[19]

L'unico maestro Gregorio noto, per quanto ne sappiamo, attraverso la documentazione inglese del XII e XIII secolo è il cancelliere del legato papale Ottone da Tonengo, menzionato in un atto del 1238 tramite il quale ottiene un sostegno economico sostitutivo del finanziamento ricevuto fino ad allora dal vescovo di Norwich.[20] Volendolo identificare con l'autore della *Narrazione*, i due amici citati nel prologo potrebbero essere un *magister Martinus*, ecclesiastico della camera papale, in Inghilterra dal 1236 al 1238, ed un *dominus Thomas*, vescovo di Norwich dal 1226 al 1235.[21] Quest'ultimo morì nel 1236; Ottone arrivò in Inghilterra come legato solo un anno dopo, ma già vi era stato nel 1225, incaricato da papa Onorio III di cercare finanziamenti per le crociate, e potrebbe aver conosciuto il nostro Gregorio in quella occasione. L'ipotesi, mancando una datazione precisa della *Narrazione*, non è verificabile; esiste però un contesto storico che rende plausibile un suo viaggio a Roma presso la Curia papale, magari su incarico di Ottone, impegnato a sua volta in Inghilterra.[22] Nei decenni tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, infatti, i rapporti tra la curia romana e l'Inghilterra erano particolarmente stretti: basta ricordare che nel 1216 Giovanni Senzaterra, in punto di morte, aveva affidato il figlio Enrico, erede al trono, al neoeletto pontefice Onorio III, il quale esercitò la tutela con molta cura ed intervenne continuamente negli affari del regno. La documentazione di quel periodo ricorda un numero eccezionalmente alto di missioni diplomatiche inviate dalla corona inglese al papa e una quantità non meno significativa di religiosi di ogni rango che dall'Inghilterra si recavano a Roma per difendere i propri interessi o quelli delle istituzioni religiose alle quali appartenevano.[23]

Maestro Gregorio nel suo racconto dichiara dove alloggia: in un *hospitium*;[24] ma neanche questa informazione ci aiuta a precisare la sua identità, dato che il termine indicava ogni tipo di struttura di accoglienza. Si nota, però, una curiosità nel titolo del capitolo dedicato al Pantheon, dove il monumento viene erroneamente chiamato *Panthaleon*, una storpiatura che richiama alla mente la chiesa di San Pantaleone presso la quale, come abbiamo detto, si era trasferita la comunità inglese a Roma[25]. La sopravvivenza di un solo esemplare manoscritto impedisce, purtroppo, di chiarire se la confusione vada attribuita all'autore o, come è assai più probabile, al copista.

Il titolo di *magister*, infine, non ci consente di definire la natura delle sue attività. All'inizio del XII secolo il termine indicava tre diverse categorie di persone: consiglieri, avvocati e letterati, provenienti da strutture scolastiche legate alla Chiesa;[26] una scelta specifica è piuttosto ardua perché in tutti e tre i casi sarebbero giustificate sia la sua dotta erudizione, sia la visita a Roma.

2.3. La formazione culturale

La formazione culturale di Gregorio è rimarchevole: nel testo il fluire del latino è abbastanza curato, con una certa ricercatezza nella scelta dei vocaboli rispetto al livello formale degli scritti del tempo; inoltre il prologo mostra una buona conoscenza delle regole della retorica medievale, con una presentazione, lo scopo dell'opera ed una lunga dichiarazione di modestia.[27] Nel corso della *Narrazione* emergono anche altri canoni retorici, come la brevità, la reticenza e l'inesprimibile:

> Tralascio anche il Colosseo, il palazzo di Tito e Vespasiano. Chi infatti potrebbe eguagliare con un discorso la grandezza e la composizione fatta con tanta arte?

E, a proposito del palazzo di Diocleziano:

> Mi rifiuto di parlar di questo, perché pur dicendo il vero, potrebbe sembrare che deviasse dalla verità;

altrove emerge la necessità di essere completo

> Non posso tralasciare il palazzo di Diocleziano

> Non posso tralasciare il palazzo di Augusto

e preciso

> ... indagherò ancora una volta con maggior tempo e più precisa indagine i dettagli ...[28]

Lo stile, però, non si esaurisce in un puro esercizio di retorica; anzi, il racconto diventa particolarmente originale e offre i punti più godibili quando l'erudizione si fonde con la spontaneità dei commenti sulle opere, fino ad assumere i toni della comicità nella curiosa e divertita descrizione della «statua di Priapo».[29]

Le sue letture sono nutrite di autori classici, le cui opere, collegate abilmente ai monumenti ed alle leggende di Roma,[30] arricchiscono le descrizioni di riferimenti storici, letterari ed artistici: per maestro Gregorio tali fonti hanno un'autorità indiscutibile.[31] Nella *Narrazione* inserisce infatti passi citati in modo diretto o reminiscenze da Lucano,[32] Ovidio,[33] Virgilio,[34] Orazio,[35] Svetonio,[36] Seneca[37] ed Isidoro di Siviglia;[38] altre fonti sono alcuni autori a lui pressappoco contemporanei o di poco precedenti, come Giovanni di Salisbury[39] e Ildeberto di Lavardin.[40]

Gregorio non sempre è preciso nel citare gli autori antichi, che pure tiene in grande considerazione, ma questo è un difetto comune a gran parte degli scrittori medievali.[41] La sua cultura, in realtà, è vasta – dai Padri della Chiesa, come Beda ed Isidoro, agli storici dell'antica Roma, come Svetonio e Seneca – e superiore alla media del suo tempo; se è vero che alcuni degli episodi narrati possono derivare da opere compendiarie (come il *Breviarium* di Eutropio), la citazione del nome degli autori di alcuni dei passi riportati (Ovidio, Lucano, Virgilio, Svetonio)[42] dimostra un approccio diretto, di prima mano, ai classici: qualità apprezzabile in un'epoca in cui questi erano spesso conosciuti solo attraverso il filtro degli scrittori cristiani.[43]

Pensando al genere letterario dei *Mirabilia*, attraverso il quale si mirò principalmente a divulgare l'itinerario delle stazioni di fede della città, è veramente singolare nella *Narrazione* la totale assenza di interesse per i monumenti ed i luoghi della Cristianità, oltre alla mancanza di citazioni dalla Bibbia o da altri testi cristiani e di riferimenti ad avvenimenti religiosi. Maestro Gregorio è assorbito esclusivamente dalla contemplazione della Roma classica, e descrive con vera passione artistica i monumenti pagani, selezionando le opere in base al proprio gusto personale.[44] Cerca di scoprire, attraverso un'indagine storico-psicologica, i motivi che hanno spinto alla creazione dei monumenti, il modo in cui sono state realizzati, cosa rappresentano, qual era la loro funzione originaria;[45] e quando per descriverli ha bisogno di sostegni letterari consolidati, ricorre solo a testi di natura "laica".[46]

Un suo limite sembrerebbe consistere nell'incapacità di leggere le antiche iscrizioni: lo ammette apertamente quando descrive una tavola di bronzo collocata al Laterano e si dichiara incapace di interpretare quello che c'è scritto.[47]

Dubbi ed inesattezze, d'altronde, si incontrano spesso nel corso della *Narrazione*, e non sono sorprendenti, date le conoscenze dell'epoca. Le difficoltà maggiori gli vengono dagli antichi edifici pubblici, apprezzati per le loro enormi dimensioni, ma, ad esclusione dei templi, poco noti nelle loro effettive funzioni, difficilmente interpretabili o associabili a qualche leggenda.[48]

In varie occasioni l'imprecisione nel localizzare e nel descrivere i monumenti si deve ad un ricordo vago delle notizie raccolte in città[49] o ad un'interpretazione tipicamente medievale di un'opera classica.[50] Infatti, quando maestro Gregorio si rende conto che le sue conoscenze non sono sufficienti per la spiegazione completa cui aspira, cerca di soddisfare la sua innata curiosità intraprendendo un'indagine presso gli ecclesiastici eruditi, fonti ritenute di estrema attendibilità. Altre volte si sofferma ad ascoltare i racconti del popolo romano e dei pellegrini, ma non concede loro molta fiducia: a suo parere prestano fede a qualunque sciocca leggenda, e li cita, ma quasi con disprezzo e senza lasciarsi influenzare, solo quando si rende conto di non avere nessun altro strumento per collegare le proprie nozioni storiche e mitologiche alle rovine che gli sono di fronte.

Questa sua capillare distinzione tra le fonti, con un piglio critico tutto moderno, ci permette d'indagare le differenze tra le tradizioni della gente comune, del luogo o straniera, e le spiegazioni delle classi superiori della società.[51]

2.4. La città visitata, la città immaginata

Come abbiamo detto, non sappiamo perché maestro Gregorio si trova a Roma. Ma, qualunque fosse lo scopo del viaggio, è evidente che alla visita della città dedica una grande quantità di tempo.[52] Esamina a lungo e con attenzione tutti gli edifici ritenuti interessanti, indugia in particolare sugli aspetti che più lo affascinano e suscitano la sua emozione e li dipinge in modo spontaneo e originale. Non si risparmia nelle considerazioni personali: esprime valutazioni estetiche sulle statue che lo hanno maggiormente colpito; si affanna nella ricerca di notizie e spiegazioni sui reali significati delle opere scol-

pite, sui motivi della loro realizzazione e sugli avvenimenti storici ad esse legati, anche se a volte cede alla tentazione d'interpretare in modo originale le sculture degli archi e delle colonne onorifiche; si rammarica d'aver pagato l'ingresso ad un *balneum* fornito d'acqua sulfurea e di non aver avuto il coraggio d'immergersi in essa per l'odore nauseante che emanava; confessa di essere tornato ben tre volte ad ammirare la stessa statua, una Venere seminuda; lancia in alto dei sassi, nelle terme di Diocleziano, per vedere se riesce a raggiungere i capitelli delle altissime colonne; misura la lunghezza del Pantheon; si arrende, come detto, di fronte all'incapacità di interpretare un'antica iscrizione.

L'unicità di questa descrizione si deve alla personalità di maestro Gregorio: grazie a una preparazione culturale notevole ed uno *status* sociale elevato, non si lascia condizionare dall'idea precostituita della città che accompagnava solitamente il viaggio a Roma, ma vuole verificare che i *mirabilia* tanto decantati siano realmente tali.[53] Nello stesso tempo, però, è talmente suggestionato dallo splendore dell'Urbe, da arrivare a rinvenire in essa sei delle sette "meraviglie" contenute in una delle versioni del trattato sulle *Sette meraviglie del mondo*, falsamente attribuito a Beda.[54] Si fida così ciecamente di tale fonte, nella quale la prima "meraviglia" viene collocata a Roma,[55] da credere che anche le altre si trovino, o si trovassero un tempo, nella città.

Nel prologo, d'altronde, aveva avvertito che la *Narrazione* avrebbe trattato sia delle "meraviglie" ancora esistenti, sia di quelle in rovina o di cui rimaneva un semplice ricordo.[56] Non gli fu difficile convincersi che sotto la distesa di immani rovine tra le quali si aggirava potevano nascondersi i resti delle sette meraviglie del mondo, tanto più che intorno a lui erano ancora ben visibili monumenti in grado di competere tranquillamente con quelle.

Descrive così il Faro Alessandrino, ma senza dire apertamente che era a Roma, perché ovviamente sapeva che doveva trovarsi accanto al mare;[57] colloca poi il colosso di Rodi [58] in quella che chiama *insula Herodi*, interpretando in modo errato il significato del termine *insula*, che nella Roma medievale rappresentava un'unità di suddivisione del territorio[59] e che era utilizzato nel XII secolo per indicare l'area a nord dell'anfiteatro Flavio, detta *insula Colosei* perché

lì si trovava un tempo un'enorme statua di Nerone.[60]

Della quarta "meraviglia", la statua di Bellerofonte,[61] afferma che in passato era a Roma, ma non di averla vista;[62] la quinta, il teatro di Eraclea, non viene localizzata ma solo descritta;[63] la successiva, il bagno di Apollonio di Tiana, si poteva facilmente identificare con una delle tante strutture termali esistenti o esistite in città.[64]

L'ultima, il tempio di Diana,[65] non viene citata da maestro Gregorio che non poteva ignorare la sua reale collocazione in Efeso, attestata dagli *Atti degli Apostoli* e da una leggenda su san Giovanni [66] (e, di certo, non la ignoravano gli amici dediti allo studio delle Sacre Scritture ai quali l'opera è dedicata...).

Questa "forzatura letteraria" è una significativa testimonianza dell'immagine e del ruolo universale che la città assume progressivamente nel Medioevo: nelle versioni più antiche, precedenti all'ascesa di Roma, nessuna delle "meraviglie" si affaccia sul Tevere; in quelle successive, sempre in età classica, nessuno scrittore latino osa modificare il contenuto. Ma già con lo pseudo-Beda (siamo intorno al IX secolo) si comincia a collocare a Roma la prima opera; infine, in redazioni più tarde, tutte e sette le "meraviglie" diventano noti monumenti della città pagana.[67]

Sin dal primo impatto con la città l'autore ci rende partecipi della sua emozione, descrivendo, con grande efficacia, l'immagine d'insieme di Roma vista dall'alto di Monte Mario: è la prima meraviglia, una città dove «così numerose sono le torri da sembrare spighe di grano, tante le costruzioni dei palazzi che a nessun uomo riuscì mai di contarle».[68]

Il suo sguardo si perse probabilmente tra i campanili di modeste dimensioni (come quelli di San Benedetto in Piscinula e di Santa Rufina, a Trastevere, o di San Biagio al Mercato, presso il Campidoglio), quelli imponenti delle chiese maggiori (Santi Giovanni e Paolo, Santa Maria Nova, San Crisogono, Santa Maria in Trastevere o Santa Maria in Cosmedin) o tra le torri svettanti accanto ai palazzi delle famiglie nobili.[69]

Il momento dell'incontro con la distesa dell'Urbe alla fine di un lungo e pericoloso viaggio, è stato spesso soggetto dei commenti scritti dai visitatori stranieri. La descrizione di maestro Gregorio, con la bella metafora delle torri fitte come spighe di grano, rappre-

senta l'equivalente letterario dell'immagine figurativa più comune di Roma medievale, un *topos* dell'iconografia del tempo: un cerchio di mura turrite.[70]

È ben comprensibile che pellegrini e viaggiatori, giunti a Monte Mario, rimanessero affascinati e sbalorditi vedendo in lontananza l'insieme indistinto dei monumenti, racchiusi all'interno di una cinta muraria che per estensione non aveva nulla di paragonabile nel mondo occidentale.[71] Ma quale era la loro reazione accorgendosi che tanto splendore era ormai in rovina? Alcuni preferirono descrivere la città come se fosse ancora integra, altri utilizzarono le rovine per sottolineare la compiuta e visibile distruzione del paganesimo o per dolersi della prova della fine dei tempi.[72] Uno degli aspetti originali di maestro Gregorio è che, constatata la situazione reale, non si limita a raccontarla, distinguendo le meraviglie ancora intatte da quelle in disfacimento,[73] ma cerca anche di individuare i responsabili materiali delle azioni che avevano provocato tale scempio e, come vedremo più avanti, crede di riuscirci.

Tra i giudizi pronunciati sui resti dell'Urbe antica, il nostro autore ricorda i due versi iniziali dell'elegia *Par tibi Roma nihil* scritta da Ildeberto di Lavardin insieme ad un secondo poema, *Dum simulacra mihi, dum numina vana placerent*.[74] La prima opera contiene la celebrazione della magnificenza della Roma pagana, valorizzata per esaltare, nella seconda, la vittoria ottenuta su di essa dalla Roma cristiana, quando è la città stessa a parlare del proprio destino.[75]

Ildeberto ha visitato la città dopo gli incendi ed il saccheggio di Roberto il Guiscardo. Ma i monumenti che vi trova, sebbene quasi tutti in rovina, sono ancora in grado di suscitare il senso di eternità di Roma; anzi, proprio le rovine rappresentano la prova che nulla può superare la grandezza della città. Un'idea che il poeta fissa in poche parole divenute celebri:

> O Roma, non c'è nulla che sia uguale a te, benché ormai tu sia quasi una totale rovina; anche distrutta ci insegni quanto saresti stata grande, se intatta.[76]

Questi versi sono uno dei primi prodotti letterari che testimoniano un nuovo atteggiamento verso l'antica Roma. Se Gregorio li cita alla fine del prologo, in un punto in cui le reminiscenze letterarie

si fondono con l'emozione personale, non è solo perché sono famosi, ma perché in essi trova una sensibilità in sintonia con la sua nei confronti del mondo classico: un mondo vivo, idealmente immortale nonostante la decadenza materiale.[77]

Entrambi gli scrittori amano i monumenti e le statue antiche. Ma se il primo non esita a preferire le rovine dell'Urbe alla bellezza intatta di qualsiasi altra città, l'apprezzamento di maestro Gregorio è per quei prodotti dell'arte pagana che mostrano realmente il loro fascino ancora integro. Mentre Ildeberto condensa l'immagine delle rovine in un'idea astratta, in un concetto morale (dovranno passare parecchi secoli prima di poter parlare di un'"estetica delle rovine"[78]), il nostro autore assegna con scrupolo nome ed identità di monumenti descritti, inquadrandoli, fin dove gli è possibile, all'interno di un concreto contesto storico.[79] Anche l'amore per Roma approda nei due a conclusioni differenti: per Ildeberto essa rappresenta, comunque, il centro della Cristianità, e in questo ruolo esalta e sublima l'antica grandezza. Gregorio è invece un visitatore che apprezza e va a cercare solo le testimonianze storico-artistiche precedenti al cristianesimo; rappresenta quindi un'articolazione ulteriore del processo di rivalutazione dell'antico che la poesia di Ildeberto aveva così fortemente marcato.[80]

Il fascino prodotto dai suoi versi su altri visitatori-scrittori, dimostra quanto l'apprezzamento estetico dell'opera d'arte e la considerazione del suo valore storico si stessero diffondendo nella mentalità tardo-medievale. Anche Guglielmo di Malmesbury introduce la sua descrizione di Roma con gli stessi due versi, preceduti dall'affermazione: «una città sulla quale qualsiasi cosa tentassi di dire, non troverei parole migliori dei versi di Ildeberto prima vescovo di Le Mans e poi arcivescovo di Tour».[81] Proprio descrizioni della città di questo genere furono, insieme, il veicolo di trasmissione e la testimonianza di un nuovo modo di sentire.[82]

2.5. La rivalutazione del patrimonio artistico romano

Maestro Gregorio, nel completare il discorso introduttivo, non dimentica le buone regole della retorica, e conclude con una formula "classica" che gli amici Martino e Tommaso avranno certamente

apprezzato: la rovina della più grande tra le città è prova inoppugnabile della caducità di ogni cosa terrena.[83]

Esaurito l'approccio generale, la curiosità antiquaria e gli interessi personali prendono il sopravvento e si indirizzano verso la minuziosa descrizione delle statue, principalmente quelle di bronzo, le più ammirate, e delle immagini scolpite sugli archi trionfali, mentre viene dedicato decisamente poco spazio al resto delle opere incontrate.

In varie occasioni, quando il monumento si presenta in evidente stato di disfacimento, maestro Gregorio non esita a sottolinearlo e a soffermarsi su una situazione che lo addolorava sinceramente per il grande rispetto nutrito nei confronti delle vestigia pagane: intorno a lui, gli stessi Romani riutilizzavano con disinvoltura per costruire nuovi edifici i frammenti dell'antica gloria della quale si consideravano eredi.[84]

L'autore ricorda questo scempio:

> Questo palazzo [di Augusto] tutto di marmo offrì materiale prezioso ed abbondante per la costruzione delle chiese di Roma.[85]

Ma non si limita a constatarne l'entità, vuole i colpevoli in carne ed ossa, li cerca e ritiene di averli smascherati: oltre ai danni del tempo, che considera però un male minore, gli "avidissimi" Romani [86] e la Chiesa, della quale diventa emblema il papa Gregorio Magno (540 c.-604).

Tre volte cita il pontefice e, quasi dimenticando il rispetto per il Padre della Chiesa, non esita ad attribuire al «*beatus Gregorius*» la responsabilità di aver fatto trasferire dal Campidoglio a San Giovanni in Laterano le colonne su cui si trovava la statua di Marco Aurelio, di avere distrutto la statua colossale di Nerone (anche se non sarebbe riuscito ad annientarla del tutto), e di aver deturpato o demolito quelle stesse statue di marmo che ancora giacevano in pezzi in ogni angolo della città.[87] I cristiani diventano addirittura complici: il tempio di Pallade è stato distrutto «con grande fatica dai fedeli di Cristo».[88]

Il primo ad associare la figura di Gregorio Magno con lo smantellamento del patrimonio artistico di Roma fu Giovanni di Salisbury, il quale, raccontando l'episodio della distruzione della biblioteca

sul Palatino a causa di un fulmine, riferisce anche una seconda versione, nella quale è il pontefice l'autore di tale atto.[89] Non c'è però alcun tono di critica nello scrittore inglese, il quale, d'altronde, giustificava quell'Enrico di Blois che riportò in patria numerose statue antiche scrivendo che tale gesto era animato dal desiderio di liberare i Romani dai simboli del paganesimo.[90]

Nelle prime redazioni dei *Mirabilia* non ci sono tracce di papa Gregorio, mentre in una tarda versione edita da Gustavo Parthey compare come colpevole della distruzione della statua di Nerone il *beatus Silvester*.[91] Anche Martino Polono, autore tra il 1268 ed il 1271 del *Chronicon pontificum et imperatorum*, attribuisce a papa Gregorio la demolizione delle antiche statue, ma lo fa approvando l'operato del pontefice.[92]

La versione più dura resta quindi quella che emerge dalla *Narrazione*.[93] La storia dell'evangelizzazione dell'Inghilterra può aiutarci a comprendere tale atteggiamento nei confronti di un papa che fu, in realtà, uno degli ultimi grandi rappresentanti della cultura romana e dell'antica aristocrazia senatoria.[94] Della sua corrispondenza "inglese" ci interessano qui due lettere del 601.[95] La prima è indirizzata al re del Kent Æthelberht, da poco convertito, e lo esorta a reprimere con forza l'idolatria e ad abbattere i templi pagani. La seconda, scritta un mese dopo, ha per destinatario l'abate Mellito, inviato in aiuto alla missione inglese; in essa le istruzioni sono assai più morbide nei confronti degli antichi luoghi di culto (conservare, consacrandoli al cristianesimo, quelli ai quali le popolazioni erano psicologicamente legate), ma resta l'indicazione di distruggere, con ogni mezzo, le raffigurazione degli idoli.[96] Le lettere di Gregorio Magno, considerate le radici della nuova fede, sono riportate integralmente dal primo grande storico anglosassone, Beda (673-735), che fece copiare a Roma gli originali,[97] e sono ricordate in gran parte delle "*historiae Anglorum*"; il che spiega perché ne rimanesse un vivo ricordo nella cultura inglese. E forse ci aiuta a capire perché nella nostra *Narrazione*, in una scala di valori assai indicativa dello spirito che la anima, il pontefice sia associato, invece che a virtù missionarie, alla "distruzione degli idoli" e alla perdita di un patrimonio d'arte.

L'altra accusa di maestro Gregorio, quella contro il popolo romano colpevole di raschiare avidamente l'oro dalle statue, affonda

123

le sue radici in una tradizione condivisa da molti scrittori stranieri medievali. Nella *Narrazione* si legge che la cupidigia dei Romani era tale che essi

> finché ebbero sete d'oro, e l'hanno ancora, non tirarono e non tirano indietro la mano di fronte ad alcun delitto.[98]

L'avidità dei romani e della Curia pontificia veniva regolarmente sottolineata da coloro che, per i motivi più diversi, si recavano a Roma: dal comune pellegrino, costretto a contrattare il prezzo del vitto e dell'alloggio, fino a chi era lì per discutere cause di alto livello e doveva assicurarsi i favori di qualche funzionario con regalie o vere e proprie corruzioni.

Ildeberto di Lavardin, Guglielmo di Malmesbury e Giovanni di Salisbury, (li ritroviamo spesso sulla strada di maestro Gregorio), avevano già ribadito, tra gli altri, questo giudizio.[99] Secondo Guglielmo «[i Romani] pesano Giustizia con l'oro e vendono le leggi a caro prezzo». Non è da meno Giovanni, che afferma: «...il denaro, che Roma non ha mai disprezzato...»; «tutti amano ricevere regali, vanno dietro alle ricompense». Il nostro autore, anche in questo caso, non si limita ad affermazioni generiche, ma cerca esempi pratici a sostegno della propria opinione: sono i Romani che hanno asportato la copertura d'oro del Marco Aurelio e del Pantheon.[100]

Così, maestro Gregorio ha indagato ed individuato, nella sua ottica, le cause del disfacimento della Roma pagana: la lotta ingaggiata dai papi contro gli idoli antichi, il riutilizzo a scopi pratici dei materiali di spoglio e delle rovine degli edifici, l'incuria, gli attacchi del tempo.

Lo spirito critico ed il sincero raccapriccio per lo spettacolo osservato si fondono e si impongono alla nostra attenzione mettendo in risalto un altro aspetto originalissimo della *Narrazione*: il contenuto spiccatamente "pagano" dell'opera.

L'attenzione di maestro Gregorio, al contrario di quella di tutti gli altri autori di *Mirabilia*, non si rivolge ai luoghi di culto cristiano; egli nomina solo tre chiese, all'unico scopo di utilizzarle come riferimento topografico; non tratta dei martiri e delle loro memorie, fatta eccezione per un occasionale accenno ad Ippolito.[101] È talmente indipendente dal rigore della mentalità ecclesiastica che si permette

di criticare aspramente la lotta contro i simboli del paganesimo, che per lui vanno considerati solo da un punto di vista artistico. Un'altra prova di tale mentalità la fornisce quando parla del Pantheon: lo vede e prende incidentalmente nota del fatto che è stato trasformato in una chiesa, ma poi tutta la descrizione è una valutazione estetica del tempio in quanto opera d'arte pagana.

2.6. Una personalità di transizione

La personalità di maestro Gregorio, per alcuni tratti originale, si inserisce, per altri, in quel clima di rinascita culturale del XII secolo, oggi definito variamente come *renovatio*, proto-umanesimo, proto-rinascimento.[102] Si tratta di un fenomeno di grande complessità che ha dato vita ad un'ampia discussione, soprattutto sul valore della sua portata, al quale qui accenneremo solo per gli aspetti utili ad inquadrare l'ambito intellettuale del nostro autore.

