

Orient et Occident méditerranéens au XIII^e siècle

Les programmes picturaux

sous la direction
de Jean-Pierre Caillet
et Fabienne Joubert

La pittura a Roma nel Duecento tra Europa e Bisanzio

Alessandro Tomei

Nel XIII secolo – ma come sempre nel corso della sua storia – la produzione figurativa a Roma è segnata dalla costante coesistenza di polarità e linguaggi di base diversi. Si tratta di una coesistenza tutt'altro che statica (come a volte in passato è stato erroneamente affermato), bensì segnata da continue oscillazioni verso l'uno o l'altro polo, che sono state però tenute, per così dire, in equilibrio dal riferimento ininterrotto alla Classicità.

Potrà forse sembrar banale, ma è indiscutibilmente vero, affermare che l'*exemplum* dell'Antico¹ attraversa tutto il Medioevo con un andamento da fiume carsico, assai irregolare, quindi, per portata e velocità di scorrimento, ma se ciò è vero, tanto di più lo è per Roma, specie nel Duecento. In questo secolo, infatti, il contesto figurativo è arricchito anche dal rapporto, in qualche caso diretto, con i grandi laboratori di mosaico di Venezia e della Sicilia che trasmettono a Roma quella che potremmo definire la “versione orientale” dell'Antico e che si manifesta nei cantieri di inizio secolo.

È proprio al valico tra XII e XIII secolo che si verificano alcune circostanze storiche e di committenza che caratterizzano in termini davvero significativi e particolari questo già plurisecolare rapporto tra Occidente e Oriente bizantino².

Nella consapevolezza della genericità dell'aggettivo “bizantino” in rapporto a fenomeni ed interpretazioni di natura eminentemente stilistica, le considerazioni che seguono intendono mettere a fuoco alcune peculiarità di quel rapporto, forse non sempre osservato da un corretto punto di vista e raramente valutato al di là di una generica considerazione di aderenza ad una stanca tradizione culturale, più volte artificiosamente amplificata e finalizzata ad una marginalizzazione della cultura figurativa romana duecentesca rispetto ad altre aree dell'Italia centrale³.

Il primo e forse più significativo episodio in tal senso di questa fase storica è la notissima richiesta inviata da papa Onorio III il 23 gennaio 1218 al doge di Venezia Pietro Ziani⁴ perché consenta la venuta a Roma di due mosaicisti, con tutta probabilità dal cantiere di San Marco, per affiancare un altro maestro già in precedenza giunto a Roma dalla città lagunare. Particolarmente interessanti le motivazioni della richiesta, contenute nella lettera⁵

riportata dal *Registro Vaticano* 2; si parla infatti delle grandi dimensioni dell'opera e del lungo tempo ancora necessario per portarla a termine (fig. 1). Motivazione più che comprensibile, se però non si tenesse conto del fatto che a Roma, in quel giro di anni, erano attive, anzi fiorenti, diverse botteghe cosmatesche che certo di mosaico si intendevano ed erano in possesso delle necessarie strutture produttive. Tanto da aver indubbiamente collaborato alla realizzazione dell'opera e da essere abbastanza riconoscibili nelle loro cadenze più secche in alcune parti, quelle eseguite per ultime, come le figure del sacrista Adinolfo (fig. 2) e dell'abate Giovanni Caetani (fig. 3), tra le poche scampate al disastroso incendio del 1823 e ai seguenti forse ancor più disastrosi restauri⁶. La spiegazione più plausibile della singolare richiesta papale sta forse nella circostanza che i marmorari romani non apparivano agli occhi dei committenti sufficientemente *à la page*; lo stile prodotto dal cantiere marciano, per contro, con le sue cadenze orientali così naturalistiche, soddisfaceva appieno il senso estetico dei colti committenti della Sede apostolica. Ciò appare ancora più plausibile quando poi si rifletta sulla persistenza e influenza di quelle cadenze su altre opere romane coeve o immediatamente successive al mosaico ostiense: a partire dal mosaico di facciata della basilica vaticana, commissionato da Gregorio IX (1227-1241), i cui frammenti, in particolare quello dei Musei Vaticani raffigurante S. Luca (fig. 4), mostrano netti stilemi di provenienza marciiana, interpretati però da un mosaicista con tutta evidenza romano⁷. Giustamente Francesco Gandolfo notava che tutti questi episodi, uniti ad altre testimonianze di area fiorentina, stanno « a significare la solida fama che il cantiere marciano godeva come vera e propria scuola permanente »⁸.

Ma non fu solo Venezia a costituire un polo di riferimento per i mosaicisti dell'Urbe; anche il cantiere siciliano di Monreale ebbe infatti una propaggine romana nel famoso mosaico della Pentecoste nell'Abbazia di San Nilo a Grottaferrata⁹, centro attivissimo di diffusione della cultura, non solo figurativa, dell'Oriente bizantino. Qui fu, con tutta probabilità, attiva una maestranza monrealese che eseguì nei primi anni del Duecento un'opera di



1. Roma, San Paolo fuori le mura,
Mosaico absidale.
2. Roma, San Paolo fuori le mura,
Mosaico absidale, il sacrista Adinolfo.
3. Roma, San Paolo fuori le mura,
Mosaico absidale, l'abate Giovanni Caetani.

4. Roma, Musei Vaticani, S. Luca,
dal mosaico di facciata dell'antica
basilica di San Pietro in Vaticano.

grande qualità¹⁰, integrata pochi decenni più tardi nella decorazione a fresco, opera di un pittore romano anch'egli molto vicino alla tradizione orientale.

Un altro interessante episodio di inizio Duecento, che attiene però maggiormente alla sfera ideologico-religiosa che alla dimensione stilistica, evidenzia la complessità del rapporto che indissolubilmente legava Roma alla capitale d'Oriente.

La vicenda è nota: nel 1204, anno del saccheggio di Costantinopoli ad opera dei Crociati, scomparve dal Palazzo Imperiale della capitale bizantina una veneratissima immagine di Cristo, nota in tutto il mondo medievale come *Mandylion*.

Secondo un'antichissima tradizione quest'immagine si era manifestata a seguito di una supplica del re Abgar di Edessa, il quale, essendo gravemente ammalato, aveva inviato a Gesù degli emissari perché gli chiedessero di partire per Edessa e di guarirlo. Il Salvatore aveva, invece, in modo soprannaturale impresso l'immagine del proprio volto su panno di lino¹¹; questo fu immediatamente trasportato a Edessa, dove, una volta giunto, operò la guarigione miracolosa non solo del re ma anche di tutti malati della città.

Il *Mandylion* era conservato nella cappella di Pharos, il vero e proprio *Sancta Sanctorum* degli imperatori bizantini, dove Costantino Porfirogenito stando alle fonti, lo avrebbe fatto custodire a partire dal 944. L'ultima notizia a ricordarla in quel sito è fornita dal crociato Robert de Clari nella sua *Conquête de Constantinople*¹².

Quattro anni dopo il Sacco di Costantinopoli, nel 1208 cioè, un'immagine miracolosa del Cristo, del tutto analoga almeno nella sua consistenza materica, al *Mandylion* edesseno prima e costantinopolitano poi, fa la sua comparsa "ufficiale" a Roma, allocata nella basilica di San Pietro e, in modo quasi improvviso, raggiunge livelli di importanza e di visibilità nella liturgia della curia assolutamente inediti rispetto alle numerose altre immagini venerate nell'Urbe.

Come sappiamo bene, tutto il Medioevo romano è attraversato da icone miracolose, acheropite, salvifiche, legendarie e quant'altro, tutte a vario titolo dipendenti dal mondo orientale¹³; ma nessuna di esse sembra mai esse-



re stata così intensamente al centro delle attenzioni papali come avviene con quella conservata nella basilica di San Pietro¹⁴.

