A black and white photograph of a marble statue of a bearded man, likely a saint or historical figure. He is shown from the waist up, wearing a draped garment. In his right hand, he holds a large key with a circular head and a long shaft. In his left hand, he holds a thick, rectangular book. The statue is set against a dark background.

Claudia D'Alberto

**Roma al tempo
di Avignone**
Sculture nel contesto

Saggi di storia dell'arte

Campisano Editore

26 Saggi di Storia dell'arte

a Bruno

In copertina,
San Pietro, ciborio
di San Giovanni
in Laterano, Roma

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

Progetto grafico
Gianni Trozzi

© copyright 2013 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614 - Fax +39 06 4063251
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 978-88-98229-15-4

Claudia D'Alberto

Roma al tempo
di Avignone
Sculture nel contesto



Campisano Editore

Un ringraziamento pieno di affetto e riconoscenza va, anzitutto, al mio Maestro, Alessandro Tomei. Lo ringrazio per i suoi insegnamenti, per la cura costante e generosa che mi ha sempre riservato sin da quando nel 2004 accettò che mi laureassi con lui. Rivolgo un particolare ringraziamento anche a Gaetano Curzi, Francesca Manzari e Pio Francesco Pistilli per i preziosi consigli che mi hanno dato nel corso di questi anni.

Ringrazio, inoltre, tutti coloro che in modi diversi hanno contribuito allo svolgimento delle mie ricerche: Maria Giulia Aurigemma, Michela Becchis, Marcella Biggi, Jean-Pierre Caillet, Adriana Capriotti, Manuel Antonio Castiñeiras González, Anna Maria D'Achille, Marco D'Attanasio, Antonia De Luca, Clario Di Fabio, Paola Di Giammaria, Manuela Di Miero, Paolo Di Simone, Francesca Fabbri, Maria Fantone, Valentina Fraticelli, Valeria Gambi, Antonio Iacobini, Fabienne Joubert, Angela Lanconelli, Emanuela Lauro, Pierre-Yves Le Pogam, Simona Manzoli, Ilaria Miarelli Mariani, Monica Minati, Simona Moretti, Stefania Paone, Michel Pastoureau, Claudia Rabel, Andreas Rehberg, Marina Righetti, Patricia Stirnemann, Carlo Tedeschi, Orietta Verdi.

Grazie, infine, ai miei genitori e a Luca D'Alberto, Simona Di Marco, Valérie Béliard, Simona Santoro, Lidia Marconi, Fabio Cassola.

Indice

p. 9	Prefazione <i>Alessandro Tomei</i>
II	Introduzione
19	Roma al tempo di Avignone
19	<i>La storia</i>
22	<i>La città</i>
41	Quando il papa non c'è: immagini celebrative e monumenti funebri
42	PAOLO DA SIENA
42	<i>Il busto di Benedetto XII</i>
46	<i>Il cantiere della basilica vaticana</i>
48	...E I MAESTRI SENESI A ROMA
48	<i>Il monumento funebre del cardinal Matteo Orsini</i>
54	LA FORZA DELLA TRADIZIONE
59	LELLUS DE URBE
61	ALTRI RITRATTI PAPALI: LA CONCEZIONE DEL POTERE E LE STRATEGIE DI COMUNICAZIONE
79	La scultura ospedaliera tra eredità e innovazione
79	L'OSPEDALE DELL'ANGELO
83	EREDITÀ
83	<i>Il portale "dei Guardiani" e la genesi del portale ospedaliero a Roma</i>
94	INNOVAZIONE
94	<i>L'Arcangelo Michele che sconfigge il drago: un'allegoria di giustizia</i>
107	MARMORARI ROMANI

125	I crocifissi lignei replicati, copiati e riprodotti
125	<i>Il crocifisso "parlante" di San Paolo fuori le mura</i>
129	<i>... e i crocifissi lignei replicati, copiati e riprodotti fra Roma e Orvieto</i>
137	<i>Conferme per una cultura figurativa di estrazione senese</i>
147	Ritorno breve ma non effimero. Opere degne di un papa
148	GIOVANNI DI BARTOLO
148	<i>Avignone - Roma: i reliquiari a mezza figura dei Santi Pietro e Paolo</i>
155	<i>Roma - Avignone - Roma: il reliquiario a mezza figura di Sant'Agata</i>
159	<i>I reliquiari lateranensi attraverso Sant'Agata</i>
164	<i>Qualche possibile committenza imperiale</i>
165	<i>L'eredità di Giovanni di Bartolo</i>
166	GIOVANNI DI STEFANO?
166	<i>Il ciborio</i>
179	NOTA AL MARGINE. UN CASO DI IMPORTAZIONE

APPARATI

201	Bibliografia
235	Indice dei nomi
239	Indice dei luoghi
242	Referenze fotografiche

Prefazione
Alessandro Tomei

È una storia affascinante e finora poco conosciuta – si stenta a crederlo –, quella raccontata da Claudia D’Alberto in questo libro, colto e bello, che mi accingo a presentare.

