

A. ILARI - COSTANTINIANA ARCIBASILICA AL LATERANO

L'ABSIDE COSTANTINIANA

La decorazione dell'**abside** (*camera* in latino), rimasta sempre musiva nonostante le vicissitudini e gli interventi subiti, ha in sé l'ermeneutica su quanto mosse l'imperatore Costantino ad innalzare la monumentale Arcibasilica Lateranense. Non è difficile individuare la risoluzione costantiniana nella miracolosa apparizione della Croce, in quel *in hoc signo vinces* che Costantino portò in battaglia con sopra la Croce. Clemente XII, infatti, pose il Salvatore con la Croce sul culmine del timpano della facciata orientale.

Il Wilpert ritiene che la decorazione musiva dell'abside sia d'epoca costantiniana, forse ideata dallo stesso Costantino per quanto: "la composizione intiera manifesta lo spirito di un dottore ecclesiastico, conoscitore profondo del simbolismo antico. Possiamo ravvisarvi, come si disse, san Silvestro, sotto il cui pontificato avvenne la costruzione della basilica ... siccome la composizione originaria antica venne non poco alterata da Giacomo Torriti, ho creduto di doverla liberare da tutti gli elementi introdotti dall'artista francescano ... a parte l'impronta medievale di tutto il mosaico, a parte gli angeli adoranti con il cherubino che ha soppresso la "dextera dei", i soggetti sin qui esaminati furono secondo ogni apparenza fedelmente riprodotti nella ricostruzione del mosaico medievale" "Personaggi sacri con rotoli scritti s'affacciano qui per la prima volta nell'arte. Nel vicino Battistero lateranense, una statua argentea di S. Giovanni Battista teneva nella sinistra un volume aperto con la scritta *Ecce agnus Dei ecce qui tollit peccata mundi* ... siccome le statue furono donate dall'imperatore Costantino, è fuor di dubbio che il rotolo spiegato e scritto nella mano dei santi, sconosciuto all'arte precostantiniana, prese origine dai monumenti della basilica e del Battistero del Laterano"

"Come il labaro -osserva ancora il Wilpert- deve la sua forma artistica a Costantino, così è lecito supporre che egli non sia del tutto estraneo anche alla decorazione della basilica, poiché questa era la sua opera favorita che dovette suggellare il trionfo della croce. Una traccia di tale influsso mi sembra scorgere nella rappresentazione più solenne dell'edificio: nel mosaico dell'abside, il quale, levata l'aggiunta non felice di Niccolò IV, è in fondo rimasto quello antico". Il Wilpert, pubblicata una raffigurazione dell'abside senza le figure dei santi Francesco ed Antonio e del pontefice francescano, continua: "qual è il soggetto principale della ricca composizione? *Cristo e la Croce*, dunque i due elementi dell'apparizione notturna di Costantino, essendo il resto tutto subordinato al soggetto principale. Ecco perché dà nella sua disposizione vagamente l'idea di un labaro gigantesco, con la sola differenza, che nel labaro la *Croce* è coronata dal nome, qui invece dal busto di Cristo. Tale coincidenza sarà difficilmente l'effetto di un puro caso; atteso il carattere dell'imperatore, noi vi riconosciamo piuttosto la parte, che egli ha voluto che si ripettesse nel punto più cospicuo della sua basilica, come ha voluto essere rappresentato egli stesso con la croce nel luogo più celebre di Roma".

"Qui si arresta l'influsso dell'imperatore, in quel tempo non ancora «vescovo negli affari esterni della chiesa», come egli stesso si dichiarò, ma semplice catecumeno, quale rimase fino agli ultimi giorni della sua vita: la morte lo colse con le vesti bianche da neofita, entro l'ottava dopo il battesimo. Il rimanente della composizione rivela lo spirito di un dottore ecclesiastico, conoscitore profondo del simbolismo antico. Avendo poi riguardo al tempo, possiamo ravvisare in quel dottore niente di meno che il grande amico di Costantino, il papa san Silvestro, sotto il cui pontificato avvenne la costruzione della basilica lateranense. Il soggetto principale della composizione sono dunque gli elementi della visione notturna di Costantino, aggiustati naturalmente, in maniera di poter servire all'abside d'una chiesa, nel caso presente della prima cattedrale del cristianesimo: nella visione Cristo appare a Costantino solo, in tutta la persona, s'intende, e con la croce in mano, come lo vediamo tante volte nei monumenti antichi; qui si mostra a tutti i fedeli di Roma, ma solo col busto sporgente da nuvole al di sopra della croce, che ha una forma eminentemente decorativa ed è di materiale preziosissimo".