Il punto di partenza di questo intenso culto può essere fissato al 13 gennaio del 1208; in quella data un breve di Innocenzo III, il cui *incipit* recita « *Ad commemorandas nuptias salutare* [...] », concede all'Ospedale di Santo Spirito in Saxia il privilegio della "stazione sacra" di un'immagine miracolosa nella domenica successiva all'ottava dell'Epifania. Il pontefice, con questo documento, stabiliva che essa, semplicemente denominata *effigies Jesu Christi*, dovesse essere trasportata dalla basilica di San Pietro in Vaticano, dove era conservata, al Santo Spirito in solenne processione proprio dai Canonici dell'Ordine ospedaliero, « *infra capsam ex auro et argento et lapidibus pretiosis ad hoc specialiter fabrefactam* »¹⁵.

Nella circostanza l'elemosiniere pontificio doveva assegnare tre denari (uno per il pane, uno per il vino, uno per la carne, secondo la dettagliata specifica del breve) a ciascuno dei trecento ricoverati e a mille poveri della città convenuti all'Ospedale per la cerimonia, e diciassette denari e un cero da una libbra da tenere acceso, ai Canonici che avessero materialmente trasportato l'immagine, prelevando il tutto dalle offerte elargite dai fedeli alla Confessione di S. Pietro: senza dubbio un evento davvero solenne. In occasione della prima "stazione", il pontefice stesso pronunciò un appassionato *Sermo exhortatorius* incentrato sul tema della carità e dell'assistenza ai malati, il cui testo appare confezionato in perfetta sintonia con le virtù taumaturgiche della suddetta immagine¹⁶. In area romana non sembra esservi un immediato riscontro iconografico né del culto "antico" dell'immagine, né della nuova liturgia instaurata dal Innocenzo III. Unica testimonianza in tal senso potrebbe essere considerata un'immagine del *Mandyllion*, conservata nella cattedrale di Laon. Essa fu inviata da Roma nel 1249 alla propria sorella, superiore del convento di Montreuil-les-Dames, da Jacques Pantaléon de Troyes, allora notaio pontificio poi divenuto papa con il nome di Urbano IV (1261-1264). Nella lettera di accompagnamento, si ricorda che le suore di Montreuil avevano richiesto un'immagine del Salvatore, come quella custodita a Roma dal futuro pontefice, che è verosimilmente da identificarsi con quella conservata nella Basilica Vaticana; il prelato, in effetti, chiede alle religiose di accoglierla « *ut Sanctam Veronicam seu veram ipsius imaginem et similitudinem* »¹⁷. È davvero interessante rilevare come l'immagine di Laon sia senza alcun dubbio un prodotto orientale, anche se di passaggio per Roma, databile approssimativamente alla prima metà del XIII secolo e frutto di una ben consolidata tradizione iconografica finalizzata sin dal X secolo a diffondere l'effigie edessena. In effetti, tale tradizione affonda le proprie radici nella famosa icona del Monastero di Santa Caterina al Sinai¹⁸ raffigurante *San Taddeo, Re Abgar riceve il Mandyllion, San Paolo di Tebe e Sant'Antonio; San Basilio e Sant'Efrain*, e nella quale le fattezze del volto del Salvatore presentano un'indiscutibile somiglianza con l'immagine di Laon. Una tradizione

che prosegue in non pochi manoscritti bizantini e in più sporadiche immagini dipinte su tavola o su muro¹⁹. La stessa fisionomia ricomparirà verso la fine del Duecento in un originale prodotto miniatorio della Roma tardo-duecentesca, il manoscritto latino 2688 della Bibliothèque nationale de France.

Questo codice contiene un testo, attribuito allo Pseudo-Abgar, dal significativo titolo di *Historia de sudario Domini*²⁰. Ben noto nel mondo bizantino, ma assolutamente estraneo alla tradizione cristiana occidentale, proprio nel manoscritto lat. 2688 di Parigi esso compare infatti per la prima volta in Europa – almeno a quanto ne sappiamo – per di più accompagnato da un ciclo iconografico di ventidue miniature, anch'esse costituenti un'assoluta novità. Tra i vari aspetti del testo messi in luce da Isa Ragusa²¹, ne spicca in particolare uno: nella narrazione non si fa cenno del passaggio per Costantinopoli dell'immagine che sarebbe stata direttamente trasportata a Roma da Gerusalemme, dopo essere là giunta da Edessa.

Un'omissione decisamente significativa e, forse, anche un po' sospetta. Verrebbe da pensare a una *emendatio* del testo, funzionale ad allontanare il sospetto che l'immagine vaticana qui celebrata potesse in qualche modo essere collegata con il *Mandyllion* costantinopolitano scomparso nel 1204.

Per di più vi è un unico ciclo tra quelli esistenti in Occidente, che sia accostabile – ma solo in forme assolutamente esigue – al corredo illustrativo del manoscritto; si tratta di quello formato dalle dieci placchette smaltate – prodotte verosimilmente a Costantinopoli – che decorano la cornice del Volto Santo conservato nel chiesa di San Bartolomeo degli Armeni a Genova²². In quest'opera, comunque, l'aspetto dell'immagine miracolosa – così come nelle placchette – diverge sostanzialmente sia da quello sia del codice parigino, sia naturalmente da quello del suo prototipo, l'icona di Santa Caterina al Sinai²³, tanto da far pensare all'esistenza di due diversi filoni iconografici, uno di origine per così dire "tardoantica", l'altro decisamente più "recente".

Come si vede la materia è complessa, le fonti scarse e le opere superstiti poche in gran parte decontestualizzate;

5. Roma, Archivio di Stato, Ospedale di Santo Spirito, reg. 3193, *Liber Regulae Hospitalis Sancti Spiritus*, c. 15v, Innocenzo III consegna la Veronica e Regola ai frati del Santo Spirito.



a ciò si aggiunga la più volte sottolineata ambiguità²⁴ tra i termini *Mandylion* e *Veronica*. Appare dunque chiaro quanto sia difficile ricostruire sia i passaggi dei manufatti sia i significati di cui essi erano portatori.

L'unica cosa che si può affermare con certezza è che il 1208, anno della bolla di Innocenzo III, segna il punto di partenza non solo della definitiva centralità del culto della immagine acheropita vaticana, ma anche della “fissazione” del suo tipo iconografico, con tutta probabilità in stretta somiglianza con il *Mandylion* edesseno.

Anche senza voler considerare – per il momento – probante da questo punto di vista il manoscritto lat. 2688 della Bibliothèque nationale de France, che l'immagine celebrata da Innocenzo III fosse del tutto simile a quella

conservata a Costantinopoli è dimostrato senza incertezze dalla rilevante somiglianza tra quella presente nella già ricordata icona del Sinai e quella raffigurata in una miniatura marginale del *Liber Regulae Hospitalis Sancti Spiritus* conservato nell'Archivio di Stato di Roma²⁵. Il codice fu eseguito con tutta probabilità ad Avignone intorno alla metà del Trecento e mostra a f. 15v, nel *bas-de-page*, una splendida composizione con papa Innocenzo III in trono, che porge a due gruppi di frati l'immagine miracolosa e l'abito dell'Ordine con la mano destra, mentre con la sinistra consegna il testo della Regola (fig. 5). La Veronica, che campeggia su un fondo d'oro, è inscritta in un clipeo gemmato con uno sfondo azzurro, ma non appare chiaro se essa sia racchiusa o meno nel-

6. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 2688, c. 7, *Gesù ammansisce le fiere.*



la teca di legno intagliato, argento sbalzato, paste vitree e cristallo di rocca in cui fu collocata proprio in occasione del secondo Giubileo (1350) e che fu dono di tre nobili veneziani²⁶. Alle origini del culto al tempo di Innocenzo III, come si è detto, il velo era invece portato in processione nascosto in una *capsa* lignea.

