

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

a cura di
Simonetta Antellini
Alessandro Tomei

SilvanaEditoriale

Sommario

- 8 **Introduzione**
Edith Gabrielli
- 10 **Presentazione**
Angelo Carbone
- 12 **Presentazione**
Francesco Prosperetti
- 15 **Da san Luca a Filippo Rusuti:
l'icona della *Madonna con il
Bambino* in Santa Maria
del Popolo**
Alessandro Tomei
- 33 **“Sul ristabilimento potenziale
dell'opera d'arte” nel procedimento
di restauro dell'icona
di Santa Maria del Popolo**
Simonetta Antellini
- 49 **Un breve resoconto del restauro
dell'icona di Santa Maria del Popolo**
Cristina Caldi
Fiammetta Jahier

Da san Luca a Filippo Rusuti: l'icona della *Madonna con il Bambino* in Santa Maria del Popolo

Alessandro Tomei

Un'antica tradizione, risalente alla seconda metà del XIV secolo e ricordata da diverse fonti¹, vuole che l'icona raffigurante la *Madonna con il Bambino* (fig. 1), oggi conservata a Santa Maria del Popolo, sia giunta in questa chiesa per volontà di papa Gregorio IX (1227-1241), in memoria di un antico miracolo compiuto da papa Pasquale II (1099-1118), ritenuto il fondatore dell'edificio, a quei tempi forse niente più di una piccola cappella: "Item papa Gregorius nonus propter hoc miraculum et ob reverentiam beate omni populo romano impensum accessit cum magna solempnitate et clero ad predictum locum et ymaginem beate Virgini Marie manibus beatum Luca in tabula depicta ibidem portavit et ibi honorifice collocavit". Ma l'aspetto più rilevante di queste testimonianze è senza dubbio il fatto che l'evangelista Luca veniva considerato il suo autore.

A partire dall'VIII secolo aveva infatti preso corpo, nell'Oriente bizantino, una leggenda che avrà straordinaria fortuna: quella di san Luca che avrebbe ritratto dal vivo la Madre di Dio². Questa straordinaria e 'santa' attribuzione ebbe probabilmente origine come reazione da parte del clero iconodulo nei confronti dei sostenitori dell'iconoclastia che l'imperatore Leone III l'Isaurico (717-741) nel 730 pubblicamente ufficializzò e che portò alla distruzione, vasta ma non sistematica, delle immagini sacre in tutto l'impero.

Circa due secoli più tardi la fama di san Luca come pittore della Vergine, e non solo³, cominciò a diffondersi in Occidente trovando particolare accoglienza proprio a Roma, dove il culto per la Madre di Dio era già da secoli particolarmente fervente. Nel corso di tutto il Medioevo la città è stata infatti letteralmente attraversata da icone raffiguranti prevalentemente la Vergine con il Bambino o in alternativa, il Cristo Salvatore.

La maggior parte di esse era considerata di origine miracolosa, apparsa in occasione di eventi catastrofici (pestilenze, invasioni, terremoti) a difesa del popolo romano e, soprattutto, non dipinta da mano umana, immagini che per questo si è soliti definire "acheropite"⁴. Si è detto che queste icone attraversavano l'Urbe perché, oltre a popolare un grande numero di edifici religiosi, alcune di esse venivano regolarmente portate in processione con grande solennità lungo le strade cittadine, a toccare i luoghi di culto più significativi per la religiosità del tempo⁵.

Alla Madre di Dio vennero dunque consacrate numerosissime icone: basti ricor-



1. Filippo Rusuti,
Madonna di San Luca
o *del Popolo*. Roma,
Santa Maria del Popolo

dare, tra le più antiche, l'icona di Santa Maria Nova (Santa Francesca Romana), con tutta probabilità in origine custodita a Santa Maria Antiqua al Palatino, quella della basilica esquilina di Santa Maria Maggiore, che dal XIX secolo è nota con l'appellativo di *Salus Populi Romani*, la cosiddetta *Madonna della Clemenza* in Santa Maria in Trastevere, la *Madonna del Pantheon* ovvero della chiesa di Santa Maria *ad Martyres*⁶.

Qualche icona romana cominciò così a essere attribuita all'evangelista, dando origine a una tradizione plurisecolare⁷. Le più antiche sono la Vergine *advocata* già in San Sisto Vecchio, prima ancora nell'oratorio del *Monasterium Tempuli* e oggi conservata nella chiesa di Santa Maria del Rosario a Monte Mario, l'icona di Santa Maria Maggiore, quelle di Santa Maria in Via Lata e di Santa Maria in Aracoeli e da altre ancora, la cui attribuzione lucana trova le prime testimonianze nel corso del XIV secolo.

Tra queste un posto di particolare rilevanza spetta all'icona di Santa Maria del Popolo: per la sua fama sin dal tardo Medioevo, per la qualità dell'esecuzione, l'ottimo stato di conservazione e, da oggi, soprattutto, per il suo autore, finalmente noto.

Un impeccabile restauro recentemente concluso⁸ ha infatti svelato un'iscrizione

che corre lungo il margine superiore della cornice, nella quale si legge chiaramente una firma in maiuscola gotica che, al di là delle lacune presenti, è senza ombra di dubbio quella del pittore e mosaicista Filippo Rusuti: "(PHILIP)PVS RV(S)VT(I) PINX(IT)" (fig. 2). Peraltro, anche dove il colore bianco con cui è dipinta la firma sul fondo verde dello spessore della cornice è quasi completamente scomparso, sono ancora esattamente distinguibili i contorni delle lettere e non sussiste dunque alcun dubbio sull'autografia dell'opera.

La firma era coperta da uno spesso strato di vernice nera e ciò spiega, ma solo in parte, il fatto che essa non sia stata individuata nei precedenti interventi di restauro. Filippo Rusuti fu uno dei maggiori interpreti della pittura a Roma nell'ultimo quarto del Duecento e fino a oggi il suo nome era conosciuto solo attraverso la sottoscrizione apposta al centro della decorazione a mosaico del cavetto di facciata di Santa Maria Maggiore (fig. 3), in cui si legge: "PHILIPP^s. RVSVTI. FECIT. HOC. O(P)VS"⁹.

