

IL PAESAGGIO LEGITTIMANTE.
INTORNO ALLE PITTURE DEL 'CHIOSTRO COSMATESCO'
DI SANTA SCOLASTICA A SUBIACO

FABIO MARI

La «scoperta del valore estetico del paesaggio», come asseriva Otto Pächt nel saggio *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, fu tra i grandi rivolgimenti culturali che aprirono la strada alla pittura moderna¹.

Densissimo per il suo ampio respiro e per la freschezza di argomentazioni, al momento della sua pubblicazione il saggio di Pächt si proponeva di illustrare quei rivolgimenti culturali che, a partire dalla seconda metà del XIV secolo, permisero ai pittori – attivi soprattutto nel Nord della Penisola italiana – di abbandonare il «mondo simbolico ripetibile», in favore di un «universo plurimo, diverso e diversificato»², nel quale l'osservazione della

Un ringraziamento sentito a Chiara Paniccia e Tiziana Checchi per il proficuo scambio di opinioni e per i sopralluoghi svolti all'interno dell'abbazia di Santa Scolastica. Un ulteriore ringraziamento alla prof.ssa Silvia Capotosto e Francesca Mancini per i suggerimenti bibliografici.

¹ PÄCHT 1950 [2011].

² IBID., p. XXIV.

natura si accompagnasse a un nuovo modo di rappresentarla nel suo carattere fenomenico e accidentale.

In un fittissimo dialogo fra codici miniati e pittura monumentale, l'indagine dello storico dell'arte viennese lambiva anche il nodo storico relativo alla genesi dei paesaggi nella produzione dei calendari, in un'ottica di ridefinizione dei rapporti tra Francia e Italia; diventava in tal senso determinante, per lo studioso, la fascinazione che Paul de Limbourg dovette subire verso le pitture murali eseguite in Palazzo Pubblico a Siena da Taddeo di Bartolo e, soprattutto, Ambrogio Lorenzetti.

Proprio l'*Ager Senensis* dipinto da quest'ultimo nella Sala della Pace occupa – giustamente – un posto di primissimo piano nel processo culturale che Pächt andava definendo, giacché pareva che vi trovassero una prefigurazione i paesaggi delle *Très Riches Heures*. Nella veduta del contado senese, lo studioso riconosceva la «prima raffigurazione di paesaggio dell'arte moderna», decisiva nel rompere «le formule convenzionali delle aride colline a cava-turacciolo» e aprire quindi la strada al «realismo topografico»³. Di più, l'esperienza e la meditazione sul paesaggio lorenzettiano forniscono lo stimolo determinante alla maturazione dei Limbourg verso «una pittura di paesaggio come genere indipendente»⁴.

Nello sviluppo di questo processo culturale, il ruolo giocato da Siena occupa certamente un posto di assoluto rilievo, ancor prima di quell'apertura straordinaria verso il contado senese ritratto da Ambrogio Lorenzetti: in questo senso, basta guardare alle imprese pittoriche a più riprese commissionate dal governo dei Nove nelle sale del Palazzo Pubblico, quali le raffigurazioni dei castelli acquisiti dal Comune. In date ancora precedenti a quelle del celeberrimo *Guidoriccio* pagato a Simone Martini nel 1330, la serie dei castelli annovera un ulteriore esemplare, riemerso a seguito del restauro del 1980-1981 proprio sotto l'affresco martiniano. Nonostante il lungo dibattito che ha interessato

³ IBID., p. 82.

⁴ IBID.

tanto il *Guidoriccio* di Simone Martini, quanto l'esemplare più antico sottostante⁵, la critica è oggi pressoché unanime nell'identificare quest'ultima raffigurazione con la presa del castello di Giuncarico e nell'attribuirla a Duccio di Buoninsegna, in un momento in cui – significativamente – Simone Martini andava allestendo la monumentale *Maestà* nella stessa Sala del Mappamondo⁶.

Le sopravvivenze pittoriche e l'ampio materiale documentario disponibile relativo agli affreschi inducono a riflettere sull'originaria estensione di queste raffigurazioni, veri e propri 'manifesti' politici messi in atto dal Comune senese in anni in cui le discese di Arrigo VII e Ludovico il Bavaro davano slancio alle ambizioni degli irriducibili ghibellini del contado senese⁷. A rafforzare simbolicamente il possesso reclamato dal Comune su questi nodi strategici per il controllo del territorio contribuiva la resa fedelissima – diremmo quasi 'fotografica' – dei castelli rappresentati, a proposito della quale ci rende un'utile testimonianza anche il cronista Agnolo di Tura, che ci parla di raffigurazioni «a l'esemplo come erano»⁸. La necessità di rappresentare in maniera 'analitica'

⁵ Il dibattito attorno alla 'veduta' del castello di Montemassi nasce da un breve articolo pubblicato nel 1977 da Gordon Moran sulla rivista «Paragone». Cfr. MORAN 1977, pp. 81-88. Lo studioso americano propose di posticipare la data di esecuzione dell'affresco in un momento successivo alla morte di Guidoriccio da Fogliano, avvenuta nel maggio del 1352, negandone in questo modo l'attribuzione a Simone Martini. L'articolo di Moran diede avvio a un lungo e aspro dibattito, rinvigorito dalla riscoperta di un affresco sottostante avvenuta nel 1980. Tra gli studiosi in accordo con le proposte di Moran si segnalano Michael Mallory, Cfr. MORAN, MALLORY 1981-82, pp. 1-13 e Federico Zeri, il quale – in un articolo apparso su «La Stampa» nel giugno del 1981 – esprimeva i suoi «fieri dubbi sull'attribuzione a Simone Martini dell'affresco», Cfr. ZERI 1985, pp. 268-275. Per converso, larga parte della critica ha ricusato queste proposte, e mi limito a citare – per brevità – Luciano Bellosi, Max Seidel, Piero Torriti e Guido Castelnuovo. Cfr. BELLOSI 1982, pp. 41-65, SEIDEL 1982, pp. 17-41, CASTELNUOVO 1983 [2009], pp. 167-227, TORRITI 1988, pp. 87-95. Per una ricapitolazione sulla *querelle*, si veda RAGIONIERI 1985.

⁶ L'identificazione poggia sulla base di un documento del 1314. Cfr. SEIDEL 1982, pp. 30-33. Su Duccio si veda BAGNOLI 2003 e relativa bibliografia. Sulla *Maestà* di Simone Martini si veda BAGNOLI 1999.

⁷ Determinare oggi l'originaria estensione di queste 'vedute' di castelli risulta difficile. Ciò nonostante, il già citato documento del 1314 (cfr. nota 6) ci informa dell'esistenza di «alia castra acquistata pro comuni senarum». A questo proposito si veda SEIDEL 1982, pp. 17-41; BELLOSI 1982, pp. 41-65; DE CASTRIS 2003, pp. 265-274.