In primo luogo si deve sottolineare che la rinascita del XII secolo fu caratterizzata da una particolare sensibilità nei confronti dell'"antico", che si diffuse grazie ad un rinnovato interesse per lo studio degli autori classici: anche se i maggiori autori antichi (come Cicerone, Virgilio, Orazio) furono sempre presenti nella formazione delle classi colte, in questo periodo si assiste a un vero e proprio «allargamento e arricchimento dell'orizzonte mentale».[103] In campo filosofico riprende vigore l'interesse per lo studio della natura,[104] in stretto parallelo con la nuova esigenza di naturalismo nell'arte attraverso la ricerca di «una sorta di verosimiglianza che per lungo tempo era mancata sulla scena dell'arte europea occidentale».[105] Ricordiamo anche il fenomeno del rinnovamento del diritto, studiato e modellato sulla base delle grandi compilazioni romane: in questo caso l'eredità antica, adattata ai nuovi tempi, non è solo astrazione o suggestione ideale, ma diventa strumento concreto della vita quotidiana, dalle aule dei tribunali alle trattative politiche, agli "studi" dei notai. I nuovi atteggiamenti modificarono anche il concetto di storia: nell'Alto Medioevo essa era prevalentemente considerata come un aspetto dell'esegesi biblica, ossia studiata in stretta relazione alle Sacre Scritture e utilizzata per comprendere (o verificare) il disegno di Dio sull'uomo; ora acquista autonomia e si veste di abiti più

terreni, ed è significativo che un Guglielmo di Malmesbury senta il bisogno di suddividere la sua opera in *Gesta regum* e *Gesta pontificum*, separando la storia "politica" da quella "religiosa".

In questa fase di rinnovato interesse per il mondo classico, i monumenti di Roma acquistarono il ruolo di testimoni principali di quella cultura continuando a qualificare l'ambiente cittadino, ancora saldamente legato al suo mitico passato,[106] ed offrirono a maestro Gregorio la possibilità di esprimere questa nuova sensibilità antiquaria. L'ambiente culturale da lui frequentato a Roma si rivelò ricco di ulteriori stimoli e suggestioni forse anche di natura politico-ideologica, che però non emergono con certezza dalla *Narrazione*, dove le scelte degli argomenti da trattare sono guidate da interessi estetici. La considerazione di Cesare come un tiranno [107] e la collocazione di leggende ai tempi della Roma repubblicana, [108] sono gli elementi che possono evidenziare una certa intolleranza verso i tiranni, identificati con gli antichi imperatori, ma non molto di più.[109]

Esiste un'attenzione verso la città espressa chiaramente dall'impostazione dell'opera le cui finalità non sono, come vedremo, comuni agli altri testi chiamati *Mirabilia urbis Romae*; infatti, sebbene maestro Gregorio richiami questo genere letterario, scrivendo nel prologo che il suo lavoro tratta delle meraviglie della città di Roma, non vi sono molti legami con esso. La *Narrazione* rivela un'indubbia autonomia perché l'autore non si limita a catalogare i vari monumenti, ma ne segnala il valore attraverso l'ammirazione della loro bellezza con una vera e propria valutazione estetica basata, per le statue antiche in particolare, sull'effetto di vitalità e realismo che esse producono nell'osservatore.[110] Per ben tre volte torna ad ammirare una statua di Venere (nonostante fosse, per sua stessa ammissione, distante dal luogo in cui dimorava), colpito a tal punto dalla sua perfezione classica da vedere quasi arrossire la dea per la vergogna di essere nuda; la considera un'*imago* talmente *perfecta* «da sembrare una creatura viva piuttosto che una statua».[111] Non è l'unica opera pagana a colpirlo per tale qualità: la stessa impressione è registrata alla vista di un toro di bronzo collocato a Castel Sant'Angelo.

È evidente da tutta l'esposizione che i monumenti vengono considerati solo come un'opera d'arte, che maestro Gregorio «vorrebbe rispettata e conservata con vera religione» .[112]

La descrizione di un'enorme testa esposta davanti al Laterano [113] è un elogio ai canoni dell'arte classica «per l'eccellenza della tecnica ("la bravura dell'artefice"), per la bellezza ("in nessuna testa umana ... è possibile trovare qualche elemento di perfetta bellezza che qui manchi"), per la morbidezza dei capelli, realizzati nel duro bronzo, e per la verosimiglianza dell'effigie ("Se la guardate con gli occhi socchiusi, sembra che si muova e parli")».[114] È evidente che la perfezione della realizzazione, in particolare degli effetti del movimento, e la finezza artistica sono le basi della sua idea di bellezza di un'opera d'arte.[115]

Un simile gusto estetico permette di inserire maestro Gregorio nel novero degli amanti dell'Antichità che nell'ambito del XII e XIII secolo si accostarono con grande sensibilità alle rovine di Roma, proprio mentre nella produzione artistica si riaccendeva l'interesse per il naturalismo classico.[116]

Ed egli è indubbiamente precursore dell'Umanesimo quando spoglia i monumenti della loro valenza simbolico-politica e ne fa oggetto di studio e ricerca appassionati;[117] in lui cogliamo le caratteristiche generali della figura del pre-umanista che si sviluppò principalmente in Inghilterra: un'attenzione particolare alle emozioni prodotte dall'eredità classica, una nuova cura per il buon latino in prosa ed in versi, un interesse estetico e quasi archeologico in tutti i settori artistici. Il suo spirito innovativo emerge con forza soprattutto nell'interesse antiquario con cui cerca di superare quelle che definisce «chiacchiere inutili»[118] e nel profondo rammarico davanti ai monumenti deturpati affiorante da tutte le sue descrizioni.[119]

In un trattato pur così innovativo non mancano, però, idee tipiche della *forma mentis* medievale.

In primo luogo, maestro Gregorio accoglie le molte leggende che attribuivano poteri e valenze magiche agli antichi monumenti. Magia e profezia vengono evocate, ad esempio, tra le cause della fine dell'Impero Romano [120] e, anche a livello personale, per giustificare l'attrazione provocata dalla statua di Venere, quel turbamento che lo spinge a raccontare persino l'episodio al presente,[121] maestro Gregorio dichiara di aver subito una «magica seduzione».[122] Di fronte a qualcosa di misterioso «la magia diventa la chiave che nella mentalità medievale sostituisce la comprensione storica».[123]

Le statue sembrano vive, i personaggi scolpiti sui bassorilievi raccontano le proprie vicende:[124] realtà e fantasia si mescolano senza soluzione di continuità; l'erudizione storica non sempre perfetta e l'entusiasmo di maestro Gregorio non riescono ad annullare quell'elaborazione fantastica, tipica del tempo, che pure viene combattuta dallo stesso autore nelle occasioni in cui riesce a prendere coscienza dell'assurdità ed inattendibilità delle notizie raccolte.[125] Tipicamente medievale è anche l'attenzione verso tutto ciò che è favoloso, mostruoso, gigantesco, persino ridicolo,[126] ed il criterio di valutazione estetica basato sulla grandezza del monumento: le dimensioni reali o persino superiori alla normalità (come nel caso del Marco Aurelio) di alcuni soggetti scolpiti nel bronzo rendono l'opera ancor più valida.[127]

Quella del nostro autore è una personalità di transizione, con le sue evidenti contraddizioni: come tutti i visitatori medievali di Roma, egli é preda del suo mito, che aveva provocato la diffusione di molti racconti fantastici sulla città, ma nello stesso tempo sa apprezzare la bellezza dei monumenti al di là di tutto quel bagaglio leggendario che essi posseggono. In sostanza, anche nel caso della *Narrazione*, la fantasia mantiene sempre un ruolo primario nel rapporto tra l'uomo medievale e le antiche rovine, ma non ebbe un'influenza preponderante nelle valutazioni estetiche e nelle annotazioni critiche di maestro Gregorio.

Note al capitolo 2

1. La *Magistri Gregorii Narracio de Mirabilibus urbis Romae*, verrà indicata e citata brevemente come *Narrazione* con riferimento alla versione italiana presente in questo testo alle pp. 143-173. L'unico manoscritto pervenuto è conservato a Cambridge presso il St Catharine College (ms. E. 4. 96, ff 190-203). Il codice, di 204 fogli, miscellaneo, contiene alcune descrizioni di viaggi: una *Historia Alexandri Magni*, una lettera di Alessandro ad Aristotele, la *Peregrinatio Antiochie* e la *Giraldi Cambrensis Topographia Hiberniae*; è tutto della stessa mano ed è possibile datarlo alla fine del XIII secolo (James, *A Descriptive Catalogue*, pp. 10-12).
La *Narrazione* è già suddivisa in capitoli nel manoscritto. La presenza di molti errori nel testo, tipici della trascrizione di un copista, indicano che l'opera non è autografa. Il manoscritto fu scoperto nel 1917 da M.R. James che pubblicò la prima edizione del testo in *Magister Gregorius*, pp. 531-554; due anni dopo G. Rushforth realizzò un'edizione rivista con commento analitico in *Magister Gregorius*, pp. 14-58. Il testo, con alcune varianti, è stato in seguito incluso nel *Codice topografico della città di Roma*, III, pp. 137-167, ma un'edizione più accurata fu edita da Huygens, *Magister Gregorius*, ed utilizzata per un commento più approfondito e completo da Osborne in *The Marvels of Rome*, che fornisce una traduzione inglese del testo. Su quest'opera esistono anche due commenti recenti, uno in danese (Worm, *Magister Gregorius*) ed un altro in polacco (Pawloski, *Maestro Gregorio*). Moltissimi sono poi gli studiosi che si sono interessati a singoli aspetti del trattato, sfruttando gli originali spunti che essa offre nel campo degli studi topografici ed antiquari di Roma medievale.

2. *Narrazione*, p. 147. L'originale in Hildeberti Cenomanensis *Carmina minora*, carmen n° 36, pp. 22-24

3. *Narrazione*, p. 147.

4. De Lachenal, *Il gruppo equestre*, p. 13. Benedetto canonico rifletteva opinioni che si stavano diffondendo in Curia: pochi anni dopo lo stesso Innocenzo III dubitava fortemente che, da un punto di vista giuridico, si potesse ancora difendere la validità della "donazione di Costantino"; cfr. Martini, *Traslazione dell'impero*, pp. 219-362 (in particolare pp. 279, 280, 298, 301, 302, 349) e Paravicini Bagliani, *Il trono*, pp. 181, 182.

5. Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, pp. 5, 6 n. 1 evidenzia i punti in cui maestro Gregorio riprende il *Policraticus*: «... in tre luoghi del suo lavoro egli usa come fonte il *Policraticus* di Giovanni di Salisbury ...: per la pseudo identificazione di Marco Aurelio con Marco ... la distruzione del relativo gruppo equestre nel suo assetto primitivo, così come dell'immagine del Colosseo e in generale degli idoli ... infine per l'insistito accenno alla perdurante avarizia del popolo romano ... che avrebbe tolto la doratura dal tempio del Pantheon e dal cavallo di Marco. Adriano IV, unico pontefice di nazionalità inglese, così si lamenta nel *Policraticus*, l. VIII, cap. 23: "rettamente il papa si chiama servo dei servi, perché l'avarizia cupa lo rende schiavo delle servili anime romane, e s'egli non le contenta, è necessario che lasci trono e Roma e se ne vada fuggiasco" ...». Inoltre, in alcune occasioni le idee di Gregorio rispecchiano la sensibilità di Giovanni; così, ad esempio, nel prologo (Joannis Saresberiensis *Policraticus*, p. 13) Giovanni si mostra una delle menti più aperte del

XII secolo, tra i primi ad apprezzare i monumenti eretti per celebrare la glorificazione degli individui e ad auspicare una ripresa della produzione celebrativa dell'umanità sia sul piano artistico che letterario, nonostante l'avversione della Chiesa; egli infatti dichiara: «Arcus triumphales tunc proficiunt illustribus viris ad gloriam, cum ex quibus causis, et quorum sint, impressa docet inscriptio» e prosegue con un accenno all'iscrizione dell'arco di Costantino a Roma. Anche maestro Gregorio sottolinea che gli archi hanno la funzione di rendere immortali le imprese umane e di celebrarne la grandezza («videlicet tante victorie tantique triumphi perpetuum posteritatis monimentum»), anche per lui il monito della Chiesa non riesce a vincere il fascino dell'arte e della grandezza umana (Herklotz, *«Sepulcra» e «Monumenta»*, pp. 216-217).

6. *Narrazione*, p. 173.

7. Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, pp. 257-261. Innocenzo III trascorse tredici estati su diciotto del suo pontificato fuori Roma. Osborne, *The Marvels of Rome*, p. 11, segue le teorie di Herklotz, *Der Campus Lateranensis*, p. 19, n. 99, e Id., *«Sepulcra» e «Monumenta»*.

8. Oltre alle ipotesi riportate nel testo, ne sono state formulate diverse altre, alle quali accenniamo in questa nota: anche se forniscono utili di spunti di riflessione per ulteriori ricerche, ci sembra che nessuna offra elementi definitivi in merito alla datazione.
Gordon Rushforth pensa di poter datare l'opera in base all'identificazione del tempio di Pallade con quello di Minerva nel foro di Nerva (vedi oltre, pp. 78, 79). Maestro Gregorio (*Narrazione*, p. 161) scrive che il tempio, ormai in rovina, veniva utilizzato come granaio, detto "dei cardinali", e questo appare sufficiente al Rushforth per localizzarlo accanto alla torre costruita all'inizio del XIII secolo dalla famiglia Conti, alla quale apparteneva Lotario, prima cardinale e poi papa col nome di Innocenzo III; l'appellativo del granaio deriverebbe quindi al breve periodo in cui la famiglia Conti ebbe la supremazia in città e rappresentanti in Curia. Cfr. Rushforth, *Magister Gregorius*, pp. 30, 31. Già Osborne (*The Marvels of Rome*, p. 68), ha sottolineato la fragilità di queste considerazioni, proponendo, sulla stessa linea, una identificazione (anch'essa, a nostro parere, assai improbabile), del tempio di Pallade con quello posto sul Palatino, zona dominata dalla famiglia dei Frangipane quando, nel 1130, Innocenzo II si rifugiò nella Torre Cartularia insieme ai cardinali che lo sostenevano.
John Osborne (*The Marvels of Rome*, pp. 9 e 93) ritiene di poter collocare la *Narrazione* intorno all'inizio del XIII secolo attraverso una doppia ipotesi: partendo dal presupposto che i leoni descritti da maestro Gregorio come basi di sostegno dell'obelisco Vaticano (sui quali esistono poche testimonianze) non siano mai esistiti, crede che l'autore abbia confuso questo obelisco con quello posto sul Campidoglio fino al 1535 (e oggi a Villa Celimontana), effettivamente collocato su quattro leoni; basandosi poi su un'altra ipotesi, tutt'altro che solida, che fissa la data di erezione dell'obelisco sul Campidoglio nell'anno 1200 (Malmstrom, *The Twelfth Century Church of S.Maria*, pp. 1-16) restringe il periodo di composizione dell'opera. Contrari a quest'ultima ipotesi sono Krautheimer (*Roma*, p. 247), Noehles, Giuliano (*Roma 1300*, pp. 15-17) e Gramaccini, (*La prima riedificazione*, pp. 33-38), i quali propongono ciascuno una datazione diversa, in un arco che va dalla metà del XII secolo al 1300.
L'Osborne (*The Marvels of Rome*, p. 93) fà anche un'altra considerazione: maestro Gregorio, parlando di Giulio Cesare, afferma che fu ucciso mentre si recava al senato «in Campidoglio» (*Narrazione*, p. 171); al tempo dell'assassinio di Cesare, però, i

senatori si riunivano presso la Curia di Pompeo. Osborne pensa che l'errore derivi dall'aver assimilato la sede dell'antico senato a quella del Senato Romano medievale che, secondo lui, avrebbe cominciato a riunirsi in Campidoglio dal 1143, per cui la *Narrazione* sarebbe successiva a tale data. In realtà sappiamo che l'assemblea medievale già in precedenza si riuniva nel chiostro di Santa Maria *de Capitolio* (oggi detta in *Aracoeli*), il che fa perdere consistenza anche a questa ipotesi. Cfr. Squadrilli, *Vicende e monumenti*, pp. 254-256; Castagnoli, *Roma antica*, p. 88; Cecchelli, *Continuità storica di Roma*, pp. 94-97, e Id., *Il Campidoglio*, pp. 209-232; Pietrangeli, *Il palazzo Senatorio*, pp. 3-19; Staccioli, *Roma di ieri*, pp. 124-126.
Un fattore che porterebbe la datazione della *Narrazione* verso il XIII secolo è esposto da Paolo Zanna in *«Descriptiones urbium»*, p. 579. Egli afferma: «Una datazione nel tredicesimo secolo è più probabile, dato che nel dodicesimo la popolarità di Roma era stata alquanto oscurata dai molti attacchi contro il decadimento morale, come mostra Pascal in *Poesia latina medioevale*, Catania, 1907, pp. 81-85». È vero che i poeti elencati da Pascal (Ildeberto di Lavardin, Giraldo Cambrense, Guglielmo di Malmesbury, Giovanni di Salisbury) parlano della decadenza di Roma, ma non si può ignorare che Ildeberto è anche l'autore di un'elegia che ne esalta la grandezza. Una condanna di tipo politico-morale della situazione contemporanea non implica necessariamente una diminuzione del valore storico e simbolico della città del passato, quello che interessa all'autore della nostra *Narrazione*. Ci sembra, quindi, che una considerazione di questo tipo non sia sufficiente, da sola, per datare l'opera nel XIII secolo.

9. Zanna, *«Descriptiones urbium»*, pp. 577, 578.

10. Garms, Garms, *Mito e realtà*, p. 578.

11. *Narrazione*, p. 145.

12. *Narrazione*, p. 167. Tale affermazione di maestro Gregorio induce a ritenere che il trattato sia stato scritto fuori sede; Osborne ipotizza una sua realizzazione durante il viaggio di ritorno in patria (*The Marvels of Rome*, p. 14); in questo caso i due amici citati nel prologo della *Narrazione*, Martino e Tommaso, avrebbero avanzato la loro richiesta di stesura del racconto prima del ritorno di Gregorio, testimoniando un interesse vivissimo per le meraviglie di Roma. Nell'introduzione al testo della *Narrazione* del *Codice topografico della città di Roma* si ipotizza invece che siano stati i suoi coloriti racconti agli amici a causare la richiesta di un ricordo scritto dell'esperienza e che Gregorio si augurava di perfezionare ed ampliare le sue conoscenze sulle opere monumentali della città in un successivo ritorno a Roma (*Magistri Gregorii*, p. 137); appare strano, però, che il copista, dopo aver scritto decine di volte la parola Roma e tutti gli aggettivi ad essa connessi, non riuscisse a leggerla in quest'unico caso e saltasse la trascrizione della parola.

13. *Narrazione*, p. 145.

14. *Narrazione*, pp. 147, 159.

15. Di Ranulfo sappiamo ben poco: prese gli ordini monastici a Chester intorno al 1299 e scrisse il *Polychronicon* con lo scopo di narrare gli avvenimenti della sua epoca, come dichiara nel prologo dell'opera; nella sezione dedicata a Roma, utilizza molti passi della *Narrazione* di Gregorio. L'edizione considerata qui è il Ranulphi Higden *Polychronicon* a cura di C. Babington (pp. 206-237), il quale ha utilizzato cinque codici distinti, che hanno rivelato delle diversità rispetto al manoscritto di Cambridge ed hanno permesso di chiarire alcuni punti oscuri dell'opera di Gregorio;

il lavoro di confronto e correzione è stato svolto da Huygens, *Magister Gregorius*, pp. 35-44. Il *Polychronicon* rappresenta il primo mezzo di diffusione della *Narrazione* di Gregorio; anche il Graf (*Roma*, pp. 48, 49) mostra di conoscere maestro Gregorio solo attraverso Ranulfo.

16. Guglielmo fu monaco nell'abbazia benedettina di Malmesbury dove svolse la mansione di bibliotecario. Potè consultare un antico catalogo delle porte e dei luoghi santi di Roma, sicuramente anteriore all'VIII secolo a causa della presenza di sepolcri di martiri successivamente rimossi e cambiati nell'epoca in cui Guglielmo scrive (cfr. Gregorovius, *Storia*, II, p. 615, n. 18). L'antica descrizione fu inserita nella sua opera Willelmi Malmesburiensis *De gestis regum Anglorum* (alle pp. 537-544 dell'edizione, qui utilizzata, a cura di W. Stubbs) che descrive gli avvenimenti storici dall'occupazione romana dell'Inghilterra fino al regno di Enrico I.
Le notizie su Roma, inserite quando tratta della prima crociata, sono introdotte dai versi dell'elegia *Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina*, della quale si cita esplicitamente l'autore: Ildeberto di Lavardin, arcidiacono a Le Mans e arcivescovo di Tours; i primi due versi vengono utilizzati anche da maestro Gregorio all'inizio della sua *Narrazione* (p. 147). Guglielmo può aver conosciuto l'elegia direttamente da Ildeberto (cfr. Willelmi Malmesburiensis *De gestis regum Anglorum*, pp. 537-538), mentre il nostro autore può averla letta nel *De gestis regum Anglorum*. Sempre da quest'opera potrebbe aver appreso che i versi tratti dal *Planctus Hlotcri I Caesaris* «Cesar tantus eras quantus et orbis/Sed nunc in modico clauderis antro» (*Poëtae Latini aevi Carolini*, pp. 1072-1076), riferiti da molte fonti medievali a Giulio Cesare nella leggenda sulla presenza delle sue ceneri in cima all'obelisco Vaticano, erano invece destinati ad un altro regnante; infatti, mentre secondo la più antica redazione dei *Mirabilia urbis Romae* l'epigramma era addirittura inciso sull'obelisco, Guglielmo ritiene che il destinatario di questi versi sia Enrico III (cfr. Willelmi Malmesburiensis *De gestis regum Anglorum*, pp. 327-329); per questo motivo maestro Gregorio potrebbe aver deciso di non citare direttamente la dedica, limitandosi ad un commento generico (*Narrazione*, p. 171).
Dopo la citazione da Ildeberto, Guglielmo passa in rassegna una lista di porte della città: ne elenca quattordici cercando di indicarle sia con il loro nome classico, sia con quello a lui contemporaneo, partendo dal Vaticano e procedendo verso destra (Willelmi Malmesburiensis *De gestis regum Anglorum*, pp. 539-544); anche Gregorio dichiara, dopo aver citato i versi, che le porte di Roma sono quattordici, sebbene ne elenchi solo dodici, senza un ordine preciso, cercando di fornire il loro nome antico (*Narrazione*, p. 147). Le due versioni, però, non coincidono perché, mentre Guglielmo si è probabilmente attenuto al testo utilizzato come fonte, maestro Gregorio ha raccolto i nomi durante la sua visita alla città.
Un altro punto di contatto tra le due opere si può ipotizzare nella conoscenza del racconto del grande fascino suscitato da una statua marmorea di Venere su un giovane, che arrivò a metterle un anello al dito, trattenuto con forza dalla dea come se fosse un anello nuziale da proteggere (Willelmi Malmesburiensis *De gestis regum Anglorum*, pp. 354-357; cfr. Gregorovius, *Storia*, II, p. 621 e n. 37 e Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, p. 13); un analogo fascino sembra aver colpito maestro Gregorio, che a sua volta descrive una statua di Venere così bella ed apparentemente viva da esercitare un'attrazione quasi magica (*Narrazione*, p. 159).
Infine, è simile anche la loro formazione culturale: i modelli storici di Guglielmo

vengono analizzati da Gluckauf, *William of Malmesbury's Roman Models*, pp. 165-175, e in gran parte si tratta degli stessi autori conosciuti o citati da maestro Gregorio.

17. Autore apprezzatissimo in epoca medievale, soprattutto per il *Policraticus*, Giovanni di Salisbury fu studente a Parigi e Chartres; visse a Canterbury dove divenne ebbe grande familiarità con Tommaso Becket al quale dedicò due delle sue opere: il *Policraticus*, terminato nell'estate del 1159, ed il *Metalogicon* (del quale è stata ritrovata a Cambridge la copia personale di Becket); fu vescovo di Chartres dal 1176 al 1180, anno della sua morte. Partecipò al Concilio di Reims e fu presente presso la Curia papale, probabilmente dall'estate del 1149 all'inizio del 1152 (cfr. Linder, *The Knowledege*, pp. 315-333, in part. pp. 317-319; *John of Salisbury's Memoirs*, pp. XI-XLVI; John of Salisbury, *Historia Pontificalis*, pp. XI-L; Poole, *John of Salisbury*, pp. 321-330).
Il *Policraticus*, in parte satira sulla vita di corte ed in parte riflessione politica con fini moralizzatori, si diffuse velocemente già nel XII secolo, grazie ad amici e conoscenti di Giovanni, tra Canterbury, Saint Albans, Pontigny, Salisbury e Chartres; anche Lotario di Segni, futuro Innocenzo III, ne utilizzò alcune parti nel *De Miseria humane conditionis*, scritto durante il suo cardinalato nell'ultimo decennio del XII secolo. Alle soglie del secolo successivo, l'opera arrivò all'abbazia di Malmesbury (Linder, *The Knowledge*, pp. 320-323; Joannis Saresberiensis *Policraticus*, I, pp. XIV-XV).
Per Giovanni di Salisbury come probabile fonte di maestro Gregorio cfr. la nota 5.

18. Vissuto quasi contemporaneamente a maestro Gregorio, Alessandro nacque lo stesso giorno del futuro re Riccardo III del quale fu anche fratello di latte e grazie al quale condusse una vita agiata. Studiò a Saint Albans e poi a Parigi; tornato in Inghilterra, insegnò a Dunstable, Saint Albans e Oxford. Entrò poi nell'ordine agostiniano dei canonici di Cirencester, divenendo abate nel 1213. Due anni dopo si recò in Italia in occasione del IV concilio Lateranense (cfr. *Alessandro Neckam*, pp. 13-18). Non sappiamo se Alessandro e Gregorio abbiano attinto a fonti comuni o ci fosse una conoscenza diretta tra i due; comunque, il primo narra due versioni della leggenda della «*salvatio civium*» (vedi alle pp. 64-68), una delle quali concorda con la quella di maestro Gregorio (Alexandri Neckam *De naturis rerum*, p. 447); è, infine, uno dei testimoni, con Petrarca e lo stesso Gregorio, dell'esistenza di leoni sul basamento dell'obelisco Vaticano (cfr. Alexandri Neckam *De naturis rerum*, p. 447, riportato a p. 112 con ampia discussione sull'argomento).

19. Tellenbach, *La città di Roma*, p. 727. Un particolare interesse per Roma in quel periodo è testimoniato anche dalle numerose cronache inglesi sulla città; cfr. Manselli, *Cronisti inglesi*, pp. 184-193.

20. Riportiamo la traduzione del brano del documento (*Calendar of the Patent Rolls*, p. 219): «Atto di donazione a maestro Gregorio, cancelliere di O[ttone], cardinale diacono di San Nicola al carcere Tulliano e legato papale, che riceverà dalle mani dell' amministratore del vescovato di Norwich, per tutto il periodo in cui il vescovato rimarrà vacante e nelle mani del re, i 17 marchi all'anno, che egli era solito ricevere come donazione del precedente vescovo di Norwich, come li prendeva al tempo del vescovo».