A partire dalle testimonianze trecentesche ebbe inizio quella che si potrebbe definire una progressione di importanza del dipinto, la cui esecuzione sarà ormai stabilmente attribuita alla mano dell'evangelista Luca, con una non meglio definita provenienza dal *Sancta Sanctorum*.

La fama dell'icona dunque crebbe rapidamente a partire dal XV secolo¹⁰, soprattutto grazie a testi encomiastici redatti da religiosi dell'ordine di Sant'Agostino, che deteneva la titolarità di Santa Maria del Popolo, alla devozione mariana sostenuta da papa Sisto IV, al cardinale Rodrigo Borgia, poi papa Alessandro VI (1492-1503), che la fece racchiudere in un sontuoso tabernacolo sull'altar maggiore, eseguito e portato a termine da Andrea Bregno già nel 1473¹¹. A seguito di ciò, ben presto l'immagine miracolosa si venne a trovare in posizione antagonista nei confronti della *Madonna* di Santa Maria Maggiore, che deteneva, per così dire, il



2. Filippo Rusuti, *Madonna di San Luca o del Popolo*. Roma, Santa Maria del Popolo, particolare con contorni distinguibili delle lettere



3. Filippo Rusuti,
Cristo benedicente.
Roma, Santa Maria
Maggiore, facciata
(da *Apogeo e fine del
Medioevo*, a cura di S.
Romano, Milano 2017)

primato di protettrice della città di Roma. E come questa divenne protagonista di solenni processioni per le strade dell'Urbe¹².

Sia la notizia della traslazione in Santa Maria del Popolo per volontà di Gregorio IX nella prima metà del Duecento, sia l'attribuzione lucana erano però in palese contrasto con la firma non proprio antichissima di Filippo Rusuti, che, proprio per questi motivi, dovette verosimilmente essere occultata con lo strato di vernice nera di cui si è detto.

Cancellata così ogni traccia della sua 'modernità', l'icona divenne stabilmente opera dell'evangelista Luca ed ebbe un ruolo da protagonista nel contesto delle pratiche devozionali romane, tanto da essere più volte copiata per tutta l'età moderna anche da pittori di gran fama, tra i quali Antoniazio Romano e Melozzo da Forlì¹³.

La tavola, di grandi dimensioni¹⁴, mostra la Vergine che sostiene con il braccio sinistro il Bambino benedicente che sfiora con la sinistra la stessa mano della Madre, ornata da un anello con incastonata una pietra rossa ovale, presente anche all'anulare dell'altra mano. Si tratta di un dettaglio iconografico assai interessante che collega direttamente l'icona di Santa Maria del Popolo ai più antichi esemplari, come per esempio, la Madonna di San Sisto Vecchio; una scelta evidente che intende sottolineare la continuità nei confronti delle immagini più autorevoli di ascendenza lucana. L'iconografia è quella canonica della *Odigitria*, colei che "indica

4. Filippo Rusuti,
Madonna di San Luca
o *del Popolo*. Roma,
Santa Maria del
Popolo, particolare con
la punzonatura a gigli



4.1. Filippo Rusuti,
Madonna di San Luca
o *del Popolo*. Roma,
Santa Maria del
Popolo, particolare
con decorazione della
cornice a triangoli rossi
e bianchi e fascia con
girali



la via", ovvero il Salvatore e il suo magistero, di lontana origine costantinopolitana¹⁵, ampiamente presente anche Italia e soprattutto a Roma.

La Vergine è coperta da un *maphorion* blu profilato con un bordino d'oro, che si allarga a incorniciare il volto; al di sotto della spalla sinistra una larga fascia dorata con pendenti segna la circonferenza del braccio. Il Bambino è in posizione quasi frontale e rivolge lo sguardo verso l'osservatore; indossa una camicia bianca, coperta da una veste verde, e sopra al tutto un mantello rosso attraversato da fitte lumeggiature dorate. Sul fondo oro sono tracciate le aureole punzonate intersecantesi; quella del Bambino è crucifera. Una punzonatura a gigliucci corre lungo il margine della tavola parallelamente alla cornice rialzata, ricavata dal massello. Questa è decorata con motivi triangolari rossi e bianchi da una fascia a girali vegetali su fondo blu¹⁶, intervallata da clipei con tracce di doratura.

Dalla storiografia moderna la *Madonna del Popolo* è stata stabilmente considerata opera di matrice romana e collocata cronologicamente nell'ultimo quarto del Duecento¹⁷. Il principale punto di riferimento stilistico è stato concordemente individuato dalla critica in Jacopo Torriti, *leader* di una bottega di pittori e mosaicisti attivi nell'ultimo decennio del secolo, prima nella chiesa superiore di San Francesco in Assisi¹⁸, dove diede inizio a partire dal 1288, agli affreschi con Storie



5. Madonna in trono con il Bambino tra santi. Roma, San Saba

dell'Antico e Nuovo Testamento. Con tutta probabilità questi pittori seguirono il maestro a Roma, lavorando al suo fianco all'esecuzione dei nuovi mosaici absidali, firmati da Torriti, nelle basiliche di San Giovanni in Laterano (1291-1292) e di Santa Maria Maggiore (1295-1296), voluti da papa Niccolò IV (1288-1292)¹⁹. In quest'ambito di bottega operava, oltre verosimilmente a Filippo Rusuti, un pittore di cui non conosciamo il nome, che la critica ha denominato Maestro di San Saba, attribuendogli un affresco nella quarta navata della chiesa romana di San Saba sul Piccolo Aventino, raffigurante la Madonna in trono con il Bambino tra il santo eponimo e un altro non più identificabile (fig. 5)²⁰. A questo ignoto pittore in più occasioni è stata attribuita, anche da chi scrive, proprio l'icona di Santa Maria del Popolo²¹; attribuzione che in tempi recenti è stata messa in dubbio, rilevando nel dipinto la presenza di echi di ascendenza cimabuesca, che sarebbero mediati da alcuni passaggi degli affreschi nella navata della chiesa superiore di San Francesco ad Assisi²², in particolare i genietti tra i girali della quarta campata (a partire dall'incrocio con il transetto), quella, per intenderci, coperta dalla volta dove sono raffigurati i Dottori della Chiesa²³. In realtà il tutto confluisce nel grande alveo della lezione torritiana a cui Filippo Rusuti, oggi riconoscibile con certezza come autore dell'icona della Madonna del Popolo, aderisce pienamente. Continuo personalmente a pensare che la *Madonna del Popolo* e la *Madonna di San Saba* siano riferibili a una stessa mano; mi sembra evidente la somiglianza dei