⁸ AGNOLO DI TURA XIV SECOLO, ed. 1931, p. 496.

un paesaggio impone al pittore uno sforzo nello studio del territorio, e anche su questo punto la documentazione disponibile ci restituisce l'immagine di Simone Martini impegnato in 'sopraluoghi' sul campo per poter rappresentare i castelli di Arcidosso e Castel di Piano: egli infatti trascorse nel 1331 una settimana «chon uno chavalo et uno fante a pie» per fissare nella mente i paesaggi da rappresentare tra le mura del Palazzo Pubblico⁹. La monumentale operazione documentaria e propagandistica messa in atto in questi anni dal governo guelfo dei Nove si pone dunque come necessario precedente per Ambrogio Lorenzetti, il quale dovette fare ben presto «tesoro di quei primi esperimenti di veridicità topografica»¹⁰, deflagrati con la rappresentazione del ciclo del Buongoverno, eseguito tra il 1338 e il 1339¹¹.

Sebbene in sede storiografica gli esiti senesi sin qui sommariamente ripercorsi occupino un ruolo cruciale, viene da chiedersi se – lontano dai confini della Toscana e della Siena guelfa – si possano rintracciare casi affini che testimonino del medesimo sforzo di apertura verso un paesaggio ritratto sotto la lente di un occhio analitico, e tale da considerarsi in certo qual modo 'autonomo', svincolato da logiche strettamente narrative.

Orientandosi lungo questi assi, un caso particolarmente interessante è quello offerto da un ciclo pittorico conservato all'interno del monastero benedettino di Santa Scolastica a Subiaco. Qui, all'interno del cosiddetto 'chiostro cosmatesco' (fig. 1), prende posto una monumentale decorazione dedicata alla rappresentazione dei possedimenti abbaziali. Questi dipinti murali occupano tre grandi arcate dell'ambulacro occidentale, e offrono una straordinaria apertura paesaggistica sulla valle dell'Aniene.

Questa tipologia di figurazione, dedicata alla rappresentazione dei possedimenti monastici, non rappresenta – di per sé – un caso unico; non mancano, infatti, esempi analoghi in pittura monumentale o sui battenti bronzei delle porte maggiori delle abbaziali:

⁹ I documenti sono riportati in MAGINNIS 1988.

¹⁰ DONATO 2002, p. 208.

¹¹ Alla firma del pittore «Ambrosius Laurentii de Senis» seguiva la data 1338, andata poi distrutta. Ciò nonostante, i documenti ci permettono di circoscrivere l'esecuzione tra il febbraio 1338 e il maggio 1339, cfr. BACCI 1939, p. 310, MAGINNIS 1989, p. 11.

per il primo caso, mi limito a citare gli esemplari romani dell'abbazia cistercense delle Tre Fontane, mentre per il secondo si pensi alle raffigurazioni nella porta di San Clemente a Casauria, o ai possedimenti iscritti nella porta bronzea di Montecassino¹². Sebbene, dunque, non si possa definire un esemplare isolato, la redazione sublacense si distacca nettamente dalla casistica affine per l'autonomia riservata al paesaggio e la ricerca di un'aderenza al dato naturale e topografico. Ogni 'veduta' è inquadrata (figg. 2, 3, 4) – nelle tre arcate – da una coppia di finti pilastri scorcianti, sui quali poggiano delle mensoline prospettiche; alla base dei pilastri, uno zoccolo dipinto composto da una serie di specchiature 'pompeiane' che presentano motivi geometrici alternati. Tra un'arcata e l'altra, prendono posto dei capitelli-mensola dipinti sui quali si impostano i costoloni delle volte, al cui centro si inseriscono i mezzibusti degli Evangelisti e l'*Agnus Dei* (fig. 5).

Le pitture del chiostro cosmatesco segnano una tappa di un lungo percorso di fervore edilizio e decorativo che caratterizza la comunità monastica fin dai suoi esordi. Le prime tracce documentarie relative al monastero si conservano soltanto a partire dal IX secolo: il *Liber Pontificalis*, nella vita dedicata a papa Leone IV, ci informa che il pontefice «superno inflammatum amore, obtulit in monasterio Sancti Silvestri Sanctique Benedicti et Sanctae Scolasticae, quod nuncupatur Sublacum, vestes de fundato III et vela similiter de fundato VII»¹³. La menzione del monastero dedicato a San Silvestro, San Benedetto e Santa Scolastica «quod nuncupatur Sublacum» ci aiuta a intuire, già in queste prime fasi, il ruolo cruciale raggiunto dalla comunità monastica nel tessuto della Valle dell'Aniene, sebbene purtroppo – al di là di questa prima esplicita menzione – per il periodo immediatamente suc-

¹² Per la decorazione delle Tre Fontane si rimanda a QUADRI 2012, pp. 67-71 con relativa bibliografia e FICARI 2017, pp. 45-62. Per i battenti bronzei di San Clemente a Casauria si veda GANDOLFO 2003, pp. 272-297 e CURZI 2012, pp. 176-189; per il caso di Montecassino si veda BLOCH 1990, pp. 307-324, SPECIALE 2007, pp. 1-21, MORETTI 2009, pp. 159-180, SPECIALE 2009, pp. 273-275.

¹³ *LIBER PONTIFICALIS*, II, p. 117.

cessivo il *Chronicon sublacense* e il *Liber Pontificalis* offrano dati contraddittori e di difficile decodificazione¹⁴. Le vicende del monastero diventano più chiare a partire dall'XI secolo: è in questo momento infatti che, sulla scorta di quanto riporta il *Chronicon*, sotto la spinta dell'abate franco Umberto viene edificato il campanile (1053), del quale si conserva ancora l'epigrafe dedicatoria oggi murata sulla facciata dell'abbaziale, su cui sarà poi necessario ritornare in modo più approfondito (fig. 6). Alla direzione dell'abate Umberto si deve l'avvio dei lavori al primitivo chiostro, lasciato probabilmente incompiuto, di cui ci reca testimonianza il *Chronicon*¹⁵. Ulteriori lavori vengono promossi dal successore di Umberto, l'abate Giovanni, che promuove la costruzione di un'infermeria all'ingresso del monastero e una foresteria, cui fa seguito la donazione di una serie di suppellettili liturgiche per la chiesa abbaziale.