Si può a questo punto verosimilmente supporre che la miniatura del *Liber Regulae* sia stata eseguita ricercando con particolare attenzione un'aderenza dell'immagine ostentata da Innocenzo III all'aspetto dell'icona originale conservata in San Pietro. Si chiude in tal modo un cer-

7. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 2688, c. 85, *Abgar in adorazione del Sacro Volto.*

8. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 2688, c. 77, *Il Sacro volto illuminato dalla luna atterrisce un gruppo di armati.*

chio, che racchiude il manoscritto lat. 2688 della Bibliothèque Nationale de France, il *Liber Regulae* dell'Archivio di Stato di Roma, la perduta Veronica vaticana e, all'origine di tutto, l'immagine edessena nell'icona di Santa Caterina al Sinai; un cerchio il cui centro è ancora una volta Costantinopoli.

Un'altra interessante testimonianza romana, datata 1300, si trova dipinta una pergamena conservata nella Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona, recante il testo della *Lettera della scrittore pontificio Silvestro*. Alle estremità della pergamena, che si svolge verticalmente, si trovano due immagini del Cristo che presentano però tratti iconografici diversi da quelli del manoscritto parigino, essendo più simili – nella barba e nella capigliatura tricuspidate – al Sacro Volto di San Bartolomeo degli Armeni a Genova e a quello di San Silvestro in Capite a Roma²⁷.

Questo si presenta infatti come un prodotto abbastanza isolato e sostanzialmente atipico nel panorama miniatorio romano della seconda metà del Duecento. Anche la sua storia critica, piuttosto frastagliata, ne è prova, essendo stato in passato ritenuto persino opera veneziana e datato intorno al terzo decennio del Trecento²⁸. La sua più corretta collocazione geografica e cronologica si deve a François Avril²⁹, il quale ne ha proposto una localizzazione romana e una datazione all'ultimo quarto del Duecento, accostandolo ad altri importanti manoscritti della Bibliothèque nationale de France, come il *Pontificale* lat. 960, e i latt. 826, 2790, 4560.

La decorazione del lat. 2688 presenta una discreta omogeneità dal punto di vista stilistico, nonostante vi si riconosca l'intervento di quattro miniatori, uno dei quali specializzato nelle iniziali fitozoomorfe e che comunque si sforzano di mantenere un tono simile³⁰.

Il maestro principale, quello che esegue le miniature tabellari delle cc. da 1 a 12v con le *Storie dell'Infanzia di Cristo*, mostra una capacità narrativa, una libertà compositiva (spesso insofferente delle costrizioni imposte dal formato della pagina) e una naturalezza nella costruzione delle figure e dello spazio, tali da rendere ipotizzabile una sua attività anche in opere di più grande formato, nel solco tracciato dalla lezione di un grande maestro attivo



nell'Urbe. Escluso per evidente diversità di tono generale il *coté* cavalliniano, rimane quale ipotesi obbligata – e ampiamente confortata dal dato stilistico – una formazione del nostro sconosciuto miniatore nell'ambito della vasta bottega guidata da Jacopo Torriti – forse nella fase dell'attività nel cantiere della basilica superiore di Assisi³¹ – dove egli può aver avuto l'opportunità di conoscere e rielaborare le forme armoniosamente classicheggianti, l'elegante sapienza cromatica, lo spontaneo naturalismo che caratterizza le vivaci descrizioni dei personaggi di contorno e degli animali³². Tutti aspetti che possiamo cogliere in immagini come quelle a c. 4 (*La Fuga in Egitto*), a c. 7 (*Gesù ammansisce le fiere*; fig. 6), a c. 10v (*Miracolo della palma che si piega per permettere a Maria di mangiarne i frutti*). E proprio con prodotti miniatori legati all'ambito romano-assisiense si può istituire un confronto, basato però su assonanze piuttosto che su vere e proprie rispondenze stilistiche; in particolare con alcuni fogli erratici attribuiti al Maestro dei Corali di Assisi, conservati al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga, già attribuiti al cosiddetto Maestro dei Corali di Assisi³³ e, più alla lontana, con i minii presenti in un *Breviario* francescano della Biblioteca Queriniana di Brescia (ms A-V-24), genericamente considerato bolognese, ma che, a mio avviso, può essere più proficuamente accosta-

to a prodotti centroitaliani, tra Roma e Umbria³⁴. Un tratto più rapido e meno disegnativo, in sostanza più avanzato, panneggi segnati da sottili lumeggiature bianche e da un certo impegno chiaroscurale, ricerca espressiva nei volti, un *ductus* elegante e sciolto sono tratti che individuano il secondo maestro del lat. 2688 di Parigi; a lui si devono le miniature che vanno da c. 13 a carta 24v. Anch'esse di grande qualità, come appare evidente per esempio in quella c. 17 (*L'omaggio miracoloso degli idoli davanti a Gesù*) e in quella a c. 24 (*Gesù dà vita ai passeri da lui modellati nel fango*). A un altro maestro, che segue la lezione del precedente ma con qualche incertezza in più, spetta infine il resto della decorazione, con le immagini relative alla *Historia de sudario Domini*. Qui l'immagine edessena, come abbiamo già accennato, è veramente sovrapponibile a quella dell'icona sinaitica, anche nel suo rivolgere gli occhi lateralmente, seguendo l'antica tradizione che considerava lo sguardo divino insostenibile per i mortali. Ciò è particolarmente evidente nella miniature di c. 77 (*Il Sacro volto illuminato dalla luna atterrisce un gruppo di armati*, fig. 8), di c. 79 (*All'arrivo a Edessa il Sacro Volto è nascosto in un pozzo*), di c. 85 (*Abgar in adorazione del Sacro Volto*, fig. 7) di c. 96 (*La vedova di Abgar porta il Sacro Volto a Gerusalemme*), che penso lascino pochi dubbi sulla derivazione di tale *facies*.

9. Roma, Monastero dei Santi Quattro Coronati, Aula gotica, *Gennaio*.
 10. Roma, Monastero dei Santi Quattro Coronati, Aula gotica, *Marzo*.



Appare quindi lecito affermare che a Roma, a partire dal Duecento, il modello iconografico prevalente – se non dominante – sia quello che possiamo definire “costantinopolitano”. Ma, in conclusione, dire che questa prevalenza sia da attribuire all’arrivo a Roma del *Mandylion* trafugato nel 1204 dal Palazzo imperiale bizantino, anche se fortemente suggestivo, non è del tutto lecito.

Verso il quinto/sesto decennio del secolo nuove tendenze stilistiche si affacciano prepotentemente sulla scena pittorica dell’Urbe, segnando un mutamento di gusto e di riferimenti culturali.

La testimonianza più evidente è fornita dagli affreschi nella Sala Gotica del monastero dei Santi Quattro Coronati al Celio, scoperti da poco più di un decennio e da tempo ancor più breve portati alla conoscenza della comunità scientifica³⁵.

In questo complesso pittorico, caratterizzato da temi iconografici essenzialmente profani, l’Antico riemerge vigorosamente, sia sul piano della scelta dei soggetti, appunto, sia su quello del trattamento stilistico, in cui si rico-

noscono i modi di una maestranza già da oltre un secolo oggetto di attenzione da parte della critica, quella facente capo al cosiddetto Terzo Maestro di Anagni, attiva appunto nella cripta del duomo della cittadina laziale³⁶. Gli affreschi dei Santi Quattro Coronati sembrano infatti essere una tappa successiva del percorso di quella bottega, che a Roma sembra avvicinarsi sempre più ai modelli del mondo antico, soprattutto per quanto riguarda il gustoso e aneddotico naturalismo che li caratterizza. Gli esempi più significativi sono particolarmente evidenti nelle splendide allegorie dei mesi: la lavorazione del maiale per il mese di gennaio con un topolino che corre sulla sbarra a cui sono appesi i visceri (fig. 9), l’immagine classica dello Spinario, segnata da una evidente smorfia di dolore (fig. 10), per il mese di marzo, la vendemmia con la movimentata pigiatura dell’uva per ottobre. Anche la sequenza delle Arti liberali mostra analoghe caratteristiche iconografiche e di stile; valga per tutte lo straordinario naturalismo della composizione della Musica con un organo positivo, descritto con assoluta aderen-

za alla realtà e alimentato da mantice manovrato da un servente, mentre l'esecutore siede alla tastiera (fig. 11). E si potrebbe ancora ricordare la ricca varietà di genietti pescatori e animali, fantastici e no, che popola il paesaggio marino nella volta, assieme ai Segni dello Zodiaco, alle personificazioni dei Venti, delle Stagioni e delle Costellazioni.