21. Manitius, *Geschichte*, II, pp. 248-253, in particolare p. 248, colloca maestro Gregorio nell'ambiente di Canterbury ed identifica il «signor Tommaso» del prologo con l'arcivescovo Tommaso Becket (1118-1170), il quale, dall'esilio francese (tra il 1164 e il 1170), potrebbe averlo inviato a Roma nella delegazione formata per pero-

rare la sua causa presso il papa Alessandro III. Ci sembra però, per i motivi esposti nel paragrafo precedente, che questa ipotesi anticipi un po' troppo la datazione dell'opera.

22. Osborne, *The Marvels of Rome*, pp. 14, 15.

23. L'unico studioso a nutrire dubbi sulla provenienza inglese di maestro Gregorio è Josiah Russel, il quale ritiene improbabile che un copista inglese non abbia capito un toponimo inglese; in seguito però, proprio lui tenta di identificare maestro Gregorio con il cancelliere di Ottone da Tonengo, in Inghilterra dal 1237 al 1241. Cfr. Russel, *Dictionary of Writers*, pp. 40, 41. La credibilità dell'ipotesi "inglese" è condivisa da Paravicini Bagliani, *Cardinali di Curia*, p. 94, che non ignora, però, la mancanza di prove inequivocabili. Per le relazioni tra papato e Inghilterra sotto Innocenzo III e Onorio III si veda Sayers, *Innocenzo III* e Ead., *Papal Government and England*; Mengozzi, *Papa Onorio III*, ha esaminato il rapporto tra Enrico III ed Onorio III, testimoniato soprattutto dalla loro corrispondenza epistolare. Un'analisi su un periodo più ampio si trova in Morris, *The Papal Monarchy*.

24. *Narrazione*, p. 159. Cfr. Parks, *The English Traveller*, p. 194.

25. Cfr. p. 14. Sulla questione degli alloggi per pellegrini nel Medioevo Cerasoli, *Ricerche storiche*, pp. 383-409, evidenzia la mancanza di documenti per il periodo precedente al XIV secolo. Parks, in *The English Traveller*, pp. 354, 355, dopo aver ricordato che il centro di ospitalità inglese era scomparso nel 1201 per lasciare spazio al nascente ospedale di Santo Spirito, scrive di non aver notizie su dove alloggiassero i viaggiatori inglesi nel XIII e XIV secolo. Ricorda però che la chiesa di San Pantaleone, proprio nel centro della città medievale, tra Campo dei Fiori ed il ponte di Castel Sant'Angelo, venne affidata a preti inglesi all'inizio del XIII secolo e che questo luogo poteva essere un rifugio per i viaggiatori anglosassoni.

26. Per un'analisi dei legami tra le istituzioni universitarie, le alte sfere ecclesiastiche ed il termine *magister* si veda Paravicini Bagliani, *Il trono*, pp. 205, 206 e Southern, *The Schools of Paris*, p. 134, il quale afferma che il titolo era proprio di «funzionari in carica nella scuola di una cattedrale ... era il segno che avevano dietro di sé l'autorità delle scuole, e a questo titolo restavano legati anche quando salivano molto in alto nella gerarchia ecclesiastica». Baddeley, all'interno del citato articolo di Rushforth sulla *Narrazione*, p. 18, suggerisce che maestro Gregorio sia un giurista, semplicemente perché si sofferma ad osservare una tavola di bronzo «dove sono scritte le parti più importanti della legge» che, peraltro, non è in grado di leggere e quindi di capire (*Narrazione*, p. 173). Se usiamo il metro di giudizio dell'interesse dimostrato, allora il nostro autore è uno scultore: descrive soprattutto statue e con grande dovizia di particolari!

27. *Narrazione*, p. 145.

28. *Ivi*, pp. 171, 159, 161, 167. Zanna, «*Descriptiones urbium*», p. 581, mostra quanto il canone della brevità sia presente nel trattato; un esempio si rintraccia nella presentazione degli archi trionfali, dove Gregorio dice: «Ho visto anche molti altri archi trionfali assai simili a questo per fattura e decorazione, per cui una volta descritto uno, in pratica si è anche parlato della qualità degli altri».

29. *Narrazione*, p. 155. Zanna, «*Descriptiones urbium*», p. 502

30. Kinney, «*Mirabilia urbis Romae*», p. 216.

31. A proposito della morte di Cesare afferma: «Svetonio, *al quale sono maggiormente incline a credere*, dice però ...» (*Narrazione*, p. 171; il corsivo è nostro).

32. *Narrazione*, pp. 145, 153, 167, 171; per le citazioni dei passi nel testo, si veda la versione latina a fronte. Il *Bellum civile* fu uno dei libri più letti nel Medioevo.

33. *Ivi*, pp. 147, 159, 163, 171. Era il poeta più letto dopo Virgilio, sia per le *Metamorfosi* che per l'*Arte amatoria* ed i *Rimedii d'amore*.

34. *Ivi*, pp. 159, 163, 171, 173.

35. *Ivi*, pp. 163, 167, 173.

36. *Ivi*, p. 171.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.

39. Cfr. cap. 2, nn. 3 e 17.

40. *Narrazione*, p. 147. Cfr. cap. 2, n. 16.

41. Cita Ovidio, *Metamorfosi*, II, 1-2, a sproposito (*Narrazione*, p. 163) e chiama Svetonio «Mario» (*Narrazione*, p. 169). Sul rapporto tra gli scrittori classici e quelli medievali, si veda Graf, *Roma*, pp. 488-519.

42. *Narrazione*, pp. 163, 167, 169 e 173, 171.

43. Le conoscenze sulla storia della Roma antica possedute nel secolo XII vengono studiate dal Mortensen attraverso un esame della qualità e quantità di testi copiati nei manoscritti del tempo in *The Texts and Contexts*, pp. 99-110.

44. Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, p. 6, sottolinea che la descrizione è frutto di una scelta precisa, con sculture ed edifici ignorati coscientemente.

45. Menestò, *Relazioni di viaggi*, p. 556.

46. Osborne, *The Marvels of Rome*, p. 6.

47. *Narrazione*, p. 173.

48. Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, p. 14.

49. Rushforth, *Magister Gregorius*, p. 15.

50. In molti casi, purtroppo, la descrizione di maestro Gregorio, a causa degli scarsi e sommari riferimenti topografici forniti, impedisce sia l'identificazione del monumento descritto con uno di quelli tutt'ora esistenti, sia di capire con sicurezza se si tratta di monumenti ancora presenti al suo tempo ed oggi scomparsi. Tratteremo di questo problema a proposito del commento sulle singole opere.

51. Garms, Garms, *Mito e realtà*, pp. 578 e 595.

52. Accadeva spesso che gli ospiti della più importante città del mondo perseguissero più scopi contemporaneamente; cfr. Tellenbach, *La città di Roma*, p. 692.

53. Garms, Garms, *Mito e realtà*, p. 578 e Menestò, *Relazioni di viaggi*, p. 556.

54. Pseudo-Beda, *De septem miraculis mundi*, coll. 961-962. A causa della presenza di queste opere nella descrizione di maestro Gregorio, Arturo Graf, che però conosceva la *Narrazione* solo attraverso il *Polychronicon*, negava una reale presenza dell'autore a Roma (Graf, *Roma*, p. 49, n. 49); l'affermazione venne confutata già dal James, scopritore del manoscritto di Cambridge, elencando tutti i passi in cui è evidente una visione diretta della città (*Magister Gregorius*, p. 539), e dal Manitius (*Geschichte*, p. 249).

55. Pseudo-Beda, *De septem miraculis mundi*, col. 961: «I. De septem miraculis mundi manu hominum factis. Quod primum est Capitolium Romae, salvatio civium, major quam civitas, ibique fuerunt gentium a Romanis captarum statuae vel deorum imagines, et in statuarum pectoribus nomina gentium scripta quae a Romanis captae fuerant, et tintinnabula in collibus eorum appensa. Sacerdotes aut pervigiles diebus et noctibus per vices ad harum custodiam curam habentes intendebant: si quaelibet

earum moveretur, sonum mox faciente tintinnabulo, ut scirent ad quam gentem reprimendam exercitum mox destinare deberent»; cfr. *Narrazione*, p. 155. Alle pp. 538, 539 di *Magister Gregorius*, James giustifica tutte le identificazioni dei monumenti a Roma con le motivazioni riferite nel commento; il confronto filologico tra i testi dei due trattati è in Huygens, *Magister Gregorius*, pp. 41, 42.

56. *Narrazione*, p. 145.

57. Pseudo-Beda, *De septem miraculis mundi*, col. 961: «II. Pharus Alexandrina super quatuor cancros vitreos per passus viginti sub mari fundata est. Hoc namque mirum quomodo tam magni cancri fieri possent, vel quomodo deportari et non frangi valerent, qualiter fundamenta caementitia desuper haerere potuerint, vel quomodo sub aqua caementum stare valeat, et quare cancri non franguntur, et quare non lubricant desuper jacta fundamenta»; cfr. *Narrazione*, p. 171. In questo caso, il monumento è totalmente estraneo alla città e maestro Gregorio non cerca in alcun modo di adattare il racconto alle rovine ammirate. Il faro è citato dopo l'obelisco Vaticano, i cui leoni possono aver richiamato alla mente i granchi di vetro su cui poggiava l'opera. Il passo è interessante perché permette di conoscere direttamente una delle fonti del nostro autore: Isidoro di Siviglia, citato per la sua conoscenza del materiale utilizzato nel realizzare una struttura resistente all'acqua. Per un commento, si veda Rushforth, *Magister Gregorius*, p. 44 ed Osborne, *The Marvels of Rome*, pp. 94, 95.

58. Pseudo-Beda, *De septem miraculis mundi*: «III. In Rhodo insula Colossi imago aerea cantum triginta sex pedum fusilis facta; hoc mirum qualiter tam immensa moles fundi potuisset, vel erigi o stare»; cfr. *Narrazione*, p. 153.

59. Il termine *insula* è stato trattato da una serie di studiosi, passati in rassegna da Castagnoli, *L'«insula»*, pp. 45-52, dove vengono fornite varie testimonianze per dimostrare il valore di questa unità topografica; Katermaa-Ottela, *Le casetorri*, pp. 16, 17, analizza il significato del termine in generale.

60. La chiesa *Sancti Salvatoris insule de Coloseo*, nominata da Cencio camerario, registrata come San Salvatore *de insula* nei cataloghi di Torino e di Parigi, fa dedurre a Christian Huelsen (*Note di topografia*, pp. 60, 61) che il nome *insula Colosei* si riferisca al luogo dell'anfiteatro Flavio dove si trovava anche il colosso di Nerone, e che quindi questa chiesa abbia tratto il suo nome dalla zona chiamata *insula*. Nello stesso articolo Huelsen riporta alcuni passi che sembrano testimoniare che nel Medioevo col termine *Coloseus* si indicava l'enorme statua di Nerone e non l'anfiteatro Flavio; di questo discuteremo più avanti (cfr. pp. 90 91 e cap. 3, n. 220).

61. Pseudo-Beda, *De septem miraculis mundi*, coll. 961, 962: «IV. Quartum miraculum simulacrum Bellephorontis ferreum cum equo suo in summa civitate suspensum, in aere sistere, nec catenis penditur, nec desuper ullo stipite sustentatur, sed magni lapides magnetus in archivolis habentur, et hinc et inde in assumptionibus trahitur, et in mensura aequiparata consistit; est autem aestimatio ponderis circa quinque milia librarum ferri».

62. *Narrazione*, p. 157.

63. Pseudo-Beda, *De septem miraculis mundi*, col. 962: «V. Quintum miraculum theatrum in Heraclea, de uno marmore ita sculptum est, ut omnes cellulae et mansiones, muri et antra bestiarum, ex uno solidoque lapide factum est, super septem cancros de ipso lapide sculptos appendens sustinetur; et nemo in gyro ipso tam secrete, aut solus aut cum aliquo, loqui potest, quod ipsum non audiant qui in gyro aedificii sistunt»; cfr. *Narrazione*, p. 157. Anche in questo caso, maestro Gregorio

non indica dove si trova l'opera all'interno della città, né tenta di collegarlo ad altri monumenti descritti. Per un commento si veda Rushforth, *Magister Gregorius*, p. 43 ed Osborne, *The Marvels of Rome*, pp. 58, 59.

64. Pseudo-Beda, *De septem miraculis mundi*, col. 962: «VI. Sextum miraculum balneum quod Apollonius Tianaeus cum una candela consecrationis incendit, thermas perpetuo igne sine ulla administrazione calentes fecit»; cfr. *Narrazione*, p. 157.

65. Pseudo-Beda, *De septem miraculis mundi*, col. 962: «VII. Septimum miraculum, templum Dianae, super quatuor columnas, prima fundamenta percussa sunt arcuum, deinde paulatim succrescens super quatuor arcus eminentiores lapides arcubus prioribus suppositi. Super quatuor, octo columnae et octo arcus positi, inde tertio ordine aequa ponderatione per quatuor partes succrescens, supereminentiores lapides positi. Super octo sexdecim fundati sunt; super sexdecim triginta duo; iste quartus est, in quinto ordine sexaginta quatuor columnae finem faciunt tam mirabilis aedificii».

66. James, *Magister Gregorius*, p. 539.

67. Graf, *Roma*, pp. 88, 89 e Le Goff, *L'Italia fuori dall'Italia*, p. 1975. I sette monumenti romani che sostituirono le meraviglie di tutto il mondo furono: l'acquedotto Claudio, le terme di Diocleziano, il foro di Nerva, il palazzo Maggiore, il Pantheon, il Colosseo, la Mole Adriana. Sull'argomento si veda anche Omont, *Les Sept Merveilles*, pp. 40-59.

68. *Narrazione*, p. 145. Per maestro Gregorio "palazzo" (*edificia palatiorum* in questo caso) indica qualsiasi tipo di edificio chiuso, terme comprese, conformemente all'uso medievale del termine (Krautheimer, *Roma*, pp. 381, 382). Salvatore Settis (*Continuità, distanza, conoscenza*, p. 453) ricorda il caso dell'abate Sugerio, il quale chiama sempre *palatium* le terme di Diocleziano.

69. Molti sono i medievisti che citano le parole di maestro Gregorio nelle loro descrizioni della città, anche a proposito dell'ordine del senatore Brancaleone degli Andalò di far abbattere 140 torri, simboli del potere aristocratico, nel 1252: il numero dà l'idea della veridicità della *Narrazione*. Un esempio per tutti: Brezzi, *Roma e l'impero*, p. 481.

70. Tellenbach, *La città di Roma*, pp. 691, 692 e Maddalo, *In figura Romae*, p. 17. Anche se nessuno dei codici dei secoli XII e XIII presenta un corredo iconografico, le immagini che prendono vita dal secolo successivo (o, più esattamente, le prime giunte fino a noi) sono una chiara interpretazione grafica dei contenuti dei *Mirabilia*. La prima planimetria di Roma realizzata con intenti realistici è quella di fra Paolino da Venezia, risalente al 1323, basata su una versione dei *Mirabilia* datata 1280. In questa rappresentazione molti dei monumenti classici sui quali indugia maestro Gregorio spiccano per il loro formato più grande rispetto al resto delle opere raffigurate: evidentemente erano considerati degni di maggior attenzione, ed ebbero un'esaltazione grafica analoga a quella letteraria del nostro autore. Oltre alla Maddalo (anche Ead., *Roma nelle immagini*, pp. 53-63), si veda Benocci, *Le figurazioni di Roma*, pp. 71 e 174 e Garms, *Vedute di Roma*.

71. Lo stesso stupore ed ammirazione provati da maestro Gregorio ci sembra di ritrovarli, circa due secoli e mezzo più tardi, nella descrizione di Roma che l'umanista Poggio Bracciolini traccia nel *De varietate fortunae* (la traduciamo dal *Codice topografico della città di Roma*, IV, pp. 230, 231):

> Salimmo sul colle del Campidoglio ... e, scesi da cavallo, ci fermammo proprio sulle rovine dell'area tarpea, dietro la grande soglia marmorea della porta,

credo, di un tempio, con molte colonne spezzate tutto intorno, da dove si apre un'ampia veduta della città. Qui Antonio, dopo aver guardato in giro, un po' qua ed un po' là, sospirando e come colto da stupore disse: «O Poggio, quanto è diverso questo Campidoglio da quello che il nostro Virgilio cantò: "Ora d'oro, un tempo selvaggio e coperto da macchie di bosco"» ... Io, in verità, non riesco a paragonare l'immensa rovina di questa città a nessun'altro spettacolo; tra tutte le cose, create dalla natura o realizzate dalla mano dell'uomo, solo questa sopravvive alle calamità. Anche se sfoglierai tutte le storia, consulterai le testimonianze di tutti gli scrittori, esaminerai tutti gli annali, non troverai un solo esempio di mutamento più grande di quello della città di Roma, un tempo bellissima, la più splendida di tutte quelle che furono e che saranno, chiamata dal dottissimo greco Livanio, in una lettera ad un suo amico desideroso di vedere Roma, non città, ma parte un tempo del cielo.

72. Sumption, *Monaci, santuari, pellegrini*, p. 276. A questo proposito il Sumption dichiara che maestro Gregorio, nella sua descrizione dell'arrivo in città, vide «il segno sicuro dell'avvicinarsi della fine del mondo stesso». A noi non sembra affatto così: riprende semplicemente il luogo comune della caducità di tutte le cose, tipico della mentalità medievale, per esprimere stupore per le rovine della città ritenuta immortale; cfr. *Narrazione*, p. 145.

73. Abbiamo già osservato la diligente distinzione nel prologo, all'apertura della *Narrazione*, tra opere intatte, in rovina o esistenti solo nel ricordo. Cfr. *Narrazione*, p. 145.

74. Hildeberti Cenomanensis *Carmina minora*, carmen n° 36, pp. 22-24 la prima elegia, pp. 25-27 la seconda. Per un esame dell'idea di Roma in Ildeberto si veda Wikte, *Rome as «Region of Difference»*, pp. 403-411; per un'analisi della personalità del poeta si veda Raby, *A History*, pp. 316-329.

75. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza*, p. 376.

76. Hildeberti Cenomanensis *Carmina minora*, p. 22.

77. Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, p. 31. Sottolineano l'importanza della poesia, ben nota ai visitatori più colti e preparati, Graf, *Roma*, p. 25; Fedele, *La tradizione di Roma*, p. 432; Garms, Garms *Mito e realtà*, p. 591; Cecchelli, *Continuità storica di Roma*, p. 144; Le Goff, *L'Italia fuori dall'Italia*, p. 1958; Zanna, *«Descriptiones urbium»*, pp. 567-570, 581, 589. I Garms e il Zanna confrontano Ildeberto con maestro Gregorio, considerandoli molto vicini per i sentimenti provati nei confronti del patrimonio artistico-monumentale della città.

78. Hecksher, *Relics of Pagan Antiquity*, pp. 210, 211.

79. Zanna, *«Descriptiones urbium»*, p. 573.

80. Deér, *The Dynastic Porphyry Tombs*, p. 118.

81. Willelmi Malmesburiensis *De gestis regum Anglorum*, pp. 537, 538.

82. Ross, *A Study*, pp. 304, 307.

83. *Narrazione*, p. 147.

84. Heckscher, *Relics of Pagan Antiquity*, p. 205. Fedele, *Sul commercio delle antichità*, p. 469.

85. *Narrazione*, p. 161.

86. *Ivi*, p. 147, 163.

87. *Ivi*, pp. 147, 153, 157. Osborne, *The Marvels of Rome*, p. 51, osserva che proprio la presenza di teste, braccia, piedistalli, ecc., in giro per la città può aver

spinto maestro Gregorio a considerare il papa autore di tante distruzioni.

88. *Narrazione*, p. 161. Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, p. 8. Anche qui l'espressione scelta fa un po' sorridere il lettore, che può ipotizzare una sospetta ironia.

89. Joannis Saresberiensis *Policraticus*, p. 370.

90. Krautheimer, *Roma*, p. 237. Cfr. Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, pp. 8 e 29.

91. *Mirabilia Romae* a cura del Parthey, pp. 26, 27.

92. Martini Oppaviensis *Chronicon*, p. 422. Linder, *The Knowledge*, pp. 328, 329, afferma: «Sebbene la narrazione di Giovanni [di Salisbury] dell'incendio delle biblioteche Palatina e Capitolina rappresenti in realtà la più antica testimonianza di tale leggenda, il presunto legame tra la versione di Giovanni e quella di Martino di Troppau – la fonte principale per la leggenda nelle cronache successive – non è sicuro. Inoltre un simile collegamento tra il *Policraticus* e le varie versioni dei *Mirabilia urbis Romae* è assai poco probabile. Sembra, al contrario, che Giovanni abbia riportato una leggenda locale romana di cui venne a conoscenza nel corso di una delle sue frequenti visite alla Curia romana. La sola fonte storiografica contenente una citazione dal *Policraticus* è, per quanto ne sappiamo, la duecentesca *Cronaca di Bury St Edmunds*». Maestro Gregorio si candida come ottimo collegamento tra la versione di Giovanni di Salisbury e le altre. Un esame completo del rapporto tra papa Gregorio Magno e le antichità pagane è svolto da Buddensieg, *Gregory the Great*, pp. 44-65; cfr. anche Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, p. 8.

93. Orselli, *Santi e città*, p. 829.

94. Per un esame dei sentimenti di Gregorio Magno verso la città di Roma si veda Graf, *Roma*, p. 25 e McNally, *Gregory the Great*, pp. 7-26.

95. *Gregorii I papae Registrum epistolarum*, Epist. XI, 36 e XI, 56

96. Le lettere destinate all'Inghilterra dell'estate del 601 sono analizzate in Markus, *Gregory the Great*; il mutato indirizzo della strategia papale sarebbe dovuto all'arrivo di notizie sulle reali difficoltà, precedentemente sottovalutate, della missione tra gli Angli. Cfr. anche Grisar, *Roma alla fine del mondo antico*, pp. 262-277; e Id., *San Gregorio Magno*, pp. 262, 274-276; Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities*, p. 207, 208; Gandolfo, *Luoghi dei santi*, p. 894; Krautheimer, *Roma*, p. 77.

97. *Bede's Ecclesiastical History*, I, 30; I, 32.

98. *Narrazione*, p. 163.

99. Brezzi, *Roma e l'impero* (da cui sono tratte le citazioni, pp. 514, 515) riporta brani di questi e di altri autori. Guglielmo di Malmesbury pronuncia il suo pesante giudizio immediatamente prima di citare l'elegia di Ildelberto che, in tutt'altra prospettiva, esalta la città.

100. Rispettivamente a p. 147 e p. 163 della *Narrazione*.

101. Si tratta di San Giovanni in Laterano, nominato a proposito della statua di Marco Aurelio, di San Pietro in Vaticano, citato quando descrive la piramide presso Castel Sant'Angelo, e del Pantheon. *Narrazione*, pp. 147, 169, 163. Ippolito viene citato in relazione al tempio di Pallade (*Narrazione*, pp. 161).

102. Per un esame del fenomeno si veda Haskins, *The Reinassance*; Nitze, *The so-called Twelth Century Reinassance*; Panofsky, *Rinascimento e rinascenze*; Ullmann, *Radici del Rinascimento*; Weiss, *The Renaissance Discovery*; Southern, *The Place of England*, pp. 201-216.

103. Ullmann, *Radici del Rinascimento*, p. 208.
104. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze*, pp. 65-67, 74, 75; cfr. Southern, *The Place of England*, pp. 201-216.
105. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze*, p. 82.
106. Krautheimer, *Roma*, pp. 234, 235.
107. *Narrazione*, p. 171.
108. *Ivi*, p. 151.
109. Il Weiss, in *The Renaissance Discovery*, p. 7, afferma che lo stesso clima politicizzato dei *Mirabilia* pervade l'opera di maestro Gregorio. Chiara Frugoni (*L'antichità: dai «Mirabilia»*, p. 9, n. 15), riscontra la seguente presa di posizione da parte maestro Gregorio: «La concezione politica di Gregorio lo mostra un nemico dell'idea imperiale, che si rispecchia nel durissimo giudizio su Cesare, particolare che manca nel testo dei precedenti *Mirabilia* ... L'antimperialismo è ribadito nel rifiuto di Augusto ad accettare il titolo che gli era stato offerto ... Insistito è il binomio repubblica/libertà: Marco Quinto Quirino, la seconda identificazione proposta per il gruppo equestre del Laterano, dichiara di essere già andato incontro alla morte *pro repubblica* e di volerla ora affrontare *pro salute civium* ... Non si parla mai di *imperium* ma sempre di *regnum* ... Tutta la sua attenzione è tesa al recupero delle gesta dei grandi uomini della Roma repubblicana, e perciò si sofferma sugli archi di Pompeo, Scipione, sulla colonna coclide di 'Fabrizio'. In quest'opera la scoperta dell'immenso patrimonio artistico della Roma antica fa tutt'uno con il desiderio di recuperare, ammirandole, quelle forme di vita civile che l'avrebbero resa tale: da qui il disinteresse di Gregorio per gli edifici imperiali (Colosseo e palazzo di Tito e Vespasiano), mute architetture di cui non coglie altro che la mole smisurata. La sua attenzione è tutta per gli eroi magnanimi che hanno saputo sacrificare, come Quinto Quirino, la vita per la salvezza dell'urbe, in una dimensione 'comunale'. L'imperatore antico si sovrappone troppo facilmente a quello medievale nelle aspre lotte che lo videro in continua contesa con il pontefice». Altrove (p. 19) afferma: «Maestro Gregorio è sensibile soprattutto agli archi trionfali ... dedicati, egli ritiene, a celebrare le memorie della Roma preimperiale, congeniale alla temperie politica in cui viveva. Unica eccezione è fatta per Augusto come trionfatore di Cleopatra: qui la drammaticità della storia, il suicidio spettacolare della regina, vince ogni parzialità ideologica; comunque è sempre il popolo di Roma il protagonista a cominciare dall'iscrizione (che Gregorio afferma di aver letto – in realtà un centone di possibili epigrafi – dove l'impero è sostituito dalla repubblica)». A noi pare evidente, però, che le interpretazioni dei monumenti non possono essere del tutto personali (quando non ha conoscenze certe, a proposito delle colonne coclidi, preferisce desistere da un commento), ma suggerite o condizionate da quegli esponenti dell'ambiente romano che sembrano accompagnarlo ovunque e ai quali dava tanto credito.
110. Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, pp. 11, 12: «Maestro Gregorio, non potendo più trovare nel suo presente quella vita di cui un tempo le statue erano dotate, ne fa una categoria estetica e supremo giudizio di valore: è nell'apparenza di vita che si definisce la bellezza ...».
111. *Narrazione*, p. 159. Lo stesso concetto è espresso per un toro di bronzo (*Ivi*, p. 147)
112. *Magistri Gregorii*, p. 139.
113. *Narrazione*, p. 153.