Allo scadere del XII secolo l'abate Romano – eletto nel 1190 – riprende in mano il progetto del chiostro in un clima che coincide con il tentativo di Innocenzo III di riformare e riportare sotto l'egida pontificia il monastero benedettino, in quegli stessi anni entrato nell'orbita dell'attrazione politica dell'imperatore Enrico VI¹⁶. I lavori furono affidati alla bottega diretta da *magister Iacobus*, la cui firma sopravvive nell'archetto di passaggio del lato meridionale. L'adesione di questo cantiere al linguaggio che oggi genericamente definiamo 'cosmatesco' ci illustra il suo orientamento culturale, rivolto verso Roma, e probabilmente deve il suo concreto avvio al soggiorno presso i monasteri sublacensi di papa Innocenzo III nell'estate del 1202. Del passaggio del pontefice nella Valle dell'Aniene rimane un'altra importante testimonianza nel pannello che ritrae la Donazione del *privilegium*, conservato nel soprastante monastero di San Benedetto presso il Sacro

¹⁴ Cfr. GIUMELLI 1982, p. 161.

¹⁵ PISTILLI, CERONE 2012, p. 219.

¹⁶ Di questa fase ci testimonia il *Chronicon* di Cherubino Mirzio, cfr. MIRZIO 1630, pp. 303-317; BRANCIANI 2016, p. 272 e nota 98.

Speco, aggiornato alla fine del XIII secolo nel corso dei lavori diretti da *magister Conxolus*¹⁷.

Trascorsi circa trent'anni dal cantiere di *Iacobus*, un evento catastrofico rese necessario intervenire nuovamente sul chiostro: come già ipotizzato da Egidi¹⁸, la causa va ricercata nei danni causati dal sisma del 1228, che determinarono il riassetto degli ambienti monastici. In quest'occasione, probabilmente poco dopo il 1231, si provvide alla rimessa in opera dei bracci meridionale e occidentale sotto la direzione dell'abate Lando, che affidò i lavori alla bottega di Cosma e dei suoi figli Luca e Jacopo¹⁹. Ultimo tassello di quest'attività edilizia, alla fine del secolo i lavori si concentrarono sul prospetto principale della chiesa, e alla loro conclusione si inserì il portale archiacuto tuttora conservato²⁰.

Queste tappe costruttive, ripercorse per sommi capi, costituiscono le necessarie premesse per trattare degli interventi decorativi promossi, lungo la prima metà del XIV secolo, sulle pareti del chiostro e della facciata gotica dell'abbaziale. Un primo momento di cesura è costituito da un ulteriore terremoto, documentato questa volta nel 1298 e del quale la cronaca di Cherubino Mirzio ci restituisce una sintetica ma vivida descrizione²¹. Il terremoto dà avvio a un periodo di instabilità per la comunità monastica, contribuendo – oltre ad arrecare danni ingenti all'interno

¹⁷ La datazione oggi accettata per l'intervento di *magister Iacobus* a Subiaco è stretta intorno agli anni 1203-1204. Cfr. PISTILLI, CERONE 2012, pp. 217-245; PISTILLI 2015, pp. 517-531. L'esecuzione del pannello con la Donazione del *privilegium* all'interno della cosiddetta 'Chiesa inferiore' del monastero del Sacro Speco deve essere contenuta entro il 1216, come testimonia la presenza del nimbo quadrato che accompagna la figura del pontefice Innocenzo III.

¹⁸ EGIDI 1904, p. 114 e nota 1.

¹⁹ Il *Chronicon* parla di un «claustrum [...] quasi de novo construxit». Cfr. *Chronicon sublacense*, p. 29. Gli interventi dell'abate Lando non si limitarono ai bracci del chiostro, ma compresero la cisterna sottostante il chiostro, la scomparsa cappella della SS.ma Trinità, il dormitorio per gli anziani e l'edificazione della nuova chiesa abbaziale. Per gli interventi di Lando e più in generale duecenteschi si veda PISTILLI, CERONE 2012, pp. 245-269; CERONE 2016, p. 74 e sgg.

²⁰ PISTILLI, CERONE 2012, pp. 253-256; CERONE 2016, pp. 78-79.

²¹ L'intensità e la reale portata dei danni del terremoto dell'1 dicembre 1298 sui monasteri sublacensi è stata più volte messa in discussione. Per una ricapitolazione della questione, si veda MOLIN, ROSSI, TERTULLIANI, VERUBBI 2002, pp. 13 - 15 e relativa bibliografia. Sul racconto che del terremoto fa Cherubino Mirzio, si veda MIRZIO 1630, pp. 349-351.

del recinto abbaziale – a minarne l'economia con il crollo della diga neroniana e la conseguente distruzione dei mulini lungo l'Aniene. Da quanto apprendiamo dalle fonti, il sisma del 1298 causò la rovina del dormitorio e danneggiamenti all'ambulacro occidentale del chiostro cosmatesco. Determinare la reale entità delle distruzioni risulta oggi difficile ma, come ha già notato Cerone, queste non dovettero essere poi così ingenti se, dopo una prima e celere rimessa in opera dell'ambulacro occidentale in seguito all'evento sismico, si provvide a una più organica ricostruzione dell'ambulacro soltanto a seguito dell'elezione – nel 1318 – dell'abate cassinese Bartolomeo II (1318-1343)²².

Su questa prima campagna di ricostruzione è opportuno soffermarsi: come già notato da Romano e Cerone²³, il braccio occidentale del chiostro presenta ancora diffuse tracce di una decorazione a finta cortina e racemi vegetali, campiti in rosso mattone e ocra su un uniforme fondo bianco. Di questa prima campagna decorativa, le tracce più evidenti sono conservate nell'arcata di passaggio dal braccio ovest a quello nord (fig. 7) e – nello stesso settore – sull'imposta della volta a crociera (fig. 8). Sebbene la relativa semplicità della decorazione impedisca di formulare ipotesi più articolate, questa scelta può spiegarsi se posta nei termini di un cantiere da ultimarsi con rapidità, in un momento in cui le logiche dettate dalla ricostruzione e dai danni sofferti post-sisma del 1298 impedivano di ragionare nell'ottica di un programma più 'ambizioso'. È verosimile che questa prima decorazione a tralci vegetali e finte cortine si estendesse lungo tutto il braccio occidentale del chiostro: nella lunetta destra si conserva infatti, nella parte dello zoccolo, uno strato di intonaco precedente in cui si notano ancora ben evidenti i segni delle 'picchettature' e qualche traccia di rosso mattone che sembra potersi legare tipologicamente con i brani meglio conservati (fig. 9).

Giunti a questo punto, è per ora necessario tenere da parte le riflessioni riguardo questa prima campagna di lavori, la sua estensione e la sua composizione, per riprenderle e ampliarle sulla base

²² CERONE 2016, p. 94.

²³ ROMANO 1992, p. 191; CERONE 2016, p. 94.

degli ulteriori elementi che interverranno a partire da questo momento. Come già accennato, questo primo strato pittorico fu ricoperto – in un secondo e ancora imprecisato momento – da un nuovo strato di intonaco che dispiegò sulla parete una monumentale ‘veduta’ dei possedimenti abbaziali.