In termini del tutto analoghi, la fitta ornamentazione fitozoomorfa e geometrica che completa la complessa scansione iconografica del complesso, affonda le radici nel passato classico, e presenta assonanze evidenti con quella "rinascenza paleocristiana" che nel XII secolo aveva attraversato la pittura a Roma e nei territori ad essa limitrofi. È evidente che, dopo la "parentesi" veneziana che aveva segnato l'inizio del secolo, i pittori romani guardano sempre più intensamente all'Antico, consentendoci di anticipare di oltre un ventennio, rispetto alle conoscenze precedenti la scoperta di questo eccezionale complesso, la virata classicista che segna l'arte dell'Urbe nell'ultimo quarto del XIII secolo. Il che peraltro significa – e non è cosa marginale – riconsiderare, retrodatandolo di almeno un quarto di secolo rispetto alle tradizionali posizioni storiografiche, il punto di partenza, geografico e cronologico, di quel "rinnovamento" (ma il termine è improprio e qui lo uso per convenzione) dell'arte occidentale che vide nelle opere di Giotto e dei suoi seguaci il punto di massima progressione.

Il passo successivo in tal senso è rappresentato dagli affreschi del *Sancta Sanctorum*, frutto dell'attività di committenza di papa Niccolò III (1277-1280), solo negli anni Novanta del secolo scorso liberati dalle ridipinture tardo cinquecentesche. Il restauro ha permesso di accantonare definitivamente l'ipotesi, già prima sostenibile con difficoltà, di una presenza, sia pure indiretta, di modi cimabueschi nel loro linguaggio³⁷ ed ha messo evidenziato il tasso elevatissimo di consapevole e dichiarata adesione ai modelli formali della classicità³⁸. Ciò evidente, ancora una volta, nell'apparato ornamentale, di fatto tutto una citazione di elementi antichi, dalle cornici a padiglione, ai kantharoi da cui emergono i girali vegetali, ai delfini, agli uccelli, al rosso pompeiano che fa da sfondo alle singole scene e le unisce come un vero e pro-



prio tessuto connettivo (fig. 12). Il riferimento all'Antico è però evidente anche nell'uso del chiaroscuro e nella resa volumetrica dei corpi, così come nel tono generale dell'opera, solenne e pausato.

Tono assai diverso è invece quello del mosaico nella voltina sopra l'altare, raffigurante il busto di Cristo entro un clipeo sostenuto da angeli. Qui la "maniera greca" – e una "maniera greca" molto antica – agisce con maggiore intensità, nel volto ieratico dal Salvatore, nei panneggi, nell'iconografia (fig. 13). Quasi che la veneratissima tavola acheropita sottostante avesse imposto la propria autorità iconografica e stilistica al mosaicista, con tutta probabilità un maestro cosmatesco³⁹.

La decorazione del *Sancta Sanctorum* dovette essere un vero e proprio cantiere-scuola o, comunque, un modello autorevolissimo, per molti dei maestri che nel corso dell'ultimo quarto del Duecento videro nel passato classico il riferimento imprescindibile per il rinnovamento della lingua figurativa italiana, rinnovamento i cui effetti furono determinanti per la formazione anche del giovane Giotto che sull'arte romana di fine secolo dovette riflettere profondamente nel corso dei suoi soggiorni nell'Urbe⁴⁰.

Di quel rinnovamento le opere di Jacopo Torriti e Pietro Cavallini costituiscono il punto di massima progressione.



12. Roma, Sancta Sanctorum,
Niccolò III presentato da
S. Pietro e S. Paolo offre a
Cristo il modellino dell'edificio.
13. Roma, Sancta Sanctorum,
mosaico nella voltina.



Il primo maestro a S. Maria Maggiore eseguì il mosaico absidale nell'ambito di un ambizioso programma di rinnovamento della basilica voluto da papa Niccolò IV (1288-1292), primo pontefice proveniente dall'Ordine francescano, e portato a termine nel 1296. La nuova abside della basilica fu ornata con un programma iconografico di glorificazione della Vergine; al centro della composizione, entro un clipeo con lo sfondo a cielo stellato, fu posta l'Incoronazione di Maria da parte del Figlio, con a fianco i nove cori angelici; ai lati sono presenti i santi Pietro, Paolo, Francesco, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Antonio da Padova. Nell'emiciclo absidale, tra le finestre, si svolgono cinque scene della Vita della Vergine (fig. 14). Completano il programma una visione apocalittica con i Venti quattro Seniori e due pannelli raffiguranti la Predica di Mattia agli Ebrei e S. Girolamo con Paola ed Eustochio. Del tutto innovativa fu l'introduzione nell'abside di una basilica romana del V secolo di un tema desunto dal repertorio della scultura monumentale delle cattedrali gotiche, dove l'Incoronazione della Vergine era particolarmente diffusa sin a partire dalla fine del XII secolo. La conferma di questa derivazione "gotica" è, per così dire, certificata dalla presenza, al di sotto dell'Incoronazione e in asse con essa, della scena della *Dormitio Virginis*, secondo uno schema nato nella Francia settentrionale e di lì diffusosi in tutta Europa. A Santa Maria Maggiore, per assicurare il rispetto di quello schema, la *Dormitio* è posta a metà del ciclo mariano, sovvertendo la sequenza narrativa che la richiedeva, naturalmente, a conclusione della vicenda terrena della Vergine⁴¹.

A fianco di questa iconografia di marca nettamente settentrionale, la decorazione a girali abitati mostra una consapevole e raffinata ripresa di elementi classici e paleocristiani, mentre le scene della Vita della Vergine discendono con tutta evidenza dalla plurisecolare tradizione iconografica mariana diffusa in tutto l'Oriente bizantino⁴². Per quanto riguarda lo specifico stilistico, il linguaggio torritiano mostra evidenti segni del classicismo paleologo, evidente soprattutto nel trattamento dei panneggi⁴³, che convive con una solennità monumentale dell'impaginazione dell'immagine tutta romana.

14. Roma, Santa Maria Maggiore, Jacopo Torriti, mosaico absidale.
15. Roma, Santa Maria Maggiore, Jacopo Torriti, mosaico absidale (dettaglio), *Incoronazione e Dormitio Virginis*.



16. Roma, Santa Cecilia in Trastevere,
Pietro Cavallini, *Giudizio
Universale*, particolare.



La statuaria classica sembra essere invece il punto di riferimento fondamentale per il massimo esponente della pittura romana a cavallo tra XIII e XIV secolo, Pietro Cavallini, il quale ne traduce in pittura i valori volumetrici e monumentali, rimanendo nel contempo strettamente fedele alla tradizione iconografica orientale, sia nella imponente composizione a fresco del *Giudizio Universale* in Santa Cecilia in Trastevere (figg. 16, 17) sia nel ciclo mariano a mosaico di Santa Maria in Trastevere (fig. 18), eseguito forse poco dopo quello torritiano⁴⁴.

Insieme alla Roma “bizantina” e “classica”, negli stessi decenni del secolo si comincia a svelare anche una Roma

“gotica”, attraverso l’arrivo dall’Europa settentrionale di manoscritti, di avori, di smalti, di manufatti in *opus anglicanum*, di sigilli, fino a giungere alle scelte dichiaratamente “francesi” delle architetture e delle sculture di Arnolfo di Cambio, nelle quali la versione transalpina del classicismo trova originalissima trattazione. È dunque anche gotica, timidamente ma precocemente gotica, verrebbe da dire. Al pari di Siena, Firenze e Pisa⁴⁵.

Già in tempi anteriori allo stabilirsi di Arnolfo in città a metà circa degli anni Ottanta, infatti, nell’Urbe si cominciava a conoscere ed utilizzare il nuovo linguaggio transalpino.