114. Krautheimer, *Roma*, p. 238.
115. Zanna, *«Descriptiones urbium»*, p. 580.
116. Tellenbach in *La città di Roma*, p. 728, sottolinea questa «comparsa di un nuovo senso del reale».
117. Castagnoli, *Roma antica*, p. 146: «Nell'Umanesimo i monumenti non sono più il pegno di una restaurazione politica (come nei *Mirabilia* o in Petrarca o in Cola di Rienzo), ma vengono per la prima volta ricercati e studiati per se stessi, avanzi di un mondo che si stava con stupore ed amore riscoprendo, di un mondo di civiltà e di arte che si imponeva all'uomo come ideale dell'esistenza».
118. *Narrazione*, p. 149.
119. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze*, pp. 91, 92 e Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, p. 9.
120. *Narrazione*, pp. 147, 151, 155.
121. Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, p. 7.
122. *Narrazione*, p. 159. Kinney, *«Mirabilia urbis Romae»*, p. 217
123. Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, pp. 6, 7, 14.
124. *Narrazione*, pp. 165.
125. *Magistri Gregorii*, p. 140.
126. Fossi, *Nani sulle spalle dei giganti?*, p. 22 e Krautheimer, *Roma*, p. 236.
127. De Lachenal, *Il gruppo equestre*, p. 16.

3

La *Narrazione delle meraviglie della città di Roma*

3.1. I *Mirabilia* di Benedetto canonico e la *Narrazione* di maestro Gregorio

Nella prima redazione dei *Mirabilia* l'autore, Benedetto canonico, ci indica le fonti da cui ha attinto per la composizione dell'opera: antichi regionari, cataloghi topografici andati completamente perduti, la prima letteratura agiografica, sermonari, compendi di storia romana, biografie tratte dal *Liber Pontificalis*, i *Fasti* di Ovidio.[1]

Le fonti utilizzate con certezza da maestro Gregorio sono il trattato su *Le sette meraviglie del mondo*, vari scrittori antichi e alcuni autori a lui contemporanei; a queste si aggiunge, aspetto non secondario, l'esperienza diretta: le informazioni che, nelle sue ricerche di notizie, ottiene da abitanti e visitatori della città, spesso vagliandole criticamente.

Nelle due opere il rapporto con i classici è totalmente diverso: la conoscenza diretta di fonti antiche da parte dell'autore dei *Mirabilia* è testimoniata solo da alcuni passi o reminiscenze dei *Fasti*, spesso poco precisi, mentre maestro Gregorio arricchisce il suo trattato attraverso varie citazioni da autori classici, che inserisce con disinvoltura nelle descrizioni dei monumenti, riuscendo ad operare collegamenti indovinati tra "forme" e contesti classici, come nel caso della Venere e dei versi di Ovidio.[2]

Considerando la struttura dell'opera, risulta subito evidente che la composizione dei primi *Mirabilia* è sistematica, ordinata, ragionata, mentre la *Narrazione* è spontanea e disorganizzata. Sebbene esista in ambedue gli autori la tendenza a descrivere i monumenti raggruppati in categorie,[3] Benedetto fornisce anche delle indicazioni utili per compiere un'escursione all'interno di tutta la città e permet-

133

te una migliore localizzazione di opere, strutture e luoghi menzionati. Maestro Gregorio non sembra affatto interessato a una sistematizzazione topografica della materia trattata, ma piuttosto a quella tipologica; spesso si dimostra impreciso, trovandosi costretto ad aggiungere un'"appendice" per riferire di alcuni monumenti dimenticati nei capitoli dedicati alle loro categorie artistiche.[4] Non dobbiamo dimenticare, in ogni caso, che la versione a noi pervenuta andava, per esplicita ammissione dell'autore, rivista e perfezionata.[5]

Confrontando la scelta degli argomenti esposti, si possono cogliere differenze significative nei temi totalmente ignorati od ampiamente trattati da ciascuno: Benedetto inizia la descrizione partendo dalle mura e dalle strutture d'accesso alla città (soffermandosi sulle porte e sugli archi), ed accenna anche alla sua conformazione orografica, citando i sette colli; si occupa poi dell'interno, fornendo anche notizie utili al pellegrino, come i ponti che permettono di attraversare il Tevere, e mostrando la stessa attenzione per i monumenti pagani (elenca terme, *palatia*, teatri e templi in modo sommario ma sistematico) ed i più importanti luoghi di culto cristiano (chiese, aree tradizionalmente famose per il martirio dei santi più importanti e cimiteri che ne raccoglievano le spoglie). Notiamo un interesse particolare per i templi (anche se spesso è errata l'indicazione delle divinità alle quali erano dedicati),[6] ed una grande attenzione per la zona del Vaticano ed i suoi monumenti,[7] ma completo silenzio sulle opere d'arte esposte nella piazza del Laterano, ad eccezione del Marco Aurelio;[8] si concede in seguito uno spazio relativamente più grande al Campidoglio, all'Aracoeli, al Quirinale, al Pantheon e a San Pietro in Vincoli,[9] per il racconto di alcune leggende ad essi legate, capaci d'aumentare nei lettori l'interesse per Roma; non mancano, infine, riferimenti all'organizzazione sociale della città, con una lista di giudici.[10]

Tra le strutture funzionali della città maestro Gregorio passa in rassegna unicamente le porte urbane (delle quali apprezzava probabilmente il valore monumentale),[11] e di solito preferisce non fornire elenchi generali di categorie di monumenti, ma solo descrizioni dettagliate di tutti quelli che ha potuto osservare da vicino;[12] inoltre, trascura deliberatamente gli aspetti cristiani della città e non fa cenno alle leggende che, all'interno delle varie redazioni dei *Mirabilia*,

operano una fusione tra personaggi o monumenti pagani e cristianesimo.[13] Della zona del Vaticano si limita a descrivere l'obelisco, eredità di un complesso antico e defilato rispetto al nuovo assetto della piazza su cui si affacciava la basilica;[14] si intrattiene invece a lungo sulla piazza del Laterano, indugiando nella descrizione delle singole opere d'arte che l'adornavano, ed esprime giudizi estetici su di esse.[15] È letteralmente affascinato da alcune categorie di monumenti, come gli obelischi, che proprio nella *Narrazione* sono considerati per la prima volta in base al loro valore artistico, mentre in precedenza venivano citati nelle fonti solo come riferimenti topografici o, nel caso di quello Vaticano, perchè *memoria* di Cesare.[16]

Nei *Mirabilia* coesistono dunque tre temi: l'elencazione di tutto ciò che si può vedere in città, le leggende a questa collegate e la trattazione più approfondita di alcuni aspetti ritenuti degni di maggior attenzione, come i luoghi di culto o di martirio. Nella *Narrazione* le semplici enumerazioni e le leggende come quantità sono ampiamente superate dalle descrizioni particolareggiate, quelle che permettono ad un autore di esprimere il proprio gusto e la propria personalità.[17]

Le successive versioni dei *Mirabilia* seguono fedelmente l'ordine espositivo della prima redazione: partendo dalle mura e dalle porte, descrivono i palazzi e le statue più rappresentativi, i luoghi maggiormente degni d'attenzione ed i presìdi della Cristianità,[18] dimostrando un interesse identico verso argomenti di carattere cristiano e monumenti dell'antica Roma.[19] Emerge inoltre il desiderio di soddisfare il gusto dei fruitori dell'opera e di accendere la loro fantasia attraverso leggende ed informazioni sulla trasformazione cristiana di culti e feste pagane.

Maestro Gregorio si pone in una posizione di critica nei confronti di questi racconti fantastici, che preferisce ignorare o definire *vanae fabulae*, sebbene la sua formazione non sia in grado di liberarlo del tutto dagli stessi limiti;[20] viene quasi da chiedersi se il nostro autore con questo tono deciso volesse esprimere un atteggiamento polemico nei confronti dell'opera di Benedetto canonico.[21]

L'intento dei *Mirabilia* è soprattutto educativo e divulgativo, di localizzazione topografica ed identificazione di tutto ciò che è importante, grandioso o cristianamente indicativo a Roma, unito al-

l'esaltazione di una città che rincorre un passato glorioso da ripristinare. Alla fine della composizione Benedetto dichiara di aver realizzato il trattato per ricordare alle generazioni future la bellezza delle opere antiche, espressa soprattutto dalla loro preziosità,[22] ma emerge con chiarezza un interesse continuo per il rapporto tra passato e presente il cui filo conduttore è rappresentato dal collegamento tra sacro e profano operato attraverso la rivelazione della Provvidenza.[23]

L'ottica di Gregorio è totalmente diversa; non disegna percorsi adatti ad una guida, non esalta la Roma cristiana, non esprime aspirazioni politiche, i racconti di avvenimenti passati sono posti al di fuori di un tempo definito e fanno parte del clima mitico dell'Urbe: è questa l'unica atmosfera che sembra condizionarlo.[24]

Nel visitare Roma egli dà libero sfogo ai propri interessi, indugiando a lungo sui monumenti che lo attirano di più: la sua affermazione di aver passato un'intera giornata nel "palazzo" delle terme di Diocleziano, ma di non aver potuto vederlo tutto a causa della sua grandezza,[25] oltre che essere una voluta esagerazione per esaltare la magnificenza degli edifici romani, è la chiara testimonianza di quanto accurate fossero le sue visite. L'esigenza di fornire un quadro della città a quegli amici che avevano tanto insistito per ottenerlo, come confessa nel prologo, fu completamente subordinata alla sua esperienza diretta e in nessun caso, o almeno così ci sembra, riferisce notizie utili ai suoi lettori ma poco interessanti per lui.

La *Narrazione* si rivela, e questo è un punto che va sottolineato, una vera e propria trattazione erudita sulle antichità romane, non una guida della città. Ne è una prova la suddivisione del materiale in categorie di monumenti, senza utili riferimenti topografici per raggiungerli; persino le porte della città non hanno alcun ordine preciso, ma sembrano elencate così come gli tornarono in mente quando prese in mano la penna per scrivere.[26]

Le versioni dei *Mirabilia* successive alla prima si limitano ad arricchire o modificare il testo nella sua funzione di guida e cercano di rendere più chiare le indicazioni topografiche riportando, ad esempio, i nomi popolari e contemporanei dei monumenti.[27] Il nostro autore compie un cammino contrario: aspira ad assegnare alle vestigia pagane denominazioni ritenute più antiche rispetto a quelle comunemente usate; e proprio per questo spesso fornisce nomi frutto

di elucubrazioni etimologiche o di "contaminazioni" da parte di monumenti classici vicini a quello descritto.

Il risultato più evidente delle sue ricerche, improntate al recupero dell'Antico, inteso come "vero assoluto" ed espresso concretamente dalle denominazione originarie dei monumenti, è un allontanamento dagli altri testi su Roma, che inevitabilmente produce molti problemi d'identificazione delle opere citate e descritte attraverso il filtro di una mentalità medievale.[28]

In conclusione, i punti in comune tra la tradizione dei *Mirabilia* ed il trattato di maestro Gregorio si limitano alla condivisione di una serie di dati oggettivi e di racconti circolanti nell'ambiente romano dell'epoca,[29] ma le due opere differiscono profondamente per gli interessi e gli intenti di chi le ha realizzate.

È probabile che il nostro autore abbia letto una versione dei *Mirabilia*. Se immaginiamo che l'abbia utilizzata per la *Narrazione*, dobbiamo ammettere che ha operato una selezione critica degli argomenti e, all'interno di ciascun argomento, una cernita delle notizie da utilizzare; inoltre, ha integrato ogni parte in funzione dei propri interessi, intervenendo con autorità in tutta l'esposizione.

La differenza fondamentale nell'approccio all'argomento comune è proprio questa presenza costante dello spirito critico esercitato dall'autore della *Narrazione*, del tutto assente nei *Mirabilia* a lui contemporanei.[30] In questi non si rintraccia una capacità di riconoscere i valori e gli ideali classici, tramandati specificamente dai singoli prodotti dell'arte antica, ma solo una loro generica esaltazione in qualità di testimoni della grandezza e magnificenza dell'Urbe; maestro Gregorio è invece in grado di apprezzare alcune qualità artistiche dei monumenti pagani, come realismo e naturalismo, caratteristiche peculiari dell'arte antica.[31]

3.2. Le porte della città

Pensando all'antica Roma, nel Medioevo ci s'interrogò su cosa le avesse permesso di essere invincibile così a lungo. Il primo elemento, considerato in tutte le descrizioni, è il funzionale sistema di protezione della città: un'imponente cinta muraria, provvista di una serie di porte nelle quali la notevole robustezza si univa spesso a una

Lorenzo, non lontano dalla quale troviamo ancora una via di Villa di Livia.[48]

Tra i suoi contemporanei maestro Gregorio è l'unico a nominare la porta Collatina, ma il termine torna ad essere usato nel Quattrocento dall'inglese John Capgrave (avrà forse letto il nostro autore ?) che chiama la porta *Collina* o *Collatina*.[49] Un problema simile si riscontra nelle fonti antiche: la citazione di Festo di una via *Conlatina*, viene completata con quella di una porta *Conlatina* in un antico commentario, ma quella strada non compare nei cataloghi regionari e Strabone, che pure descrive minuziosamente le porte della città, non fa cenno ad una con questo nome.[50] Eppure avrebbe dovuto trovarsi proprio nel tratto tra le porte *Esquilina* e *Viminale*, per assolvere la funzione di ingresso nella città della via Collatina;[51] al principio della cinta muraria però, sull'estremità del Quirinale, c'era la porta *Collina*, il cui nome poteva ingenerare confusione.[52]

Infine, il terzo nome dato da maestro Gregorio a Porta *Tiburtina*, cioè *Aquileia*, non ha alcun legame con la porta detta anche di *San Lorenzo* o *Taurina*. Qui ci potrebbe essere un errore nella trascrizione del copista o di memoria da parte di Gregorio, il quale, sapendo dell'esistenza di tre nomi per la stessa porta, cerca di sostituire il termine popolare *Taurina* con quello più classico di *Esquilina* (corrispondente alla *Tiburtina* nella vecchia cinta muraria),[53] o di *Aqua Iulia* (uno dei tre acquedotti che attraversavano la via Tiburtina presso la porta omonima).[54]

Qualunque siano le vere identificazioni, la lista di maestro Gregorio è la più distante, tra gli elenchi medievali posseduti, da quelle esposte nelle varie redazioni dei *Mirabilia*.[55]

3.3. Le statue del Campidoglio

Mentre l'imponente sistema murario rendeva evidenti le tecniche difensive di Roma, l'inimitabile capacità con cui i erano stati mantenuti sottomessi i tanti territori conquistati restava un mistero e si rivestiva di un alone di mito; per spiegarla si attribuivano agli antichi Romani poteri ed arti magiche.[56]

Proprio dalle fantasie nate sulla prontezza nel reprimere le ribellioni delle popolazioni assoggettate, nacque la leggenda della *Sal-*

vatio civium: secondo questa l'"arma segreta" consisteva in un gruppo di statue, ciascuna delle quali rappresentava una popolazione sottomessa ed era munita di un campanello; ogni volta che una provincia tentava di ribellarsi, il campanello corrispondente suonava e l'esercito romano poteva intervenire prontamente. La leggenda ebbe una larga diffusione, non solo in Occidente: una versione araba racconta che intorno alla residenza reale (identificata con il Laterano) c'erano cento colonne ricoperte d'oro su cui erano collocate altrettante statue di bronzo, con il nome delle varie nazioni e corredate di un campanello; il loro ruolo magico è lo stesso delle altre leggende occidentali. [57]

Un'origine della leggenda si potrebbe rintracciare in qualche vaga notizia sull'esistenza di un *porticus ad nationes*, voluto da Augusto, in cui erano raccolte le statue che rappresentavano tutte le nazioni soggette; sulla sua collocazione, esistono solo ipotesi: forse apparteneva al complesso del teatro di Pompeo, forse si trovava nel Campo Marzio.[58]

Tutte le versioni più antiche, comunque, collocano le statue sul Campidoglio: è così nella prima fonte a nostra disposizione, il commento a Gregorio Nazianzeno di Cosma Ageopolita (dell'VIII secolo), e nel trattato sulle sette meraviglie che tanto "ingannò" maestro Gregorio; continua ad esserlo nelle prime versioni dei *Mirabilia*,[59] dove la leggenda, secondo alcuni, avrebbe promosso anche l'immagine di centro del potere amministrativo assunta dal colle grazie alla *renovatio Senatus*,[60] quasi investita di un valore retroattivo.[61]

In versioni successive della leggenda, invece, l'edificio che ospitava le statue miracolose cambia: il Pantheon,[62] il Colosseo o il tempio della Concordia,[63] tutti edifici, in ogni caso, "profondamente romani".[64]

Maestro Gregorio, come per le altre leggende che appaiono nella *Narrazione*, non lega il racconto a un edificio particolare ma entra direttamente nell'argomento lasciando in sospeso l'identificazone di un avvenimento perso nel mito.[65] La prova di una scelta cosciente è rappresentata dal fatto che la notizia della collocazione delle statue al Campidoglio è l'unica omessa nell'esposizione fedele e quasi letterale del trattato sulle sette meraviglie inserito nella *Narrazione*.[66]

La sostanza della leggenda è comune, ma il nostro autore opera un arricchimento dei particolari e completa il racconto inserendo la storia della fine della struttura magica con la conseguente caduta dell'Impero, presente solo in alcune versioni della leggenda, ma non in quella dello pseudo-Beda.

In primo luogo, maestro Gregorio ha verificato l'esistenza dell'edificio che conservava le statue: «Rimane ancor oggi una gran parte delle pareti di quest'edificio e sono visibili i sotterranei paurosi ed inaccessibili»; ma non ha potuto vedere la sua struttura intera perché la moltitudine di statue è una delle «opere meravigliose che c'erano una volta a Roma».[67] Ci tiene quindi a dichiarare di non aver visto l'opera direttamente, ma di aver solo raccolto una tradizione visitando le rovine di una struttura la cui descrizione fa pensare al *Tabularium* del Campidoglio.[68]

L'annotazione di maestro Gregorio sul materiale con cui erano fatti i campanelli, l'argento, è originale (fu scelto per la sua caratteristica sonorità) e sembra proprio una risposta ottenuta dall'autore interrogando i suoi accompagnatori romani, guide necessarie per rintracciare i monumenti conosciuti attraverso le pagine dei libri.

Un altro elemento originale della *Narrazione* è dato dal racconto della presenza di un fuoco perenne nell'edificio che ospitava le statue, estintosi contemporaneamente al crollo di tutta la struttura.[69]

Maestro Gregorio riferisce anche della presenza di un gruppo equestre di bronzo in cima all'edificio: un cavaliere sconosciuto che teneva in mano un'asta e, muovendosi, l'indirizzava verso il simulacro rappresentante la popolazione ribelle; l'episodio è riferito anche nella versione della leggenda fornita dall'inglese Alessandro Neckam nel *De naturis rerum*.[70]

Altro punto d'incontro tra la versione del Neckam, anch'essa legata al Campidoglio, e quella di maestro Gregorio, è l'epilogo in cui lo stesso artefice della *Salvatio civium* profetizza la causa della distruzione di tutto il complesso: la nascita di Cristo.

In alcune redazioni, prima fra tutte questa del Neckam, l'artefice viene identificato con il poeta latino Virgilio;[71] questi non compare, però, in una seconda versione della leggenda fornita dallo stesso autore inglese nel *De laudibus divinae sapientiae*, che rappresenta una sorta di riassunto della precedente.[72] Maestro Gregorio lascia

ignota l'identità di chi predisse l'evento, collocando la vicenda in un clima ancor più indefinito.

La causa della distruzione del complesso è rinvenuta nella nascita del Salvatore, la cui potenza divina annulla il potere dell'esercito romano; quest'interpretazione produce una sorta di parallelismo all'interno della *Narrazione*. Maestro Gregorio, che ha accusato un pontefice della distruzione delle statue pagane, riconduce a Dio la fine dell'intero Impero romano, ricorrendo alla più comune e retorica delle giustificazioni al superamento del paganesimo da parte del cristianesimo: la luce falsa e magica (fino allora, però, inestinguibile) si spense giustamente quando cominciò a brillare la luce vera dell'eternità.[73]. La leggenda, va notato, rappresenta l'unica occasione in cui maestro Gregorio esalta la Cristianità in contrapposizione al paganesimo.

Nei *Mirabilia* il racconto sulla *Salvatio civium* è limitato a poche righe ed inserito all'interno di un'altra leggenda, riferita al Pantheon; i principi ai quali i sacerdoti riferivano le notizie sulle ribellioni, presenti in tutte le redazioni delle sette meraviglie, sono qui sostituiti da senatori, mentre l'episodio del crollo di un edificio pagano alla nascita di Cristo è collegato al destino della statua di Romolo, posta nel tempio di Venere e Roma.[74]

La *Narrazione* è molto più vicina alle versioni del Neckam, probabilmente contemporaneo e connazionale di maestro Gregorio, ma è difficile capire se uno dei due usufruì del testo dell'altro; è possibile che abbiano avuto delle fonti comuni.

Sembra proprio che maestro Gregorio operi una scelta critica di tutte le notizie a disposizione, prelevando alcuni particolari dalle diverse versioni conosciute, per ampliare quella contenuta nel trattato sulle sette meraviglie, rivelatosi troppo sintetico per il nostro autore anche in altre occasioni.

L'autore arricchisce quello che già sa sulla leggenda con "riscontri oggettivi" ottenuti visitando la città sulle notizie conosciute: è concreto nell'individuare nelle rovine visitate la sede della *Salvatio*. In seguito, però, viene inevitabilmente attirato dal ricco patrimonio di elementi magici presenti nel racconto, a partire dalle statue in movimento fino al crescendo dell'apparizione di Cristo, mistero ancora più grande dei segreti dell'invincibile popolo romano.

Ancora magia e mistero nella descrizione, ripresa dal trattato sulle sette meraviglie, della statua bronzea di Bellerofonte, che maestro Gregorio ritiene un monumento ormai scomparso ma un tempo situato a Roma.[75] L'errore poterebbe essere stato favorito da alcune versioni corrotte dello pseudo-Beda nelle quali l'opera viene collocata in «summa civitate», anziché nella tradizionale «Smirne civitate».[76]

La statua, nota a Plinio e ad Isidoro di Siviglia, è descritta nella *Narrazione* in modo simile a come lo è nel *De naturis rerum* di Alessandro Neckam: sospesa in aria senza alcun basamento o catena, avvolta in un'atmosfera magica e irreale.[77]

3.4. Le statue del Quirinale

3.4.1. La Venere capitolina

Non sappiamo con certezza dove si trovasse la statua di Venere che maestro Gregorio torna ad ammirare per ben tre volte, vittima, come confessa, di una "magica seduzione".

Egli afferma di alloggiare a circa due stadi dal luogo in cui era esposta, e che non lontano da essa si trovano le statue dei Dioscuri (da lui chiamate «cavalli di marmo»),[78] allora collocate presso le terme di Costantino sul Quirinale. Nel XVII secolo è stata ritrovata proprio al Quirinale una statua identica a quella descritta nella *Narrazione*: si tratta della Venere in marmo pario, scoperta all'interno di un muro dov'era stata nascosta come un tesoro,[79] di fronte alla chiesa di San Vitale, tra Quirinale e Viminale. Rinvenuta durante il pontificato di papa Clemente X (1667-1670), venne acquistata da Benedetto XIV nel 1752 ed oggi si può ammirare nei Musei Capitolini.[80] Se l'*hospitium* di Gregorio, al quale abbiamo accennato nel precedente capitolo, si trovava presso San Pantaleone, nella zona di San Pietro, la distanza di due stadi, cioè di circa due miglia, è proprio quella da percorrere per giungere al Quirinale.[81]

L'ammirata descrizione è arricchita con un verso di Ovidio: si tratta del giudizio espresso da Paride nell'«audace» gara in cui Venere ebbe la meglio su Giunone e Minerva, consacrando all'immortalità il mito della bellezza superiore della dea; la dotta citazione sembra quasi un tentativo di giustificare, attraverso un'autorità

classica, l'esagerata passione per la raffigurazione di una divinità pagana.[82]

La Venere non è ricordata dagli autori dei *Mirabilia*, ma non aveva lasciato insensibili i loro contemporanei, come testimonia la diffusione di leggende legate al monumento.[83] Maestro Gregorio, però, in questo caso non sembra interessato alle leggende. Inserisce con abilità l'opportuno riferimento classico, descrive le qualità dell'opera «fatta con un'arte meravigliosa e indicibile», il suo sembrare «creatura viva piuttosto che una statua», ma l'impressione finale che ci lascia la lettura è quella dell'attrazione fisica esercitata su di lui da quella «donna che arrossisce della sua nudità».

3.4.2. I Dioscuri

Non lontano dalla statua di Venere, maestro Gregorio ammira degli *equi marmorei*,[84] più precisamente i *simulacra* di due uomini nudi, ciascuno accompagnato da un cavallo, facilmente identificabili con i *Dioscuri* (Castore e Polluce), oggi sulla piazza del Quirinale.[85]

Nei *Mirabilia* furono identificati con due filosofi ed indovini, chiamati Prassìtele e Fidia, per l'errata comprensione delle scritte sui basamenti:

OPUS FIDIAE, OPUS PRASSITELES

Evidentemente questi due scultori del V e IV secolo a.C., tra i più celebri dell'Antichità e le cui opere ebbero molteplici riproduzioni, erano ormai sconosciuti: le epigrafi furono perciò interpretate come i nomi dei personaggi rappresentati.[86]

Questi, non riconosciuti nei due gemelli mitologici, assorbirono un corredo leggendario, necessario per giustificare l'esistenza dei monumenti a loro dedicati; la spiegazione fornita è impegnativa, costruita attraverso dialoghi: Tiberio avrebbe dedicato un monumento alla memoria dei "filosofi" Fidia e Prassìtele per la loro capacità di venire a conoscenza dei pensieri formulati dall'imperatore chiuso nella sua camera. Per giustificare la loro completa nudità, estranea ai dettami dell'arte medievale, si assegnò il carattere di chiarezza e linearità che essa poteva rappresentare, a quella "scienza" che aveva permesso ai due pseudo-filosofi di ottenere la fama.[87]

Maestro Gregorio è più prudente, evidentemente non si fida delle notizie presenti nei *Mirabilia*, utilizzate in minima parte, e

preferisce fornire una versione diversa, cercando forse di identificare i personaggi attraverso i loro gesti: secondo lui le statue raffigurano due matematici noti nell'antichità per la loro eccezionale prontezza d'ingegno; i cavalli scolpiti insieme ai due uomini rappresenterebbero il premio e il simbolo della velocità di calcolo dei loro cervelli.[88]

Le due statue compaiono, infine, anche in un percorso dell'*Itinerario di Einsiedeln*, poste in relazione alle chiese di San Vitale e di Santa Susanna.[89]

3.4.3. Le statue dei Fiumi

Accanto ai Dioscuri maestro Gregorio vide altre due statue,[90] quelle che oggi di trovano di fronte al palazzo del Senato sul Campidoglio, e che in origine rappresentavano i fiumi Tigri e Nilo; anche i *Mirabilia* li collocano presso le terme di Costantino, vicino agli stessi cavalli marmorei.[91]

Le identificazioni dei personaggi scolpiti differiscono dalla realtà anche in questo caso e non concordano neppure tra *Narrazione* e *Mirabilia*: in quest'ultima opera le statue sono considerate raffigurazioni di Bacco e Saturno. Probabilmente, il Tigri fu ritenuto Bacco perché la tigre scolpita sotto il gomito della statua era considerato anche un simbolo dionisiaco; il Nilo fu identificato con Saturno, una tradizione testimoniata solo dalla vicina chiesetta consacrata a san Saturnino.[92] Maestro Gregorio, che nei Fiumi vede la rappresentazione di due anziani reclinati, sostituisce l'interpretazione di Saturno con quella del re Salomone.