"Fu questa la prima volta, spiega il Wilpert, che un papa si attentasse a mostrare in un monumento pubblico, accessibile anche ai pagani, il sacro volto del fondatore di quella religione, che ancora ieri era nell'impero proscritta e perseguitata. Lo fece e lo poté fare perché aveva chi gli coprisse le spalle, l'imperatore onnipotente. L'autore del mosaico volle manifestamente esporre una *vera effigies domini nostri*, la quale del resto è in sostanza quella che esisteva già nell'arte, come risulta da una pittura gnostica e da un'altra del cimitero di Domitilla". Così lo mostra, per citare un altro esempio, la scultura del noto sarcofago "lateranense 174", ritraente una copia del famoso gruppo di Paneade, dal frammento dello scalone di sant'Agnese fuori le Mura e dal sarcofago di Gregorio V delle grotte vaticane.

La croce nel mosaico absidale ha il posto principale, secondo un concetto antichissimo già espresso da sant'Ignazio d'Antiochia, il quale, nel lodare gli abitanti di Smirne, esalta il vessillo della croce. Tale composizione si riscontra nel mosaico delle basiliche romane di Santa Pudenziana della fine del secolo IV, nell'arco trionfale di S. Maria Maggiore -in parte copia probabile di quello dell'abside lateranense- realizzato da Jacopo Torriti nel Battistero ortodosso di Ravenna, nell'abside della cappella dei santi Primo e Feliciano in Santo Stefano Rotondo con il busto del Signore del secolo VII, restaurata nel 1990 .

Il mosaicista per dare il senso dell'apparizione si affidò all' *imago clypeata*, cioè all'icona del Cristo, che, decoratala di nimbo -riservato in origine alla figura del Cristo- la vivificò con nuvole luminose, la tinse di realismo con le ombre ed i chiaroscuri della grande arte pittorica romana, che eccelleva nella ritrattistica, e soprattutto la sublimò con quel potente misticismo che gli proveniva dalla conoscenza della "rivelazione" come scritto nell'Apocalisse di san Giovanni evangelista: "quello che sedeva era simile a pietra di diaspro e di sardo".

Le restituzioni del sacro volto, secondo il Lauer sarebbero state due: il ritocco durante il pontificato di Alessandro VII nel 1663 -come rammentato dalla scomparsa epigrafe posta nella sommità dell'arco absidale e trasmessa da una fotografia ottocentesca della serie Parker- e quello di Leone XII nel 1828. Appare però evidente che la mano disegnatrice di quel volto forte e pieno di comprensione sia diversa da tutte le altre che hanno operato nell'abside: è la mano di un grande artista.

La Croce, coefficiente costantiniano d'importanza nel mosaico absidale, posta sotto *Vimago clypeata*, d'oro e di pietre preziose (*Crux gemmata*), è trasformata in *Crux triumphalis* che, piantata sul monte, irrorà il mondo con quattro fiumi, il Gion, il Fison, il Tigris e l'Eufratis i quali -presenti per la prima volta nell'arte- raffigurano, secondo san Paolino da Nola (epistola 32), i quattro evangeli. Il contorno di cervi e di agnelli che si abbeverano invita, secondo il salmista, a ricevere il battesimo sull'esempio del Salvatore che si fa battezzare nel Giordano, come raffigurato nel medaglione posto al centro della Croce. Il fiume Giordano, in memoria del battesimo del Cristo, vivacizzato da scene marittime dell'arte classica, che si rinviene in monumenti sacri d'epoca costantiniana, conclude la decorazione absidale. La teofania del Giordano, espressa dalla mano (*dextera Patris, dextera Dei*) - sostituita nel rifacimento di Leone XIII da un cherubino- dall'icona del Figlio e dalla colomba che manda i raggi, lo Spirito Santo, risplende sulla Croce e sul Battesimo, che dagli antichi autori è detto *sacramentum Crucis*.