Le arcate seguono, con una sola eccezione, lo stesso criterio di impaginazione: due registri, dei quali il superiore è occupato da un limitato numero di *castra*, quello inferiore abitato da una serie di edifici o centri di minori dimensioni, affastellati e ritratti in maniera generica – quasi standardizzati – le cui notazioni non vanno mai oltre delle torri, piccole casupole e qualche edificio chiesastico munito di campanile a vela. Questo *pattern* risulta chiaramente visibile nell’arcata destra, mentre nel caso di quella sinistra una lettura d’insieme è impedita dall’ampia perdita di pellicola pittorica nel registro superiore; nonostante questo, dalle poche tracce di pittura ancora visibili si intuisce il profilo di un *castrum* che pone anche quella di sinistra in stretta connessione con quella di destra.

L’unica arcata ad allontanarsi da questo schema è quella centrale: nonostante anche in questo caso l’analisi debba fare i conti con la perdita di pittura su tutto il versante interno – causata dall’apertura di una porta – i pochi indizi a disposizione inducono a pensare che ci si trovi davanti ad un’unica grande veduta. Nello specifico, nella parte più bassa della rappresentazione si vedono una serie di edifici assiepati, dietro i quali compare la base di uno sperone roccioso che sale a unificare i due registri. In alto, si scorgono un campanile e una parte di merlature, che fanno pensare, dunque, a un grande centro urbano. A dare maggior credito a questa lettura rimane fortunatamente qualche traccia sparsa di sinopia che – se idealmente reintegrata (figg. 10, 11) – permette di ricostruire i profili di altre architetture, un’alta torre e il tratto conclusivo dello sperone roccioso ancora conservato. In questo caso, quindi, la suddivisione in due registri cede il passo alla rappresentazione di un unico agglomerato urbano, che Roberta Cerone ha proposto – in modo convincente – di identificare con una monumentale veduta di Subiaco, sede del potente monastero

benedettino, sulla quale svetta proprio un'alta rocca²⁴. La scelta di rappresentare ad affresco una monumentale 'veduta' di Subiaco e lo sforzo di ritrarne in maniera aderente la conformazione fisica si segnalano già di per sé come elementi di assoluta novità in questa tipologia di raffigurazioni.

Questo primo ordine di conclusioni trova un'ulteriore conferma nell'analisi delle due rimanenti arcate. Quella sinistra, benché non giudicabile appieno, chiama in causa una serie di interessanti ragionamenti. Il registro inferiore presenta, come si è già accennato, una serie di casupole: queste dovevano in origine essere corredate da iscrizioni utili a riconoscere le differenti località, come dimostra l'unico caso superstite di Empiglione (fig. 12). Il registro superiore reca traccia di un *castrum* maggiore, ma la scarsità delle sopravvivenze impedisce ogni possibile identificazione. Un elemento che però appare di notevole importanza, e richiederebbe ulteriori approfondimenti, riguarda l'attacco degli intonaci della sezione inferiore dell'affresco con quella superiore: in corrispondenza della fascia rossa che separa le due zone, si osserva chiaramente come l'intonaco del registro più basso vada a sovrapporsi ad un precedente strato (fig. 13). Questo primo strato, che sembra andare d'accordo con l'intonaco del *castrum* superiore, al di sotto del fascione rosso sembrava prevedere una parte di intonaco bianco, sul quale si sovrappone un fascione verde. La questione è di difficile risoluzione, perché questa sovrapposizione di intonaci non trova – per quanto oggi si può vedere – riscontri in altre sezioni della decorazione, e la perdita di buona parte della lunetta non aiuta a dirimere la questione. In ogni caso, è di qualche interesse notare che la fascia color rosso mattone e l'intonaco bianco distinguono i resti della prima fase decorativa del braccio occidentale del chiostro, una fase le cui tracce si scorgono anche nello zoccolo della lunetta destra. Ciò induce a ipotizzare che il *castrum* dipinto nel registro superiore della lunetta sinistra sia pertinente alla prima campagna di lavori, sebbene il modo di rappresentare gli edifici non mostri significative differenze dal punto di vista formale e iconografico con

²⁴ CERONE 2016, p. 96.

quelli pertinenti alla seconda fase decorativa. Risulta pertanto arduo avanzare ipotesi di ricostruzione più articolate, ma il dato esiste e deve essere tenuto in considerazione in vista di ulteriori approfondimenti.

L'arcata destra è l'unica giudicabile appieno nonostante qualche localizzata caduta della pellicola pittorica. Il registro inferiore include una serie di edifici, casupole, torri e qualche piccolo edificio munito di campanile a vela: si tratta, evidentemente, di pertinenze minori legate ai tre più grandi *castra* raffigurati nel registro superiore, come nel già citato caso di Empiglione conservato nell'arcata sinistra. Evidenti affinità con questo modo sintetico e stereotipato di rappresentare i centri abitati si incontrano, nella stessa Subiaco, nelle pitture di fine Duecento realizzate sotto la direzione di *Magister Conxolus* nella cosiddetta chiesa inferiore del monastero di San Benedetto: qui, nella scena del *Miracolo del vaglio*, si osserva infatti una raffigurazione di Affile, costruita allo stesso modo con semplici architetture rosate, e riconoscibile esclusivamente dallo stendardo che svetta su una delle due torri (fig. 14). Questa modalità di rappresentazione sintetica, come anticipato, cede il passo nel registro superiore delle pitture di Santa Scolastica ad architetture maggiormente caratterizzate: in due casi su tre, il vessillo che svetta su ognuno dei *castra* ci aiuta a identificarli. Al centro, la presenza di un cervo sullo stendardo ha indotto da lungo tempo gli studiosi a riconoscere ragionevolmente il borgo con Cervara. Per quanto riguarda il secondo stendardo conservato rappresentante un ponte, si è ormai sedimentata l'identificazione con Arcinazzo Romano, il cui toponimo era in origine Ponza (fig. 2). Malgrado le consuetudini invalse, mi sembra sussistano degli elementi utili a identificarlo con un altro possedimento abbaziale.

La proposta è che, in realtà, non si tratti di Ponza, bensì di Agosta. A spingere verso una considerazione di questo tipo, intervengono una serie di elementi: *in primis*, la presenza nei pressi di Agosta di un ponte ancora esistente e tale da marcarne il paesaggio; in seconda battuta, riconosciuto negli affreschi lo sforzo di ritrarre in modo fedele le porzioni delle pertinenze abbaziali, sorprenderebbe la scelta di rappresentare in posizione ravvicinata

due possedimenti nella realtà tra loro distanti come Ponza e Cervara. Al contrario, Cervara e Agosta si trovano in posizione limitrofa, entrambi poi vicini a Marano Equo. Infine, non va sottovalutato il fatto che tutti i borghi sono ritratti in posizioni rialzate tali da trovare riscontro nella reale posizione di Cervara, sorta a 1053 metri s.l.m., e Agosta, situata a 382 metri s.l.m.²⁵.