17. Roma, Santa Cecilia in Trastevere,
Pietro Cavallini, *Giudizio
Universale*, particolare.
18. Santa Maria in Trastevere,
Pietro Cavallini, *Dormitio Virginis*.
19. Velletri, Museo Diocesano, Rotolo
con Scene della *Passione di Cristo*.



Bastano solo pochi esempi, in tal senso ma potrebbero essere di più. È d'obbligo partire dallo straordinario rotolo conservato nel Museo diocesano di Velletri, opera probabilmente inglese⁴⁶ databile poco dopo la metà del secolo, intorno al 1260. Esso raffigura, entro eleganti arcature trilobate sostenute da esili colonnine, scene della Passione di Cristo (fig. 19), che poterono forse essere modello e/o progetto per ricamatori (di un *antependium*?) oppure, secondo un'ipotesi meno convincente, strumento visivo per la predicazione⁴⁷. Si tratta comunque di un'opera di puro linguaggio gotico – poco importa ai fini di queste considerazioni la sua provenienza – così come si può affermare per i sigilli dei cardinali italiani, non francesi si faccia attenzione, presenti al Concilio di Lione del 1274⁴⁸. Conservati nell'Archivio Segreto Vaticano, mostrano elementi architetto-



nici di intonazione consapevolmente transalpina posti ad incorniciare le figure sacre e quelle del proprietario del tipario.

Singolarmente simile nell'ispirazione agli archetti trilobi del rolo veliterno è la scansione ad archetti trilobi del falso *triforium* del Sancta Sanctorum, costruito nella seconda metà dell'ottavo decennio del Duecento da maestranze forse cosmatesche.

E va senz'altro ricordato anche un personaggio-chiave, tra quelli di cui conosciamo il nome, come il miniatore *magister Nicolaus*, studiato da Valentino Pace⁴⁹ e da Marie-Thérèse Gousset⁵⁰, che dopo un inizio di carriera a Parigi entra far parte negli anni Sessanta dell'*entourage* scrittoria della Curia pontificia, introducendo nel panorama romano dell'illustrazione libraria aggiornamenti gotici di prima mano e di grande qualità. Non può infatti in alcun modo essere sottovalutato il contributo che questo tipo di produzione figurativa poté dare all'apertura degli artisti romani nei confronti delle novità stilistiche del gotico; sappiamo bene infatti che opere facilmente circolanti come i manoscritti (ma anche come i manufatti suntuari) svolsero per tutto il Medioevo un ruolo strategico nella diffusione di stilemi e iconografie allogene.

Roma quindi era pronta ad accogliere il vocabolario gotico di Arnolfo, così come lo scultore era pronto ad assimilarne intimamente il linguaggio classico, linguaggio con il quale era peraltro già entrato in contatto durante il suo apprendistato nella bottega nicolesca, esito del classicismo federiciano⁵¹. Nonostante la sua prima opera certa a Roma risalga al 1285, verso la fine del decennio precedente Arnolfo è nell'Urbe al servizio di Carlo d'Angiò. Tralasciando le controverse questioni attributive riguardanti il simulacro capitolino del sovrano, qui non funzionali al nostro discorso, ciò che va rilevato è la possibilità che l'artista fiorentino ebbe di conoscere le novità che già si erano manifestate nell'Urbe sia dal punto di vista del ritrovato classicismo sia da quello della precoce diffusione di stilemi e iconografie gotici che senza dubbio l'*entourage* francese di Carlo d'Angiò dovette contribuire a far conoscere.

Anche nel Duecento, dunque, Roma continuò a svolger-

re quel ruolo straordinario – che le fu peculiare di fatto per tutto il Medioevo – di crocevia di linguaggi diversi, da un lato e di centro di irradiazione di quelle “rinascenze” che ne segnano la storia, artistica e non.

NOTE

¹ Da segnalare, in negativo, il recente tentativo – non riuscito – di tracciare un profilo del rapporto, nel XIII secolo, tra Antichità e Medioevo nella mostra *Exempla* 2008, in cui le opere esposte, parecchie delle quali di provenienza, cronologia e attribuzione assai incerte, non hanno potuto documentare con sufficiente ampiezza la complessità di una contesto culturale ben altrimenti articolato rispetto alla marginalità della gran parte di quanto presente in mostra.

² Su questo rapporto si vedano soprattutto i fondamentali lavori di Kitzinger 1966, Demus 1970, Belting 1978, Chastel 1999; tra gli altri, numerosi, contributi sul concetto di “maniera greca” nel suo rapporto con l'Occidente generalità, particolarmente significativi risultano anche quelli di Romanini, 1982 e Bickendorf 2002.

³ Nella storiografia sull'argomento un peso relevantissimo, in senso negativo, ebbero gli scritti di Roberto Longhi, in particolare il notissimo *Giudizio sul Duecento* (Longhi 1948); su questo testo cfr. la recente, severa valutazione di Pace 2004-2005.

⁴ Pietro e non Sebastiano Ziani (come affermato da Monciatti 2000, p. 509 e Romano 2005, p. 557): quest'ultimo infatti fu doge dal 1172 al 1178; sul mosaico cfr. tra gli altri Iacobini 1990, p. 248 e ss., Gandolfo 1997, Monciatti 2000 e Romano 2005, con la bibliografia precedente.

⁵ «*tue nobilitatis litteras benigne recepimus [...] Ad hec nobilitati tue gratias referentes de magistro, quem nobis misisti pro mosaico opere in beati Pauli ecclesie faciendo. Rogamus devotionem tuam quia cum ipsum tante sit magnitudinis quoad per illum non possit extra longi temporis spatium consumari, duos alios in iamdicti operis arte peritos nobis destinare procures, ut et nos liberalitati tue grates reddere teneamur et tu per hoc specialiter desiderandum ipsius gloriosissimi apostoli patrociniū assequaris...*», Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, *Registro Vaticano* 2, c. 212, n. 864.

⁶ Sulla storia del mosaico cfr. tra gli altri, Tomei 1988.

⁷ Su quest'opera cfr. Ghidoli 1989; sugli altri frammenti del mosaico cfr. Andaloro 1989, Gandolfo 1989. Per il mosaico di facciata nella sua interezza cfr. Matthiae 1967, Gandolfo 1988, 1997; Iacobini 1991, p. 247-248.

⁸ Gandolfo 1997, p. 159; cfr. inoltre Cutler 1993.

⁹ Cfr. *San Nilo* 2005.

¹⁰ Gandolfo 1988, 1997; Monciatti 2000 con la bibliografia precedente; Kessler 2005.

¹¹ Dalla natura del supporto deriva la denominazione stessa dell'immagine.

¹² Cfr. R. de Clary 1952 cap. LXXXII, III.

¹³ Sul culto delle immagini a Roma cfr., tra gli altri, Belting 1990; Wolf 1990.

¹⁴ Qui, a partire dal X secolo, è ricordata un'immagine di origine divina, il sudario di Cristo, a volte citata con il nome di *Veronica*. Per le

numerose fonti relative questa immagine, cfr. von Dobschütz 1899, p. 197-262, 273*-335*.

¹⁵ Migne, P.L., CCXV, col. 1270 A-C. Sull'istituzione della liturgia da parte di Innocenzo III, cfr. Egger 1998.

¹⁶ L'interesse di Innocenzo III (Lotario dei conti di Segni, 1198-1216) per l'Ospedale del Santo Spirito fu, sin dall'inizio del pontificato, molto forte e a lui si deve de iure l'istituzione dell'Ordine. Ma l'origine del progetto assistenziale, per così dire, si deve a Guy, membro della famiglia dei conti Guglielmi, vissuto nella seconda metà del sec. XII nella città francese di Montpellier. Non si conosce la data esatta della fondazione dell'Ospedale di Santo Spirito, anche se due documenti del 1201 ne attestano l'esistenza e il funzionamento nell'area adiacente all'edificio in questione: essa va comunque situata tra il 25 novembre del 1198 e, appunto, il 1201; sulla storia dell'Ordine e dell'Ospedale cfr., tra gli altri, Canezza, Casalini 1933; De Angelis, 1960 e gli Atti del Convegno *L'antico Ospedale di Santo Spirito dall'istituzione papale alla sanità del terzo millennio*, 2002, 2 voll., in particolare il contributo di Drossbach, I, p. 85-94.