La storia è quella della scultura a Roma nel Trecento, il secolo della “cattività avignonese” del Papa, come la si chiamava nel passato, da parte degli storici, non solo italiani. Si stenta a credere che parte così consistente e storicamente centrale dell’arte del Basso Medioevo sia stata trattata in forma monografica oltre un secolo fa, ma la situazione è assolutamente questa. Uscì infatti nel lontano 1908 l’unico – fino a oggi – studio che tentò di delineare un profilo della produzione plastica in quest’epoca cruciale (L. Filippini, *La scultura nel Trecento in Roma*, Torino 1908); tentativo senza dubbio interessante, anche perché condotto sotto la guida di Adolfo Venturi, ma ormai inevitabilmente e irrimediabilmente datato e limitato nella sua ampiezza, nonché falsato da diverse imprecisioni. Nel tempo, poi, si sono stratificati studi diversi, per taglio e ampiezza, che hanno reso note opere importanti o hanno affrontato temi di storia e committenza, ma sempre senza delineare un quadro complessivo della materia.

Diversa la situazione per la pittura, censita e studiata con finezza da Serena Romano vent’anni orsono (S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992) con un lavoro di approfondimento che ha restituito un’immagine dell’Urbe ben diversa da quella fino ad allora accreditata da una storiografia troppo frettolosa e incagliata sulla visione della capitale – nonostante tutto – della Cristianità occidentale, abbandonata e quasi desertificata dal punto di vista artistico.

Mancava dunque un lavoro come quello di Claudia D’Alberto, la quale è riuscita a ricostruire con precisione il profilo storico della scultura nella “Roma senza Papa” e a delinearne le specificità tipologiche e

stilistiche che nella maggior parte dei casi guardano alla Toscana gotica.

La studiosa ha infatti privilegiato la lettura del patrimonio superstite seguendone *in primis* la destinazione, con sguardo attento non solo agli aspetti formali ma anche a quelli funzionali. Il che ha avuto come conseguenza una serie di nuove e importanti puntualizzazioni sugli aspetti della committenza, nella cui articolazione nuovi soggetti cominciarono ad affiancare quelli tradizionali facenti parte dell'apparato curiale. Il Papa e la sua corte non avevano, comunque, del tutto abbandonato Roma, se non fisicamente: da Avignone, infatti, continuavano a giungere fondi per i restauri delle antiche basiliche, ma anche per opere nuove, sia pure di portata più limitata, rispetto al secolo precedente. A queste imprese si affiancano, però, quelle promosse dai nuovi reggitori di Roma, laici facoltosi, nobili e confraternite. Ed è proprio nella puntuale messa a fuoco di queste nuove committenze che risiede il carattere di maggiore originalità del lavoro della D'Alberto.

Le opere trecentesche superstiti si differenziano non poco da quelle che delinearono l'immagine della *Ecclesia triumphans* di fine Duecento e che prepararono inconsapevolmente la città all'evento giubilare del 1300; le loro specificità sono state individuate dall'Autrice che le ha esattamente collocate nel contesto storico e religioso dell'Urbe. È il caso, per esempio, dei crocifissi lignei, a cui la critica ha dedicato finora un'insufficiente attenzione e che sono invece qui studiati con acutezza e originalità di approccio.

Questo libro è senza dubbio, dunque, destinato a diventare un indispensabile viatico per tutti coloro che vorranno affrontare in futuro gli impervi sentieri critici della Roma trecentesca.

Introduzione

Per quanto possa sembrare sorprendente la storiografia specialistica ha riservato un limitato interesse alla scultura del Trecento a Roma.