tratti fisionomici delle due immagini della Vergine e, soprattutto, dei due Bambini (figg. 1 e 5). Il differente tono delle figure del divino Salvatore, sottolineato da I. Hueck,²⁴ più "regale" quello dell'icona, più intimo quello dell'affresco si spiega con la diversa natura dei due dipinti: l'icona oggetto di solenne venerazione popolare, l'affresco destinato a una più intima e defilata devozione.

Non si può però escludere da questi confronti la Vergine presente nella volta clipeata di Assisi, che forse fu elemento di ispirazione e che possiamo considerare opera quasi certamente eseguita in prima persona da Jacopo Torriti²⁵.

La scoperta della firma sull'icona di Santa Maria del Popolo comporta un interessante ampliamento del *corpus* delle opere rusutiane, che andrà criticamente ripensato nella sua totalità²⁶.

Sia l'affresco sia l'icona si dichiarano come opere di un pittore maturo e aggiornato sulle riprese classicheggianti che gli altri maestri romani, Torriti *in primis*, mettevano a punto tanto nell'Urbe quanto nei primi affreschi vetero e neotestamentari della chiesa superiore di Assisi.

A San Saba, le mensole scorciate della cornice architettonica che, partendo da una massiccia colonna tortile, segue l'andamento dell'arco della parete, richiamano quelle che segnano, sia pure con maggiore eleganza e più calibrata proporzione, le volte dell'aula assisiate. Si potrebbe quindi dedurre che le due opere siano da collocarsi cronologicamente dopo la partenza da Assisi dell'*équipe* dei romani guidati da Torriti, intorno al 1289-1290, richiamati a Roma da papa Niccolò IV per eseguire i già ricordati mosaici absidali di San Giovanni in Laterano e Santa Maria Maggiore²⁷.

Come si è detto, proprio in quest'ultima basilica Filippo Rusuti ha lasciato l'unica altra sua firma finora conosciuta sul monumentale mosaico che ne orna, anche se ormai poco visibile dal basso, la facciata (fig. 6). Purtroppo, infatti, tra il 1741 e il 1743, l'opera è stata in parte occultata dall'addizione di un portico, costruito da Ferdinando Fuga per volontà di papa Benedetto XIV. Ciò ha comportato la distruzione di ampie porzioni della decorazione in ambedue i registri su cui il mosaico si articola; registri sulla cui contemporaneità e attribuzione il dibattito critico è ancora aperto²⁸. La composizione in alto, sul cavetto della facciata, ha carattere fortemente iconico e raffigura al centro il Cristo in trono entro un clipeo circondato da quattro angeli, due dei quali inginocchiati, mentre ai lati sono altri personaggi celesti: la Vergine, san Paolo, san Giacomo, san Girolamo, sul lato sinistro, il Battista, san Pietro, sant'Andrea, san Matteo su quello destro. In alto sono presenti i quattro simboli degli evangelisti. Sia i santi sia i simboli degli evangelisti sono stati in parte distrutti dalla loggia settecentesca. Nello spessore del bordo del clipeo, sotto la figura di Cristo, corre la già ricordata firma di Filippo Rusuti. Questa zona del mosaico è conclusa in alto da una fascia decorativa a girali vegetali con busti di angeli entro clipei e genietti che prendono forma uscendo dai cespi dell'acanto. Lungo il margine inferiore corre invece il

tradizionale ornato con finte gemme, ovali e quadrangolari, su fondo rosso decorato da una perlinatura, tanto diffuso nella pittura medievale romana del Duecento.

La figura della Vergine nel mosaico rusutiano (fig. 7) accostata all'icona di Santa Maria del Popolo (fig. 1) sembra davvero non lasciare dubbi su una comune paternità; le caratteristiche fisionomiche, la resa della mano destra, i particolari del panneggio sono davvero molto simili, analogamente a quanto avviene per la Madonna nell'affresco di San Saba.

Proprio sotto questa fascia, una cornice in travertino un po' sconnessa segna la conclusione della composizione superiore; al di sotto di essa corre una banda decorativa orizzontale totalmente diversa – nella forma e nella articolazione spaziale – da quella che conclude in alto la porzione rusutiana. Essa infatti è concepita come vero e proprio elemento architettonico, un architrave cassettonato con mensole scorciate, sulla cui fronte corre una fascia policroma alla cosmatesca, intervallata da clipei con busti di angeli (quello centrale mostra la colomba dello Spirito Santo) e da campi romboidali con croci greche e fioroni alternati.