La Vergine e san Giovanni Battista sono in atto di intercessione, la *deesis*, secondo la notissima iconografia bizantina, concetto disatteso in S. Maria Maggiore per essere la Vergine assisa in trono. Gli apostoli hanno un rotolo con scrittura specifica del personaggio: in quello di san Pietro è scritto *tu es Christus Filius Dei vivi*, di san Paolo *Salvatorem expectamus Dominum Jesum Christum*, di san Giovanni Evangelista *In principio erat verbum* e di sant'Andrea *Tu es magister meus Christe* . Tutti i personaggi, rivolti verso la croce, sono individuati dall'intero nome in latino mentre la Vergine, come detto, dall'abbreviazione "MP OY". Gli storici dell'arte bizantina pretendono che la scena sia una composizione orientale mentre è di origine romana apparsa in un tempo quando non si parlava di Bisanzio, e Bisanzio era ancora una piccola città in attesa dell'arte bizantina.

Il Wilpert annota a questo proposito che le: "figure di personaggi sacri con rotoli scritti s'affacciano qui pure per la prima volta. E non si creda che tale rotolo sia un'aggiunta medievale: Torriti copiò questo particolare fedelmente dall'originale antico. La prova ne è la statua argentea,

grande quasi al vero, di san Giovanni Battista donata al Battistero lateranense da Costantino assieme al *pendant*, una statua simile del Salvatore; il santo reggeva nella sinistra un volume aperto con la scritta *Ecce agnus Dei ecce qui tollit peccata mundi*, e con la destra mostrava un agnello d'oro, posto fra le due statue e che con sette cervi argentei buttava l'acqua nella piscina battesimale. Dunque è fuor di dubbio che il rotolo scritto posto nella mano dei santi, sconosciuto, per quanto sappiamo all'arte precostantiniana prese origine dal mosaico absidale della basilica lateranense". Il Wilpert aggiunge in nota: "il rotolo aperto tenuto da un personaggio è rarissimo anche nell'arte pagana. Il museo lateranense ne possiede un esempio della fine del secolo II".

Una ampia iscrizione su fascia delimita lo zoforo, al disotto del quale sono ritratti i nove apostoli: Simone, Giacomo minore, Tommaso, Filippo, Bartolomeo, Matteo e Mattia con il rotolo chiuso. Giuda ha una scritta indecifrabile, Giacomo maggiore ha l'esortazione, tratta dalla sua lettera, per una vita coerente con la Fede. Gli apostoli sono alternati con finestre ad arco acuto, il cui stile goticeggiante ha ispirato il rifacimento leoniano della sottostante cattedra papale. Le finestre costantiniane invece dovevano essere ad arco romano, come sembra di poter dedurre dall'affresco del transetto, sia pure del tempo di Clemente VIII, nella parete del monumento a Leone XIII. Infine si osserva che l'abside costantiniana, affiancata da due pareti e con sei balconi d'ambientazione barocca voluti dai Vespignani, è stata costretta a convivere con dissonanti elementi architettonici.

Il ciclo degli affreschi visibile nel secolo VIII risaliva, probabilmente, al secolo V, cioè al primo restauro dell'abside offerto dalla munificenza del console Flavio Felice (+430) e di sua moglie Padusia, avvenuto durante il pontificato di Celestino (422-432), per riparare i danni del saccheggio di Alarico. L'ipotesi si fonda sugli elementi compositivi (fondo blu) che appaiono nel terzo decennio del secolo IV e sul fondo oro in uso dal secolo seguente. Forse un elemento di riscontro viene da quel "MP QY" sul capo della Vergine, noto riferimento abbreviato in lingua greca al dogma efesino (431) sulla divina maternità, anche se questa abbreviazione, recata da tutte le icone dove compare la Vergine, sembra recepita nel primo medio evo.