¹⁷ Sull'immagine di Laon cfr. l'accurata scheda (III.13.) di Speiser, Yota, 2000, p. 97-99, con la bibliografia precedente.

¹⁸ Si veda su questo punto l'ampia trattazione di Kessler, 1998.

¹⁹ Cfr. Drjvers 1998; Skhirtladze 1998 e il catalogo della mostra *Il Volto di Cristo* 2000, passim.

²⁰ Il codice, membranaceo, di cc. [II] + 132 + [III] (mm. 215 x 145), è completato dall'*Evangelium de infantia Salvatoris* dello Pseudo-Matteo, dal *Sermo de Passione Domini* di S. Anselmo di Canterbury e dal *Sermo in cathedra sancti Petri* di S. Leone Magno; per la descrizione del manoscritto cfr. Avril, Gousset, Rabel, 1984, p. 133-135, con la bibliografia precedente; si veda pure *Dix siècles d'enluminure italienne* 1984, n. 37, p. 48-49.

²¹ Cfr. Ragusa 1989; 1991; 1993; 1999.

²² Su quest'opera cfr., tra gli altri, Dufour Bozzo, 1974a, 1974b, 1998; Barendregt, 1983.

²³ Su queste differenze si veda Wolf, 1998, 1999, 2000.

²⁴ Ivi, p. 104 ss.

²⁵ Roma, Archivio di Stato, ms. 3193. L'esecuzione di questo manoscritto è riferibile all'ambito dell'*atelier* del Maestro del Codice di San Giorgio, attivo presso la corte papale di Avignone e strettamente collegato alla figura del cardinale Jacopo Stefaneschi; cfr. Tomei, 2002, II, p. 203-224, con la bibliografia precedente. Sulla miniatura ad Avignone si veda il recente volume di Manzari 2006.

²⁶ Sulla cornice si veda da ultimo G. Morello in *Il volto di Cristo* 2000, p. 205, n. IV.54, con la bibliografia precedente. La notizia del dono è in G. Grimaldi (*Descrizione della Basilica antica di San Pietro in Vaticano. Codice Barberini latino 2733*), edizione e note a cura di R. Niggel, Città del Vaticano, 1972) che cita a questo proposito il *Liber benefactorum* della basilica (p. 110).

²⁷ Sulla pergamena di Cortona cfr. G. Morello, G. Wolf, scheda IV.9., in *Il Volto Santo*, cit. p. 176-178.

²⁸ Pallucchini 1964, p. 88; Degenhart, Schmitt 1968, p. 30, 37, 67, 71. Per un approccio di tipo iconografico, oltre ai citati lavori di I. Ragusa, cfr. Bertelli 1968, p. 3-33; Weitzmann 1975.

²⁹ Avril, Gousset, Rabel 1984, p. 133-135; *Dix siècles d'enluminure italienne* 1984, p. 48-49.

³⁰ Avril, Gousset, Rabel 1984, p. 134.

³¹ Per la bottega torritiana ad Assisi si veda Tomei 1990, p. 47 ss.

³² Non sembra praticabile l'ipotesi di un riferimento a Deodato Orlandi, avanzata dal Bellosi 1998, p. 109; se qualche tangenza si può individuare con la decorazione della basilica di San Piero a Grado (forme degli edifici, elementi decorativi, qualche tipologia facciale), essa servirà ancora di più a ribadire la dipendenza iconografica, ma anche in parte stilistica, di quel ciclo da quello che ornava il portico della Basilica Vaticana: cfr. su questo punto Wollesen 1977; Tomei, 1989, p. 141-146.

³³ Su questi fogli sono da ultimo intervenuti L.B. Kanter e P. Palladino, 1999, p. 144-147, con la bibliografia precedente.

³⁴ Su questo codice cfr. Semizzi, 1992.

³⁵ L'unica trattazione monografica è quella di Draghi 2006.

³⁶ Per gli affreschi anagnini cfr., tra gli altri, Toesca, 1902 che per primo ne diede una ancor oggi fondamentale interpretazione); Bologna 1962, 1969; Matthiae 1965-1966; Boskovits 1979; (che propone una retrodatazione del complesso assai problematica); Gandolfo 1988, Tomei 2001, Draghi 2006.

³⁷ Per le diverse opinioni sugli affreschi prima dei restauri, cfr., tra gli altri, Gandolfo, 1988, p. 179 ss., con la bibliografia precedente; Bellosi 1990; Tomei 1991. Ribadisce la centralità della lezione cimabuesca per i pittori attivi nel sacello Bellosi 1998, p. 66-93.

³⁸ Per una trattazione completa dopo i restauri si veda *Sancta Sanctorum* 1995.

³⁹ Su questi argomenti cfr., tra gli altri, cfr. Wollesen 1979; Tomei, 1991a, 1991b, p. 327 ss.; Andaloro 1995.

⁴⁰ Su Giotto a Roma la bibliografia è ovviamente sconfinata; per un aggiornamento e nuove proposte cfr. Romano 2008; *Giotto e il Trecento* 2009.

⁴¹ Tomei 1990, 1997.

⁴² Tomei 1990, 2000.

⁴³ Ben riconoscibile soprattutto negli affreschi eseguiti dal Torriti e dalla sua bottega nella Basilica superiore di San Francesco ad Assisi; su questo punto specifico cfr., tra gli altri, Tomei 1990 p. 45-68 (con la bibliografia precedente); per un aggiornamento bibliografico si vedano Boskovits 2001; Bonsanti 2002.

⁴⁴ Sulle opere cavalliniane cfr. Tomei 2000, ma per i rapporti con l'Oriente si vedano anche Matthiae 1972 e Grape 1974.

⁴⁵ Quale fosse la situazione senese intorno agli Sessanta del Duecento è bene dimostrato dagli splendidi affreschi ritrovati nel 2001 sotto il Duomo della città. Un ciclo di straordinario interesse e qualità che parla un linguaggio fortemente segnato dalla troppo sottovalutata "maniera greca", rinnovata in Toscana da Giunta Pisano e sulla quale si formerà anche il giovane Duccio; cfr. Bagnoli, *Prime*, p. 107-147.

⁴⁶ Questo manufatto è considerato inglese da de Francovich, 1931, *Tesori*, 1986, p. 238-239; Morgan, 1988, n. 155, p. 147, Bennet 1994; secondo Monaci 1910 e Bagnoli 1990, si tratterebbe invece di un prodotto francese.

⁴⁷ Cfr. Bagnoli 1990.

⁴⁸ Su questi sigilli cfr. Gardner 1975, Tomei 1991b, p. 326-327.

⁴⁹ Pace 1984.

⁵⁰ Gousset 2000 con la bibliografia precedente.

⁵¹ Si rimanda per questi temi ai diversi lavori di Angiola Maria Romanini, in particolare 1969, 1983, 1997.