Nulla di più lontano si potrebbe immaginare dalla fascia a girali del mosaico superiore, quest'ultima in linea – stilistica, non solo iconografica – con gli analoghi motivi vegetali abitati, presenti nel mosaico nell'abside della basilica, e con i girali della



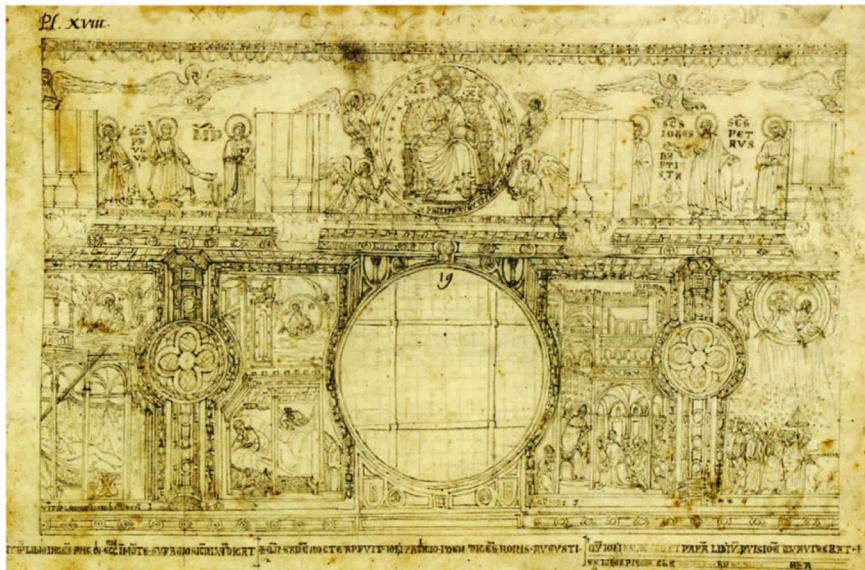
6. Roma, Santa Maria Maggiore, mosaici della facciata
(da *Apogeo e fine del Medioevo*, a cura di S. Romano, Milano 2017)

7. La Vergine,
particolare.
Roma, Santa Maria
Maggiore, facciata



navata della chiesa superiore di Assisi, eseguiti dalla bottega del Torriti a partire dal 1288, nonché con quelli presenti nella controfacciata stessa della basilica romana. Subito al di sotto dell'architrave dipinto si dispiega la seconda sezione del mosaico, a carattere narrativo, con quattro scene della leggenda relativa alla fondazione miracolosa della Basilica Liberiana, poste simmetricamente ai lati del rosone centrale, accompagnate da *tituli* esplicativi. Esse rappresentano il *Sogno di papa Liberio*, il *Sogno del patrizio Giovanni*, il *Patrizio Giovanni di fronte a papa Liberio*, il *Miracolo della neve*. Facevano parte del complesso anche gli stemmi araldici della famiglia Colonna e le figure dei cardinali Jacopo e Pietro Colonna, committenti dell'opera, distrutte dall'addossamento della loggia, e gli stemmi araldici della famiglia.

La presenza dei committenti in antico è però documentata da un disegno del XVII secolo conservato nella National Gallery of Scotland di Edimburgo²⁹ ed è confermata da un'incisione che correde la monografia seicentesca sulla basilica di Paolo De Angelis³⁰. In un affresco nella sala cosiddetta dei Parati Piemontesi



8. Gian Giacomo Macchiavelli, disegno della facciata di Santa Maria Maggiore. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 9841, f. 54r

nel palazzo del Quirinale, inoltre, è dipinta una veduta della facciata della basilica, inserita in un ciclo – eseguito nel 1610 da Ranuccio Semprevivo e Cesare Rossetti – illustrante le fabbriche di papa Paolo V Borghese, che nella basilica esquilina volle realizzata la propria sontuosa cappella funeraria³¹. Vi si scorge una rappresentazione abbastanza completa del mosaico, che però mostra una singolare variazione rispetto all'originale: le scene della fascia narrativa sono infatti disposte su due registri, in numero di quattro per lato, il doppio cioè di quelle realmente esistenti. Vale però la pena di osservare che il pittore seicentesco mette bene in evidenza la cornice lapidea che separa la zona iconica da quella narrativa, a sua svolta spartita da fasce ornamentali.

L'intero mosaico, oltre ai danni causati dall'intervento settecentesco, ha subito nel corso dell'Ottocento pesanti restauri che hanno interessato ampie zone, soprattutto per quanto riguarda le scene del registro inferiore³². Ciò ha compromesso seriamente la possibilità di una lettura stilistica accurata di specifici formali come i panneggi, la resa degli incarnati, gli aspetti cromatici.

Non altrettanto compromessa è invece la struttura iconografica complessiva e l'articolazione spaziale delle scene, elementi che più di ogni altro marcano la distanza tra le zone del mosaico. Che questi aspetti siano ancora ampiamente interpretabili nella loro originaria forma ne dà prova un disegno conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (fig. 8), tra quelli che servirono per l'esecuzione

delle tavole dell'*Histoire de l'Art par les Monumens* di Jean-Baptiste-Louis-George Seroux d'Agincourt. Eseguito nel nono decennio del Settecento³³, ben prima quindi dei restauri ottocenteschi, esso mostra chiaramente che i vari interventi non modificarono l'articolazione spaziale delle scene della *Fondazione della Basilica Liberiana*.

Il dibattito critico su questo mosaico sostanzialmente si divide su due ipotesi, la prima delle quali considera i due registri del mosaico eseguiti in due distinte fasi, la parte superiore entro il 1297 e quella inferiore dopo il 1303-1306³⁴. Termini cronologici imposti dalle vicende politiche romane al tempo del pontificato di Bonifacio VIII Caetani (1294-1303) e dalla vera e propria guerra tra la famiglia del papa e quella dei Colonna, tradizionalmente patroni della basilica di Santa Maria Maggiore³⁵. Nel 1297, infatti, Bonifacio VIII aveva ordinato la confisca dei beni degli avversari, la loro esclusione da tutte le cariche ecclesiastiche e civili, e infine l'esilio, cancellandoli dal panorama politico e religioso di Roma. E, per ciò che ci interessa, ovviamente escludendoli anche dal patronato della basilica di Santa Maria Maggiore, di cui erano titolari. Il ritorno in auge dei Colonna avvenne subito dopo la morte di Bonifacio VIII e la loro riammissione al patronato della basilica fu decretata nel 1306 dal papa Clemente V, da poco sedente in Avignone, ma già era stata indirettamente anticipata da Benedetto XI con la restituzione dei beni della famiglia nel 1303³⁶. È dunque del tutto inverosimile che in questo lasso di tempo i Colonna, i cui stemmi, come si è detto, campeggiavano sulla facciata della basilica con le figure dei cardinali Jacopo e Pietro, potessero aver fatto eseguire alcuna parte del mosaico. Anche se non verificabile, è però interessante ricordare a questo proposito la notizia vasariana secondo cui l'opera fu portata a termine dal fiorentino Gaddo Gaddi, chiamato a Roma per completare il mosaico nel 1308³⁷.