I contributi che offrono un quadro generale di questo argomento si limitano sostanzialmente alla monografia di Laura Filippini¹ che, nel 1908, due anni dopo il lavoro più circoscritto di Lisetta Ciaccio², ebbe il merito di tracciare un primo e ancor oggi valido censimento. Non ne scaturirono, tuttavia, studi che abbiano rappresentato il naturale sviluppo e approfondimento di quella pionieristica ricerca. L'esigenza di ordinare i vari manufatti plastici secondo rigide norme classificatorie, – che distinguevano, *in primis*, sulla base del materiale e delle tecniche di esecuzione – determinò l'esclusione, dal *corpus* radunato dalla Filippini, della produzione lignea. Questa, trattata in articoli sporadici³ e compresa poi, seppure sinteticamente, nel Trecento di Pietro Toesca⁴, è stata soltanto di recente al centro di una risistemazione complessiva che ha avuto anche il merito di rendere noti numerosi inediti⁵.

Soltanto al monumento funebre sono state dedicate indagini sistematiche a partire dalla metà degli anni Ottanta. Il convegno organizzato dall'Istituto Austriaco di Studi Storici di Roma e dall'Istituto della Enciclopedia Italiana nel 1985⁶ ha rappresentato un primo rendiconto della catalogazione, allora ancora in corso, dei *sepulcra* medievali in Italia centrale, poi confluita nel volume curato da Garms, Sommerlechner e Telesko, che ha ristretto l'obiettivo su Roma e sul Lazio⁷.

Nell'ambito dello stesso orizzonte di ricerca si colloca la monografia di Julian Gardner⁸ che, dedicata alle sepolture curiali, ha inquadrato per la prima volta il problema entro un circuito che comprende Avignone, Roma e il *Patrimonium Petri*.

I nuovi contributi⁹ consistono soprattutto in studi su opere isolate, che, sebbene davvero fondamentali sia nei contenuti sia negli amplissi-

mi riferimenti, non colmano l'esigenza di una rilettura complessiva della scultura del Trecento a Roma a più di un secolo dal primo censimento. Rilettura che si è scelta di circoscrivere al territorio dell'Urbe e da un punto di vista cronologico al sessantennio che separa l'arrivo della curia pontificia ad Avignone (1308) e il primo tentativo di ritorno da parte di Urbano V (1368-1370). Le ragioni di questa scelta risiedono nel fatto che Roma, anche in questi anni, continua ad avere un profilo identitario che la distingue da qualsiasi altra città. Se da una parte non è più il centro operativo delle terre di diritto papale che, gradualmente, vengono erose dalle annessioni condotte dai Comuni dell'Italia centro-settentrionale sino alla campagna di riconquista dell'Albornoz, dall'altra continua a mantenere pressoché inalterato il suo valore simbolico, in virtù del quale Papato e Impero (e a tratti corona angioina) la utilizzano come sede di legittimazione di potere.

Roma, in questi anni, inizia ad assumere anche le caratteristiche di una città comunale, il cui *status* giuridico sarà sancito soltanto nel 1363 con l'approvazione degli Statuti che determinarono, per altro, la definitiva ascesa di nuovi gruppi sociali e il declino, seppure momentaneo, dei *magnifici viri*.

Dall'azione, dunque, degli attori storici principali e secondari che gravitavano o risiedevano nell'Urbe è derivata una produzione artistica segnata dall'assenza di imprese di ampio respiro. In particolare i manufatti plastici, realizzati dal 1308 al 1370, non sono molto numerosi stando, quanto meno, alle testimonianze di cui si ha notizia e a quelle superstiti. Queste ultime consistono essenzialmente in alcuni crocifissi lignei, in qualche ritratto papale, in una tomba curiale e in arredi liturgici e architettonici pertinenti agli ospedali cittadini. Giunte di norma smembrate e decontestualizzate, si è tentato di risalire al loro aspetto originario e, nei casi più fortunati, anche alla loro collocazione di provenienza, facendo ricorso non solo alle fonti scritte, documentarie (attraverso lo spoglio mirato del materiale conservato in particolare presso l'Archivio di Stato di Roma e l'Archivio Segreto Vaticano) e ai confronti tipologici, ma anche alle riproduzioni grafiche di età moderna, il cui settore di indagine è fortunatamente in crescita esponenziale¹⁰. Le opere dell'assenza contrastano in termini di minore impegno produttivo con le opere del ritorno, cioè con quelle opere commissionate da Urbano V fra 1368 e 1370 per celebrare la rinata romanità del Papato. Tutte, però, condividono un medesimo orizzonte figurativo toscano e più precisamente senese, come suggerisce l'evidenza materiale dagli anni venti del Tre-