La conca absidale era rivestita di foglia d'oro, se questo è il significato dell'espressione usata dal *Liber pontificalis*. Il *Liber pontificalis* dà il dettaglio dell'arredamento basilicale donato da Costantino: *fastigium* in argento con figure di Cristo, *doctor mundi* e degli apostoli verso la navata, di Cristo re, di quattro angeli verso l'abside, *coronae e fara* aurei, altari d'argento, *fara canthara* (lampadari), un grande *ante altare*, 45 *fara in gremio basilicae*, 40 nelle navate di destra (cioè a sud), 25 nelle navate di sinistra (cioè a nord), paramenti tutti in oro ed argento.

L'abside aveva finestre, delle quali si ignora il numero, che furono munite di vetri dal secolo IX.

L'abside, sopravvissuta alle devastazioni del terremoto dell'896, rimase in precarie condizioni per circa quattro secoli. Niccolò IV (1288-1292) riuscì a portare a termine un restauro totale che, come ha dichiarato nell'iscrizione commemorativa sotto la conca, aveva conservato il sacro volto del Salvatore, trasmesso dall'icona costantiniana. Niccolò IV non poteva non conoscere quanto un secolo prima aveva scritto Giovanni Diacono sulla storia dell'icona costantiniana *infixa parietibus* tanto da tornare a confermare i suoi intenti di conservazione nell'iscrizione murata nell'ambulacro -la *Tabula Magna Lateranensis*, in prossimità dello stipite destro della porta d'ingresso alla sacrestia-.

Il Muntz, che nel marzo 1876 era salito sull'impalcatura preparata per la demolizione, osservato il sacro volto, afferma che l'espressione generale era grave ma non severa e distinta per gentilezza e per armonia. Il de Rossi, salito sull'impalcatura nel 1876-1877, non diede nessuna descrizione del sacro volto mentre il Gerspach, salito sull'impalcatura nel 1880, espresse parere contrario a quello del Muntz ed il Barbier de Montault, che nel 1877 aveva per primo riprodotto in disegno il sacro volto, non gli risparmiò critiche nel 1884. L'Hoogewerff così descrive il Cristo lateranense: "E una testa barbata, austera, a chioma folta e scura, circondata da un grande nimbo dorato non crocifero, il che costituisce per se stesso un'indicazione di grande antichità".

Piero Bargellini giustamente osserva: "come sempre accade in simili casi, ci dovette essere un'opera prima e principale, cioè un "prototipo", al quale tutte le altre figurazioni presumibilmente s'ispirano. Si crede che la decorazione nella basilica di San Giovanni in Laterano, considerata *Urbis et orbis ecclesia mater et caput*... la basilica più volte devastata e incendiata, nell'età costantiniana

doveva avere nel catino la gemma dottrinale e pittorica di tutta Roma, tant'è vero che, anche nei successivi rifacimenti, si cercò di rispettare il volto del Redentore, pur mutando il resto della composizione, secondo le diverse epoche alle quali rimontano i vari restauri. Si pensi che l'ultimo rifacimento del mosaico è del 1876 ... di questa primitiva figura, nell'attuale condizione del catino, sarebbe restato soltanto il volto barbuto e con nimbo rotondo non ancora crociato ...doveva far parte della prima composizione l'agnello sul monte, dal quale sgorgano i quattro fiumi evangelici, con nel mezzo Gerusalemme divina, cioè la nuova terra, in corrispondenza coi nuovi cieli, preziosamente striati attorno all'aureola del Redentore".