La seconda ipotesi critica propende invece per un'unica campagna di lavori, con il registro inferiore realizzato a seguire, senza soluzione di continuità cronologica, quello superiore³⁸.

Molti sono, a mio avviso, gli elementi contrari a questa proposta cronologica. *In primis*, il mosaico firmato da Rusuti è svolto in termini essenzialmente frontali, con le figure ritagliate sul fondo a tessere d'oro e dominate dalla ieratica e solenne immagine del Cristo in trono. Nelle *Storie della fondazione* prende invece corpo un'impostazione del tutto diversa, segnata dalla presenza di complessi sfondi e quinte architettoniche di marcata cifra gotica, in cui i personaggi agiscono in una struttura compositiva costantemente articolata in tre dimensioni. Si osservi per esempio la complessità degli edifici degli ambienti voltati che fanno da sfondo all'episodio con il patrizio Giovanni inginocchiato davanti a papa Liberio (fig. 9), complessità difficilmente spiegabile senza una conoscenza e una approfondita meditazione e assimilazione della lezione giottesca, sicuramente nella sua ver-



9. Il patrizio Giovanni davanti a papa Liberio. Roma, Santa Maria Maggiore, facciata (da *Apogeo e fine del Medioevo*, a cura di S. Romano, Milano 2017)

sione assiate, ma forse anche ormai in quella padovana, come sembrerebbero attestare certi artifici prospettici, che sembrano vere e proprie citazioni dei murali di Giotto nella cappella dell'Arena a Padova.

Al di là dell'immediato e forse scontato riferimento ai 'coretti' sull'arco trionfale padovano, si può anche notare, per esempio, come il sistema delle volte del palazzo in cui si svolge la scena con il patrizio Giovanni davanti a papa Liberio nel mosaico romano (fig. 9) sia assai simile a quello che appare nel tempio della *Cacciata dei mercanti* a Padova, che a sua volta altro non è che uno sviluppo in profondità della struttura voltata sotto la quale si svolge la *Predica di Francesco davanti a Onorio III* nel diciassettesimo episodio del ciclo francescano nella chiesa superiore di Assisi.

Il mosaico firmato da Rusuti, di contro, è svolto in termini essenzialmente frontali, con le figure ritagliate sul fondo a tessere d'oro e dominate dalla ieratica e solenne immagine del Cristo in trono. Troppo grande è la distanza concettuale, oltre che formale, per poterla semplicemente spiegare con le due diverse impostazioni comunicative del mosaico: iconica e sacrale quella del registro rusutiano, narrativa e celebrativa quella inferiore.

Altre sostanziali diversità si riscontrano nel sistema di stesura delle tessere, molto più regolare nella fascia superiore, secondo un andamento a filari, tipico delle botteghe romane di fine Duecento, più frammentato e con tessere di maggiori dimensioni nella zona inferiore, almeno per ciò che è dato osservare, stante la non particolarmente estesa superficie originale superstite, conseguente ai restauri dei primi decenni dell'Ottocento subiti dal tessuto musivo³⁹.

Infine, lo specifico formale della parte superiore, così come mostrato ad esempio dal volto dell'Uomo, simbolo dell'evangelista Matteo (ma si veda anche il volto del Cristo), rimanda ai modelli torritiani dell'abside, sia pure reso con minore eleganza di modellato, maggiore secchezza di *ductus* e più contenuta fluidità di passaggi cromatici, non trovando invece confronti diretti con le figure della zona inferiore. In queste ultime è tutto più schematico: i profili di volti e panneggi sono marcati molto nettamente e presentano pochi trapassi tonali; la gamma cromatica è infatti più limitata rispetto alla fascia superiore e le tessere tagliate e disposte in modo irregolare, soprattutto per quanto riguarda le loro dimensioni.

Insomma, osservando l'opera nella sua totalità e analizzandone gli aspetti caratteristici, anche tecnici, la conclusione più ovvia è che ci si trovi di fronte a un complesso eseguito in due momenti diversi. Circostanza, questa, che spiegherebbe anche la presenza di quella irregolare e sottile cornicetta in travertino cui si accennava in precedenza. L'esiguità della consistenza materiale di questo elemento, invero un po' incongruo, e l'approssimazione della sua posa in opera non consentono di considerarlo solo un elemento di sottolineatura della struttura architettonica nel punto di passaggio tra facciata vera e propria e cavetto. A che cos'altro poté quindi servire se non a chiudere la fascia superiore della decorazione della facciata? In altre parole, si ha l'impressione di essere di fronte a una soluzione adottata in stato, per così dire, di emergenza, una soluzione provvisoria per evitare che il mosaico rusutiano finisse letteralmente nel vuoto⁴⁰.

Che Rusuti non poté essere l'autore delle *Storia della fondazione della Basilica* è anche suggerito da un'altra circostanza. La sua vicenda artistica non dovette infatti esaurirsi all'interno delle mura dell'Urbe; alcuni documenti pubblicati alla fine dell'Ottocento⁴¹ attestano la sua presenza a Parigi e a Poitiers, insieme ad altri due pittori, uno dei quali era il figlio Giovanni, dal 1303 al 1309 come *pensionnaires* del re di Francia Filippo il Bello: senza dubbio una conclusione prestigiosa per una vicenda artistica di alto profilo.