cento e poi come attesta il dato documentario dagli inizi degli anni Quaranta. La maggior parte di questi manufatti risente, inoltre, della tradizione duecentesca romana e ciò ha rappresentato in qualche modo un vantaggio perché, almeno la lettura formale e tipologica, si è potuta valere dei risultati raggiunti dalla letteratura arnolfiana¹¹, sede dei dibattiti più sfaccettati dalla metà del secolo scorso ad oggi, e dalla storiografia cosmatesca che ha una sua imprescindibile risorsa, per altro in continuo accrescimento, nel «*Corpus Cosmatorum*» di Claussen¹².

Il laceratissimo tessuto plastico che è stato ricomposto non ha naturalmente una sua omogenea distribuzione sull'arco cronologico indagato, anzi ci sono dei veri e propri buchi neri, soprattutto per quanto riguarda il primo ventennio del secolo. A causa di ciò, dunque, è risultato di fondamentale importanza la ricostruzione del contesto. Contesto significa storia, urbanistica, architettura, pittura, oreficeria, insomma tutto ciò che concorre a restituire nel modo più integrale possibile il volto della Roma trecentesca. In tale prospettiva si è potuto contare anzitutto su una salda tradizione critica di tipo storico¹³, come pure si è potuto contare su alcuni studi storico artistici che hanno fornito dei riferimenti essenziali per la tessitura in filigrana di questa sottile ma ineludibile intelaiatura. Tralasciando i numerosi contributi della militante storiografia di fine Ottocento (che si potranno rintracciare nel corso della trattazione) e l'ormai ricca situazione bibliografica relativa alla produzione artistica avignonese, si citano qui di seguito soltanto quegli studi che hanno al centro la Roma senza papa.

Alla seconda metà degli anni novanta risale il volume collettivo a cura di Alessandro Tomei *Roma, Napoli, Avignone* (1996)¹⁴. Incentrato su un'articolata disamina di tutti i settori artistici in rapporto alle tre città in oggetto (dalla pittura alla miniatura, dall'architettura alla scultura, dall'oreficeria alla letteratura), sono stati individuati i tracciati culturali che univano la Francia papale e l'Italia angioina nel corso del Trecento. Di qualche anno precedente è *Eclissi di Roma* (1992)¹⁵ di Serena Romano, che, rendendo noto moltissimo materiale inedito sulla pittura murale fra Roma e Lazio, ha dimostrato l'esistenza di una produzione ininterrotta da Bonifacio VIII (1294-1303) a Martino V (1417-1431)¹⁶.

Coordinate utili sono contenute, inoltre, negli studi che sono stati condotti nell'ambito del progetto promosso da Bruno Toscano (1996) sulle opere perdute a Roma e nel contado¹⁷ e in particolare nei contributi pubblicati dal gruppo di ricerca diretto da Marina Righetti, che continua a essere impegnato nella ricostruzione del tessuto architettoni-

co e urbanistico della città trecentesca¹⁸, rispetto al quale importanti acquisizioni si devono anche alle monografie dedicate ai palazzi papali¹⁹.

Numerosi spunti sono emersi dal convegno *Images and Words in Exile. Avignon and Italy in the first half of the 14th century (1310-1352)* che, organizzato dal Kunsthistorisches Institut di Firenze in collaborazione con il Musée du Petit Palais di Avignone e con l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, è tornato a ripercorrere, dopo un decennio, i rapporti fra Italia e Francia al tempo del Papato avignonese attraverso contributi trasversali che hanno interessato in particolare la storia, l'arte e la letteratura²⁰.

La ricostruzione del contesto intesa come storia devozionale, come replicazione e geografia del sacro ha potuto valersi, infine, degli esiti raggiunti da quella linea di indagine impegnata soprattutto nell'esame della funzione e della ricezione delle opere in rapporto all'ambito sociale e culturale in cui queste furono prodotte²¹.

È evidente che i siti e i manufatti presi in esame nel corso della trattazione rappresentano episodi di una realtà ricchissima e stratificata, ma era necessario segnare, anche per la scultura, un punto di partenza per contribuire a dare risposte a tutti coloro che, sotto vari aspetti, continuano a chiedersi come Monsieur Christian de Mérimod (Conservateur honoraire, Musée des monuments français, SFHS) «Qu'est-ce qu'il se passait à Rome quand les papes étaient à Avignon?»²².