La sua descrizione, racchiusa in pochissime righe, fornisce notizie preziose: è il primo a porre le statue sotto due archi o volte, che appaiono in un disegno del XVI secolo nell'angolo nord-ovest delle terme di Costantino,[93] e le stima lunghe quaranta piedi. Ai suoi occhi, Bacco tiene in mano un ramo di vite, mentre Salomone impugna uno scettro.

Dato che i veri attributi delle sculture sono andati perduti, possiamo solo ipotizzare che quelli descritti da maestro Gregorio siano frutto di un'errata interpretazione di elementi più adatti alle figure realmente raffigurate.[94]

3.5. I palazzi

I *Mirabilia* suddividono gli argomenti in capitoli senza particolari collegamenti tra loro, mentre maestro Gregorio sembra studiare il passaggio tra la parte dedicata alle statue e le pagine riservate ai palazzi, occupandosi della descrizione di un palazzo interessante per le statue che contiene.

È l'unico a descrivere un edificio di Roma in questi termini: accanto alle statue dei Fiumi presso il Quirinale si trova l'enorme palazzo dei Cornuti, sede di una serie di immagini, tutte munite di corna. Tra queste, spicca per dimensioni quella di Giove arenoso, ma l'origine del termine dovrebbe provenire in realtà dalla famiglia un tempo proprietaria dell'edificio: infatti, essi furono talmente odiati dai concittadini a causa del loro carattere orgoglioso ed aggressivo, che da questi furono chiamati "cornuti"; tale informazione proviene da quella categoria di fonti cittadine ritenute valide da Gregorio.[95]

Siamo di fronte ad uno di quei problemi d'interpretazione topografica da risolvere attraverso gli indizi, non sempre affidabili, forniti dall'autore.

Un'immagine cornuta di Giove, detto arenoso, è presente nei commentari di Servio all'Eneide, dove esiste una leggenda su Bacco assetato nel deserto, soccorso da Giove attraverso un ariete,[96] ed è probabile una conoscenza diretta di questa storia da parte di maestro Gregorio.

Nella zona considerata, l'unica traccia del nome *Cornuti*, che è anche quello di una famiglia romana, è testimoniata dalla presenza della chiesa di San Salvatore *de Cornutis* o *de caballo*, chiaramente sita nei pressi del gruppo dei Dioscuri di Monte Cavallo, ed esistita fino al XVI secolo;[97] qui c'erano due grandi costruzioni, adattabili alla descrizione della *Narrazione*: il tempio di Serapide,[98] voluto da Caracalla, e le terme di Costantino.

Il tempio, sostenuto da alte colonne, aveva dimensioni tali da giustificare il commento di maestro Gregorio, e la divinità cui era dedicato, Serapide, veniva raffigurata con un particolare ornamento del capo, che nel Medioevo fu interpretato come un paio di corna; esse erano attributi abituali per il Giove arenoso ed il dio-bue *Apis*, due divinità collegate proprio al culto di Serapide. Tale edificio è

davanti alla sede vescovile), era in funzione, come già detto, un *baineum* pubblico, fondamentale servizio e luogo di ritrovo per poveri e forestieri, almeno dall'VIII secolo.[161] Ad ovest nel Duecento sorse l'ospedale di San Giovanni, mentre a sud-ovest si trovava il Battistero ed a sud c'erano gli edifici più importanti: la chiesa e il *Patriarchium*.

Nell'età di mezzo, la *platea* davanti a quest'ultimo assunse un'importanza fondamentale all'interno del complesso perché fu scelta dai pontefici come luogo per l'esercizio di alcune funzioni pubbliche della Chiesa,[162] ad esempio l'amministrazione della giustizia. Anche se le autorità ecclesiastiche costruirono la loro immagine di gestori di un centro politico ed amministrativo mediante una fervente attività diplomatica nelle stanze del Laterano,[163] la diffusione di tale immagine si concretizzò a tutti i livelli attraverso la propaganda svolta con l'esposizione di una serie di monumenti classici, considerati simboli di potere dell'antica Roma, nello spazio aperto del *Campus*, davanti al palazzo o sotto i portici.[164]

Molte delle opere lì raccolte sono le stesse che ancora oggi vengono ammirate dai turisti come simboli dell'Urbe: la statua equestre di Marco Aurelio, la testa e la mano appartenute ad una statua colossale, uno "spinario", una lupa; altre (un ariete, probabilmente un'antica tavola di bronzo incisa) sono ormai scomparse.[165]

I continui cambiamenti operati dai papi per l'adeguamento del complesso alle proprie esigenze, hanno reso preziose tutte le testimonianze medievali scritte ed iconografiche precedenti all'ultima grande trasformazione voluta da Sisto V (1585-1590), che fece abbattere quasi tutta la struttura originaria, conservando solamente il Battistero e l'antica cappella del *Sancta Sanctorum* con la Scala Santa.[166]

Un'idea dello spettacolo offerto dalla *platea* durante il Medioevo, è fornita da una veduta del XVI secolo di Martin van Heemskerck, autore di preziosi disegni dei monumenti romani, nella quale i vari frammenti classici esposti suggeriscono l'impressione di trovarsi in un museo d'arte antica all'aperto.[167]

Quello di maestro Gregorio è l'unico testo posseduto in cui viene descritto non solo ogni monumento presente nel disegno, ma anche altri. Nei *Mirabilia*, invece, al Laterano è riservata un'attenzione diversa: le meraviglie del *Campus* vengono omesse e la statua

di Marco Aurelio ha uno spazio fortemente ridotto rispetto alla *Narrazione*.[168]

Maestro Gregorio descrive a lungo i vari "pezzi" di bronzo dislocati nella piazza, posti per lo più su colonne, ma non li pone uno accanto all'altro all'interno della *Narrazione*: nella sezione dedicata alle statue troviamo il Marco Aurelio, i resti di una statua colossale ed il Priapo-spinario; in un'appendice, in fondo al trattato, vengono descritte la lupa, l'ariete e la tavola, tutte e tre «nel portico davanti al palazzo invernale del papa».[169]

3.7.2. La statua di Marco Aurelio

Un quinto dell'opera di maestro Gregorio è dedicato interamente a questa grande statua di bronzo e ulteriore attenzione è riservata alle altre opere bronzee, che occupano uno spazio preponderante rispetto a tutti gli altri monumenti descritti. Questo interesse, tutto medievale, supera di gran lunga l'attenzione suscitata, ad esempio, dalla stessa statua di Marco Aurelio nell'epoca di grande splendore della città. I motivi sono ben comprensibili: rappresentava un esempio eccelso dell'antica arte statuaria, dalle grandi dimensioni, isolata nello spazio (in un'epoca in cui sculture e statue erano tutte a "parete") e in bronzo, materiale divenuto raro e prezioso fin dalla Tarda Antichità.[170]

Negli antichi cataloghi regionari sono menzionate ventidue statue equestri raffiguranti degli imperatori, ma ve ne dovevano essere molte di più, dato che in quest'elenco è omesso, ad esempio, proprio il Marco Aurelio; forse tale statua non fu un monumento pubblico e venne realizzata per essere esposta nella casa natale dell'imperatore, la villa di sua madre Domizia Lucilla.[171]

Nella *Narrazione*, in tutti i *Mirabilia* ed in ogni altra fonte medievale in cui è citato questo gruppo equestre, il personaggio rappresentato viene identificato in primo luogo con Costantino.

Una statua di questo imperatore nel Foro romano è certamente esistita, come confermano la *Notitia* e l'*Itinerario di Einsiedeln*;[172] in quest'ultima fonte, però, troviamo un *equus Costantini* nell'itinerario che va da porta Aurelia a Porta Prenestina, ed un *Caballus Costantini* nel percorso da San Pietro a Santa Lucia. Si potrebbe ipotizzare che il primo sia l'effettivo Costantino del Foro, mentre il

secondo testimoni già l'equivoco con il gruppo equestre del Marco Aurelio.[173]

Unica a sfuggire alla distruzione o fusione toccata a tutte le altre, l'opera sopravvisse nell'epoca medievale grazie all'errata identificazione del cavaliere con l'imperatore che concesse la libertà di culto al cristianesimo e, secondo la tradizione, "donò" la città al papato.[174] Il valore che la statua assunse in rapporto alla crescita del potere pontificio, oltre a permetterne la sopravvivenza materiale, fu anche la causa fondamentale della sua fama europea.[175]

Quando la politica papale si indirizzò verso una svalutazione del ruolo di quest'imperatore nella storia ecclesiastica, cominciarono a circolare altre identità della statua, diffuse per vari secoli, finché non venne scoperta quella reale, testimoniata per la prima volta da Bartolomeo Sacchi da Piadena, detto il Platina, biografo di papa Sisto IV e autore di un *Liber Pontificalis*.[176]

Maestro Gregorio cerca di indagare coscienziosamente sulla vera identità del cavaliere, ma è senza dubbio attirato anche dalla qualità di esecuzione e dal valore estetico della statua, che già per le sue notevoli dimensioni, doppie rispetto a quelle reali, produceva immensa ammirazione e sincero stupore per la raffinatezza dei particolari così ben modellati e per la doratura, restaurata più volte sia nel Medioevo sia nel Rinascimento, che ne accresceva la preziosità.

Il cavallo appare in movimento, con la zampa anteriore destra sollevata e la sinistra puntata a terra; la muscolatura dell'animale è di grande effetto. Il braccio destro del cavaliere si eleva all'altezza della spalla, leggermente spostato verso la destra della statua; le dita della mano sono aperte, ma non tese.[177] Il punto d'osservazione ideale del gruppo nel suo insieme non è la visione frontale: la fruizione perfetta avviene attraverso una linea ottica leggermente spostata verso destra, dalla quale l'osservatore ammira l'imperatore inquadrato tra la mano destra distesa e la testa leggermente girata del cavallo.[178]

Maestro Gregorio osserva attentamente l'atteggiamento del cavaliere e si sofferma a riflettere sul gesto compiuto: la mano destra si dirige verso il popolo, come se volesse parlare o dare un ordine, nella sinistra tiene le briglie; la testa del cavallo è volta verso destra, quasi volesse girarsi. Fra le orecchie dell'animale, continua la descrizione, c'è un uccello, sotto la zampa un nano dall'aspetto sofferente.[179]

In realtà l'immagine è diversa: la mano sinistra non stringe le briglie, ma è staccata e piegata, l'uccello descritto è solo un ciuffo della criniera visto da un'ottica che induce al fraintendimento, il nano era un piccolo barbaro (presente su tante monete che raffigurano la stessa situazione),[180] le cui dimensioni nel Medioevo furono ritenute reali: nelle varie storie sul monumento lo troviamo identificato come un nano.[181]

L'integrità odierna dell'opera è relativa: sono andate perdute parte delle briglie e la statuetta del barbaro.

Dove si trovava il monumento prima di essere collocato nel *Campus Lateranensis*? Forse il nostro Marco Aurelio si è sempre trovato nei pressi del Laterano: è stato ritrovato un basamento antico le cui proporzioni corrispondono a quelle dell'originario piedistallo su cui doveva poggiare la statua, nella zona sottostante l'ospedale di San Giovanni, dove viene identificata anche l'antica presenza della villa di famiglia dell'imperatore;[182] inoltre, nei sotterranei della parte più antica del *Patriarchium*, il *Sancta Sanctorum*, è stato rinvenuto un pozzo della fine del XII secolo identificabile con quello davanti al quale era situato il Marco Aurelio secondo alcuni documenti medievali.[183]

Le fonti che hanno registrato le discussioni sorte nel XVI secolo riguardo al trasporto della statua al Campidoglio, voluto da Paolo III, affermano che questa si trovava al Laterano da «aliquot centum supra mille annos», che sono più o meno i secoli intercorsi tra l'età di Costantino e la rimozione dell'opera.[184]

L'identificazione del cavaliere con Costantino sarebbe perciò conseguenza della vicinanza tra il gruppo equestre ed il complesso Lateranense, voluto proprio da quest'imperatore;[185] la rimozione dell'opera dall'originario piedistallo dovette avvenire in seguito, probabilmente a causa delle trasformazioni del tessuto urbano in funzione delle esigenze del *Patriarchium* e diede inizio ad un periodo di abbandono e deperimento della statua, terminato quando venne recuperata da qualche pontefice, che la espose come trofeo simbolico della "donazione di Costantino", tradizionalmente avvenuta nel 312 d.C.[186]

L'opera doveva trovarsi nei pressi del Laterano, in uno spazio aperto, alla fine dell'VIII secolo. Qui probabilmente la vide, in uno

dei suoi soggiorni romani, Carlo Magno, che rimase così suggestionato dall'ambiente del *Campus* da volerlo riprodurre nella sua Aquisgrana, proposta come una seconda Roma, dove fece esporre una statua equestre del re ostrogoto Teodorico (morto nel 526), tolta alla città di Ravenna.[187] Un'occasione per lo spostamento del Marco Aurelio all'interno della *platea* potrebbe rintracciarsi proprio al tempo di Leone III, il quale, ordinando l'esposizione del monumento in un luogo più adatto, avrebbe mirato a solennizzare e caricare di valori simbolici l'incoronazione di Carlo Magno, nuovo Costantino, nell'anno 799.[188]

La prima prova certa, però, della presenza di una statua di Costantino nel *Campus* appartiene al X secolo: la condanna di un prefetto, Pietro, che aveva preso parte ad una rivolta contro papa Giovanni XIII (965-972), venne eseguita presso il «Caballus Constantini», al quale il reo fu appeso per i capelli, nel luogo destinato all'esercizio della giustizia.[189] È chiaro che, se i criminali venivano uccisi ed appesi al cavallo, la statua era diventata anche simbolo della legge romana, in un contesto di esaltazione della Roma classica.[190] Il gruppo doveva essere collocato in posizione elevata, se era possibile sospendervi un condannato; inoltre la prospettiva dal basso verso l'alto è quella che favorisce la confusione del ciuffo di crini sulla testa del cavallo con un uccello.[191]

La definitiva collocazione del Marco Aurelio davanti al palazzo Lateranense, su quattro colonne di granito rosa, dovrebbe essersi verificata durante il pontificato di Clemente III (1187-1191); alla statua vennero affiancati due leoni ed una vasca antica, con un progetto simile a quello della sistemazione della piazza di fronte al Pantheon, sempre risalente al XII secolo.[192]

Maestro Gregorio è l'unico a riportare notizie sulla collocazione precedente a quella del Laterano: la statua si trovava su quattro colonne di bronzo davanti all'ara di Giove sul Campidoglio. In seguito venne depredata delle sue strutture di sostegno per ordine del *beatus Gregorius*, che le fece riutilizzare all'interno della basilica Lateranense; allora i Romani decisero di sistemare il gruppo equestre di fronte al palazzo del papa, quasi sfidando il pontefice.[193]

Non abbiamo idea di quale sia stata la sua fonte: questo racconto è unico. Forse la statua si trovava davvero su quattro colonne

di bronzo prima di essere sistemata da Clemente III su quelle marmoree, forse l'idea venne a maestro Gregorio quando ammirò le quattro splendide colonne di bronzo già allora presenti nella basilica di San Giovanni.[194]

La statua mantenne la sua identità di Costantino fin quando il papato sostenne l'autenticità della "donazione"; ma, già nell'XI secolo, gli imperatori tedeschi cominciarono a sostenere la falsità di questo fondamento giuridico del potere esercitato sulla città dal papa, e ad utilizzare la statua per i loro scopi di propaganda politica attraverso l'identificazione del Marco Aurelio con Teodorico, il quale si era sempre presentato come un restauratore naturale dell'antica Roma imperiale ed aveva profondamente amato il patrimonio artistico della città; il gruppo equestre raffigurante quest'ultimo, trasportato da Ravenna ad Aquisgrana da Carlo Magno, favorì la diffusione in tutta Europa della sua fama di simbolo imperiale, mentre un'altra statua, considerata nel Medioevo anch'essa la rappresentazione di Teodorico a cavallo, si trovava a Pavia. Non è un caso, come ci informa lo stesso maestro Gregorio, che questa identificazione circolasse tra i pellegrini, i quali potevano aver visto una delle statue di Teodorico in quei luoghi.[195]

La Curia pontificia, spinta da queste critiche e, soprattutto, dal desiderio di non far più dipendere i fondamenti del potere papale dalla concessione di un imperatore, iniziò a modificare un'identificazione ormai scomoda. La relazione di viaggio di Beniamino di Tudela, scritta intorno al 1170, è l'ultima fonte a identificare, senza mostrare dubbi, la statua equestre di Marco Aurelio con Costantino.[196]

Il commento sulla statua presente nella prima versione dei *Mirabilia* di Benedetto canonico, come pure in quella rivista ed approvata da Cencio camerario, testimonia il cambiamento, e ci ricorda le considerazioni già fatte sulla possibile valenza politica dell'opera. Il monumento viene ancora chiamato cavallo di Costantino, ma subito si spiega che in realtà raffigurava un altro personaggio, presentato attraverso una leggenda: al tempo di consoli e senatori, Roma fu assediata da un potente re orientale, con esito vincente, ma un *armiger*, un ignoto cittadino valoroso, la liberò dall'assedio uccidendo il re in cambio di una somma di denaro per la sua famiglia e di una statua equestre che celebrasse l'impresa.[197] La scelta del periodo storico

risente del tentativo di liberarsi di presenze imperiali e la mancata identificazione dell'eroe in queste prime versioni nasce probabilmente dall'esigenza di rendere più semplice l'assimilazione del cambiamento;[193] la leggenda permette una lettura in chiave politica: l'«armiger» romano che accetta, su proposta del Senato, di difendere Roma contro un re straniero, mostra una valenza simbolica antimperiale. Le versioni successive, invece, si arricchirono di nomi e particolari: nel *Libro delle storie di Fioravante* (composto tra il 1315 ed il 1340), troviamo ancora la presenza di Costantino, ma con un ruolo ridotto, e il cavaliere rappresentato è identificato con un pastore per il suo particolare abbigliamento; la guerra combattuta per liberare la città è un riferimento diretto alle invasioni saracene.[199]

Maestro Gregorio collega i nomi attribuiti al cavaliere alle diverse fonti che sostenevano le varie identificazioni;[200] ci informa così dei personaggi e delle storie su cui l'ambiente ecclesiastico ha deciso di puntare: i romani Marco, vittorioso sul popolo dei Miseni, o Quinto Quirino, che sacrificò la propria vita per salvare la città, due candidati ideali per propagandare indirizzi politici indipendenti da pressioni imperiali.[201] Nella prima versione il valorosissimo Marco libera i Romani dall'assedio di un re straniero che riusciva ad avere la meglio su di loro servendosi di arti magiche. Per renderle inoffensive, Marco deve uscire dall'accampamento all'alba, annunciata dal volo di un cuculo, e riesce a catturare il nemico; dato che le armi non avevano efficacia contro di lui, il romano lo uccide calpestandolo con gli zoccoli del cavallo. L'eroe ottiene in cambio i riconoscimenti promessi, compreso il monumento, a ricordo eterno del suo valore: le statua, secondo la *Narrazione*, rappresenta il cavaliere, il cavallo che aveva contribuito alla vittoria, il nano identificato con il re sconfitto e l'uccello che aveva segnalato l'ora dell'avvio all'impresa.[202]

Le radici storiche di questa leggenda si rintracciano nella vittoria di Marco Licinio Crasso in Moesia nel 29 a.C., ottenuta uccidendo personalmente il capo della tribù nemica.[203] Lo scambio con il termine *Miseni* potrebbe esser stato provocato dalla somiglianza del nome *Mesi* con quello di *Castra Misenatium* esistente in città.[204]

Nella seconda versione, il cittadino romano Quinto Quirino sacrifica la propria vita gettandosi con tutto il cavallo in una voragine, che aveva provocato una terribile pestilenza; questo sacrificio

è il prezzo che la città deve pagare per allontanare il mortale pericolo, secondo le disposizioni dell'Oracolo di Apollo. Qui gli attributi della statua vengono giustificati così: è presente il cavallo perché si è sacrificato insieme al cavaliere, l'uccello uscito dalla voragine per avvertire che il pericolo era ormai cessato, e, posto sotto i piedi del cavallo, il nano che giacque con la moglie di Quinto Quirino.

Quest'eroe è facilmente identificabile: si tratta di Marco Curzio, la cui leggenda viene narrata da Livio;[205] la *Graphia aureae urbis* identifica in maniera esatta il protagonista, mentre maestro Gregorio lo chiama Quinto Quirino; la versione di Ranulfo Higden si pone a metà strada: cita un certo Quinto Curzio.[206] L'episodio del tradimento compiuto dalla moglie dell'eroe con il nano appare assurdo, anche perché Quinto Quirino si era assicurato riconoscimenti ed aiuti per la consorte ed i figli in cambio del suo sacrificio; diventa però comprensibile se consideriamo che nel racconto di maestro Gregorio si cercò di adattare le parti del gruppo equestre ai particolari delle leggende riportate, passando per una tradizione diffusa nel Medioevo: secondo un'altra leggenda, l'imperatore Costantino scoprì il tradimento della moglie con un vile e mostruoso gobbo e li fece uccidere entrambi.[207] In un'altra versione l'adultero era il fratello storpio del cancelliere di Costantino, il quale, dopo averli sorpresi, uccise l'uomo calpestandolo con il cavallo; il cancelliere, per vendetta fece coniare delle monete che rappresentavano la scena, quella stessa immortalata dal gruppo equestre.[208]

Il complesso bronzeo, le monete incise con quella stessa immagine, compreso il barbaro-nano, e la figura di Costantino, inevitabilmente legata alla tradizione della statua, si fusero chiaramente nella fantasia medievale e produssero anche questa leggenda.

Maestro Gregorio ha appreso queste due versioni direttamente dai cardinali e dai chierici della Curia romana, ma per esigenze di completezza riporta anche l'identificazione del cavaliere nota ai pellegrini (Teodorico) e quella ancora radicata tra la popolazione romana: Costantino.[209] L'autore della *Narrazione* non ha dubbi sulla versione più attendibile: l'ambiente ecclesiastico garantiva una cultura e quindi un'affidabilità di gran lunga maggiore rispetto alle credenze degli stranieri e del popolo.[210]

143

Note al capitolo 3

1. *La più antica redazione dei Mirabilia*, p. 9.

2. *Narrazione*, p. 159. Cfr. Kinney, «*Mirabilia urbis Romae*», p. 210. Lo studioso, che qui esamina anche i rapporti tra i *Fasti* ed i *Mirabilia*, dopo aver commentato il metodo di ricerca di origini e significati storici nelle interpretazioni di Gregorio, esalta così l'impostazione della *Narrazione* rispetto a quella dei *Mirabilia*: «Maestro Gregorio incarna il modello di "rinascenza" assai più che l'autore dei *MUR* [*Mirabilia Urbis Romae*]; incarna perfettamente il modello di Panofsky, agendo esattamente come avrebbero fatto i successivi umanisti, solo che lo fa senza una sistematicità paragonabile alla loro».

3. James, *Magister Gregorius*, p. 540.

4. *Narrazione*, pp. 171, 173. Dal testo si evince chiaramente l'esigenza di inserire alcune descrizioni dimenticate in precedenza. Un episodio in particolare ci illumina sulla questione: mentre passa in rassegna gli edifici più significativi della città, soffermandosi sul Colosseo (qui correttamente identificato come il «palazzo di Tito e Vespasiano»), maestro Gregorio si ricorda di una scultura in marmo raffigurante una scrofa e la sua numerosa prole, proprio accanto all'anfiteatro (cfr. pp. 76, 77).

5. *Narrazione*, p. 167.

6. *La più antica redazione dei Mirabilia*, pp. 51-64.

7. *Ivi*, pp. 43-45.

8. *Ivi*, p. 59: «Nel palazzo del Laterano ci sono cose da ammirare ma non da scrivere». Per il Marco Aurelio pp 32, 33.

9. *Ivi*, pp. 34; 28, 29; 30, 31, 34, 35; 41, 42.

10. *Ivi*, p. 31. Cfr. Brezzi, *Roma e l'impero*, p. 510 ed Accame Lanzillotta, *Contributi*, pp: 15, 16.

11. *Narrazione*, p. 147.

12. Inutile citare i passi del trattato che forniscano esempi: tutta l'opera è costituita da descrizioni dettagliate di ogni tipo di monumento considerato. L'unica occasione in cui l'autore diventa generico è nella citazione di alcuni palazzi: gli sono piaciuti tutti ma non può dedicare loro lo spazio che meriterebbero, così come è impossibile nominarli nella loro totalità, perché Roma è troppo piena di splendidi edifici (*Narrazione*, pp. 145, 163).

13. In particolare, pur trattando ampiamente del Pantheon, non fa cenno alla leggenda su Agrippa e la conversione del tempio pagano in cristiano; questa è invece presente in tutte le versioni di *Mirabilia* del XII e XIII secolo. Cfr. *La più antica redazione dei Mirabilia*, pp. 34, 35.

14. Per il commento completo sull'obelisco si rinvia alle pp. 106-115.

15. Più precisamente, maestro Gregorio descrive in modo dettagliato tutte le opere d'arte che, secondo le informazioni ricavate da questa *Narrazione* e da altri testi, si trovavano esposte nella zona antistante il palazzo del Laterano: il gruppo equestre del Marco Aurelio (*Narrazione*, p. 147-153), i resti di una statua colossale (*ivi*, p. 153), la statua raffigurante un giovane che si toglie una spina dal piede (*ivi*, p. 155), la lupa, un ariete ed una tavola di bronzo (*ivi*, pp. 173).

16. Roullet, *The Egyptian*, p. 6, scrive: «Le guide per i pellegrini a Roma a volte

citano incidentalmente un obelisco o piramide se esso si trovava sul percorso da un monumento religioso a un altro, come nel manoscritto dell'Itinerario di Einsiedeln».

17. Ross, *A Study*, p. 317.

18. Parks, *The English Traveller*, p. 250.

19. Osborne, *The Marvels of Rome*, pp. 8, 9.

20. Degrassi, *Recensione*, pp. 91-93.

21. Hyde, *Medieval Descriptions*, p. 323, considera l'opera di Gregorio «a rival work» della prima versione dei *Mirabilia*, e vi individua una critica implicita a Benedetto attraverso l'esclusione di elementi fantastici e l'esaltazione dei monumenti nel loro valore di opera d'arte. Un parere simile in Accame Lanzillotta, *Contributi*, p. 22.

22. Accame Lanzillotta, *Contributi*, p. 211. Traduciamo il passo, tratto da *La più antica redazione dei Mirabilia*, p. 65: «Al tempo dei pagani in questa città di Roma ci furono queste cose e molti altri templi e palazzi di imperatori, consoli, senatori e prefetti, come abbiamo letto nei vecchi annali e visto con i nostri occhi e appreso dagli antichi. Ci siamo anche impegnati a riferire nel miglior modo possibile perché ne resti memoria nel futuro quante erano le meraviglie d'oro e d'argento, di bronzo e d'avorio e di pietre preziose».