¹ Notizia riportata nei *Libri Indulgentiarum*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Reg. lat. 502, anno 1364 e Vat. lat. 4265 del 1375, per cui si veda Ch. Hülsen, *Le chiese di Roma nel Medioevo*, Firenze 1927, pp. 150-151. Stesso riferimento si trova in N. Processi, *De Antiquissima nostra Basilica ad Sancta Sanctorum atque Sancta Salvatoris Icona Camulianensi ibi venerata Discursus* (1362), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 6824, ff. 14v-15r; cfr. M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998 pp. 270-271; W. Angelelli, *La Madonna del Popolo*, in I. Miarelli Mariani, M. Richiello (a cura di), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Roma 2009, I, pp. 207-215.

² Il tema è stato ampiamente studiato da Bacci, *Il pennello* cit.; Idem, *With the Paintbrush of the Evangelist Luke*, in *Mother of God. Representation of the Virgin in Byzantine Art*, a cura di M. Vassilaki, catalogo della mostra (Atene, Museo Benaki, 2000-2001), Atene-Milano 2000, pp. 79-89; Idem, *San Luca: il pittore dei pittori*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma-Bari 2004, pp. 3-11.

³ Un testamento datato 1092 e altri testi successivi attribuiscono a Luca anche l'icona del Salvatore lateranense, l'immagine più famosa e sacra della Roma cristiana; il testamento è trascritto in G.M. Soresini, *De Imagine SS. Salvatoris in Basilica ad Sancta Sanctorum custodita*, Romae 1675, pp. 53-56; G. Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990, p. 317.

⁴ Un utile e recente repertorio di questa tipologia di opere è quello di G. Leone, *Icone di Roma e del Lazio*, e voll. (Repertori dell'Arte di Roma e del Lazio, 5/6), Roma 2012; cfr. anche *Riforma e tradizione 1050-1198*, *Corpus*, IV, (*La pittura medievale a Roma. 312-1431. Corpus e atlante*), a cura di S. Romano, Milano 2006; *Il Duecento e la cultura gotica*, *Corpus*, V (*La pittura medievale a Roma. 312-1431. Corpus e atlante*), a cura di S. Romano, Milano 2012; *Apogeo e fine del Medioevo 1288-1431. Corpus*, VI, (*La pittura medievale a Roma. 312-1431. Corpus e atlante*), a cura di S. Romano, Milano 2017.

⁵ Fondamentale per la storia del culto delle icone è il testo di H. Belting, *Bild und Kult. Eine Ge-*

schichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990 (trad. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001); per Roma in particolare, cfr. anche Wolf, *Salus Populi* cit.; G. Barone, *Immagini miracolose a Roma alla fine del Medio Evo*, in *The Miraculous Image In the Late Middle Ages and Renaissance*, a cura di E. Thunø, G. Wolf, Papers from a conference held at the Accademia di Danimarca in collaboration with the Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Rome 31 May - 2 June 2003, Roma 2004, pp. 123-134.

⁶ Per la situazione critica e la bibliografia aggiornata su queste icone si rimanda ai testi citati a nota 4. A specifico carattere devozionale, ma di qualche interesse, è M. Dejonghe, *Roma Santuario Mariano*, Bologna 1969.

⁷ Per le icone romane considerate opere di san Luca cfr. in particolare Bacci, *Il pennello* cit., pp. 250 sgg.; si veda anche Belting, *Bild und Kult* cit.

⁸ Diretto da Simonetta Antellini ed eseguito da Cristina Caldi e Fiammetta Jahier del Consorzio Aureo.

⁹ Si tratta probabilmente di una forma corrotta nel corso di uno dei tanti interventi di rifacimento subiti dal mosaico; partendo da questa considerazione De Rossi (G.B. De Rossi, *Mosaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al sec. XV*, Roma 1872-1892) propose a ragione come lettura più corretta "PHILIPP^s.RVSVTI.FECIT.HOC.OP^s". Si veda ora S. Riccioni, in Romano, *Apogeo e fine* cit., p. 142.

¹⁰ Ivi, per un'efficace ricostruzione di questo processo.

¹¹ T. Popper, *Le opere di Andrea Bregno ed alcune opere di altri scultori*, in *Santa Maria del Popolo* cit., pp. 225-255: 229-235 con la bibliografia precedente.

¹² Bacci, *Il pennello* cit., pp. 250 sgg.; Belting, *Bild und Kult* (ed. it., pp. 31 sgg.); Wolf, *Salus* cit., pp. 161 sgg.; Angelelli, *La Madonna del Popolo* cit., pp. 209-212.

¹³ Leone, *Icone di Roma* cit., *passim*; Angelelli, *La Madonna del Popolo* cit., pp. 209-211; su alcune delle copie cfr. anche F. Bologna, *Da Antoniazio Romano a Ludovico Brea*, in "Confronto", 6-7, 2005-2006, pp. 49-75.

¹⁴ Misura 112 × 95 cm.

¹⁵ Su questa iconografia cfr. N.P. Kondakov, *Ikonografiya Bogomateri*, II, Petrograd 1915 (trad. it. a cura di I. Foletti, Roma 2011, p. 174); E. Sandler, *Le icone bizantine della Madre di Dio*, Cinisello Balsamo 1995, p. 250; C. Angelidi, T. Papamastorakis, *The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery*, in *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* cit., pp. 373-387, con riferimenti alle fonti; A. Lidov, *The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space*, in *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance* cit., pp. 273-304.

¹⁶ Con tutta probabilità frutto di un intervento successivo; ringrazio Fiammetta Jahier per questa e altre interessanti indicazioni sullo stato del dipinto.

¹⁷ Per la bibliografia aggiornata cfr. D. Sgherri, *La Madonna Odigitria di Santa Maria del Popolo*, in Romano, *Apogeo e fine* cit., pp. 185-187.

¹⁸ La letteratura critica sulla presenza di Jacopo Torriti ad Assisi ha le sue origini alla fine del XIX secolo ed è ovviamente amplissima; per un inquadramento critico generale, ampiamente sfaccettato sul piano attributivo rimando soltanto a H. Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977, pp. 221 sgg.; P. Scarpellini, *Commentario a Ludovico da Pietralunga, Descrizione della Basilica di San Francesco e di altri santuari di Assisi*, Treviso 1982, pp. 401 sgg.; A. Tomei, *Iacobus Torriti Pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990, pp. 45 sgg.; M. Boskovits, *Jacopo Torriti: un tentativo di bilancio e qualche proposta*, in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, Firenze 1997, pp. 5-16; D. Cooper, J. Robson, *The Making of Assisi. The Pope, the Franciscans and the painting of the Basilica*, New Haven 2013, pp. 23 sgg.