Niccolò IV, nel rifacimento del mosaico absidale, si avvalse della sperimentata personalità artistica di Giacomo Torriti o da Torrita, già incaricato di proseguire la decorazione della basilica superiore di Assisi, e di fra' Jacopo da Camerino . I due artisti sono effigiati nelle due figurine inginocchiate, rivestite del saio francescano, fuori della sacralità della conca e quasi mimetizzate dalla luce dei finestroni absidali, alternati alle immagini dei nove apostoli. La prima a sinistra di chi guarda, presso il piede di san Paolo, con la sottoscrizione *Jacobus Torriti pictor hoc opusfecit*, è Jacopo Torriti, l'autore del primo generale restauro del mosaico absidale, inginocchiato tra san Simone e san Giacomo minore, che ha nella mano sinistra la squadra e nella destra il compasso; la seconda a destra, è il collaboratore del Torriti con tavoletta e martello (gli arnesi per la preparazione delle tessere del mosaico), collocato tra san Bartolomeo e san Matteo che si firma *Frater Jacobus de Camerino socius magistrì operis recommendat se misericordie Dei et meritis beati Johannis*. Queste autodichiarazioni sono confermate nella *Sancii Antonii de Padua vitae duae*. Si noti che il Torriti, pur rivestito del saio francescano, non si firma "frater" forse perché non aveva ancora pronunciato i voti solenni. Il Torriti, secondo fra' Mariano da Firenze (1523), condusse a termine il mosaico absidale sotto il pontificato di Bonifacio VIII, per il quale, con Arnolfo di Cambio, realizzò in mosaico la parete di fondo del monumento funebre in S. Pietro.

Jacopo Torriti e fra' Jacopo da Camerino, su presumibile indicazione di Niccolò IV, espressero l'epopea francescana inserendo nel mosaico absidale le grandi figure dell'Ordine dei Frati Minori del secolo XIII. Niccolò IV, il primo papa francescano -indubbio committente anche delle misure più ridotte delle figure francescane per rispetto agli apostoli avvolto nel manto rosso papale, unico personaggio in ginocchio a mani giunte (in atto di *proskynesis*) ai piedi della Vergine che mostra di proteggerlo poggiando la mano destra sulla mitra pontificale, si giustifica con la sottoscrizione *Nicolaus papa III s(anct)e D(e)i genetricis servus*: san Francesco, il poverello d'Assisi, il fondatore, sollevato sul piano di appoggio, tra la Vergine e l'apostolo Pietro; sant'Antonio di Padova, amato dal popolo dopo sette secoli come allora, tra san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista. Le tre figure francescane furono ritenute un'intrusione dai contemporanei oltre che dai posteri ma il ruolo ecclesiale svolto dai minoriti nel loro primo secolo di vita era più di una attenuante.

L'Hoogewerff, a conclusione di uno studio critico presentato alla Pontificia Accademia Romana di Archeologia Cristiana, scrisse: "In San Giovanni il re dei re si manifesta fra le nuvole del cielo, e nel contempo simbolicamente presente nella Croce glorificata della Redenzione, che sorge, invece dell'Agnello sulla montagna della salvezza, nel centro della composizione. Gli artisti di Innocenzo III e di Niccolò IV non hanno mutato dunque l'essenziale della solenne rappresentazione, non l'hanno alterato per niente. Senza cambiare né gli intendimenti, né il significato di essa, l'hanno modificata soltanto in quanto hanno espresso col linguaggio figurativo del loro tempo quel che in altri tempi, con altri mezzi, ed in parte con altri simboli, altri artisti avevano messo davanti agli occhi dei fedeli: quello cioè che loro importava e che deve maggiormente importare anche a noi". La sostituzione, quindi, della veneranda icona con una croce sulla cattedra, pretesa nel 1993 dalla Belting-Ihm nella sua ricostruzione dell'abside lateranense, appare infondata sia per essere in disaccordo con l'epigrafe di Niccolò IV, nella quale il pontefice afferma di averla ricollocata nello stesso posto dove per la prima volta l'aveva venerata il Popolo Romano , e sia per quanto accaduto sul finire del secolo scorso a Leone XIII che, arretrata l'abside di circa 20 metri con totale abbattimento di quella restaurata da Niccolò IV, dichiarò di non essersi discostato da quella antica.

L'Arcibasilica il 15 giugno 1308 fu distrutta da un furioso incendio, Clemente V nominò da Avignone una commissione di cardinali per il restauro che incaricò il fiorentino Gaddo Gaddi

(1239-1312) di riparare i danni al mosaico dell'abside. Clemente VI, per il giubileo del 1350 assegnò a Raimondo, vescovo di Rieti, suo vicario in Roma, il compito di revisionare lo stato musivo dell'abside. L'incendio del 21 agosto 1361 fu causato dalla disattenzione degli operai che stavano saldando la copertura in piombo. La Camera Apostolica nel 1368 aveva speso 1.000 scudi per le riparazioni.