NOTE

¹ L. FILIPPINI, *La scultura nel Trecento in Roma*, Torino 1908. Sul meritevole lavoro della Filippini incombe, tuttavia, l'ombra della falsificazione dei documenti citati per cui si veda G. DE NICOLA, *Falsificazioni di documenti per la storia dell'arte romana*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXII (1909), pp. 55-60. Si deve fare, tuttavia, molta attenzione alle notizie contenute in questo articolo perché De Nicola ritiene, ad esempio, che siano falsi anche i documenti relativi al busto ritratto di Benedetto XII sui quali cfr. *infra* a cap. II nota 11.

² L. CIACCIO, *L'ultimo periodo della scultura gotica a Roma*, in «Ausonia», I (1906), pp. 68-92.

³ A titolo esemplificativo si veda: E. LAVAGNINO, *Il crocifisso della Basilica di San Paolo*, in «Rivista del Regio Istituto di Archeologia e storia dell'arte», VII (1940/1941), pp. 217-227; M. SALMI, *Tino di Camaino a Roma?*, in «Commentari», XI (1964), pp. 166-172.

⁴ P. TOESCA, *Storia dell'Arte italiana*, 2, *Il Trecento*, Torino 1951, pp. 363-371.

⁵ A. LUDOVISI, *La scultura lignea a Roma tra la seconda metà del XIII secolo e la prima metà del XIV*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300 il primo Giubileo*, Catalogo della Mostra a cura di M. Righetti Tosti-Croce, (Roma 2000), Milano 2000, pp. 90-92; EAD., *La scultura lignea medievale nel Lazio*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte Medievale, Moderna e Contemporanea, XIX ciclo, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara. Apporti significativi a questo settore di indagine sono derivati anche dalle ricerche condotte da Ilaria Toesca (in *Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, Ministero

della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti. X Settimana dei Musei, Roma 1967, pp. 9-11, 13-15), da Barbara Fabjan [per cui si veda ad es. EAD., *Il restauro del Crocifisso di San Marcello a Roma: conservazione ed esigenze di culto*, in «Kermes», XIV (2001), pp. 27-40] e da Gaetano Curzi [*Percorsi centromeridionali: la Madonna lignea di Santa Maria della Sorresca*, in *L'Arte del Legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, Atti del convegno a cura di G. B. Fidanza, (Pergola 2002), Perugia 2005, pp. 169-180].

⁶ *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses. "Sculptura e monumento sepolcrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia"*, Atti del Convegno organizzato dall'Istituto Storico presso l'Istituto Austriaco di Cultura e dall'Istituto della Enciclopedia Italiana a cura di J. Garms, A. M. Romanini, (Roma 1985), Wien 1990; A. CADEI, "Sculptura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia": convegno internazionale di studi organizzato dall'Istituto Storico presso l'Istituto Austriaco di Cultura e dall'Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 4-6 luglio 1985, in «Arte medievale», s.II., II (1988), 2, pp. 243-260.

⁷ J. GARMS, A. SOMMERLECHNER, W. TELESKO (a cura di), *Die Mittelalterlichen Grabmäler in Rom Und Latium Vom 13. Bis Zum 15. Jahrhundert. 2. band: Die monumentalgräber*, Vienna 1994. Si veda inoltre nell'ambito della stessa collana il volume dedicato al censimento delle lastre tombali: J. GARMS, BR. WARD-PERKINS, R. JUFFINGER (a cura di), *Die Mittelalterlichen Grabmäler in Rom Und Latium Vom 13. Bis Zum 15. Jahrhundert. 1. band: Die grabplatten und tafeln*, Roma - Vienna 1981.

⁸ J. GARDNER, *The tomb and the tiara: curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992.

⁹ Cfr. ad esempio C. BOLGIA, *The Felici icon tabernacle (1372) at S. Maria in Aracoeli reconstructed: Lay patronage, sculpture, and Marian devotion in Trecento Rome*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXVIII (2005), pp. 27-72; M. GIANANDREA, *Le lastre gotiche nel chiostro dell'ex convento dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino. Un'ipotesi per il perduto ciborio dell'immagine mariana e una riflessione sui cibori per icona nel tardo medioevo romano*, in «Studi romani», LVII (2009), 1/4, pp. 164-181; G. KREYTENBERG, *Die Bildbauer von Altarziborium und Grabmal des Kardinals Philippe d'Alençon in Santa Maria in Trastevere in Rom: Giovanni d'Ambrogio, Lorenzo di Giovanni und Piero di Giovanni Tedesco*, in «Arte medievale», n.s. I (2002), 1, pp. 91-126.