23. Kinney, «*Mirabilia urbis Romae*», p. 208.

24. Raccontando la leggenda sul Marco Aurelio, esordisce così: «Quelli che lo chiamano Marco, sostengono il seguente motivo della creazione dell'opera. Il re dei Miseni ... aggredì il regno dei Romani, con diverse guerre dall'esito per lui molto favorevole ... », mostrando di assorbire le leggende nella loro reale collocazione temporale: quella del mito senza tempo (*Narrazione*, p. 149). Nei *Mirabilia* (p. 32), invece, proprio la leggenda sul Marco Aurelio viene introdotta così: «al tempo dei consoli e dei senatori».

25. *Narrazione*, p. 159. L'area occupata era all'incirca di 356 metri per 316, cfr. Castagnoli, *Roma antica*, p. 99.

26. *Narrazione*, p. 147.

27. Accame Lanzillotta, *Contributi*, pp. 25-27, elabora questa considerazione nel caso del *Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae* attribuito ad un autore noto come *Anonimo Magliabechiano* (XIV secolo): «Ciò che costituisce l'elemento più significativo dell'opera è la volontà di dare le denominazioni moderne in corrispondenza delle antiche con l'intento forse di facilitare il lettore nell'identificazione dei luoghi e dei monumenti». Cfr. *Tractatus*, pp. 110-151.

28. Si veda il caso delle porte della città, esaminato alle pp. 61-64.

29. Anche l'analisi filologica dell'Accame, pubblicata quando il presente libro era già in fase di revisione, giunge alle stesse conclusioni. Cfr. *Contributi*, in part. pp. 221-223.

30. Il valore di questo spirito critico è stato sottolineato da molti studiosi; alcuni, come il Weiss, lo individuano nel rifiuto delle leggende dei pellegrini e dei Romani e nell'interesse per le statue al Laterano espresso vivacemente da maestro Gregorio (cfr. *The Renaissance Discovery*, p. 7); altri, principalmente il Kinney («*Mirabilia urbis Romae*», pp. 207-221), lo rintracciano nell'approccio pre-umanistico alla cultura classica. Per un esame del suo rapporto con il mondo antico, citiamo un passo di Nicola Cilento, che affronta la *Narrazione* in uno studio sulla *Salvatio Romae* (per un commento su questa leggenda, trattata anche da maestro Gregorio, cfr. pp. 64-67); richiamandosi alla rassegna delle testimonianze scritte dai visitatori di Roma dal IX

Laterano, p. 91; Malizia, *Gli archi di Roma*, p. 243; Delli, *Le strade*, p. 840

48. Calci, Massimo, *La villa di Livia*, pp. 15, 16 e n. 29 in particolare. Vi sono anche le riproduzioni di una pianta e di un disegno che mostrano l'arco ancora integro: la pianta di Eufrosino da Volpaia ed un'immagine del Catasto Alessandrino. Cfr. anche Tomassetti, *La campagna romana*, I, p. 57 e III, p. 332 e Nibby, *Analisi*, III, p. 41; Caselli, *Guida*, p. 243. In città, l'unico edificio famoso con il nome di Livia è il *Macellum Liviae*, presso il quale si trovava l'arco di Gallieno o di San Vito (dall'omonima chiesa), che forse rappresentava una porta d'accesso nello sviluppo della cinta muraria serviana. Oltre all'epigrafe di Gallieno, ve ne sono altre, che testimoniano un'età più antica dell'arco. Ma era a tre fornici, un po' troppo per essere chiamato semplicemente porta! Relativamente vicina era anche la porta *Esquilina*, ma di questa si aveva una tradizione forte, il nome antico era ancora noto al tempo di Gregorio. Cfr. Delli, *Archi di Roma*, p. 71.

49. Rushforth, *Magister Gregorius*, p. 20.

50. Quercioli, *Le mura*, pp. 78, 79.

51. Saflund, *Le mura*, pp. 202-205, sostiene con tenacia l'esistenza di questa porta, utilizzando come supporto due passi letterari: in sostanza, egli ritiene che, nonostante Strabone abbia nominato solo le tre porte *Collina*, *Esquilina* e *Viminale*, sull'aggere, ne doveva esistere un'altra compresa tra queste ultime due perché proprio in quel punto entrava l'acquedotto dell'*Aniene vecchio*: infatti, di solito gli acquedotti entravano in città sempre attraverso una porta già esistente; inoltre l'orientamento dell'arco di Augusto, presso la porta Tiburtina, si indirizza verso lo stesso punto. Lo studioso giustifica il silenzio sulla strada con la sua poca importanza nell'Antichità, e sulla porta, in quanto più antica dell'aggere stesso. Le prove letterarie reperite sono riportate a p. 225: «187. Paolo *ex* Festo, s.v. Conlatia (p. 33 Lindsay): Conlatia oppidum fuit prope Romam- a qua porta Romae Conlatina dicta est. 188. Anecdota Helvetica, d. Hagen 1870 (Gramm. Lat. suppl.), p. 175- si tratta di "Con-": "Conlevita", "Conlatina porta", "conloquium" teste Isidoro». Quercioli, *Le mura*, pp. 78, 79, non condivide questa ipotesi perché la possibilità che le vie *Tiburtina* e *Collatina* uscissero da questa porta, limiterebbe troppo l'importanza della porta *Viminale*, ridotta a puro sostegno di acquedotti; sottolinea anche che non vi è alcuna considerazione in essa da parte dei topografi Castagnoli e Lugli.

52. Nibby, *Roma nell'anno 1838*, p. 106. Osborne, *The Marvels of Rome*, p. 40, suggerisce che la porta *Collatina* potrebbe identificarsi con la porta *Cornelia* di Guglielmo di Malmesbury e la porta *Collina* dei Mirabilia.

53. Rushforth, *Magister Gregorius*, p. 20.

54. Osborne, *The Marvels of Rome*, p. 41.

55. Accame Lanzillotta, *Contributi*, p. 36.

56. In un passo della *Narrazione*, è Gregorio stesso ad esprimere questa idea: «... il conquistare è minor segno di valore rispetto al saper conservare il conquistato...»; cfr. *Narrazione*, p. 153.

57. *Narrazione*, p. 155. Commenti alla leggenda compaiono in Graf, *Roma*, pp. 144-148; Tellenbach, *La città di Roma*, pp. 730, 731; Krautheimer, *Roma*, p. 355. Per la descrizione araba di Roma cfr. Guidi, *La descrizione*, pp. 183, 184 ed Accame Lanzillotta, *Contributi*, p. 105, n. 1.

58. Graf, *Roma*, pp. 158-160.

59. *La più antica redazione dei Mirabilia*, pp. 34, 35 e 87.

60. Cilento, *Sulla tradizione*, pp. 697-701, passa in rassegna tutte le versioni.

61. Garms, Garms, *Mito e realtà*, p. 581

62. Nei *Mirabilia* di Benedetto e nella *Graphia* l'edificio è localizzato sul Campidoglio, ma se ne parla nel capitolo dedicato al Pantheon; potrebbe iniziare da qui la diversa tradizione (cfr nota 59). La versione del Pantheon è presente nella descrizione della città di Nicolaus Muffel, visitatore di Norimberga del XV secolo, che colloca le immagini delle nazioni nelle nicchie; cfr. Michaelis, *Le antichità*, p. 262.

63. Graf, *Roma*, pp. 150, 151.

64. Garms, Garms, *Mito e realtà*, p. 581.

65. *Narrazione*, p. 155: «Tra tutte le opere meravigliose che c'erano una volta a Roma, suscita stupore la grande quantità di statue; venivano chiamate "Salvezza dei cittadini". Per arte magica ...».

66. Cfr. il testo, riportato a cap. 2, n. 55; in questo caso particolare, la versione dello pseudo-Beda non è la più vicina all'esposizione di maestro Gregorio: esistono altre redazioni del trattato riprese alla lettera dal nostro autore, senza togliere nessuna informazione, a parte la sede del Campidoglio. Cilento, *Sulla tradizione*, pp. 701-703, riporta alcune versioni della leggenda, tre delle quali, contenute in diversi codici dell'XI secolo, condividono con la *Narrazione* un numero più elevato di parole uguali. Riporto la versione più vicina, dal *Codice Vaticano Latino 1984*, sec. XI-XII, segnalando con il corsivo tutti i termini utilizzati anche da maestro Gregorio: «fol. 7: Incipit curiosum urbis Romae regionum quattuordecim cum breviariis suis. fol. 8v, col. 7: Miraculum primum Capitolium Rome. Tutius quam civitas civium et ibi *consecratio statuarum omnium gentium*, que *scripta nomina in pectore gentis cuius imaginem tenebant* gestabant et *tintinabulum in collo* uniuscuiusque erat et *sacerdotes die hac nocte semper* vicibus *vigilantes custodiebat et que gens in rebellione consurgere conabatur* contra *Romanum imperium statua illius* gentis com*movebatur et tintinnabulum in collo eius* personabat. Ita ut *scriptum nomen* continuo *sacerdotes principibus deportarent*. Et ipsi absque *mora exercitum ad reprimendam* eandem gentem dirigerent». Come si può facilmente osservare confrontando questo testo con quello inserito nella *Patrologia Latina*, maestro Gregorio conosceva una versione più vicina a questa. Maria Accame (*Contributi*, p. 112) individua qualche parola in comune con la *Graphia*: «*si qua gens, rebellione, statua illius, movebatur, sonuit*».

67. *Narrazione*, p. 145.

68. Rushforth, *Magister Gregorius*, p. 24 e *Magistri Gregorii*, p. 152.

69. Riguardo a questa affermazione non esistono legami con altre versioni, tranne uno, flebile, con quella che narra dell'esistenza di una lampada luminosa posta in cima alla struttura per segnalare, di notte, la presenza dell'edificio ai naviganti, come se la *Salvatio* fosse vicino al mare; cfr. Gregorovius, *Storia*, II, p. 623.

70. Alexandri Neckam *De naturis rerum*, p. 310: «Un soldato di bronzo, posto su un cavallo di bronzo, brandendo l'asta in cima alla sommità del palazzo già nominato, si volta verso quella parte in cui si trova la regione». Cfr. cap. 2, n. 18.

71. *Ibidem*: «Se veniva chiesto al glorioso profeta fino a quando quel nobile edificio sarebbe stato conservato dagli dei, egli era solito rispondere: "Durerà fino a quando partorirà una vergine". Sentendo ciò, applaudendo al filosofo, dicevano "Dunque durerà in eterno". Si narra che invece, alla nascita del Salvatore, questo famoso palazzo crollò di colpo».

72. *Ivi*, p. 447: «Quando la campanella della statua tintinnava, la plebe accor-

reva, il popolo chiedeva fremendo e gridando di essere armato». Cfr. Comparetti, *Virgilio*, p. 70.

73. Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, p. 11.

74. *La più antica redazione dei Mirabilia*, p. 21.

75. *Narrazione*, p. 155. Cfr. cap. 2, n. 61.

76. Rushforth, *Magister Gregorius*, pp. 24, 43; Osborne, pp. 57, 58.

77. *Ibidem*.

78. *Narrazione*, p. 159.

79. Helbig, *Guide*, I, p. 458. La statua potrebbe essere stata nascosta, per motivi a noi ignoti, successivamente alla visita di maestro Gregorio: nei quasi cinque secoli che intercorrono tra questa e il ritrovamento non mancarono a Roma casi drammatici di ruberie e distruzioni (basta pensare al Sacco del 1527) che potrebbero aver spinto qualcuno ad occultarla. Cfr. anche Scherer, *Marvels of Ancient Rome*, p. 140.

80. Osborne, *The Marvels of Rome*, p. 59.

81. Rushforth, *Magister Gregorius*, p. 25; alla nota 1 fà la seguente considerazione: se l'unità di misura usata (*stadiis*) si intende nel suo significato greco, cioè di un quarto di miglio, si ottiene una distanza irrisoria, in aperto contrasto con il tono della dichiarazione dell'autore, il quale afferma di essere tornato a vedere vedere la statua nonostante la distanza notevole. Noi al termine stadio diamo il valore di un miglio, suggerito dal Du Cange (cfr. Du Cange, *Glossarium*), e riscontrato dal Rushforth, su suggerimento di Gibbon, in una lettera di Gregorio III dell'anno 727. Ne risulta in quasto caso una distanza ragguardevole, che giustifica il commento di maestro Gregorio.

82. *Narrazione*, p. 159.

83. Graf, *Roma*, pp. 670-671. Cfr. Huet, *Le légende*, pp. 193-217. A una di queste leggende abbiamo accennato nel cap. 2, n. 16.

84. *Narrazione*, p. 158.

85. Per un'idea del colle nell'Antichità cfr. Santangelo, *Il Quirinale*, pp. 74-214.

86. D'Onofrio, *Un popolo di statue*, p. 106. Cfr. anche Osborne, *Marvels of Rome*, p. 60.

87. *La più antica redazione dei Mirabilia*, p. 30. Cfr. Himmelman, *Nudità ideale*, p. 223.

88. *Narrazione*, p. 159. Cfr. Rushforth, *Magister Gregorius*, p. 26; Osborne, *The Marvels of Rome*, p. 61; Kinney, *«Mirabilia urbis Romae»*, p. 217.

89. Lanciani, *L'Itinerario di Einsiedeln*, coll. 461-463.

90. *Narrazione*, p. 159.

91. *La più antica redazione dei Mirabilia*, p. 61.

92. Rushforth, *Magister Gregorius*, p. 26.

93. Il Rushforth, *Magister Gregorius*, p 26, crede di rinvenire tali nicchie nelle rovine delle terme di Costantino disegnate da Leonardo Bufalini nel 1551.

94. Rushforth, *Magister Gregorius*, p 26.

95. *Narrazione*, p. 159.

96. Rushforth, *Magister Gregorius*, p. 27 e Osborne, *The Marvels of Rome*, p. 64; cfr. l'*Eneide*, IV, 196.

97. Huelsen, *Le chiese*, pp. 435, 436: «Una bolla di Innocenzo III del 4 giugno 1205 (Migne, *Patrologia Latina*, CCXV, p. 657) attesta che la chiesa *Sancti Salvatoris De cornutis* apparteneva a quella di S. Agata in Diaconia»; cfr. Cecchelli, *Roma medioevale*, p. 258. Dal XV secolo il cognome *De cornutis* venne convertito in una forma pseudo-antica: *De corneliis*, testimoniata dal sopravvissuto *vicus Corneliorum*.

98. Si trovava probabilmente verso le pendici occidentali del colle, tra la piazza della Pilotta e quella del Quirinale; cfr. Coarelli, *Guida*, p. 220.

99. Osborne, *The Earliest Antiquarian Description*, pp. 220-225 e Id., *The Marvels of Rome*, pp. 64, 65.

100. *La più antica redazione dei Mirabilia*, p. 20.

101. Castagnoli, *Roma antica*, p. 99.

102. *Narrazione*, p. 159. Le colonne che destarono tanto stupore per le loro dimensioni, in realtà non sarebbero state alte più di cinquanta "piedi", secondo le nostre informazioni; per giustificare la reazione degli uomini medievali, possiamo immaginare che una parte di esse sia stata sotterrata in seguito al rialzamento del piano stradale nei secoli successivi alla visita dell'abate Sugerio e di maestro Gregorio. Cfr. Rushforth, *Magister Gregorius*, p. 29.

103. *Narrazione*, p. 159.

104. Graf, *Roma*, p. 108. Sul sistema degli acquedotti romani la bibliografia è ampia: per un'analisi cfr. Ashby, *The Acqueducts*; Herschel, *The Water Supply*; Lanciani, *Le acque*, e Id., *Topografia*.

105. Graf, *Roma*, p. 110.

106. Rushforth, *Magister Gregorius*, pp. 32-34 ed Osborne, *The Marvels of Rome*, pp. 69-71.

107. Graf, *Roma*, p. 110.

108. *Narrazione*, p. 161.

109. *Ivi*, p. 157.

110. Graf, *Roma*, p. 109.

111. Rushforth, *Magister Gregorius*, p. 34. Le acque *albule* di Tivoli sono argomento trattato da Bacci in *Discorso sulle acque albule*, pp. 61-84. Evidentemente un acquedotto romano ancora in funzione trasportava quest'acqua dalla provincia laziale fino alla città; anche le condutture che trasportavano l'acqua Claudia e Marcia, studiate dal Lanciani (*La distruzione*, pp. 79, 80) passavano nelle vicinanze di Tivoli. Cfr. anche Ashby, *The Classical Topography*, pp. 117-119.

112. *Narrazione*, p. 161.

113. D'Onofrio, *Le scalinate*, p. 87. Un *balneum* presso il *Patriarchium* è citato nel *Liber Pontificalis* al tempo dei papi Stefano III (768-772), Adriano (772-795) e Gregorio IV (827-844); appare anche nell'*Ordo* di Benedetto canonico e nei *Mirabilia* editi dall'Urlichs.

114. *Ibidem*.

115. *Magistri Gregorii*, p. 153.

116. Rushforth, *Magister Gregorius*, p. 33.

117. Middleton, *Ancient Rome in 1885*, pp. 375, 354.

118. *Ibidem*.

119. Rushforth, *Magister Gregorius*, pp. 33, 34.

120. *Narrazione*, p. 161.

121. Tale ipotesi è sostenuta da Rushforth, *Magister Gregorius*, p. 31, e in *Magistri Gregorii*, p. 156.

122. *Narrazione*, p. 163. Se non diversamente indicato, tutte le successive citazioni di "palazzi" nel paragrafo si riferiscono a questa pagina.

Guido di Cencio e vi restano fino al 1243, con il nipote Romano di Bonaventura. Ma non si conoscono legami con le zone in cui venivano collocati i templi di Pallade, né granai di loro possesso. Cfr. Marchetti Longhi, *I Papareschi e i Romani*, pp. 5, 25-29 e Carocci, *Baroni di Roma*, pp. 341-344.

147. *La più antica redazione dei Mirabilia*, p. 34, 35 e Cardini, *I diavoli al Colosseo*, p. 321. Tra gli studi sulla fortuna del Pantheon: Buddensieg, *Criticism*, pp. 259-267; MacDonald, *The Pantheon*; De Fine Licht, *The Rotunda*.

148. Osborne, *The Marvels of Rome*, p. 77. In *A Topographical Dictionary*, a cura di Platner, Ashby, a p. 385 troviamo scritto: «La descrizione [del Pantheon] da parte di maestro Gregorio nel XII secolo è interessante specialmente per la menzione dei sarcofagi, vasche e statue che si trovavano di fronte al portico».

149. Rushforth, *Magister Gregorius*, p. 36, osserva che il diametro della rotonda è solo di 140 piedi inglesi; bisogna aggiungere il portico per arrivare a 260, o ipotizzare che Gregorio usasse un'unità di misura molto inferiore alla norma.

150. *Narrazione*, p. 163.

151. Leoni e sarcofago vengono identificati con certezza con quelli di maestro Gregorio in base a fonti scritte ed iconografiche che rispecchiano la descrizione fornita dall'autore. Cfr. Deér, *The Dynastic Porphiry Tombs*, pp. 73, 74 e 109, 110. In base a tale descrizione, il Deér confuta la testimonianza di Flaminio Vacca (n. 10 di p. 74): «La pubblicazione di questa fonte, attendibile sotto ogni punto di vista, distrugge completamente la credibilità del racconto contenuto nelle "Memorie" di Flaminio Vacca (1594), secondo il quale la vasca e i leoni furono scoperti per la prima volta sotto il pontificato di Eugenio IV (1431-1444) e solo allora collocati di fronte al Pantheon ...». Anne Roullet, *The Egyptian*, p. 7, ritiene che i leoni risalgano al re Nectanebo I (378-360 a.C.), mentre Marucchi, *I leoni*, p. 308, li assegna al successore Nectanebo II (359-341 a.C.). Nel XII secolo erano esposti di fronte al Pantheon e nel XIII furono utilizzati come modelli per la produzione di altri leoni. In seguito, se ne perdono le tracce fino al pontificato di Eugenio IV, quando riappaiono nel 1435.

152. Guidoni, *L'urbanistica di Roma*, p. 7. Paolo Liverani (*L'ambiente nell'antichità*, p. 28) ritiene invece probabile che la *domus Faustae* non sia mai appartenuta alla moglie di Costantino, ma piuttosto ad una nobile romana.

153. Krautheimer, *Tre capitali cristiane*, p. 149; Paravicini Bagliani, *La vita quotidiana*, pp. 3-4.

154. La storia di San Giovanni è stata analizzata attraverso una serie di saggi raccolti in due volumi curati da Carlo Pietrangeli: *San Giovanni in Laterano* ed *Il Palazzo apostolico Lateranense*. Per uno studio approfondito della sistemazione medievale si vedano in particolare i seguenti saggi del secondo volume: Delle Rose, *Il Patriarchio*, pp. 19-36; Di Berardo, *Le aule di rappresentanza*, pp. 37-50; Righetti Tosti-Croce, *Il Sancta Sanctorum*, pp. 51-58; Tomei, *I mosaici e gli affreschi*, pp. 59-80; Andaloro, *L'Acheropita*, pp. 81-90; Morello, *Il tesoro del Sancta Sanctorum*, pp. 91-106.

155. Delli, *Le strade*, p. 229.

156. Herklotz, *Der Campus Lateranensis*, pp. 4, 5, e De Lachenal, *Il gruppo equestre*, p. 6. Per una discussione sul termine *campus* in relazione al Laterano si veda Hubert, *Espace urbain*, p. 111-113.

157. Nel primo libro di saggi sulla basilica di San Giovanni citato alla n. 154, l'introduzione del Pietrangeli (pp. 11-20) ed il saggio *Laterano* di M. Cecchelli (pp. 39-60) analizzano tutti gli interventi dei singoli papi in relazione all'intero complesso, mentre Paolo Liverani esamina *L'ambiente nell'antichità* (pp. 23-38); nel secondo volume, dedicato al *Patriarchium*, l'introduzione del Pietrangeli (pp. 13-18) è incentrata sulla descrizione generale della struttura del Campo nel corso del tempo; cfr. anche Paravicini Bagliani, *La vita quotidiana*, pp. 4-5.

158. Delfini, *Contributo*, pp. 223-227 e Herklotz, *Der Campus Lateranensis*, pp. 7, 8.

159. Verzone, *La distruzione*, p. 40. Testimonianze in tal senso si hanno in alcuni passi del *Liber Pontificalis* ed in diverse fonti iconografiche.

160. *Note*, pp. 474-478; Krautheimer, *Roma*, pp. 239, 240; De Blaauw, *A Medieval Portico*, pp. 299-312; Pistilli, *L'architettura*, p. 41.

161. Cfr. *Ivi*, pp. 45, 46. Altre strutture esistenti nella zona vengono esaminate da Paravicini Bagliani, *La vita quotidiana*, pp. 6, 7. Cfr. n. 113.

162. Herklotz, *Der Campus Lateranensis*, pp. 5, 6.

163. Maddalo, *Alcune considerazioni*, p. 621.

164. Un'analisi sommaria delle motivazioni ideologiche che spinsero all'esposizione dei monumenti si trova in Liverani, *Monumenti di epoca classica*, p. 107. Cfr. inoltre Buddensieg, *Die Statuenstiftung Sixtus' IV.*, pp. 41, 42.

165. Krautheimer, *Roma*, pp. 240-242. Cfr. *Narrazione*, pp. 147-155, 173.

166. Herklotz, *Der Campus Lateranensis*, p. 3.

167. Cecchelli, *Roma medioevale*, p. 218. Cfr. Du Pérac, *Roma prima di Sisto V*; il disegno è riprodotto nella foto n. 1.

168. Krautheimer, *Roma*, p. 250, commentando l'assenza di una descrizione delle statue del Laterano nei *Mirabilia*, avanza l'ipotesi che le opere non fossero più al loro posto al tempo di Benedetto canonico. Ma ciò non è possibile, perché le opere sono lì quando Beniamino di Tudela visita la città nel 1170 e, nella successiva *Narrazione*, maestro Gregorio descrive accuratamente ciò che ha sicuramente visto in prima persona. Cfr. Borchardt, *The scultpure*, pp. 68-70.

169. Cfr, n. 165.

170. Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, pp. 33, 34.

171. Parisi Presicce, *Il monumento equestre*, p. 20 e Staccioli, *Roma di ieri*, p. 193. Se la statua non fosse giunta fino a noi, non avremmo alcuna testimonianza su di essa. Ci sono ignote causa e data di composizione ma, analizzando le caratteristiche d'esecuzione del volto, la tipologia dell'abbigliamento, l'immagine di Marco Aurelio rappresentata sulle monete antiche e gli avvenimenti storici che lo hanno visto protagonista, l'episodio che potrebbe essere all'origine del monumento appare la pace, ottenuta senza bisogno di muovere guerra, con il re dei Parti Vologaeses III nel 176. Elfriede Knauer, svolgendo quest'analisi in *Multa egit*, pp. 277-306, in part. pp. 288, 289, conclude che quest'avvenimento di pace è in armonia con le immagini delle monete coniate nell'anno successivo, che richiamano il gruppo equestre in questione: in esse, come nella statua, l'imperatore viene rappresentato in *tunica* e *paludamentum*, con la mano destra alzata, un gesto che sembrerebbe escludere un'occasione di carattere militare.

172. Zucchetti, *Marco Aurelio*, p. 328.

173. Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, p. 41. L'ipotesi della confusione tra la vera statua equestre di Costantino nel Foro, il cui piedistallo conservava un'iscrizione inequivocabile, ed il Marco Aurelio, senza base e descritto non lontano dall'arco

di Costantino nell'*Itinerario di Einsiedeln*, viene rafforzata dall'osservazione dell'uso in altre fonti del termine *caballus* e mai *equus* per il gruppo del Laterano.

174. La fama di quest'imperatore è documentata dall'uso medievale del suo nome per identificare tutti i monumenti che fece costruire o che gli vennero attribuiti: le terme, un palazzo (forse anch'esso corrispondente alle terme), l'arco, la basilica Lateranense, di San Pietro, la statua equestre di Marco Aurelio. Cfr. Accame Lanzillotta, *La memoria di Costantino*, pp. 7-9.