Sul finire del pontificato di Pio IX si accesero le dispute –protagonisti Andrea Busiri Vici e, dopo l'esonero dall'incarico di architetto dell'Arcibasilica, Virginio e Francesco Vespignani- sulla necessità di arretrare la parete absidale per ottenere un migliore svolgimento della liturgia basilicale. I lavori di spostamento dell'abside, iniziati nel 1876, sotto la direzione degli architetti romani Andrea Busiri Vici (1818-1911), Carlo Busiri Vici (1846-1925) e Virginio Vespignani (1808-1882), furono continuati da Francesco Vespignani (1842-1899) e dal cepranese Nicola Consoni (1814-1884). Nel corso dei lavori, che interessarono una superficie di 700 metri quadrati su circa 8-13 metri di profondità, furono rinvenuti edifici romani, pavimenti in mosaico bianco e nero, piscina, sei camere contigue, tracce di pavimento in mosaico rosso, che secondo Stevenson, appartenevano al palazzo dei Laterani del II secolo.

Il mosaico restaurato da Torriti-Gaddi fu staccato dal muro e rimesso per il restauro alla "Scuola del mosaico" vaticana senza allegare alcuna documentazione grafica e fotografica. Il calco cartaceo su scala 1:1, composto da fogli di cm 50 di lato, fu smarrito. Recuperato dalla Biblioteca Barberini è divenuto il codice *Barberiniano latino 4423*, dal 1902 di proprietà della Biblioteca Apostolica Vaticana. I calchi, quindi, sono l'unico mezzo per verificare la fedeltà all'antico realizzata da Niccolò IV, di valutare la perdita della dimensione stilistica e di apprendere che sotto le figure degli apostoli, collocati tra le finestre, correva questa epigrafe sulla sede papale:

**HEC EST PAPALIS SEDES ET PONTIFICALIS PRESIDET ET
CHRISTI DE IURE VICARIUS ISTI HOC QUIA IURE DATUR
SEDE ROMANA VOCATUR ET QUIA SUBLIMIS ALII
SUBDUNTUR IN IMIS.**

Il Wilpert, rilevato che nella conca absidale si distinguono due zone -la superiore con parte del cielo vivificato da nuvole luminose e l'inferiore con parte del paradiso- osserva che nel centro della zona superiore il sacro volto del Signore, con aureola senza croce, contornato da due angeli, rinvia allo stato primitivo del mosaico, che le nuvole involano la persona del Cristo fino al busto e che la presentazione del sacro volto del Salvatore all'indomani delle persecuzioni fu quasi una rivelazione, come rammentato da Niccolò IV nella prima iscrizione. Le parole, infatti, *infixa parietibus* usate da Giovanni Diacono esprimono con chiarezza che l'icona per essere stata "infixa alla parete" era un pezzo *sui generis* realizzato in laboratorio sia pure nel contempo dell' applicazione delle tessere del mosaico absidale.

Il Matthiae ritiene che: "dalle relazioni di chi esaminò il mosaico prima che fosse distrutto (*dai lavori del 1875-1886*), anche se i dati sono stati diversamente interpretati, si può ritenere ormai acquisito che la testa del Cristo si presentava eseguita su una lastra di travertino di centimetri 75 per centimetri 105, assicurata al muro con grappe e che differiva -per dimensioni e messa in opera- dalle tessere del resto della decorazione. Poiché la diversità di stile è confermata anche dal documento fotografico si deve concludere che l'esecuzione fuori opera fu fatta per ottenere una più alta qualità e si deve riconoscere in quella testa un resto della decorazione più antica che il Torriti non esitò a conservare e reinserire" ed aggiunge che l'Hoogewerff "sotto altri aspetti, insostenibile, ha il merito di aver riassunto con precisione i giudizi formulati dagli studiosi che esaminarono l'opera e di averli messi a confronto per ricavarne i pochi dati sicuri".