Un altro elemento di interesse è costituito dalla carta lapidaria un tempo nel campanile di Santa Scolastica, oggi murata sulla facciata dell'abbaziale (fig. 6). L'epigrafe, dopo un primo riferimento ai lavori promossi dall'abate Umberto, elenca le pertinenze del monastero sublacense: qui, i tre possedimenti di Agosta, Cervara e Marano vengono significativamente citati uno dopo l'altro. Ciò determina delle affinità tra l'epigrafe marmorea e la redazione affrescata che inducono anche a riflettere sull'esistenza di un eventuale rapporto di dipendenza tra le due testimonianze, a maggior ragione se – come risulta verosimile – alla base degli interventi decorativi in facciata e nel chiostro è da rintracciare una sola mente, quella dell'abate Bartolomeo II. Se la composizione ad affresco si fosse davvero servita dell'epigrafe marmorea come fonte testuale, si potrebbe tentare di identificare il *castrum* di destra nell'arcata con Marano Equo, terzo possedimento citato nell'epigrafe immediatamente dopo Agosta e Cervara.

²⁵ Un ulteriore elemento di dubbio circa l'identificazione del possedimento abbaziale con Ponza è determinato dalla difficoltà di creare un'associazione fonetica tra Ponza e il ponte visibile sul vessillo: sulla scorta della voce dedicata ad Arcinazzo Romano nel Dizionario di toponomastica, non viene proposto infatti alcun riferimento etimologico a un ponte per l'antico toponimo di Ponza. L'associazione è frutto di una consuetudine moderna che associa due termini dal suono simile, ma priva di reali fondamenti fonomorfolgici: per tutti i toponimi corradicali a "Ponza" (Ponzano, Ponzone etc.), Marcato individua l'etimologia nel personale latino *Pontius*, eventualmente accompagnato dal suffisso di appartenenza -anus. Dal punto di vista fonologico, la realizzazione in affricata alveolare sorda (/ts/) è esito regolare del nesso latino -tj, contenuto in *Pontius* ma non in *pontem*. Al contrario, infatti, la ricostruzione a partire da *pontem* non giustificerebbe la presenza del suono /ts/ nell'esito italo-romanzo. L'unico modo per ottenere una tale realizzazione a partire da *pontem* sarebbe attraverso l'impiego del suffisso -ia indicante la comunità di persone che abitano quel luogo. In questo modo si ottiene effettivamente un derivato *Pontia*, che motiverebbe mediante la formazione del nesso tj il passaggio ad affricata. La possibilità di una derivazione con il suffisso -ia richiederebbe l'esistenza di un toponimo «Ponte», tuttavia non attestato. Cfr. DIZIONARIO DI TOPONOMASTICA 1990, p. 35.

Un ulteriore tassello di questo mosaico è costituito dagli affreschi conservati presso la Rocca di Subiaco. Questi, databili all'inizio degli anni Sessanta del Cinquecento, analogamente al caso in esame presentano una serie di vedute, probabilmente 'modellate' sul precedente costituito dalle pitture nel chiostro di Santa Scolastica; tra questi paesaggi, non a caso, Checchi in un recente studio di prossima pubblicazione ha proposto di riconoscere anche una veduta di Agosta. Sebbene non dirimente, il rapporto di dipendenza tra le due redazioni induce ancor di più a ritenere possibile la presenza del borgo di Agosta tra le pitture del chiostro di Santa Scolastica²⁶.

Gettando lo sguardo su casi più o meno contemporanei, si può forse meglio comprendere la carica di novità delle pitture in Santa Scolastica. Il caso più affine, in anni più o meno prossimi, si rintraccia nelle pitture, già menzionate, conservate nell'abbazia cistercense delle Tre Fontane a Roma: qui, in due momenti distinti, la comunità monastica si dota di un paio di cicli che illustrano i possedimenti monastici nella Maremma: il primo, sul cosiddetto Arco di Carlo Magno nel secondo decennio circa del XIII secolo, e il secondo – oggi scomparso ma documentato da alcuni disegni di Antonio Eclissi – sulla facciata dell'abbaziale, ricondotto dagli studi agli anni Novanta del Duecento²⁷. In entrambi i casi – due zone peraltro pubbliche del perimetro monastico – può notarsi come la rappresentazione dei possedimenti rientri nel contesto più ampio del racconto dell'assedio di Ansedonia.

Le specificità delle pitture di Santa Scolastica trovano una parziale spiegazione nelle vicende storiche del monastero tra il XII e il XIV secolo, in considerazione delle continue usurpazioni perpetrate ai danni dei possedimenti monastici dalla diocesi di Tivoli e dai signori locali, a volte forti anche dell'appoggio di monaci dissidenti della stessa comunità. Questo è proprio il caso di Cervara, possedimento che svetta in una delle arcate già analizzate, occupata dal monaco Pelagio a seguito della morte dell'abate Enrico nel 1273, e riportata con la forza sotto il possesso abbaziale dopo un assedio durato mesi. Il *Chronicon* di Cherubino Mirzio

²⁶ CHECCHI C. D. S.

²⁷ Per la bibliografia di riferimento si rimanda alla nota 12.

restituisce descrizioni dettagliate di altri casi simili, che coinvolgono lo stesso Bartolomeo II, impegnato già al momento della sua elezione, nel 1318, nella riacquisizione dei territori sottratti alle pertinenze abbaziali.

Date le circostanze storiche, risulta verosimile l'attuazione, da parte dell'abate Bartolomeo II, di un programma decorativo ove fossero rappresentati, oltre che enumerati nell'epigrafe marmorea, i possedimenti di pertinenza abbaziale. In quegli anni lo stesso abate Bartolomeo II era impegnato – sulla scia dei suoi predecessori – a far uscire la comunità monastica dalla difficile situazione profilatasi in apertura di secolo. In questo senso, anche il ciclo benedettino dipinto sulla facciata – che pone l'accento sui precetti di rispetto della Regola e di obbedienza – assume i lineamenti di un vero e proprio *rappel à l'ordre*²⁸ (fig. 15).