BIBLIOGRAFIA

- DOBSCHÜTZ E. 1899 : *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende, Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, XVIII, Leipzig.
- TOESCA P. 1902 : « Gli affreschi della cattedrale di Anagni », in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, V (1902), p. 116-187 (2^e ed. Anagni 1994).
- MONACI E. 1910 : « Un rotolo miniato d'arte francese a Velletri », in *Mélanges offerts a M. Émile Chatelain*, Paris, p. 440-441.
- DE FRANCOVICH G. 1931 : « Miniature inglesi a Velletri », in *Bollettino d'arte del Ministero della Educazione Nazionale*, 24(1930/31), p. 17-31.
- CANAZZA A., CASALINI M. 1933 : *Il Pio Istituto di S. Spirito e Ospedali riuniti di Roma*, Roma.
- LONGHI R. 1948 : « Giudizio sul Duecento », in *Proporzioni*, II (1948), p. 5-54 (2a ed., *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, VII vol. delle *Opere complete di Roberto Longhi*, Firenze 1974, p. 1-53).
- DE CLARY R. 1952 : « La Conquête de Constantinople », in *Historiens et chroniqueurs du Moyen Age*, a cura di A. Pauthilet e E. Pognon, Paris, cap. LXXXII, III.
- DE ANGELIS P. 1960 : *L'Ospedale di Santo Spirito in Saxia*, 2 vol., Roma.
- PALLUCCHINI R. 1964 : *La Pittura veneziana del Trecento*, Venezia, Roma.
- MATTHIAE G. 1965-1966 : *Pittura romana del Medioevo*, 2 vol., Roma s.d. [1965-66].
- KITZINGER E. 1966 : « The Byzantine contribution to Western art of the twelfth and thirteenth centuries », in *Dumbarton Oaks papers*, XX, p. 25-47.
- MATTHIAE G. 1967 : *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, 2 vol., Roma.
- DEGENHART B., SCHMITT A. 1968 : *Corpus der italienischen Zeichnungen. 1300-1450, I. 1, Süd- und Mittelitalien*, Berlin, p. 30, 37, 67, 71.
- ROMANINI A.M. 1969 : *Arnolfo di Cambio e lo "stil novo" del Gotico italiano*, Milano (Firenze 1980²).
- DEMUS O. 1970 : *Byzantine art and the West*, (The Wrightsman Lectures, 3), New York.
- MATTHIAE G. 1972 : *Pietro Cavallini*, Roma.
- DEGENHART B., SCHMITT A. 1973 : « Marino Sanudo und Pao-
lino Veneto. Zwei Literaten des 14. Jahrhunderts in ihrer Wirkung auf Buchillustrierung und Kartographie in Venedig, Avignon und Neapel », in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XIV, p. 1-137.
- DUFOUR BOZZO C. 1974 : *Il «Sacro Volto» di Genova*, Roma.
- DUFOUR BOZZO C. 1974 : *La cornice del « Agion Mandelion » di Genova*, Genova.
- GRAPE W. 1974 : « Zum Stil der Mosaiken der Kilise Camii in Istanbul », in *Pantheon*, N.F. XXXII, p. 3-13.
- WEITZMANN K. 1974 : « The Selection of texts for cyclic illustration in Byzantine manuscripts », in *Dumbarton Oaks Colloquium 1971. Byzantine books and bookmen*, Washington, p. 69-109.
- GARDNER J. 1975 : « Some Cardinal's Seals of the Thirteenth Century », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVIII, p. 72-96.
- WOLLESEN J.T. 1977 : *Die Fresken von San Piero a Grado bei Pisa*, Bad Oeynhausen.
- BELTING 1978 : « Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert », in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLI, p. 217-257.
- BOSKOVITS M. 1979 : « Gli affreschi del Duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana », in «Paragone», XXX, 357, p. 3-41.
- ROMANINI A.M. 1982 : « "Stil novo" e "maniera greca" nella pittura italiana alla fine del Duecento », in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, a cura di Hans Belting, C.I.H.A., Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna 1979), II, Bologna, p. 137-152.
- BARENDREGT H. 1983 : « Het Volto Santo van Genua », in *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, II, p. 209-220.
- ROMANINI A.M. 1983 : « Arnolfo e gli 'Arnolfo' apocrifi », in *Roma Anno 1300*, Atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma 'La Sapienza' (1980), a cura di A.M. Romanini, Roma, pp. 9-10; 27-72.
- AVRIL F., GOUSSET M.Th., RABEL C. 1984 : *Manuscripts enluminés de la Bibliothèque nationale. Manuscripts d'origine italienne. II. XIII^e siècle*, Paris, p. 133-135.
- Dix siècles d'enluminure italienne (VI^e-XVI^e siècles)*, catalogo della mostra, Paris 1984.
- PACE V. 1985 : « Per la storia della miniatura duecentesca a Roma », in *Studien zur mittelalterlichen Kunst. 800-1250. Festschrift für Florentine Mutherich*, hrsg. von K. Bierbrauer, P.K. Klein und W. Sauerländer, München, p. 255-262.
- Tesori 1986 : Tesori d'arte dei Musei Diocesani*, catalogo della mostra (Roma Museo nazionale di Castel Sant'Angelo, 18.12.1986-31.1.1987) a cura di Pietro Amato, Torino.
- GANDOLFO F. 1988 : *Aggiornamento a G. Matthiae, Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV*, Roma.
- MORGAN N. 1988 : *Early Gothic Manuscripts (II), 1250-1285, A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, 4, London.
- TOMEI A. 1988 : « Vicende della Basilica fino al 1823 », in *San Paolo fuori le mura a Roma*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze, p. 55-66; « Le opere d'arte superstiti », ivi, p. 151-162.
- ANDALORO M. 1989 : « "A dexteris eius beatissima Deipara Virgo": dal mosaico della facciata vaticana », in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalo-

- go della mostra a cura di M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei, (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 15.12.1989-18.2.1990), Roma, p. 139-140.
- GANDOLFO F. 1989 : « Il ritratto di Gregorio IX dal mosaico di facciata di San Pietro in Vaticano », in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalogo della mostra a cura di M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei, (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 15.12.1989-18.2.1990), Roma, p. 131-134.
- GHIDOLI A. 1989 : « La testa di S. Luca dal mosaico di facciata di San Pietro in Vaticano », in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalogo della mostra a cura di M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei, (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 15.12.1989-18.2.1990), Roma, p. 135-138.
- TOMEI A., 1989 : « Le immagini di Pietro e Paolo dal ciclo apostolico del portico vaticano », in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalogo della mostra a cura di M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei, (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 15.12.1989-18.2.1990), Roma, p. 141-146.
- RAGUSA I., 1989 : « The Iconography of the Abgar Cycle in Paris, Ms. lat. 2688 and its relationship to Byzantine Cycles », in *Miniatura*, II, p. 35-51.
- BAGNOLI M. 1990 : « Per una lettura del rotolo di Velletri », in *Arte Cristiana*, 78, p. 225-234.
- BELLOSI L. 1990 : « Il Maestro del Sancta Sanctorum », in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano, p. 21-36.
- BELTING H. 1990 : *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München.
- TOMEI A. 1990 : *Jacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma, p. 47 ss.
- WOLF G. 1990 : *Salus populi romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim.
- IACOBINI A. 1991 : « La pittura e le arti suntuarie: da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198-1254) », in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A.M. Romanini, Torino, p. 237-319.
- RAGUSA I., 1991 : « Mandylion-Sudarium: the "Translation" of a Byzantine Relic to Rome », in *Arte medievale*, II S., V, n. 2, p. 97-106.
- TOMEI A. 1991 : « Gli affreschi e i mosaici della cappella del Sancta Sanctorum » in *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze, p. 59-80.
- TOMEI A. 1991b : « La pittura e le arti suntuarie: da Alessandro IV a Bonifacio VIII (1254-1303) », in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A.M. Romanini, Torino, p. 321-403.
- SEMIZZI R. 1992 : « Un breviario francescano miniato tardodugentesco alla Biblioteca Queriniana di Brescia: presentazione iconografica del ms. A-V-24 », in *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del III Congresso di Storia della miniatura, Firenze, p. 129-145.
- CUTLER, DALE 1993 : « Two new Venetian fragments and the study of Italo-Byzantine mosaic », in *Arte medievale*, 2. Ser., VII, 1, p. 97-104.
- RAGUSA I., 1993 : « Un testo alternativo per l'iconografia di Pietro ad Antiochia », in *Arte lombarda*, N.S. 105-107, p. 69-72.
- BENNETT A. 1994 : « La Bibbia di Bagnoregio », in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace e M. Bagnoli, Napoli, p. 403-414.
- ANDOLORO M. 1995 : « I mosaici del Sancta Sanctorum » in *Sancta Sanctorum*, a cura di F. Mancinelli, Milano, p. 126-191.
- Sancta Sanctorum* 1995 : *Sancta Sanctorum*, a cura di F. Mancinelli, Milano.
- GANDOLFO F. 1997 : « La pittura medievale nel Lazio e in Toscana e i suoi rapporti con i mosaici marciiani », in *Storia dell'arte marciiana*. Atti del convegno internazionale di studi, (Venezia, 11-14 ottobre 1994, Procuratoria di San Marco), a cura di R. Polacco, p. 157-175.
- ROMANINI A.M. 1997 : « Arnolfo pittore: pittura e spazio virtuale nel cantiere gotico », in *Arte medievale*, II s., XI, p. 3-20.
- TOMEI A. 1997 : « Dal documento al monumento: le lettere di Niccolò IV per Santa Maria Maggiore », in *Studi medievali e moderni*, I, p. 73-92.
- BELLOSI L. 1998 : *Cimabue*, Milano.
- DRJVERS H.J.W. 1998 : « The Image of Edessa in the Syriac Tradition », in *The Holy Face and the Paradox of Representation, Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1996*, a cura di H.L. Kessler e G. Wolf, (Villa Spelman Colloquia, 6), Bologna, p. 12-31.
- DUFOUR BOZZO C. 1998 : « Il Sacro Volto » di Genova. Problemi e aggiornamenti in *The Holy Face and the Paradox of Representation, Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1996*, a cura di H.L. Kessler e G. Wolf, (Villa Spelman Colloquia, 6), Bologna, p. 55-67.
- EGGER Ch. 1998 : « Papst Innozenz III. und die Veronica. Geschichte, Theologie, Liturgie und Seelsorge », in *The Holy Face and the Paradox of Representation, Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1996*, a cura di H.L. Kessler e G. Wolf, (Villa Spelman Colloquia, 6), Bologna, p. 181-203.
- KESSLER H.L. 1998 : « Configuring the Invisible by Copying the Holy Face », in *The Holy Face and the Paradox of Representation, Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1996*, a cura di H.L. Kessler e G. Wolf, (Villa Spelman Colloquia, 6), Bologna, p. 129-151.