¹⁹ Cfr. Tomei, *Iacobus Torriti* cit.; V. Giesser, *La decorazione duecentesca della basilica di San Giovanni in Laterano*, in Romano, *Apogeo e fine* cit., pp. 49-57; Eadem, *Il cantiere di Santa Maria Maggiore*, in Romano, *Apogeo e fine* cit., pp. 116-127.

²⁰ Per un quadro critico aggiornato cfr. I. Qua-

dri, *La decorazione pittorica della "quarta navata" di San Saba*, in Romano, *Il Duecento* cit., pp. 376-372.

²¹ Cfr. P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, II, Torino 1927, pp. 988, 1034 nota 38; E.B. Garrison, *Italian romanesque panel painting: an illustrated index*, Firenze 1949, pp. 27, 29, 63; G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, II, Secoli XII-XIV, Roma 1966, pp. 232-245; F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, p. 110 nota 57; F. Gandolfo, *Aggiornamento scientifico a G. Matthiae, Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV*, Roma 1988, pp. 337, 348, 360, 362; Tomei, *Iacobus Torriti* cit., p. 137.

²² Non posso qui entrare nel merito dei rapporti tra Cimabue e i pittori romani nel contesto assisiati; parte della critica ritiene comunque Cimabue presente, in prima persona o attraverso la forza della sua lezione pittorica, anche nelle prime Storie vetero e neotestamentarie della navata. La bibliografia è estesa e rimando soltanto ai più specifici interventi sulla questione: cfr. F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, p. 82; M. Boskovits, *Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo*, in "Bollettino d'Arte", s. VI, LXVI, 1981, n. 9, pp. 1-41; L. Bellosi, *Cimabue*, Milano 1998, pp. 226 sgg.; Idem, *Un intervento imprevedibile di Cimabue ad Assisi*, in "Prospettiva", 128, 2007 (2008), pp. 43-57.

²³ Angelelli, *La Madonna del Popolo* cit., p. 215. Sulle altre attribuzioni cfr. il riepilogo di Sgherri, *La Madonna Odigitria* cit., 186.

²⁴ I. Hueck, *Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St. Peter*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XIV, 1969, pp. 115-144: 140 sgg. La studiosa osserva che la "regalità" dell'immagine del Bambino nell'icona è molto diversa dal tono più infantile della figura nell'affresco.

²⁵ Cfr. Tomei, *Iacobus Torriti* cit., pp. 45-46.

²⁶ La bibliografia relativa al maestro è piuttosto ampia, anche se priva di una trattazione monografica, e comprende tutte le opere generali sulla pittura medievale romana più diversi contributi su temi specifici; mi limito quindi a ricordare i contributi più importanti e quelli più recenti:

De Rossi, *Mosaici cristiani* cit.; G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Storia della pittura italiana*, 3 voll., Firenze 1875-1885, I, 1875, pp. 17-21 (ed. ingl., *A new History of Painting in Italy from the second to the sixteenth Century*, London 1864 sgg.); Tosca, *Il Medioevo* cit. pp. 1019-1020; Idem, *Storia dell'arte italiana*. II. *Il Trecento*, Torino 1951, pp. 682-685; F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma-Dresden 1962, pp. 120 sgg.; G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, 2 voll., Roma s.d. [1965-1966], pp. 229-231; Idem, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, 2 voll., Roma 1967, pp. 381-384; Bologna, *I pittori* cit., pp. 132-135 *passim*; J. Gardner, *Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXXVI, 1973, pp. 1-50; Belting, *Die Oberkirche* cit., pp. 224-225; A. Tomei, *Il ciclo vetero e neotestamentario di S. Maria in Vescovio*, in *Roma Anno 1300*, a cura di A.M. Romanini, Atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (1980), Roma 1983, pp. 355-378; L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino 1985, pp. 116-118 e *passim*; A. Tomei, *La chiesa cattedrale della Sabina: Santa Maria in Vescovio*, in M. Righetti Tosti-Croce (a cura di), *La Sabina medievale*, Milano 1985, pp. 60-75; Gandolfo, *Aggiornamento* cit., pp. 340 sgg.; C. Bertelli, *Römische Träume*, in A. Paravicini Bagliani, G. Stabile (a cura di), *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*, Stuttgart 1989, pp. 91-112; A. Tomei, *La pittura e le arti suntuarie da Alessandro IV a Bonifacio VIII (1254-1303)*, in A.M. Romanini (a cura di), *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, Torino 1991, pp. 321-403: 359 sgg.; S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, *passim*; E. Thunø, *The Dating of the Façade Mosaics of S. Maria Maggiore*, in "Analecta Romana Instituti Danici", XXIII, 1996, pp. 61-82; A. Tomei, *Roma senza papa: artisti, botteghe, committenti tra Napoli e la Francia*, in *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, a cura di A. Tomei, Torino 1996, pp. 11-53: 30 sgg.; Idem, ad vocem *Rusuti, Filippo*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, IX, Roma 1999, pp. 213-216; M. Boskovits, *Assisi e la pittura romana di secondo Duecento*, in Atti del convegno Il

complesso basilicale di San Francesco nel secondo anniversario del terremoto, a cura di G. Basile e P. Magro, Assisi 2001, pp. 147-189: p. 157 sgg.; A. Tomei, *Chiesa e Palazzo nella Roma del Duecento: committenze, artisti, protocolli di comunicazione*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, a cura di A.C. Quintavalle, Atti del Convegno internazionale, I Convegni di Parma, 8, Milano 2007, pp. 612-623; S. Piazza, *Mosaïques en façade des églises de Rome (XIII-XIV siècles): renaissance et évolution d'un modèle paléochrétien*, in "Hortus Artium Medievalium", XVI, 2010, pp. 125-138; P. Binski, *Art-historical reflections on the fall of the Colonna 1297*, in C. Bolgia, R. McKitterick, J. Osborne (a cura di), *Rome across time and space*, Cambridge 2011, pp. 278-290; J. Gardner, *The Roman crucible. The artistic patronage of the papacy 1198-1304*, München 2013, pp. 272-278; P. Leone de Castris, *Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto*, Napoli 2013, pp. 23, 148, 164 sgg.; S. Romano, *Wonderful Rusuti. Nemo propheta in patria*, in "Convivium", III, 2, 2016, pp. 107-125; Eadem, *Filippo Rusuti. Il Cristo in trono tra santi e committenti e le storie della Fondazione della Basilica sulla facciata*, in Romano, *Apogeo e fine* cit., pp. 137-154.