Il busto del Salvatore, come pubblicato nel 1886 dal numero unico della *Voce della verità*, "era collocato entro una cassetta di travertino, la quale aveva nella parte esterna impiombate quattro grappe in ferro, dalle quali era rattenuta alla volta". La notizia, osserva il Wilpert, sfuggì al de Rossi, al Muntz ed a quanti scrissero sulla ricostruzione leoniana dell'abside. "L'immagine dentro la

cassetina di travertino -continua il Wilpert- unico avanzo del mosaico costantiniano, andò distrutta per l'incuria e la poca conoscenza archeologica dell'architetto conte Vespignani".

A subire dunque la distruzione non fu l'icona ma il contenitore. Il Wulff non ha dubbi nell'affermare che la croce gemmata con il busto del Cristo fiancheggiata forse da angeli o dai principi degli apostoli debba risalire all'originale paleocristiano ed il Matthiae aggiunge che: "il gruppo croce-busto proveniente dal mosaico paleocristiano, ha al contrario una sua unità che si può facilmente documentare attraverso uno sviluppo storico di molti secoli; possiede un suo preciso significato logico e dottrinario, che ben poteva trovare posto nella composizione paleocristiana ... Non è affatto da escludere, ed anzi l'ipotesi è confermata dalla fortuna che lo schema ebbe in tutto il medioevo romano, che il mosaico paleocristiano presentasse due gruppi di tre figure ciascuno ai lati di un elemento centrale ... è possibile anche individuare le linee essenziali della composizione paleocristiana, della quale certamente il Torriti conservò la venerata testa del Salvatore".

L'icona lateranense, sempre secondo il Wilpert, rassomiglia a quella del mosaico della basilica di Santa Pudenziana ma non troppo a quella della cappella di san Venanzio del Battistero Costantiniano. L'icona ha un precedente in un'iscrizione della basilica di san Crisogono in Trastevere forse del IV secolo, più che nelle catacombe di Flavia Domitilla, nipote di Domiziano (95 d. C.), fra angeli, la Croce ed il gruppo detto *insigna Christi*.

Filippo Maria Gerardi, attento scrittore e letterato che aveva descritto le basiliche di S. Pietro, di S. Paolo, di S. Maria Maggiore, le Logge di Raffaello ed il Campidoglio pubblicò, come detto, una guida precisa sull'Arcibasilica Lateranense. La sua testimonianza sull'aspetto dell'abside prima della demolizione di Leone XIII è importante per una valutazione delle trasformazioni avvenute sui tanto discussi lavori terminati nel 1884: "L'ornamento dell'abside *ab antiquo* incominciava dal pavimento tutto messo a mosaico, e nel fondo eravi collocata la grande sedia pontificale di marmo, a cui si ascendeva per sei gradini, ne'quali erano intagliati un aspide, un leone, un drago ed un basilisco. La sedia venne in seguito tolta (*non è quella posta nel chiostro dei Vassalletto*), ed in suo luogo fu posto l'altare dei canonici. Le pitture che Niccolò IV, come si disse, fece fare nella tribuna possono in certo modo dividersi in tre ordini all'intorno di queste pitture sono in carattere gotico due iscrizioni, l'una cioè al di sopra fatta in onore di Niccolò IV, l'altra nel di sotto è quella che riportammo poc'anzi, indicante la primazia della cattedra romana, quale una volta leggevasi al di sopra della sedia marmorea pontificale... più volte fu in parte ristorato cotesto lavoro in mosaico specialmente nel 1600 da papa Clemente VIII, nel 1663 da Alessandro VII e da Clemente XIII nel 1762. Ma questi restauri avevano recato più danno che utile alle pitture per cui la munificenza di papa Leone XII nel 1825, sotto la direzione dell'egregio baron Camuccini, fecelo per intero ristorare da' valenti mosaicisti Niccola Rocchegiani e Gaetano Ruspi, ambidue romani, per opera de'quali può dirsi che tornato sia all'antico splendore".