¹⁰ Si veda ad esempio F. FEDERICI, J. GARMS, «Tombs of illustrious Italians at Rome». *L'album di disegni RCIN 970334 della Royal Library di Windsor*, in «Bollettino d'arte», vol. speciale (2010), 2, Firenze 2011; I. MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'histoire de l'art par les monumens: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005; D. MONDINI, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005. Si veda inoltre *Aubin-Louis Millin 1759-1818 entre France et Italie / tra Francia e Italia. Voyages et conscience patrimoniale / Viaggi e coscienza patrimoniale*, Atti del convegno organizzato dall'Institut national du patrimoine (Parigi - Roma 2008), a cura di A. M. D'ACHILLE, A. Iacobini, M. Preti-Hamard, M. Rigetti, G. Toscano, Roma 2012; A.M. D'ACHILLE, A. IACOBINI, G. TOSCANO, *Il viaggio disegnato. Aubin-Louis Millin nell'Italia di Napoleone 1811 - 1813*, Roma 2013.

¹¹ La produzione degli studi è tale che si rimanda al bilancio critico di A.M. D'ACHILLE, F. POMARICI (*Bibliografia arnolfiana*, Cinisello Balsamo 2006) e poi, oltre alle singole voci citate nel corso della trattazione, ai due convegni: *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di V. Franchetti Pardo, (Firenze-Colle di Val d'Elsa 2006), Roma 2007; *Arnolfo's moment*, Acts of an international conference a cura di D. Friedman, J. Gardner, M. Haines, (Firenze 2005), Firenze 2009.

¹² P. C. CLAUSSEN, *Magistri doctissimi Romani: die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Stuttgart 1987; ID, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300*. A-F (Corpus Cosmatorum II,1), 2002; ID, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300*. S. Giovanni in Laterano (Corpus Cosmatorum II,2), Stuttgart 2008; P. C. CLAUSSEN, D. MONDINI,

D. SENEKOVIC, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300*. G-L (Corpus Cosmatorum II,3), Stuttgart 2010. Si veda inoltre M. GIANANDREA, *La scena del sacro: l'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Roma 2006.