175. La storia della diffusione delle statue equestri promossa dal valore simbolico di propaganda dell'autorità imperiale assunto dal nostro Marco Aurelio, è stata ampiamente trattata da molti studiosi. Ci limitiamo a ricordare, per l'Italia, il celebre Regisole di Pavia, una statua equestre di età imperiale che fu per secoli l'orgoglio di quella città, ed il monumento di Cangrande della Scala, che nel XIV secolo volle affidare il ricordo eterno della sua grandezza ad un gruppo equestre simile al Marco Aurelio, collocato sulla sua tomba. L'identificazione con il primo imperatore cristiano, Costantino, provocò la diffusione della tipologia artistica del Marco Aurelio oltralpe: le testimonianze si estendono dalle statue diffuse nelle chiese dell'Ovest della Francia al dipinto del XII secolo riproducente un Costantino identico all'"originale" nel battistero di Saint-Jean di Poitiers. Infine, va sottolineato che l'interesse per il valore estetico dell'opera, vivo in maestro Gregorio, cresce nelle epoche successive al Medioevo in proporzione alla diminuzione del suo valore politico. Cfr. Bovini, *Le vicende del Regisole*; Janson, *The Equestrian Monument*, pp. 159-168; Arbellot, *Mémoire sur le statues équestres*; Esperandieu, *Notice*; De Lachenal, *Il cheval*, pp. 49-55, dove viene analizzato un disegno del Marco Aurelio del XV secolo. Per una sintesi sull'argomento si veda Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, pp. 32-53.

176. Bartolomeo Platina, *Liber de vita Christi ac omnium pontificum*, III, I, p. 418: «E affinché i monumenti della città eterna non andassero perduti, restaurò il cavallo di bronzo, rovinato dal tempo e ormai in rovina, con il suo cavaliere Marco Aurelio Antonino, che vediamo davanti all'edificio della basilica Costantiniana»

177. Parisi Presicce, *Il monumento equestre*, p. 20.

178. La struttura del gruppo non è simmetrica, perché la parte sinistra del cavallo è più grande della destra e l'asse di simmetria delle anche è spostato dal basso in alto verso destra rispetto ad un osservatore posto di fronte alla statua; l'insieme del gruppo appare su un'unica linea ad un osservatore leggermente spostato sulla destra. Questo punto di vista è lo stesso verso il quale è rivolto lo sguardo di Marco Aurelio, la cui testa è spostata rispetto al busto. Cfr. Parisi Presicce, *Le asimmetrie della statua equestre*, pp. 103-128. Tale visione fuori asse ha fatto ipotizzare la presenza di un altro gruppo equestre, strutturato simmetricamente, che avrebbe potuto rappresentare il figlio di Marco Aurelio, Commodo; partendo da questa ipotesi, Paolo Liverani suggerisce una realizzazione del monumento per la campagna di Commodo contro i Germani, terminata nel 180 dopo la morte di Marco Aurelio, ed una collocazione originaria nel complesso monumentale del Campo Marzio, presso l'attuale via del Corso (*Monumenti di epoca classica*, p. 107).

179. *Narrazione*, p. 147.

180. La lettura iconografica è condizionata dalle immagini diffuse sulle monete, analizzate da Chiara Frugoni in *L'antichità: dai «Mirabilia»*, pp. 50, 51.

181. Melucco Vaccaro, *Il monumento equestre*, p. 212.

182. Di questo parere sono la Santa Maria Scrinari, *Scavi*, pp. 179, 180, e lo

Staccioli che, in *Guida di Roma*, p. 72, ipotizza un'altra data di realizzazione della statua: il 166 d.C., anno in cui Marco Aurelio ricevette l'onore di «Padre della Patria». Paolo Liverani in *L'ambiente nell'antichità*, p. 24, nutre invece dei dubbi sull'identificazione delle rovine sotto l'ospedale con la casa del nonno materno di Marco Aurelio. Il primo ad avanzare l'ipotesi che la statua si trovasse da sempre in questo luogo fu il Lauer nel 1911 (*Le Palais de Latran*, pp. 22, 23). Cfr. Malizia, *Le statue*, p. 26 e Staccioli, *Roma di ieri*, p. 193.

183. Cecchelli, *Roma medioevale*, p. 217.

184. Apolloni, *Vicende e restauri*, p. 10.

185. Cecchelli, *Roma medioevale*, p. 217.

186. Santa Maria Scrinari, *Scavi*, p. 181. D'Onofrio (*Un popolo di statue*, p. 251) non ha dubbi: «Prima dell'esposizione della statua sulla piazza si può ritenere con certezza che il gruppo equestre si trovasse a brevissima distanza dalla nuova ubicazione. Ne abbiamo due notizie: l'una archeologica, l'altra letteraria». La prova archeologica cui si riferisce sono i risultati degli scavi esposti nell'articolo ad opera di Santa Maria Scrinari; la prova letteraria è il passo delle *Memorie* di Flaminio Vacca (siamo però nel XVI secolo): «Il cavallo di Campidoglio di bronzo fu trovato in una vigna rincontro alle Scale Sante di San Giovanni Laterano, et stando in terra molt'anni, non tenendosene conto. Fù Sisto quarto e lo drizzò nella piazza Lateranense con un bel pie di stallo di marmo, con la sua arme et epitaffio col suo nome, et vi è stato fino al tempo di Paolo terzo, quale lo condusse in Campidoglio ... detto cavallo fu trovato nella proprietà del Collegio Lateranense ...».

187. De Lachenal, *Il monumento*, p. 129.

188. Staccioli, *Roma di ieri*, p. 193.

189. *Le Liber Pontificalis*, II, p. 252; cfr. De Lachenal, *Il gruppo equestre*, p. 1.

190. Ackerman, *Marcus Aurelius*, pp. 71, 72.

191. De Lachenal, *Il monumento*, p. 130.

192. Giuliano, *La statua equestre*, p. 70. Apolloni, in *Vicende e restauri*, p. 3, espone le fonti letterarie che possono dimostrare una sistemazione del gruppo equestre ai tempi di Clemente III: «Fra Bartolomeo della Pugliola, nella sua *Cronaca Bolognese* (in *Rerum Italicarum Scriptores*, XVIII, p. 246), afferma che intorno al 1190 "il papa Clemente III avrebbe fatto il chiostro di San Lorenzo fuori le mura, di più un palazzo molto alto ed ornato sul Campo Lateranense e per ultimo un cavallo di rame di Marco Aurelio". Aggiunge a questo punto l'Adinolfi (*Roma nell'età di mezzo*, I, p. 251): "Ma siccome né le une, né le altre cose dové fare, perché già fatte, ma solamente o rifare o acconciare, perciò anche la fattura del cavallo tenere deesi in canto di loro". Lo stesso autore, poco appresso, accenna a un pozzo che fece scavare Clemente III innanzi al Cavallo di Costantino (1189). Ne è fatta pure menzione nei *Rerum Italicarum Scriptores*, III, p. 478». Un'ulteriore conferma si rintraccia nella cronaca di Martino Polono (*Le Liber Pontificalis*, II, p. 451): «Clemens, natione Romanus, sedit an. IIII d. XVI. Hic ex patre Iohanne scolari, claustrum apud sanctum Laurentium extra muros ordinavit, et Laterani palatium fecit altius et puteum ante ereum equum fecit fieri».

193. *Narrazione*, p. 147. La De Lachenal individua uno spirito filocomunale in questo passo di maestro Gregorio, ma anche «anticipatamente umanistico». Probabilmente l'autore cercò, anche in questo caso, di sottolineare il comportamento biasimevole di papa Gregorio nei confronti delle opere d'arte, smembrate e riutilizzate in

nuove costruzioni ecclesiastiche, e di mostrare l'esistenza di una critica aperta da parte dei Romani per la manipolazione privata del patrimonio artistico cittadino. Cfr. De Lachenal, *Il monumento*, p. 16 e Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, p. 33. Quest'ultima, a p. 34, sottolinea la curiosa "preveggenza a ritroso" di maestro Gregorio per l'originaria collocazione della statua al Campidoglio, realmente verificatasi nel 1538.

194. Fehl, *The Placement of the Equestrian Statue*, p. 366. Per le colonne cfr. Barroero, *La basilica*, p. 149.

195. Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, pp. 34, 35, 41-46, 50. Anche D'Onofrio, in *Un popolo di statue*, p. 250, approfondisce i possibili collegamenti tra Teodorico ed il gruppo equestre: «Questo grande re, pur risiedendo in Ravenna sappiamo che ammirò ed ebbe molto a cuore i monumenti di Roma, dove usò risiedere nella fortezza di Castel Sant'Angelo, tanto che questa portò anche il nome di *domus Theodorici*. Pertanto, tra i suoi numerosi provvedimenti a favore dei monumenti della città, il trovare che il suo nome fosse legato al gruppo del Marco Aurelio non credo debba relegarsi fra le favole».

196. Borchardt, *The Sculpture*, p. 69.

197. *La più antica redazione dei Mirabilia*, pp. 32, 33.

198. De Lachenal, *Il monumento*, p. 151, e Ead., *Il gruppo equestre*, pp. 11-13.

199. Graf, *Roma*, p. 459 e Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, pp. 39, 40. In questa versione Costantino, assediato da Dinasor, figlio del re di Sassonia, perde il suo cavallo. Un pastore lo trova e, dopo averlo montato, attacca e sconfigge Dinasor, condotto prigioniero in città; sbaraglia inoltre i Saraceni, sinonimo di infedeltà. Roma celebrò l'eroe dedicandogli il gruppo equestre di bronzo (dal *Libro delle storie di Fioravante*, c. XIV, in Rajna, *Ricerche*). L'abbigliamento del cavaliere di bronzo era in effetti molto simile a quello di pastori e contadini medievali. Cfr. la versione di Nicolaus Muffel in Michaelis, *Le antichità*, p. 257.

200. L'atteggiamento moderno di maestro Gregorio nell'esame delle fonti induce l'Apolloni ad un errore di datazione: pone la *Narrazione* tra le fonti del XV secolo! Cfr. Apolloni, *Vicende e restauri*, p. 4.

201. De Lachenal, *Il monumento*, p. 131, nota che il prenome dei due eroi scelti dalla Curia coincide: si tratta di Marco, stranamente proprio il nome vero del personaggio rappresentato.

202. *Narrazione*, p. 151.

203. Rushforth, *Magister Gregorius*, p. 22.

204. È il nome della caserma per il distaccamento dei marinai della flotta di Capo Miseno, posta presso il Colosseo; cfr. Staccioli, *Guida di Roma*, p. 77 e Lanciani, *Forma urbis Romae*, tav. 30.

205. Livio, *Ab Urbe condita*, VII, 6, 1-6. Cfr. *Narrazione*, p. 151.

206. *Graphia aureae urbis*, p. 90; *Narrazione*, p. 151; Ranulphi Higden *Polychronicon*, pp. 228, 232. Osborne, *The Marvels of Rome*, p. 48, suggerisce un errore di trascrizione del copista del testo di Cambridge; in questo codice, però, il nome ricorre ben quattro volte.

207. Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, p. 51.

208. Graf, *Roma*, pp. 454-456 e Frugoni, *L'antichità: dai «Mirabilia»*, pp. 51, 52. In ambedue i casi vengono riportate alcune fonti e versioni medievali della leggenda.

209. *Narrazione*, p. 147.

210. Lucilla De Lachenal giudica questo passo della *Narrazione* l'espressione di una «grande ed imparziale lucidità di storico nonché di antiquario *ante litteram*» da parte di maestro Gregorio. Cfr. De Lachenal, *Il gruppo equestre*, p. 15.

211. D'Onofrio, *Un popolo di statue*, p. 258, dove il trasferimento dei frammenti al Laterano viene datato intorno al 1143-1144.

212. *Narrazione*, p. 153. L'imperatore raffigurato non è stato identificato con certezza, ma si tratta probabilmente di Costantino.

213. A proposito di questo brano della *Narrazione* il Buddensieg (*Die Statuenstiftung Sixtus' IV*, pp. 41-43) vede, accanto all'accenno alla consuetudine di adorare la statua, un atteggiamento «neutro» di maestro Gregorio verso le torture subite dai cristiani che si rifiutavano di onorare gli idola. Il passo, però, non accenna a persecuzioni (si dice solo che chi veniva in città adorava l'immagine per rendere omaggio a Roma), e quindi non sembra offrire elementi a sostegno di questa interpretazione.

214. Howell, *The Colossus of Nero*, a p. 298, afferma che «La storia di Ranulfo Higden su come san Gregorio lo distrusse con il fuoco è probabilmente solo una leggenda. Più probabilmente fu distrutto durante un'invasione barbarica, e può essere significativo che non è menzionato nell'Itinerario di Einsiedeln dell'VIII secolo».

215. Svetonio, *Vita Cesarum: Tiberius Nero Caesar*, XXXI: «Vestibulum eius fuit in quo colossus CXX pedum staret ipsius effigie». Per le altre notizie si veda Castagnoli, *Roma antica*, p. 102; Guidoni, *L'urbanistica di Roma*, p. 8; Osborne, *The Marvels of Rome*, pp. 48, 49.

216. Guidoni, *L'urbanistica di Roma*, pp. 9, 10.

217. Howell, *The Colossus of Nero*, p. 295; Barattolo, *Nuove ricerche*, pp. 243-269; Guidoni, *L'urbanistica di Roma*, pp. 10, 11. Vari studiosi, tra i quali Tina Squadrilli (*Vicende e monumenti*, p. 160), riferiscono che davanti al tempio di Venere e Roma, voluto da Adriano in sostituzione del Colosso, era visibile il segno quadrato della base con sette metri di lato.

218. Osborne, *The Marvels of Rome*, p. 50.

219. Maestro Gregorio ed i *Mirabilia* (cfr. Guidoni, *L'urbanistica di Roma*, p. 11, n. 41), non sono le uniche fonti a disposizione; in una *passio* ricordata da Cecchelli (*Roma medioevale*, p. 275), si afferma che i corpi dei martiri vennero gettati «ante Simulacrum Solis»; proprio nell'area in cui si trovavano le due opere esisteva una chiesetta dedicata a loro.

220. Huelsen, *Note di topografia*, pp. 53-64, analizza il cambiamento del nome dell'anfiteatro Flavio in *Colosseum*, testimoniato a partire dall'VIII secolo, ritenendo che ciò fosse avvenuto per la presenza del colosso di Nerone; l'idea viene condivisa in ogni tempo da molti studiosi, come Cecchelli, in *Roma medioevale*, p. 275, Squadrilli, *Vicende e monumenti*, p. 160 e Richardson, *A New Topographical Dictionary*, p. 94. Di parere opposto è Howard Vernon Canter in *The Venerable Bede*, pp. 150-164: per lui è stato l'anfiteatro Flavio a condizionare la formazione del nome della statua. Tutte le posizioni in merito vengono analizzate da Colagrossi in *L'anfiteatro Flavio*, pp. 135-146.

221. Gatto Trocchi, *Storie e luoghi segreti*, p. 18.

222. Graf, *Roma*, pp. 94, 95. Lo stesso errore di identificazione è compiuto dall'autore del *Chronicon Paschale*.

223. Osborne, *The Marvels of Rome*, p. 52.

149

Maestro Gregorio

Narrazione delle meraviglie della città di Roma

Edizione e traduzione

[190 r] *Incipit prologus magistri Gregorii de mirabilibus que Rome quondam fuerunt vel adhuc sunt et quorum vestigia <vel> presens memoria hodieque manet.*

Multo sociorum meorum rogatu et precipue magistri Martini et domini [a] Thome et aliorum plurium dilectissimorum meorum cogor, que apud Romam maiori admiracione digna didici, scripto assignare. Ceterum valde vereor parum conferenti relatione sacrum studium vestrum et lectionis divine interpolare delicias, et aures summorum doctorum sermonibus assuetas rudi oracione offendere erubesco: quis enim deliciis assuetos convivas aride et rusticane cene presumat invitare? Hinc est quod contabundam [b] manum operi promisso coactus inpono, quoniam, dum inconpositi sermonis mei nuditatem attendo, sepe sumpturus calamun mentem a proposito revoco. Set vicit tandem apud me votum consodalium verecundiam meam, qui, ne veritati promisse obviarem, sumpto calamo in manu rudi et minus perita, opus promissum quo melius potui in hunc modùm persolvi.

Explicit prolugus.

Incipit narracio de mirabilibus urbis Rome que vel arte magica vel humano labore sunt condita.

I. Vehemencius igitur admirandam censeo tocius urbis inspectionem, ubi tanta seges turrium, tot edificia palatiorum, quot nulli hominum
[190 v] conltigit enumerare. Quam cum primo a latere montis alonge vidissem, stupefactam mentem meam illud Cesarianum subiit, quod quondam victis Gallis cum Alpes supervolaret inquid, magne

«miratus menia Rome:
"tene, deum sedes, non ullo Marte coacti
deseruere viri? Pro qua pugnabitur urbe?
Dii melius"», et cetera.[1]

Paulo post: «Ignave manus liquere urbem, capacem turbe humani generis si coiret»,[2] et Romam invocans, «instar summi numinis» [3] eam appellat. Cuius incomprehensibilem decorem diu admirans deo apud me gratias egi, qui magnus in universa terra ibi opera hominum inestimabili decore mirificavit. Nam licet tota Roma ruat, nil tamen integrum sibi potest equiperari; unde quidam sic ait:

Comincia il prologo di maestro Gregorio sulle cose meravigliose che furono un tempo a Roma o che ancora esistono, e delle quali attualmente rimangono i resti o almeno il ricordo.

Su richiesta insistente dei miei amici e specialmente di maestro Martino e del signor Tommaso e di tanti altri che mi sono carissimi, mi sento costretto a mettere per iscritto quelle cose che a Roma ho appreso essere degne di maggior attenzione. Per altro, temo assai di interrompere il vostro studio religioso e le delizie delle vostre sante letture con un racconto poco confacente, e arrossisco di offendere con una narrazione rozza orecchie abituate ai discorsi dei sommi dottori: infatti, chi si sognerebbe mai di invitare ad una cena povera e campagnola persone abituate a leccornie? È per questo che, costretto, accosto all'opera promessa la mano esitante perché, se considero l'esilità del mio modesto stile, spesso nel prendere la penna allontano dalla mente l'idea che m'ero proposto. Ma alla fine il desiderio dei miei compagni vinse il mio imbarazzo; per non oppormi a quel che invero avevo promesso, presa la penna nella mano rozza e poco esperta, portai a termine l'opera promessa, quanto meglio potei, nel modo che vedrete.

Finisce il prologo.

Inizia la narrazione delle meraviglie di Roma, realizzate per arte magica o per umana opera.

I. Credo proprio che si debba ammirare con straordinario entusiasmo il panorama di tutta la città in cui così numerose sono le torri da sembrare spighe di grano, tante le costruzioni dei palazzi che a nessun uomo riuscì mai di contarle. Avendola vista per la prima volta da lontano, dalla collina, mi venne alla mente, per lo stupore, quella frase che Cesare pronunziò una volta quando, vinti i Galli, ebbe passato le Alpi, pieno

«di stupore per le mura di Roma:
"E tu, sede degli dei, sei stata abbandonata dai tuoi uomini,
che pure non erano incalzati da alcuna guerra?
Per quale città allora si dovrà combattere?
È stato un dono del cielo ..."», eccetera.

Poco dopo: «Mani codarde lasciarono la città, una città che avrebbe potuto contenere la folla del genere umano se vi fosse convenuta» e, invocando Roma, la chiama «quasi divina». Dopo avere a lungo ammirato questa infinita bellezza resi in cuor mio grazie a Dio che, grande in tutta

«Par tibi, Roma, nichil, cum sis prope tota ruina:
Fracta docere potes, integra quanta fores».[4]

Cuius ruina, ut arbitror, docet evidenter cuncta temporalia proxime ruitura, presertim cum capud omnium temporalium Roma tantum cotidie languescit et labitur.

II. Huius urbis porte XIIII sunt, quarum hec sunt nomina: Porta Aurea, Porta Latina, Porta Sacra, Porta Salaria, Porta Marcia, Porta Livia, Porta Collatina, Porta Flaminea, Porta Numantia, Porta Appia, Porta Ti[r]burtina, Porta Aquileia que nunc Sancti Laurentii dicitur, Porta Asinaria.

[191 r] Et primum quidem de signis eneis huius || urbis disseram.

III. *De primo signo eneo.*
Primum signum eneum taurus est in specie illius quo Iupiter Europam iuxta fabulam decepit.[5] Hoc autem signum eminens a vallo castri Grescentii tanto pollet artificio, ut inspicientibus mugituro et moturo similis videatur.

IV. *De secundo signo.*
Aliud signum eneum est ante palatium domini pape, equus videlicet immensus et sessor eius. Quem peregrini Theodericum, popolus vero Romanus Costantinum dicunt, at cardinales et clerici romane curie seu Marcum seu Quintum Quirinum appellant. Hoc autem memoriale mira arte perfectum super quatuor columnas eneas antiquitus ante aram Iovis in Capitolio stabat, set beatus Gregorius[6] equitem et equum suum deiecit et quatuor columpnas prefatas in ecclesia Beati Iohannis Laterenensis posuit. Romani vero equitem cum equo ante palatium domini[a] pape posuerunt. Eratque equus et eques et columpne optime deaurate, set pluribus in locis partem auri romana abrasit avaricia, partem vero vetustas delevit. Sedet autem eques manum dexteram dirigens tanquam populo loquens vel imperans; sinistra manu frenum retentat, quo capud equi in dexteram partem obliquat, tanquam alio diversurus. Avicula etiam quam
[191 v] cuculam vocant inter aures equi sedet | et nanus quidam sub pede equi premitur, miram morientis et extrema pacientis speciem representans. Hoc autem opus admirabile sicut diversa sortitum est nomina, sic et diver-

la terra, proprio qui volle rendere magnifiche le opere degli uomini con questo inarrivabile splendore. Infatti, anche se tutta Roma sta cadendo, nulla, sebbene intatto, le si potrà mai paragonare; per cui qualcuno disse:

«O Roma, non c'è nulla che sia uguale a te,
benché ormai tu sia quasi una totale rovina:
anche distrutta ci insegni quanto saresti stata grande, se intatta».

La rovina della quale, io credo, ci insegna chiaramente che tutte le cose terrene sono destinate a crollare, dato che proprio Roma, un tempo a capo di tutte le cose terrene, ora langue e si spegne.

II. Le porte di questa città sono quattordici e si chiamano: porta Aurea, porta Latina, porta Sacra, porta Salaria, porta Marcia, porta Livia, porta Collatina, porta Flaminia, porta Numanzia, porta Appia, porta Tiburtina, porta Aquileia (detta oggi di San Lorenzo), porta Asinaria.

Per prima cosa parlerò delle statue di bronzo di questa città.

III. *Prima statua di bronzo.*
La prima statua di bronzo è un toro che ha l'aspetto di quello con cui Giove, secondo la leggenda, ingannò Europa. Questa statua che si erge in cima alla fortificazione del Castello di Crescenzio, è così ben fatta che agli astanti sembra simile ad un toro vero che sta per muggire e muoversi.

IV. *Seconda statua.*
Una seconda statua di bronzo si trova davanti al palazzo del papa; è un cavallo immenso con il suo cavaliere. I forestieri dicono che sia Teodorico, la gente di Roma invece Costantino, ma cardinali e chierici della curia romana lo chiamano invece Marco o Quinto Quirino. Questo monumento celebrativo, realizzato con arte straordinaria, stava in antico davanti all'altare di Giove sul Campidoglio, sopra quattro colonne di bronzo, ma il beato Gregorio fece tirare giù cavallo e cavaliere e trasportare quelle quattro colonne nella chiesa di San Giovanni in Laterano. Furono i Romani invece a porre cavallo e cavaliere davanti al palazzo del papa. Cavallo, cavaliere e colonne un tempo avevano una bella doratura, ma in più punti o l'ha grattata via la cupidigia d'oro dei romani o l'ha distrutta il tanto tempo trascorso. Il cavaliere è seduto e alza la mano destra, come se intendesse parlare al popolo o dare ordini. Con la sinistra tiene le briglie che gli servono per girare verso destra la testa del cavallo, come se questo volesse girare da un'altra parte. Fra le orecchie del cavallo è appollaiato un uccello che chiamano cuculo e sotto lo zoccolo del cavallo è schiacciato

sas composicio<nis> causas suscepit. Ceterum peregrinorum et Romanorum super hac re vanas fabulas penitus declinabo eamque originem huius operis assignabo, quam a senioribus et cardinalibus et viris doctissimis didici. Qui Marcum appellant, hanc composicionis causam assignant. Rex Misenorum, corpore quidem nanus, peritia vero artis nigromancie prava <pre> cunctis mortalibus inbutus, cum finitimos sibi reges subiugasset, regnum Romanorum aggressus est, cum quibus facili eventu plurima bella gessit. Quippe et robur hostium et aciem armorum arte magica ita prestrinxit, quod hostes virtutem feriendi et arma usum secandi penitus amiserunt. Unde facile superior factus in omni certamine Romanos tantum castris coegit confidere, ad ultimum autem eos arta obsidione circumdedit. Obsessi itaque Romani nullum subsidium sibi reperire po-
[192 r] tuerunt. Magus etenim ille memoratus singulis diebus ante lucis || ortum extra castra solus egrediebatur avisque a castris quantum clamor auditur appellans,[c] artem magicam solus in agro exercuit ibique verbis quibusdam secretis et prestigiis potentibus obtinuit, ne Romani ullam virtutem victorie contra eum possent exercere. Quod cum a Romanis compertum esset et ex multa consuetudine didicissent eum ita a castris exire, quendam militem strenuissimum Marcum nomine adierunt. Cui summum honorem promiserunt, si se vellet periculo opponere ut urbem ab illa obsidione liberaret dominiumque ei liberate[d] urbis pepigerunt et memoriale sempiternum promiserunt. Quibus cum prono favore paruisset, sanccito federe protinus murum et antemurale ex ea parte, qua rex predictus exire solebat, noctu perforaverunt, ubi miles memoratus cum equo suo transire posset. Deinde ei consilium suum apperiunt, videlicet ut nocte exiens regem Misenorum a castris egredientem non armis aggrederetur, quibus minime ledi potuisset, set manu raptum intra muros reciperet. Quorum consilio omnino paruit et de nocte media murum exivit. Cumque auroram
[192 v] vigili animo expectaret, cuculus ut assolet cantum emisit, | signum scilicet lucis Orientis. Quo eques admonitus, ascenso equo, regem tunc primum frustra magica arte occupatum conspicit et eo vasto inpetu raptus, improviso casu magum manu raptum infra murum recepit. Quem in conspectu populi, metuentis <ne> si capto fandi moram concederent, se per artem magicam liberaret, sub pedibus equi sui contritum occidit: non enim armis ei quisquam nocere potuit. Deinde, portis apertis, rege perempto, exercitum perturbatum et in fugam conversum invadunt et occidunt maximaque copia in ea pugna capta et cesa est. Nec ulla spolia tantum Romanorum ditaverunt erarium, et ob huius beneficii commodum pretaxatum ei memoriale statutum est. Cui equum adhibuerunt, quia veloci cursu profuit, avem, quia nuncia lucis exstitit. Nanum autem sub pedibus equi posuerunt, quia protritus occubuit.