Leone XIII, arretrata l'abside di venti metri, la ricostruì *ex nihilo sui* nella forma trasmessa dal restauro di Gaddo Gaddi tanto da convincere il Wilpert che la struttura absidale, sia pure con qualche modifica, ripete quella antica. "Dapoiché fu tolta dalla tribuna la sedia di marmo la quale serviva ai pontefici perché consunta dagli anni, s'incominciò a tenere in quel luogo il coro, che per l'avanti tenevasi nella nave di mezzo, dinanzi l'altare papale; ed appunto per ciò fu adattato sopra i gradini di marmo un altare portatile. Per viemaggiormente ornare cotesto altare il cardinale Flavio Chigi senese, nipote di Alessandro VII, ed arciprete munificentissimo della basilica, donò un ricchissimo arazzo tessuto sopra un fondo d'oro filato, affinché si ponesse sopra esso altare in luogo di quadro, in questo arazzo, con colori vivacissimi, vennero rappresentati i santi Giovanni Battista ed Evangelista, contitolari della basilica".

"Ambidue i santi veggonsi stare ginocchioni sopra un gruppo di nuvole l'uno in atto di adorare pietosamente l'immagine del santissimo Salvatore, l'altro assorto nel contemplarla, e ciascuno di essi ha i simboli che gli appartengono, cioè il Battista la piccola croce a cui è appeso un pennoncello entro cui è scritto "ecce agnus Dei" e l'evangelista un libro con più l'aquila da un canto. Nel disotto di essi santi vedesi ritratta in piccolo la fabbrica del palazzo e la basilica lateranense coli' annesso battistero, veduta dal canto di tramontana, non che la piazza nel cui mezzo elevasi l'obelisco, fattovi porre da Sisto V. All'intorno dell'altare portatile evvi il coro a tre ordini bene disposto fatto di pulitissimo legno di noce, intarsiato con legno del Brasile di diversi colori".

Nella parte sottostante il mosaico absidale, decorata da festonatura in mosaico, si trova la massima iscrizione musiva esistente nell'Arcibasilica, che riguarda i lavori di Leone XIII, ed afferma il superamento delle mai venute meno polemiche, e la necessità dei grandi lavori sostenuti per lo stato irreversibile di decadimento dell'abside con l'impegno di restituirla allo stato originario

L'intervento leoniano è firmato dal grande stemma pontificale al centro del pavimento del presbiterio, da quelli occhieggianti dagli stalli canonicali e dai balconi balastrati, dagli affreschi di Francesco Grandi (+1884). Il pittore, in alto sulla parete sinistra guardando l'abside, ha raffigurato Leone XIII attorniato dalla corte mentre approva i piani di arretramento e di ricostruzione dell'abside sottopostigli da Virginio Vespignani. L'affresco dirimpettaio di destra rappresenta Innocenzo III mentre approva a voce (*vivae vocis oraculo*) la regola degli Ordini Mendicanti per non superare la corrente disciplina canonica. Questo secondo affresco, è un indubbio precedente per i contestati lavori leoniani, in quanto evidenzia che i due pontefici avevano agito nell'interesse della Chiesa.

Leone XIII ha certamente il merito di aver restituito la visibilità della splendida abside all'intera navata centrale nascosta dal non meno ammirabile tabernacolo di Giovanni di Stefano eretto a distanza troppo ravvicinata. L'ampio arco leoniano ed i venti metri del presbiterio hanno contribuito a metterla a contatto con i fedeli sin dal momento del loro ingresso nella navata centrale. In questo nuovo vano è stata data sistemazione austera agli stalli canonicali, sovrastati da tre balconature neoclassiche, due delle quali contengono gli organi del Morettini. Al centro dell'emiciclo, secondo la *Didascalia*, le *Costituzioni apostoliche* ed il *Te-stamentum Domini*, al centro -tra i presbiteri ai due lati- vi è la cattedra papale di marmo.

Un timido spiraglio sulla ricerca dell'aspetto originario dell'abside costantiniana, che ha forato la nebbia impenetrabile da secoli, si è aperto durante gli scavi del 1934 patrocinati da Pio XI (1922-1939) nel rinvenimento di un frammento policromo dell'arcata divisoria tra le navate minori e tre uncini, conservati nei sottarchi, che erano stati applicati in epoca costantiniana per bloccare le lastre di marmo da rivestimento.