Un ultimo aspetto da chiarire riguarda la cronologia del ciclo pittorico nel chiostro. Su questo punto, sfortunatamente non sopravvivono dati documentari, e l'unico elemento sul quale appoggiarsi è proprio il sisma del 1298. Cherubino Mirzio nel *Chronicon* ci dice che Bartolomeo II «reaedificavit a fundamentis dormitorium s. Scholasticae, collapsum maximo terraemotu, sedente Bonifacio VIII, ante annos quadraginta»²⁹, stabilendo dunque una datazione intorno al 1338. Benché il dato rimanga inverificabile, e anzi aggiunga implicitamente un elemento di diffidenza verso l'estrema – e sospetta – precisione con la quale il cronista fa combaciare la ricorrenza dei quarant'anni dal sisma, il ciclo sublacense può comunque porsi agevolmente entro l'abbaziato di Bartolomeo II (1318-1343), in un giro di anni prossimo a quello dei grandi cicli senesi eseguiti da Simone Martini e Ambrogio Lorenzetti. All'interno di questa forbice temporale, i dati offerti dall'analisi stilistica delle pitture del chiostro possono – secondo chi scrive – contribuire a orientare la datazione verso i primi anni dell'abbaziato di Bartolomeo, piuttosto che verso gli ultimi. L'unica figura rappresentata nel ciclo è quella dell'angelo dipinto

²⁸Sul ciclo con le Storie di san Benedetto conservato sulla facciata dell'abbaziale di Santa Scolastica si veda BALDINI 1982, pp. 67-68; BELLOSI 1985, p. 145; GANDOLFO 1988, p. 347; CERONE 2016, pp. 98-102.

²⁹MIRZIO 1630, p. 369.

sulla volta della lunetta che raffigura Subiaco. Gli studiosi che hanno analizzato il complesso lo hanno – giustamente – ricondotto a un *côté* culturale che è quello della Roma tardo-duecentesca. Nello specifico, Bellosi propose di attribuire l'angelo sublacense a Filippo Rusuti, identificazione che è stata successivamente respinta da Gandolfo e Romano³⁰. Al di là dell'attribuzione diretta al pittore romano – il cui catalogo di opere certe è scarno e per molti aspetti problematico³¹ – il rilievo metallico del volto e delle vesti dell'angelo indirizzano senz'altro verso la congiuntura romana *fin de siècle*, arricchita – sulla scorta di quanto già notato da Romano – dagli episodi della bottega di *Conxolus* al lavoro nel cantiere del Sacro Speco negli ultimi anni del Duecento³². Anche per gli affreschi conservati sulla facciata dell'abbaziale è stato notato a più riprese il legame con i repertori decorativi propri della bottega di Consolo, portati però a un livello di maturazione tale da farli ritenere successivi agli interventi specuensi. Sebbene sui cantieri risultino attivi pittori diversi, il loro comune attingere a un panorama culturale che è ancora quello tardo-duecentesco, e la comune regia dell'abate Bartolomeo II consentono di porre i due cicli in stretta continuità, con tutta probabilità nel terzo decennio del XIV secolo.

Sulle pareti del chiostro, chiuso nel perimetro del recinto abbaziale, la comunità si stringe intorno al paesaggio sublacense, reclamandone il possesso. L'iniziativa crea degli interessanti ponti

³⁰ BELLOSI 1985, GANDOLFO 1988, ROMANO 1992, p. 191.

³¹ Del pittore romano sopravviveva, fino a pochi anni fa, una sola firma a corredo dei mosaici eseguiti sulla facciata di Santa Maria Maggiore. Più di recente, a seguito di un restauro, è emerso parte del suo nome sull'icona conservata in Santa Maria del Popolo. Al di là di queste due prove romane, non rimangono altre opere ascrivibili con certezza a Filippo Rusuti. All'inizio del XIV secolo egli dovette risiedere stabilmente in Francia, dove un documento lo menziona come *pictor regis* già nel 1304. Se si eccettua la menzione di Giulio Mancini nel XVII secolo, la memoria del pittore scomparve ben presto, offuscata dall'incipiente fama di Jacopo Torriti e - soprattutto - Pietro Cavallini. Un primo tentativo di ricostruzione del catalogo del pittore si deve a Luciano Bellosi, mentre più di recente Alessandro Tomei ha proposto di attribuirgli le pitture della cosiddetta 'IV navata' di San Saba a Roma. Per ricapitolare la questione relativa a Filippo Rusuti, si veda BELLOSI 1983, pp. 127-139; GANDOLFO 1988, pp. 345 e sgg.; BOSKOVITS 2001, pp. 147-189; ROMANO 2016, pp. 106-125; TOMEI 2018, pp. 13-23; ANTELLINI, TOMEI 2018.

³² ROMANO 1992, p. 192.

iconografici e formali con le imprese decorative condotte alla fine del XIII secolo dalla comunità specuense³³, e determina la genesi di un ciclo ambizioso, un assoluto *bapax* nel panorama di imprese affini note, che dimostra la capacità di ritrarre in maniera analitica il paesaggio e di 'piegarlo', al fine di imporlo nella mente dei monaci con la vividezza e l'immediatezza di un vero e proprio manifesto politico-identitario.

³³ Sul rapporto tra la comunità monastica del Sacro Speco e il paesaggio mi permetto di citare MARI 2022, pp. 96-115.

Bibliografia

- AGNOLO DI TURA XIV SECOLO = A. DI TURA, *Cronache senesi*, a cura di A. Lisini, F. Iacometti, in «*Rerum Italicarum Scriptores*», XV/6, Bologna 1933-1935, pp. 253-564.
- ANTELLINI, TOMEI 2018 = S. ANTELLINI, A. TOMEI (a cura di), *Filippo Rusuti e la Madonna di San Luca in Santa Maria del Popolo a Roma: il restauro e la nuova attribuzione di un capolavoro medievale*, Milano 2018.
- BACCI 1939 = P. BACCI, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII secondo il ms. Chigiano I.I. 11*, in *Bullettino senese di storia patria*, X, 1939, pp. 297-337.
- BAGNOLI 1999 = A. BAGNOLI, *La Maestà di Simone Martini*, Milano 1999.
- BAGNOLI 2003 = A. BAGNOLI (a cura di), *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 4 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004), Milano 2004.
- BALDINI 1982 = U. BALDINI, *Gli affreschi dell'abbazia di Santa Scolastica*, in *I monasteri benedettini di Subiaco*, Milano 1982, pp. 67-74.
- BELLOSI 1982 = L. BELLOSI, 'Castrum pingatur in Palatio': 2. Duccio e Simone Martini pittori di castelli senesi "a l'esempio come erano", in «*Prospettiva*», 28, 1982, pp. 41-65.
- BELLOSI 1983 = L. BELLOSI, *La decorazione della Basilica superiore di Assisi e la pittura romana di fine Duecento*, in *Roma anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza", a cura di A. M. Romanini, Roma 1983, pp. 127-139.
- BELLOSI 1985 = L. BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Torino 1985.
- BLOCH 1990 = H. BLOCH, *Le porte bronzee di Montecassino e l'influsso della porta di Oderisio II sulle porte di San Clemente a Casauria e del duomo di Benevento*, in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, atti di convegno, a cura di S. Salomi, Trieste 1990, pp. 307-324.
- BOSKOVITS 2001 = M. BOSKOVITS, *Assisi e la pittura romana del secondo Duecento*, in *Il cantiere pittorico della Basilica superiore di San Francesco in Assisi*, a cura di G. Basile e P. Magro, Assisi 2001, pp. 147-189.
- BRANCIANI 2016 = L. BRANCIANI, *Il Sacro Speco di San Benedetto dall'altomedioevo all'età moderna: una ricostruzione storico-archeologica degli spazi della preghiera e della vita comunitaria*, in *Gli spazi della vita comunitaria*, a cura di L. Ermini Pani, Spoleto 2016