un nano, che raffigura perfettamente l'espressione di un moribondo che sta patendo gli ultimi affanni. Quest'opera così bella, come ha avuto diversi nomi, così ha ricevuto diverse spiegazioni sull'occasione della sua creazione. Lascerò perdere le chiacchiere inutili dei forestieri e dei Romani intorno a questo argomento e mi limiterò a riportare la spiegazione dell'origine che ho appreso da persone di alto rango, da cardinali e da uomini eruditissimi. Quelli che lo chiamano Marco sostengono il seguente motivo della creazione dell'opera. Il re dei Miseni, nano di statura ma pieno più di ogni altro uomo della sciagurata conoscenza dell'arte negromantica, dopo aver soggiogato i re confinanti, aggredì il regno dei Romani, con diverse guerre dall'esito per lui molto favorevole. Infatti, con le sue arti magiche schiacciò a tal punto sia il valore dei nemici che la forza delle armi, che i nemici avevano perduto quasi del tutto il potere di colpire e le armi la capacità di ferire. Divenuto facilmente per questo a loro superiore in ogni battaglia, costrinse i Romani a contare solo sul loro accampamento; infine li circondò con un inesorabile assedio. Assediati in tal modo, i Romani non riuscivano a trovare alcun rimedio. Infatti quel mago tutti i giorni, prima dell'alba, usciva da solo fuori dal suo accampamento e, chiamando gli uccelli, (il clamore era tale che poteva essere udito nell'accampamento), esercitava da solo sui campi l'arte magica e lì, con alcune parole segrete e con potenti magie, riuscì a far sì che i Romani non potessero avere alcuna possibilità di vittoria contro di lui. Quando i Romani capirono che egli usciva regolarmente dal campo, avendolo imparato per lunga esperienza, si rivolsero a un cavaliere di straordinario valore chiamato Marco. Gli promisero grandi onorificenze se si fosse voluto esporre al pericolo per liberare la città dall'assedio: in cambio gli promisero il dominio della città e un monumento imperituro. Marco, avendo prontamente espresso parere favorevole, stretto subito il patto, insieme ai Romani perforò di notte il muro e l'antemurale dalla parte in cui quel re era solito uscire; da qui il suddetto cavaliere sarebbe potuto passare con il suo cavallo. Poi gli rivelano i loro piani: uscendo di notte, avrebbe dovuto assalire il re dei Miseni, che veniva fuori dal suo accampamento, non con le armi (con le quali il re non poteva in alcuna maniera essere ferito), ma trascinandolo dentro le mura dopo averlo afferrato con le nude mani. Marco aderì completamente al loro piano e a mezzanotte uscì dalle mura. Mentre aspettava l'aurora con animo vigile, il cuculo, come è suo solito, cantò, segno evidente che il sole stava per sorgere. Il cavaliere, avvertito dal canto, salì a cavallo e vide il re che, per la prima volta, avrebbe praticato invano le sue arti magiche. Marco, precipitatosi avanti con un balzo prodigioso, e piombandogli addosso inaspettato, afferrò il mago con la mano e lo trascinò dentro le mura. Poi, davanti agli occhi del popolo timoroso

V. *Alia causa composi[t] ionis huius signi.*

Qui vero Quintum Quirinum dicunt, hanc causam assignant. Tempore quo Quintus Quirinus R. P. rexit, in palatio Salustiano terra magno hiatu dissiliit, unde ignis sulphureus et aer corruptus exivit, quibus orta
[193 r] gravissima pestilencia magnam partem || Romanorum delevit. Cumque tabe moriencium pestilencia cotidie sumeret incrementum, Febo consulto, didicerunt quod numquam cessaret nisi aliquis Romanorum se sponte hiatu prefato precipitaret, preferens salutem populi sue proprie saluti. Itaque quendam civem Romanorum, generose quidem stirpis, set etate et ignavia inutilem sibi et urbi vitam degentem, exoraverunt ut se victimam pro salute universe urbis faceret, ea quidem condicione, quod progeniem eius totam ditarent et in numero potentum susciperent. Qui id omni<n>o renuens, respondit sibi nichil prodesse posteritatis gloriam suscipe<re si> vivus regionem intraret tartaream. Deinde vero, cum in tota urbe nullum penitus invenirent qui ad ullam conventionem huiusmodi victimam velle<t> persolvere, Quintus Quirinus coram contione tocius urbis sic ait: «Sepe in ancipiti casu bellorum pro re publica periculum subivi mortis. Nunc autem, cum nemo reperitur qui salutem populi sui preferat proprie saluti, princeps ego orbis e[t] urbis huius dominus paratus sum pro salute civium vivus tartareum ingredi aditum idque coniugi mee et liberis et toti posteritati mee inconcusse servari volo, quod ignavis promissum est». Et ascenso equo coram cuncti<s> alacie et intre-
[193 v] pidus, tanquam | convivium aditurus, se cursu veloci in aditum prefatum precipitavit. Et protinus quedam avis in specie cuculi inde exivit et ilico hiatus os suum compressit et omnis pestilencia habiit. Liberati itaque a tanta peste Romani ob summum beneficium memoriale ei statuerunt sempiternum. Cui equum, quia eo vectus pro cunctis mactatus est, adhibuerunt, avem vero, que a specu exivit, inter aures equi statuerunt et nanum, qui cum uxore eius concubuit, pedibus equi supposuerunt.

che, se si fosse concessa al prigioniero la possibilità di parlare, questi sarebbe riuscito a liberarsi con le sue arti magiche, lo uccise schiacciandolo sotto gli zoccoli del suo cavallo: nessuno, infatti, avrebbe potuto nuocergli con le armi. Poi, aperte le porte dopo la morte del re, i Romani attaccano e fanno strage dell'esercito scosso e già volto in fuga, e un enorme numero di nemici fu catturato e ucciso in quella battaglia. Mai nessun altro bottino arricchì tanto l'erario dei Romani; per ricompensa di questo beneficio, fu stabilito di innalzare a Marco il monumento promesso. Al quale aggiunsero il cavallo, poiché aveva ben giovato con la sua rapida corsa, e l'uccello, perché era stato annunziatore del giorno. Misero poi il nano sotto le zampe del cavallo perché era morto schiacciato.

V. *Seconda causa della costruzione di questa statua.*

Quelli che lo chiamano Quinto Quirino, indicano questo motivo. Nel tempo in cui Quinto Quirino resse la repubblica, nel palazzo Sallustiano la terra si aprì con una grande voragine da dove uscivano fuoco di zolfo e fetore, il che causò una gravissima pestilenza la quale annientò gran parte dei Romani. E siccome il numero dei morti per la pestilenza andava crescendo di giorno in giorno, dopo aver consultato Apollo, seppero che il morbo non sarebbe mai finito a meno che un romano non si fosse gettato di sua spontanea volontà in quella voragine, anteponendo la salvezza del popolo alla propria vita. Pregarono dunque un certo cittadino romano, di nobile casata, ma che trascorreva una vita inutile per sé e per la città a causa dell'età e della debolezza, a farsi vittima per la salvezza di tutta la città; in cambio tutta la sua progenie sarebbe diventata ricca ed egli sarebbe stato collocato nel rango dei potenti. Costui rifiutò decisamente e rispose che non gli importava nulla di acquistare una gloria postuma se doveva entrare vivo in quell'inferno. Allora, siccome in tutta la città non riuscivano a trovare qualcuno che a nessun patto volesse offrirsi così come vittima, Quinto Quirino così parlò davanti all'assemblea di tutta la città: «Spesso in guerre di incerta sorte, per la repubblica sono andato incontro a pericoli mortali; ora, dato che non si trova nessuno pronto ad anteporre la salvezza del popolo alla propria vita, io, capo del mondo e signore di questa città, per la salvezza dei cittadini sono pronto ad entrare vivo in questo luogo infernale e voglio che ciò che è stato promesso a quegli imbelli venga con certezza riservato alla mia sposa, ai miei figli e alla mia discendenza». E, salito a cavallo, davanti a tutti, rapido e coraggioso come se andasse ad un convito, si gettò al galoppo nel suddetto luogo. Immediatamente uscì di lì un cuculo, e di colpo la voragine chiuse la sua bocca e la pestilenza scomparve completamente. Liberati da una peste così tremenda, per questo enorme beneficio i Romani gli decretarono un eterno monumento.

VI. *De tercio signo eneo.*

Tercium signum est imago Colosei, quam quidam statuam solis existimant, alii Rome effigiem dicunt. De qua hec admodum miranda sunt, videlicet quomodo tanta moles fundi potuit vel quomodo erigi aut stare mirum est. Fuit enim longitudo eius, ut scriptum repperi, CXXVI pedum. Stabat autem hec imago tam inmense magnitudinis in insula Herodii super Coloseum, XV pedibus altior eminentioribus locis ex[e] urbe. In manu dextera speram gerebat et in sinistra gladium: per speram mundum et per gladium <virtutem> bellicam significabat, gladium autem ideo Romani sinistre et speram dextre commiserunt, quia minoris virtutis est querere quam quesita servare; unde quidam familiaris philosophie sic ait:

[194 r] «O facile[s] dare || summa deos eademque tueri
difficiles!».[7]

Quare non ob aliam causam firmiori parti commisere speram et infirmiori glaudium, nisi quia minori virtute orbem sibi subiugaverunt quam subiugatum servaverunt. Hec autem imago enea tota auro imperiali deaurata per tenebras iradiabat. De qua longe ante omnia monstruosum fuit, quod continuo et equali motu cum sole circumferebatur, semper solari corpori faciem gerens oppositam: qua multi causa[f] solis imaginem credebant. Hanc dum Roma floruit quicumque Romam veniebat flexis genibus adorabat, Rome scilicet deferens honorem, cuius suplex venerabatur imaginem. Hanc autem statuam post destructionem omnium statuarum que Rome fuerunt et deturpacionem beatus Gregorius hoc modo destruxit. Cum tantam molem multa vi et gravi conamine non posset evertere, copiosum ignem idolo supponi iussit et sic immensum illud simulacrum in antiquum chaos et rudem materiam redegit. Ex quo tamen capud et manus dextera cum spera tanto superfuere incendio, que nunc ante palatium domini pape duabus marmoreis erecta columpnis mirandum spectaculum cunctis spectantibus exibent. Nam cum horrende magnitudinis sint, mira tamen laus ar<t>ificis in his appar[i]et. Nichil quippe habet
[194 v] perfecte | pulcritudinis humanum capud vel manus, quod his ulla parte desit: miro enim modo ars fusilis in ere rigido molles mentitur capillos. Quod siquis defixis luminibus attencius inspexerit, moturo et locuturo simillimum videtur: nullum namque signum, ut aiunt, tanta cura vel inpensis in urbe conditum fuit.

Aggiunsero il cavallo perché l'aveva portato quando si immolò per tutti; posero fra le orecchie del cavallo l'uccello che era uscito dall'abisso e posero sotto le zampe del cavallo il nano che era giaciuto con la sua sposa.

VI. *La terza statua di bronzo.*

La terza statua è l'immagine del Colosseo, che alcuni credono statua del Sole, altri dicono immagine di Roma. A proposito della quale c'é soprattutto da meravigliarsi di due cose, cioè come poté essere fusa una mole così grande e come poté essere innalzata e rimanere in piedi. La sua altezza, come mi è capitato di leggere, era di centoventisei piedi. Questa statua così immensa stava nell'*insula* di Erodio, sopra il Colosseo, di quindici piedi più alta di tutti i luoghi più elevati della città. Nella mano destra portava un globo, nella sinistra una spada: il globo rappresentava il mondo, la spada la virtù guerriera; i Romani avevano messo la spada nella sinistra ed il globo nella destra perché il conquistare è minor segno di valore rispetto al saper conservare il conquistato; perciò un esperto di filosofia afferma:

«O dei, così larghi nel concedere il massimo,
così scarsamente disposti a mantenerlo !»

Per nessun altro motivo affidarono alla parte del corpo più forte la sfera ed alla più debole la spada, se non perché soggiogarono il mondo con minor valore di quello con cui, dopo averlo soggiogato, lo conservarono nel loro dominio. Questa statua di bronzo, tutta dorata con oro imperiale, brillava nelle tenebre. La cosa di gran lunga più miracolosa a proposito di questa statua era che si girava assieme al sole con moto costante e uniforme, rivolgendo sempre la faccia verso il sole; per questo motivo molti la credevano immagine del Sole. Finché Roma fu fiorente, chiunque fosse venuto in città l'adorava in ginocchio, onorando in tal modo Roma, della quale così venerava, supplice, l'effigie. Dopo la distruzione ed il guasto di tutte le statue che stavano a Roma, il beato Gregorio distrusse anche questa statua nel seguente modo: non potendo rovesciare una mole così grande neppure con sforzi enormi ed energici tentativi, ordinò che si mettesse sotto all'idolo un grande fuoco; in questo modo fece tornare quell'immensa statua all'antico stato di natura indistinto e di materia informe. Da quel vigoroso incendio rimasero tuttavia salvi la testa e la mano destra col globo che ora, posti su due colonne di marmo davanti al palazzo del papa, offrono stupendo spettacolo a chi le guarda. Infatti, pur essendo di sconcertante grandezza, appare in loro lo straordinario merito di chi le scolpì. A queste sculture non manca nessuno dei dettagli della perfetta bellezza della testa o della mano di un uomo: in una maniera

VII. *De ridiculoso simulachro Priapi.*

Est etiam aliud eneum simulacrum, valde ridiculosum, quod Pria<pum> dicunt. Qui dimisso capite velud spinam calcatam educturus de pede, asperam lesionem pacientis speciem representat. Cui si [dimisso capite velut] quid agat exploraturus suspexeris mire magnitudinis virilia videbis.

VIII. *De multidudine statuarum.*

Inter universa opera monstruosa que Rome quondam fuerunt, magis miranda est multitudo statuarum que «Salvacio civium» dicebantur. Hec arte magica fuit consecratio statuarum omnium gentium que Romano regno subiecte fuerunt. Nulla etenim gens sive regio subiecta fuit Romano imperio cuius imago in quadam domo ad has consecrata non esset. Huius autem domus magna pars parietum adhuc restat et cripte eius horride et inaccessibiles apparent. In hac quondam domo predicte imagines ex ||
[195 r] ordine stabant et quelibet imago nomen gentis illius, cuius imaginem tenebat, in pectore scriptum habebat et tintinnabulum argenteum, quia omni metallo sonorius est, unaqueque in collo gerebat, erantque sacerdotes die ac nocte semper vigilantes, qui eas custodiebant. Et si qua gens in rebellionem consurgere conabatur in inperium Romanorum, protinus statua illius movebatur et tintinnabulum in collo eius sonuit et statim scriptum nomen illius ymaginis sacerdos principibus deportabat. Erat autem supra domum hiis ymaginibus consecratam miles eneus cum equo suo, semper concordans motui imaginis lanceamque apud illam gentem dirigens, cuius ymago movebatur. Hoc itaque non dubio indicio premoniti, Romani principes sine mora exercitum ad rebellionem illius gentis reprimendam direxerunt, qui sepius hostes antequam arma et inpedimenta parassent prevenientes, facile et sine sanguine eos sibi subiugaverunt. Fertur autem in eadem domo ignem inextinguibilem fuisse. De hoc autem mirando opere artifex sciscitatus quamdiu duraret, respondit illud duraturum donec virgo pareret. Dicunt autem ingenti ruina militem prefatum cum domo sua corruisse ea nocte, qua Christus natus fuit de Virgine, et lumen illud
[195 v] ficticium et magicum | extinctum est iure, cum lux vera et sempiterna oriri cepisset. Credibile est et malignum hostem potenciam fallendi homines deseruisse, cum deus homo esse cepisset.

veramente stupefacente l'arte della fusione sa riprodurre nel duro bronzo i morbidi capelli facendoli apparire veri. E se uno la guarda attentamente, con sguardo fisso, gli sembrerà proprio uguale ad uno che stia per muoversi e parlare: infatti, dicono, non fu mai eretta in Roma una statua con tanta attenzione e tante spese.

VII. *La ridicola statua di Priapo.*

C'è un'altra statua di bronzo, molto ridicola, che dicono essere Priapo. A testa bassa, come se stesse per togliersi dal piede una spina appena calpestata, ha l'espressione di chi soffre per una ferita dolorosa. Se guardi dal basso verso l'alto per capire cosa stia facendo, vedrai un organo sessuale di straordinaria misura.

VIII. *La moltitudine di statue.*

Tra tutte le opere meravigliose che c'erano una volta a Roma, suscita stupore la grande quantità di statue; venivano chiamate: «Salvezza dei cittadini». Per arte magica le statue furono dedicate a tutte le popolazioni soggette al dominio di Roma: non fu sottomessa all'impero romano nessuna popolazione o paese, di cui non ci fosse poi un'effigie in un edificio appositamente consacrato. Rimane ancor oggi una gran parte delle pareti di questo edificio e sono visibili i sotterranei paurosi ed inaccessibili. In quest'edificio, un tempo stavano ben ordinate le suddette statue e ciascuna aveva scritto sul petto il nome della popolazione che rappresentava, ed ognuna portava al collo un campanello d'argento, perché l'argento è più sonoro di ogni altro metallo; e giorno e notte c'erano sacerdoti a guardia che le custodivano. Se qualche popolazione tentava di insorgere ribellandosi contro l'impero romano, immediatamente la statua corrispondente si muoveva, ed il campanello al collo si metteva a suonare; subito il sacerdote riferiva agli imperatori il nome che c'era scritto. Sopra l'edificio consacrato a quelle statue c'era un soldato di bronzo col suo cavallo, il quale, sempre in perfetto accordo con il movimento della statua, dirigeva la propria lancia verso la popolazione il cui simbolo si era mosso. Avvertiti da questo indizio indubbio, gli imperatori Romani inviavano senza indugio l'esercito a reprimere la rivolta di quella popolazione, e spesso riuscivano facilmente e senza spargimento di sangue a sottomettere i nemici, prevenendoli prima che avessero preparato armi ed attrezzature. Si dice che in quell'edificio ci fosse un fuoco inestinguibile. L'artefice di questa straordinaria opera, interrogato su quanto a lungo sarebbe durata, rispose che sarebbe durata fintanto che una vergine avesse partorito. Dicono infatti che il suddetto soldato sia precipitato assieme alla sua casa la notte in cui Cristo nacque dalla Vergine e che quel fuoco falso e magico

IX. *De ferreo simul<acro> Belloforontis.*

Fuit etiam ingens miraculum Rome, ferreum simulacrum Belloforontis cum equo suo consistens in aere, nec tamen ulla cathena superius appensum nec inferius ullo stipite sustentatum. Set magnetes lapides [in] arcus in volsura circum quaque habebantur [habebantur] et hinc et inde in assumptione proporcionali trahebatur et sic in mensura equiparata constabat. Erat tamen existimacio ponderis huius circiter XV mila librarum ferri.

X. *De balneo Bianei Apollinis.*

Est etiam valde mirandum balneum Bianei Apollinis quod Rome adhuc est. Hoc autem balneum Bianeus Apollo confectione quadam sulphuris et nigri salis et tartari arte miranda eneo vase inclusa perfecit perfectasque thermas cum una candela consecracionis incendit et perpetuo igne calentes effecit. Hoc quidem balneum ipse vidi et in eo manus lavi datoque precio balneari renui ob fetorem odoris sulphurei.

XI. *De theatro in Eraclea.*

Theatrum autem admirabile in Eraclea de monte marmoreo inter
[196 r] monstruosa || non pigebit referre. Quod quidem ita scu<l>ptum est, ut omnes cellule mansionum et sedilia universa per girum et exitus omnes et antra ex uno solidoque lapide[m] sculpta sint. Univer<sum> etiam hoc opus super VI cancros ex ipso monte sculptos innititur. Ubi nullus tam secrete aut solus aut cum alio loqui potest, quod omnes qui in circuitu sunt non audiant. Hactenus de iis que maiori admiracione digna sunt diximus.

XII. Nunc vero pauca subiciam de signis marmoreis, que pene omnes a beato Gregorio aut delete aut deturpate sunt. Quarum unam propter eximie pulcritudinis speciem primum referam.

XIII. Hec autem ymago a Romanis Veneri dedicata fuit in ea forma, in qua iuxta fabulam cum Iunone et Pallade Paridi in temerario examine dicitur Venus se nudam exhibuisse. Quam temerarius arbiter intuens inquid:

giustamente si sia spento quando cominciò a sorgere la luce vera ed eterna. È credibile che anche il potere di ingannare gli uomini abbia abbandonato il Maligno, nel momento in cui Dio cominciò ad essere uomo.

IX. *La statua di ferro di Bellerofonte.*

C'era anche un'altra grande meraviglia a Roma, la statua di ferro di Bellerofonte col suo cavallo, che stava in aria, senza essere sostenuta in alto da alcuna catena, né in basso da alcun basamento. Ma c'erano pietre magneti ad arco tutt'intorno, e la statua veniva tirata dall'una e dall'altra parte in un'attrazione proporzionata e così stava ferma in una posizione equilibrata. Il suo peso veniva stimato all'incirca di quindicimila libre di ferro.

X. *Il bagno di Apollo Bianeo.*

C'è anche a Roma un bagno di Apollo Bianeo, molto degno di meraviglia, conservato tutt'oggi. Questo bagno lo fece Apollo Bianeo con un misto di zolfo, sale nero e tartaro, chiusi in un vaso di rame con arte ammirevole e, una volta finite di ricostruire le terme, le accese con un cero di consacrazione e le rese calde d'un fuoco perpetuo. Io ho visto con i miei occhi questo bagno e mi ci sono lavato le mani e, dopo aver pagato, rifiutai di bagnarmi per lo schifo dell'odore dello zolfo.

XI. *Il teatro di Eraclea.*

Non esiterò a riferire, tra le cose straordinarie, del meraviglioso teatro di Eraclea ricavato da un monte di marmo. Esso è stato intagliato in maniera tale che tutte le stanze e le gradinate attorno, le uscite e le gallerie, sono scolpite entro un'unica massa di pietra. Tutta quest'opera poi, poggia su sei granchi scolpiti nello stesso monte. Là nessuno può parlare di nascosto o da solo o con un altro, senza che venga udito da tutti coloro che si trovavano all'interno del cerchio. Abbiamo finora parlato delle cose che meritano il massimo stupore.

XII. Ora aggiungerò qualcosa sulle statue di marmo che furono quasi tutte o distrutte o deturpate dal beato Gregorio; fra queste voglio raccontare innanzitutto di una, per l'incredibile bellezza del suo aspetto.

XIII. Questa immagine fu dedicata dai Romani a Venere, nella forma in cui, secondo la leggenda, si dice che la dea si sia mostrata a Paride, nuda, in un'audace gara assieme a Giunone e Pallade. Il temerario giudice guardandola disse:

Note

Il testo latino qui proposto segue fedelmente l'edizione di R.B.C. Huygens tranne che in qualche passo dove, controllato il codice, ho scelto soluzioni diverse. Espongo in questa sede tutti i casi in questione, richiamati nel testo dalla lettera corrispondente, specificando la lezione del codice e la scelta editoriale di Huygens:

[a] *Cod: dni*; H: *domni*

[b] *Cod: contaliundam*; H: *cunctabundam*. La scelta del termine *contabundam* è giustificata dall'uso comune nel Medioevo di questa forma, come si evince dal *Lexicon Totius Latinitatis* del Forcellini, II, pp. 438, 540.

[c] *Cod*, H: *appellantis*

[d] *Cod: liberate*; H: *libertate*

[e] *Cod*, H: *et*

[f] *Cod: quare multi causa* ; H: *quare multi eam*

[g] *Cod*, H: *h' ecnoidis*

[h] *Cod: remittit*; H: *emittit*

La *crux* composta da *h* con un'abbreviazione (la stessa usata in altri punti dal copista per abbreviare *hec*) ed *ecnoidis* è stata sciolta solo nel testo presente nel *Codice Topografico*, con il termine «hemiconoidis»; la scelta appare improbabile perché una piramide può ricordare la forma di un cono, ma non di un semicono. Ritengo quasi certo un errore di trascrizione del copista da *hec conoidis* a *h' ecnoidis*, legato all'abbreviazione.

Abbiamo conferma dell'uso del termine *conoidis* dal *Dictionary of Medieval Latin from British Sources*, II fascicolo C, p. 44. Cfr. anche *Mittellateinisches Wörterbuch*, II, col. 1475

Un esempio utile proviene anche da Hrabanus Maurus, *De universo sive de rerum naturis*, 19, 6, *Patrologia Latina* CXI, col. 514: «Cyparissus Graece dicitur, quod caput eius a rotunditate in acumen erigitur: unde et conoeides vocatur, id est, alta rotunditas. Hinc et fructus eius conus quia rotunditas eius talis est, ut conum imitetur».

1. Lucano, *Bellum civile*, III, 90-93.

2. *Ivi*, I, 511-514: «Urbem populis victisque frequentem | gentibus et generis, coeat si turba, capacem | humani facilem venturo Caesare praedam | ignave liquere manus».

3. *Ivi*, I, 199 sg.: «summique o numinis instar | Roma».

4. Hildeberti Cenomannensis *Carmina minora*, 36, 1-2, p. 22: «Par tibi, Rome, nihil, cum sis prope tota ruina | quam magni fueris integra, fracta doces».

5. Ovidio, *Metamorphoses*, II, 850 sg.: «Induitur faciem tauri ... | mugit et in teneris formusus obambulat herbis».

6. Papa Gregorio Magno.

7. Lucano, *Bellum civile*, I, 510 sg.

8. Ovidio, *Ars amatoria*, I, 248: «...cum dixit Veneri: "Vincis utramque, Venus"».

9. Servio, *Comm. in Verg. Aen.*, IV, 196: «...Iovi Ammonis ab arenis dicto».

10. Virgilio, *Aeneis*, V, 118 sg.: «ingentemque Gyas ingenti mole Chimaeram | urbis opus».

11. Ovidio, *Metamorphoses*, II, 1 sg.

12. Virgilio, *Aeneis*, III, 57.

13. Orazio, *Carmina* I, I, 24 sg.: «Bellaque matribus | detestata» (detestanda in alcuni codici).

14. *Ivi*, I, xxxvii, 30-32: «invidens | privata deduci superbo | non humilis mulier Triumpho».

15. Virgilio, *Aeneis*, VIII, 709 sg.: «Illam inter caedes pallentem morte futura | fecerat Ignipotens».

16. Orazio, *Sermones*, I, i, 41.

17. Eutropio, *Breviarium ab urbe condita*, II, xiv, 2: «Ille est Fabricius, qui difficiulius ab honestate quam sol a cursu suo averti potest».

18. Lucano, *Bellum civile*, III, 160.

19. Cfr. Svetonio, *De vita Cesarum* I *Divus Iulius*, 81 sg.

20. Servio, *Comm. in Verg. Buc.*, V, 20, 29 e sgg.

21. Virgilio, *Bucolica*, V, 56 e 43 sg.

22. Seneca, *Hercules Oetaeus*, 1758: «Tam parvus cinis»; Lucano, *Bellum civile*, IX, 2, e Ovidio, *Metamorphoses* , VIII 496: «cinis exiguus».

23. Isidoro, *Etymologiae*, XVI, I, 8: «Pulvis Puteolanus ... opponiturque ad sustinenda maria fluctusque frangendos. Nam mersus aquis protinus lapis fit undisque cottidie fortior effectus in saxum muratur, sicut argilla igne in lapidem vertitur».

24. Virgilio, *Aeneis*, VIII, 43 e 45.

25. Orazio, *Epistulae*, II, I, 23: «tabulas peccare vetantis».