- SKHIRLADZE Z. 1998 : « Canonizing the Apocrypha: The Abgar Cycle in The Avelardi and Gelati Gospels », in *The Holy Face and the Paradox of Representation, Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1996*, a cura di H.L. Kessler e G. Wolf, (Villa Spelman Colloquia, 6), Bologna, p. 69-93.
- WOLF G. 1998 : « From Mandyon to Veronica: Picturing the "Disembodied" Face and Disseminating the True Image of Christ in the Latin West », in *The Holy Face and the Paradox of Representation, Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1996*, a cura di H.L. Kessler e G. Wolf, (Villa Spelman Colloquia, 6), Bologna, p. 153-179.
- CHASTEL A. 1999 : *L'Italie et Byzance*, Paris.
- KANTER L.B., PALLADINO P. 1999 : scheda n. 40 in *The Treasury of Saint Francis in Assisi, catalogo della mostra*, a cura di G. Morello, L. B. Kanter, (New York, The Metropolitan Museum of Art, 16 marzo-27 giugno 1999), p. 144-147.
- RAGUSA I. 1999 : « The Edessan Image in S. Silvestro in Capite in the Seventeenth Century », in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, III, Roma, p. 939-946.
- WOLF G. 1999 : « "Pinta della nostra effige". La Veronica come richiamo dei Romei », in *Romei e Giubilei*, catalogo della mostra, a cura di M. D'Onofrio, Milano, p. 211-218.
- GOUSSET M.Th. 2000 : « Manoscritti miniati a Roma nei fondi della Bibliothèque Nationale di Parigi », in *Bonifacio VIII e il suo tempo*, a cura di M. Righetti Tosti-Croce, catalogo della mostra, Milano, p. 107-110.
- Il volto di Cristo* 2000 : *Il Volto di Cristo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9. 12. 2000-16.4.2001), a cura di G. Morello e G. Wolf, Milano.
- MONCIATTI A. 2000 : « "Pro musaico opere ... faciendo" : osservazioni sul comporre in tessere fra Roma e Firenze, dall'inizio a poco oltre la metà del XIII secolo », in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, IV Ser., II, 1997, n. 2, p. 509-530.
- SPEISER J.-M., YOTA E. 2000 : in *Il Volto di Cristo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 dicembre 2000-16 aprile 2001), a cura di G. Morello e G. Wolf, Milano.
- TOMEI A. 2000 : *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo.
- WOLF G. 2000 : « "Or fu sì fatta la sembianza vostra ?" Sguardi alla "vera icona" e alle sue copie artistiche », in *Il volto di Cristo*, catalogo della mostra, a cura di G. Morello, G. Wolf, Milano, p. 103-114.
- BOSKOVITS M. 2001 : « Assisi e la pittura romana del secondo Duecento », in *Il complesso basilicale di San Francesco nel secondo anniversario del terremoto*, Atti del convegno, a cura di G. Basile e P. Magro, Assisi, p. 147-189.
- TOMEI A. 2001 : « Gli affreschi: una lettura », in *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta della cattedrale di Anagni*, Roma, p. 39-45.
- BONSANTI G. 2002 : « La pittura del Duecento e del Trecento », in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, ("Mirabilia Italiae", 11), Modena, p. 113-208.
- BICKENDORF 2002 : « "Maniera greca". Wahrnehmung und Verdrängung der byzantinischen Kunst in der italienischen Kunstliteratur seit Vasari », in *Okzident und Orient*, a cura di Semra Ögel, Istanbul (Sanat tarihi defterleri, 6), p. 113-125.
- L'antico Ospedale di Santo Spirito* 2002 : *L'antico Ospedale di Santo Spirito dall'istituzione papale alla sanità del terzo millennio*, Atti del convegno " Il Veltro ", XLVI (2002), 2 vol., in particolare il contributo di G. Drossbach, « Caritas » cristiana: Innocenzo III fondatore dell'Ospedale e dell'Ordine di Santo Spirito, I, p. 85-94.
- TOMEI A. 2002 : « Un capolavoro poco noto della miniatura trecentesca: il Liber Regulae dell'Ordine degli Ospitalieri di Santo Spirito », in Atti del Convegno *L'antico Ospedale di Santo Spirito dall'istituzione papale alla sanità del terzo millennio*, « Il Veltro », XLVI, nn. 1-4, II, p. 203-224.
- PACE V. 2004-2005 : « Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di "maniera greca" nel Veneto e in Emilia », *Zograf*, 30, p. 63-80.
- KESSLER H.L. 2005 : « "Una chiesa magnificamente ornata di pitture" », in *San Nilo. Il monastero italo-bizantino di Grottaferrata. 1004 - 2004. Mille anni di storia, spiritualità e cultura*, a cura di E. Fabbriatore, Roma.
- ROMANO S. 2005 : *Due absidi per due papi : Innocenzo III e Onorio III a San Pietro in Vaticano e a San Paolo fuori le Mura*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 23-27 settembre 2002), a cura di A. C. Quintavalle, p. 555-564.
- San Nilo* 2005 : *San Nilo. Il monastero italo-bizantino di Grottaferrata. 1004 - 2004. Mille anni di storia, spiritualità e cultura*, a cura di E. Fabbriatore, Roma.
- D'ACHILLE A.M., POMARICI F. 2006 : *Bibliografia arnolfiana*, Cinisello Balsamo.
- DRAGHI A. 2006 : *Gli affreschi dell'Aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, Milano.
- MANZARI F. 2006 : *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310-1410)*, Modena.
- Exempla* 2008 : *Exempla. La rinascita dell'antico nell'arte italiana. Da Federico II ad Andrea Pisano*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 20 aprile-7 settembre 2008), a cura di M. Bona Castellotti, A. Giuliano, Ospedaletto 2008.
- ROMANO S. 2008 : *La O di Giotto*, Milano.
- Giotto e il Trecento. Il più sovrano maestro stato in dipintura*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano 6 marzo - 29 giugno 2009), a cura di A. Tomei, 2 vol., Milano 2009.