¹³ Uno studio fondante sulla Roma trecentesca si deve a E. DUPRÈ THESEIDER, [*Roma dal comune di popolo alla signoria pontificia (1252-1377)*, Bologna 1952]. Personalità di spicco della comunità scientifica italiana della prima metà del secolo, raccogliendo l'eredità di F. GREGOROVIVUS [*Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, 8 voll., Stuttgart 1859-1872 (per l'ed. it. cfr. *Storia della città di Roma nel Medioevo*, 3 voll. Torino 1973)] seppe restituire un quadro storico della città basato su una moderna impostazione critico-filologica. Simili presupposti hanno consentito l'affermarsi di una solida tradizione storiografica che dagli anni settanta del XX secolo ad oggi conta fondamentali contributi fra gli altri da parte di Sandro Carocci [cfr. a titolo esemplificativo ID., *Baroni di Roma: dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, Roma 1993; ID., *Baroni in città. Considerazioni sull'insediamento e i diritti urbani della grande nobiltà*, in É. Hubert (a cura di), *Roma nei secoli XIII e XIV. Cinque saggi*, Roma 1993, pp. 137-173; ID., *Insediamento aristocratico e residenze cardinalizie a Roma fra XII e XIV secolo*, in *Domus et splendida palatia: residenze papali e cardinalizie a Roma fra XII e XV secolo*, Atti della giornata di studio a cura di A. Monciatti, (Pisa 2002), Pisa 2004, pp. 17-28; *La nobiltà romana nel medioevo*, Atti del Convegno a cura di ID., (Roma 2003), Roma 2006 («Collection de l'École Française de Rome, 359»)], di Massimo Miglio [cfr. ad es. ID., *Roma dopo Avignone: la rinascita politica dell'antico*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. L'uso dei classici*, Torino 1984, pp. 77-111; ID., C. FROVA, «*Studium Urbis*» e «*Studium Curiale*» nel Trecento e nel Quattrocento: linee di politica culturale, in *Roma e lo studium urbis: spazio urbano e cultura dal Quattro al Seicento*, Atti del convegno a cura di P. Cherubini, (Roma 1989), Roma 1992, pp. 26-39; ID., *In viaggio per Roma*, Bologna 1999; ID., *Roma: eclissi di una memoria e costruzione del sacro*, in *La risignificazione*, Roma 2001, pp. 15-30; ID., *1304-1374: storie di Roma, in Petrarca e Roma*, Atti del convegno di studi a cura di M. G. Blasio, A. Morisi, F. Niutta, (Roma 2004), Roma 2005, pp. 7-48; ID., *Schede per la cultura nobiliare a Roma nel Trecento*, in *La nobiltà romana...*, cit., pp. 367-392], di Agostino Paravicini Bagliani [cfr. ad es. la raccolta di alcuni suoi studi ID., *Il potere del Papa: corporeità, autorappresentazione, simboli*, Firenze 2009; ID., *I testamenti dei cardinali del Duecento*, Roma 1980; ID., *Il corpo del Papa*, Torino 1994; ID., *Le chiavi e la tiara*, Roma 2005; ID., *Avignon une autre Rome?*, in *Images and Words in Exile. Avignon and Italy in the first half of the 14th century (1310-1352)*, Atti del Convegno internazionale (Firenze - Avignon 2011), in corso di stampa]; Jean-Claude Maire Vigueur [ID., *Strutture famigliari, spazio domestico e architettura civile a Roma alla fine del Medioevo*, in *Storia dell'arte italiana*, XII, *Momenti di architettura*, Torino 1983, pp. 97-160; ID., *La felice Società dei balestrieri e dei pavesati a Roma: una società popolare e i suoi ufficiali*, in A. Mazzon (a cura di), *Scritti per Isa. Raccolta di studi offerti a Isa Lori Sanfilippo*, Roma 2008, pp. 247-290; e soprattutto da ultimo ID., *L'autre Rome. Une histoire des Romains à l'époque communale (XIIe-XIVe siècle)*, Paris 2010 ora anche in edizione italiana per cui si veda: *L'altra Roma. Una storia dei romani all'epoca dei comuni (secoli XII-XIV)*, Torino 2011], Andreas Rehberg [sempre a titolo esemplificativo ID., *Kirche und Macht im römischen Trecento: die Colonna und ihre Klientel auf dem kurialen Pfründenmarkt (1278-1378)*, Tübingen 1999; ID., *I papi, l'ospedale e l'ordine di S. Spirito nell'età avignonese*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXXIV (2001), pp. 35-140; ID., A. MODIGLIANI, *Cola di Rienzo e il Comune di Roma*, 2. voll., Roma 2004; ID., *Nobiles, milites e cavallerotti nel tardo Duecento e nel Trecento*, in *La nobiltà romana...*, cit., pp. 413-460].

¹⁴ A. TOMEI (a cura di), *Roma, Napoli, Avignone: arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino 1996.

¹⁵ S. ROMANO, *Eclissi di Roma: pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992.

¹⁶ Per la produzione pittorica commissionata da Cola di Rienzo e nota grazie alla Cronica dell'Anonimo Romano cfr. PH. SONNAY, *La politique artistique di Cola di Rienzo, 1313-1354*,

in «Revue de l'Art», LV (1982), pp. 35-43; S. ROMANO, *L'immagine di Roma, Cola di Rienzo e la fine del medioevo*, in *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo*, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Milano 2000, pp. 227-256; M. RAGOZZINO, *Le forme della propaganda: pittura politica a Roma al tempo di Cola di Rienzo; proposta per una ricerca*, in «Roma moderna e contemporanea», VI (1998-1999), 1/2, pp. 35-56; da ultimo S. CONRAD, *Renovatio urbis Romae: zur Herrschaftsinszenierung bei Cola di Rienzo als Potentat und Erretter Roms*, in *Antike als Konzept: Lesarten in Kunst, Literatur und Politik*, a cura di G. Kamecke, B. Klein, J. Müller, Berlino 2009, pp. 77-86. Per ulteriori riferimenti bibliografici su questo argomento cfr. *infra* a cap. III.