- CASTELNUOVO 1983 = G. CASTELNUOVO, *Arte delle città, arte delle corti*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. V, Torino 1983, pp. 167-227. [ried. Torino 2009]
- CERONE 2016 = R. CERONE, *La regola e il monastero. Arte e architettura in Santa Scolastica a Subiaco (secc. VI-XV)*, Roma 2015.
- CHECCHI C. D. S. = T. CHECCHI, *Unknown 'Pleasure Grounds' of the Cardinals Colonna at the Abbey of Subiaco*, in *Gardens and Academies in Early Modern Europe*, Denis Ribouillault & Ginette Vagenheim eds., c.d.s.
- CHRONICON SUBLACENSE = *Chronicon sublacense (593-1369)*, a cura di R. Morghen, in «*Rerum Italicarum Scriptores*», XXIV, VI, Bologna 1927.
- CURZI 2012 = G. CURZI, *Terra e potere. La porta bronzea di San Clemente a Casauria e il suo contesto*, in *Art History - the Future is Now. Studies in Honor of Professor Vladimir Peter Goss*, Rijeka 2012, pp. 176-189.
- DE CASTRIS 2003 = P. L. DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano 2003.
- DIZIONARIO DI TOPONOMASTICA 1990 = *Dizionario di toponomastica. Storia e significato dei nomi geografici italiani*, a cura di G. Gasca Queirazza, C. Marcato, G. B. Pellegrini, G. Petracco Sicardi, A. Rossebastiano, Torino 1990.
- DONATO 2002 = M. M. DONATO, "Il pittore del Buon Governo: Le opere "politiche" di Ambrogio in Palazzo Pubblico", in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, a cura di C. Frugoni, Firenze 2002, pp. 201-257.
- EGIDI 1904 = P. EGIDI, "Notizie storiche", in *I monasteri di Subiaco*, I, Roma 1904, pp. 43-184.
- FICARI 2017 = M. FICARI, *La maremma nel portico. La perdita decorazione nel vestibolo dell'abbaziale delle Tre Fontane (Roma)*, in *Benedictina. Rivista del centro storico benedettino italiano*, I, gennaio-giugno 2017, Cesena 2017, pp. 45-62.
- FRUGONI 2002 = C. FRUGONI (a cura di), *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze 2002.
- GANDOLFO 1988 = F. GANDOLFO, *Aggiornamento scientifico e bibliografia*, in G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, 2 voll., Roma 1987-1988, II, Secoli XI-XIV, Roma 1988.
- GANDOLFO 2003 = F. GANDOLFO, *San Clemente a Casauria. I portali e gli arredi interni*, in *Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara, Documenti dell'Abruzzo Teramano*, VI, 1, Teramo 2003 pp. 272-297.
- GIUMELLI 1982 = C. GIUMELLI, *L'architettura dell'abbazia di Santa Scolastica*, in *I monasteri benedettini di Subiaco*, Milano 1982, pp. 11-66.
- LIBER PONTIFICALIS = *Liber Pontificalis*, a cura di L. Duchesne, 2 voll., II, Paris 1892.

- MAGINNIS 1988 = H. B. J. MAGINNIS, *The "Guidoriccio" Controversy: Notes and Observations*, in *Revue d'art canadienne*, vol. 15, n. 2, 1988, pp. 137-144.
- MAGINNIS 1989 = H. B. J. MAGINNIS, *Chiarimenti documentari: Simone Martini, i Memmi e Ambrogio Lorenzetti*, in *Rivista d'arte*, Serie IV, XLI, 1989, pp. 3-23.
- MARI 2022 = F. MARI, *Paesaggio sacro e cultura visiva. Le pitture della chiesa inferiore del Sacro Speco di Subiaco*, in *Convivium*, IX/1, Brno 2022, pp. 96-115.
- MIRZIO 1630 = *Cronaca sublacense del P. D. Cherubino Mirzìo da Treviri*, a cura di L. Allodi, Roma 1885.
- MOLIN, ROSSI, TERTULLIANI, VERUBBI 2002 = D. MOLIN, A. ROSSI, A. TERTULLIANI, V. VERUBBI, *Studio della sismicità dell'alto bacino dell'Aniene (Appennino centrale-Italia) e catalogo sismico di area, Quaderni di geofisica*, 24, pp. 7-37.
- MORAN 1977 = G. MORAN, *An Investigation regarding the equestrian portrait of Guido Riccio da Fogliano in the Siena Palazzo Pubblico*, in *Paragone*, 28, n. 333, novembre 1977, pp. 81-88.
- MORAN, MALLORY 1981-1982 = G. MORAN, M. MALLORY, *Guido Riccio da Fogliano: A challenge to the famous fresco long ascribed to Simone Martini and the discovery of a new one in the Palazzo Pubblico in Siena*, in *Studies in Iconography*, VII-VIII, 1981-1982, pp. 1-13.
- MORETTI 2009 = S. MORETTI, *"Cum valde placuissent oculis eius...": i battenti di Amalfi e Montecassino*, in *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia tra Italia e Mediterraneo*, a cura di A. Iacobini, Roma 2009, pp. 159-180.
- PÄCHT 1950 = O. PÄCHT, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, Monaco 1950 [ried. *La scoperta della natura. I primi studi italiani*, Torino 2011].
- PISTILLI, CERONE 2012 = P. F. PISTILLI, R. CERONE, *L'abbazia di Santa Scolastica: dal chiostro cosmatesco come adeguamento al Romano more alle trasformazioni delle ali monastiche prima della commenda*, in *Le valli dei monaci. Atti del Convegno internazionale di studio*, Roma – Subiaco 17-19 maggio 2010, a cura di L. Ermini Pani, Spoleto 2012, pp. 217-269.
- PISTILLI 2015 = P. F. PISTILLI, *Il magister Iacobus, Innocenzo III e il chiostro di Subiaco*, in *Medioevo, natura e figura*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma 20 – 25 settembre 2011, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2015, pp. 517-531.
- QUADRI 2012 = I. QUADRI, *La Leggenda di Ansedonia sull'Arco di Carlo-magno all'Abbazia delle Tre Fontane*, in "Il Duecento e la cultura gotica"