²⁷ Cfr. A. Tomei, *La committenza artistica di Niccolò IV, primo papa francescano*, in "Ikon", 3, 2010, pp. 23-34 (con la bibliografia precedente).

²⁸ Si veda a questo proposito il particolareggiato quadro della situazione ricostruito da Romano, *Filippo Rusuti* cit., pp. 145-148.

²⁹ Su questo disegno cfr. J. Gardner, *Copies of Roman Mosaics in Edinburgh*, in "The Burlington Magazine", CXV, 1973, n. 846, pp. 583-591.

³⁰ P. De Angelis, *Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe a Liberio Papa I usque ad Paulum V Pont. Max. descriptio et delineatio*, Romae MDCXXI, p. 60, tav. V.

³¹ Cfr. M.A. San Mauro, A. Ghidoli, *La Sala dei Parati Piemontesi*, in *Il volto nuovo del Quirinale. Scoperte e restauri durante il settennato Ciampi: 1999-2006*, Villanova di Castenaso, Bologna 2006, pp. 123-140, in part. pp. 124-130; cfr. inoltre Tomei, *Chiesa e Palazzo* cit., p. 617.

³² Sull'argomento si vedano le osservazioni di Romano, *Filippo Rusuti* cit., pp. 144 sgg.

³³ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Va-

ticana, ms. Vat. lat. 9841, f. 54r. L'autore è Gian Giacomo Macchiavelli, tra i disegnatori incaricati da Seroux senza dubbio il più fedele nella copia delle opere cfr. I. Miarelli Mariani e S. Moretti (a cura di), *Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo. I disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, "Studi e testi", 523, Città del Vaticano 2017, p. 381; I. Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'Art par les Monuments. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005. Colgo l'occasione per ringraziare Ilaria Miarelli Mariani e Paolo Di Simone per i suggerimenti e gli scambi di idee sui disegni di Seroux.

³⁴ Matthiae, *Mosaici medievali* cit., pp. 382-382; Bologna, *I pittori* cit., pp. 132-134; Tomei, *Chiesa e Palazzo* cit.

³⁵ Su questo argomento e gli eventi che portarono alla persecuzione dei Colonna, cfr. A. Paravicini Bagliani, *Bonifacio VIII*, Torino 2003, *passim*; Binski, *Art-historical reflections* cit.

³⁶ Cfr. L. Mohler, *Die Kardinäle Jakob und Peter Colonna. Ein Beitrag zur Geschichte des Zeitalters Bonifaz' VIII*, "Quellen und Forschungen aus dem Gebiete der Geschichte, 17", Paderborn 1914, p. 78 sgg.; P. Colonna, *I Colonna dalle origini agli inizi del secolo XIX*, Roma 1927; S. Carocci, *Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, "Collection de l'École Française de Rome", 181; Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, *Nuovi Studi Storici*, 23, Roma 1993; A. Rehberg, *Kirche und Macht im römische Trecento. Die Colonna und ihre Klienten auf dem kurialen Pfründenmarkt (1278-1378)*, Tübingen 1999; S. Romano, *I Colonna a Roma 1280-1297*, in *La nobiltà romana*

nel Medioevo, a cura di S. Carocci, atti del convegno, "Collection de l'École Française de Rome", 359, Roma 2006, pp. 291-312.

³⁷ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze s.d. (1969), II, p. 85.

³⁸ Il primo a ipotizzare questa contemporaneità fu Gardner, *Pope Nicholas* cit., p. 21 sgg., seguito da Bellosi, *La pecora di Giotto* cit., pp. 17-25, 116-118 e, con argomentazioni diverse, da Boskovits, *Assisi e la pittura* cit., p. 158; cfr., inoltre, Gardner, *The Roman crucible* cit., pp. 275 sgg.; per ulteriori considerazioni, Romano, *Filippo Rusuti* cit.

³⁹ Cfr. G. Matthiae, *Mosaici medievali di Roma*, Ss. Cosma e Damiano e S. Teodoro, Roma 1948, p. 14; Romano, *Filippo Rusuti* cit.

⁴⁰ Si veda a questo proposito Tomei, *Il ciclo vetero e neotestamentario di S. Maria in Vescovio* cit., pp. 355-378, le cui conclusioni sui documenti inediti pubblicati vengono riproposte, senza citare la fonte, da Bertelli, *Römische Traüme* cit.; cfr. inoltre, Tomei, *Chiesa e palazzo* cit.

⁴¹ H. Moranvillé, *Peintres romains pensionnaires de Philippe le Bel*, in "Bibliothèque de l'École des Chartes", XLVIII, 1887, pp. 324-325; B. Prost, *Quelques documents sur l'histoire de l'art en France, d'après un recueil manuscrit de la Bibliothèque de Rouen*, in "Gazette des Beaux-Arts", XXV-XXVI, 1887, pp. 322-330; J. Gardner, *Bizuti, Rusuti, Nicolaus and Johannes: some neglected documents concerning Roman artists in France*, in "The Burlington Magazine", CXXIX, 1987, pp. 381-383; Tomei, *Roma senza papa* cit.; Binski, *Art-historical reflections* cit.; Romano, *Wonderful Rusuti* cit.