- (La pittura medievale a Roma, 312-1431: Corpus V), a cura di S. Romano, Milano 2012, pp. 67-71.
- RAGONIERI 1985 = G. RAGONIERI, *Simone o non Simone*, Firenze 1985.
- ROMANO 1992 = S. ROMANO, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992.
- ROMANO 2016 = S. ROMANO, *Wonderful Rusuti. Nemo propheta in patria*, in «Convivium», 3, 2, Brno 2016, pp. 106-125.
- ROMANO 2017 = S. ROMANO, *Filippo Rusuti. Il Cristo in trono tra santi e committenti e le storie della fondazione della Basilica sulla facciata*, in *Apogeo e fine del Medioevo* (La pittura medievale a Roma, 312-1431: Corpus VI), a cura di S. Romano, Milano 2017, pp. 137-151.
- SEIDEL 1982 = M. SEIDEL, *'Castrum pingatur in Palatio': 1. Ricerche storiche e iconografiche sui castelli dipinti nel Palazzo Pubblico di Siena*, in «Prospettiva», 28, 1982, pp. 17-41.
- SPECIALE 2007 = L. SPECIALE, *La porta bronzea di Montecassino a cinquant'anni dal suo restauro. Un problema aperto*, in *La statua e la sua pelle. Artisti tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, a cura di R. Casciaro, pp. 1-21.
- TOMEI 2018 = A. TOMEI, *Un nome per il maestro di San Saba*, in «Rivista d'arte», Serie V, vol. 7, 2017, pp. 13-23.
- TORRITI 1988 = P. TORRITI, *La parete del 'Guidoriccio'*, in *Simone Martini. Atti del convegno*, Firenze 1988, pp. 87-95.
- ZERI 1985 = F. ZERI, *L'inchiostro variopinto*, Milano 1985.

Didascalie

- Fig. 1. Abbazia di Santa Scolastica, Subiaco, veduta del c.d. 'chostro cosmatesco'.
- Fig. 2. Abbazia di Santa Scolastica, Subiaco, 'chostro cosmatesco', braccio occidentale, part. arcata destra.
- Fig. 3. Abbazia di Santa Scolastica, Subiaco, 'chostro cosmatesco', braccio occidentale, part. arcata centrale.
- Fig. 4. Abbazia di Santa Scolastica, Subiaco, 'chostro cosmatesco', braccio occidentale, part. arcata sinistra.
- Fig. 5. Abbazia di Santa Scolastica, Subiaco, 'chostro cosmatesco', braccio occidentale, part. volta centrale.
- Fig. 6. Abbazia di Santa Scolastica, Subiaco, facciata, part. epigrafe dell'abate Umberto (1053).
- Fig. 7. Abbazia di Santa Scolastica, Subiaco, 'chostro cosmatesco', part. arcata di passaggio dal braccio ovest al braccio nord.

- Fig. 8. Abbazia di Santa Scolastica, Subiaco, 'chiostro cosmatesco', braccio occidentale, part. imposta della volta.
- Fig. 9. Abbazia di Santa Scolastica, Subiaco, 'chiostro cosmatesco', braccio occidentale, part. zoccolo dell'arcata destra.
- Fig. 10. Abbazia di Santa Scolastica, Subiaco, 'chiostro cosmatesco', braccio occidentale, part. arcata centrale.
- Fig. 11. Abbazia di Santa Scolastica, Subiaco, 'chiostro cosmatesco', braccio occidentale, part. arcata centrale [elaborazione grafica dell'autore].
- Fig. 12. Abbazia di Santa Scolastica, Subiaco, 'chiostro cosmatesco', braccio occidentale, arcata sinistra, dett. Empiglione.
- Fig. 13. Abbazia di Santa Scolastica, Subiaco, 'chiostro cosmatesco', braccio occidentale, part. arcata sinistra.
- Fig. 14. Monastero di San Benedetto presso il Sacro Speco, 'chiesa inferiore', Storie di San Benedetto, dett. *Miracolo del Vaglio*.
- Fig. 15. Abbazia di Santa Scolastica, Subiaco, facciata, Storie di San Benedetto, dett. *San Benedetto corregge il monaco dissipato*.



1



2

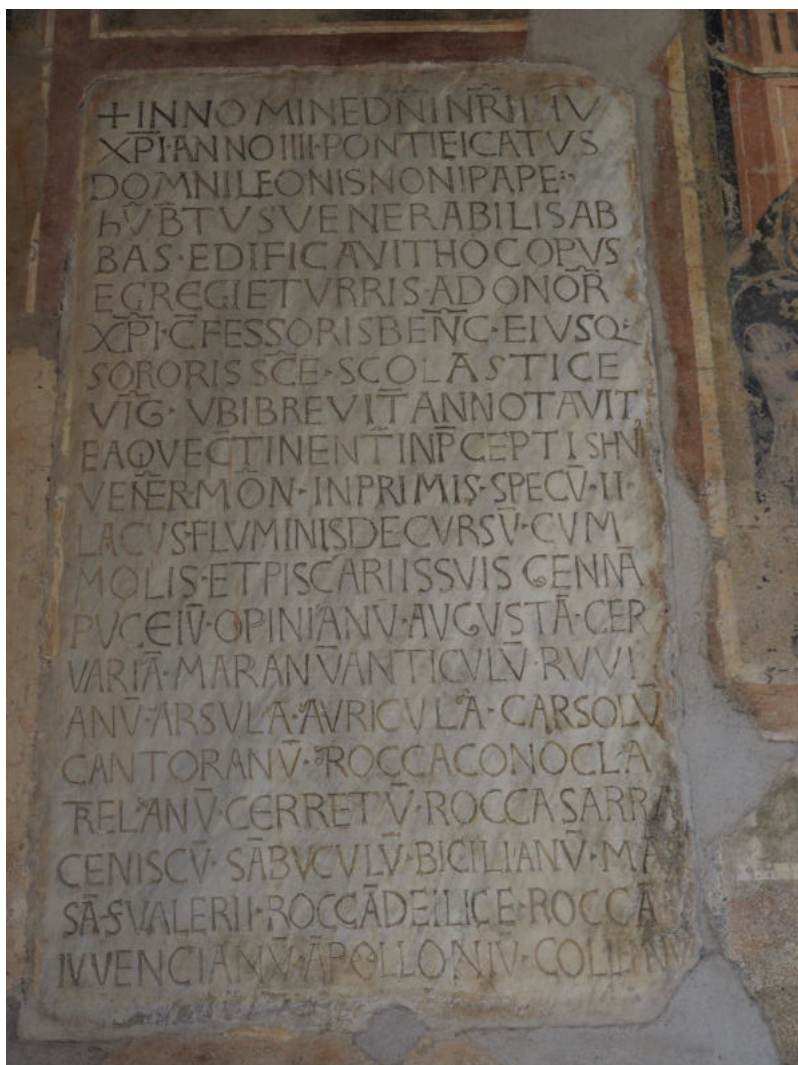


3



4









8



9



10



11