¹⁷ I risultati di questo progetto di ricerca intitolato *Presenze e assenze; il calcolo delle opere non conservate per la conoscenza storica del patrimonio artistico (Roma e il patrimonio di San Pietro)* sono stati editi in un numero monografico della rivista «Roma Moderna e Contemporanea», VI (1998-1999), 1/2. Cfr. ad es. G. CAPITELLI, *L'«ignobil masso»: la perdita chiesa di San Giacomo al Colosseo e la sua decorazione pittorica attraverso la documentazione archivistica, letteraria, iconografica*, in *ivi*, pp. 57-81.

¹⁸ M. RIGHETTI, *Al di là della decadenza. Per un'indagine sulle committenze in area romana alla fine del Medioevo*, in *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di A.C. Quintavalle, (Parma 2010), Milano 2011, pp. 673-682; M. R. RINALDI, *Al centro del potere: a proposito di alcune committenze di Bonifacio IX a Roma*, in *Medioevo: i committenti...*, cit., pp. 692-699; EAD., *L'esautorazione del comune di Roma. Bonifacio IX e la fortificazione del Palazzo Senatorio*, in *Universitates e Baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo*, Atti del Convegno a cura di P. F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi, (Guardiagrele 2006), II, Pescara 2008, pp. 281-294. Importanti risultati sono stati raggiunti da questo gruppo di ricerca sulla rete ospedaliera della città per la quale si rinvia al cap. III [ad es. S. MARIA TRENTI, *L'ospedale dell'Angelo al Laterano*, in «Arte medievale», n.s. II (2003), 1, pp. 83-105; N. BERNACCHIO, *L'ospedale dei Giovanniti nel Foro di Traiano e l'architettura ospedaliera a Roma nel tardo medioevo*, in *L'Ordine Templare nel Lazio meridionale*, Atti del Convegno a cura di C. Ciannaruconi, (Sabaudia 2000), Casamari, 2004, pp. 247-274].

¹⁹ M.T. GIGLIOZZI, *I palazzi del papa. Architettura e ideologia: il Duecento*, Roma 2003; A. MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo*, Firenze 2005; P-Y. LE POGAM, *De la "cité de dieu" au "palais du pape": les résidences pontificales dans la seconde moitié du XIII^e siècle (1254-1304)*, Rome 2005, («Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome; 326»).

²⁰ *Images and Words in Exile. Avignon and Italy in the first half of the 14th century (1310-1352)*, Atti del Convegno internazionale (Firenze - Avignon 2011), in corso di stampa. Nell'ambito di questo convegno una proposta di ricostruzione del profilo artistico dell'Urbe trecentesca è stata presentata da C. BOLGIA, *Images in the City. Presence, Absence and 'Exile' in Rome in the First Half of the 14th Century*.

²¹ Cfr. da ultimo PH. HELAS, G. WOLF, *Die Nacht der Bilder. Eine Beschreibung der Prozession zu Maria Himmelfahrt in Rom aus dem Jahr 1462*, Freiburg 2011; PH. HELAS, «Hoc opus inchoatum [...] Bautätigkeit und Bildpolitik des Hospitals von Santo Spirito in Sassetta und des Hospitals am Lateran im Rom des 14. und 15. Jahrhunderts, in *Ordnung und Wandel in der römischen Architektur der Frühen Neuzeit, kunsthistorische Studien zu Ehren von Christof Thoenes*, Akten der Festveranstaltungen aus Anlaß des 80. Geburtstags von Christof Thoenes am 4. Dezember 2008, a cura di H. Schlimme, L. Sickel, München 2011, pp. 153-183; G. WOLF, *Per uno studio delle immagini devozionali e del culto delle immagini a Roma tra Medio Evo e Rinascimento*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXXXII (2009/2010), pp. 109-132; *Tavole miracolose. Le icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto*, Catalogo della Mostra a cura di G. Leone, (Roma 2012), Roma 2012.

²² Si ringraziano Claudia Rabel, Patricia Stirnemann, Michel Pastoureau per i preziosi spunti di riflessione offerti durante la conferenza che chi scrive ha tenuto di recente nell'ambito di *Les Ymagiers (séminaire de recherche consacré à l'iconographie médiévale*, Parigi, Institut de recherche et d'histoire des textes (IRHT), aprile 2013).

Roma al tempo di Avignone

La storia

Nel 1309 il Papato si insediò ad Avignone. In assenza della curia pontificia¹ Roma cadde nelle mani delle principali famiglie baronali. Orsini, Savelli, Conti e Colonna, già avvezze al potere perché figlie di consuetudini nepotistiche praticate negli ambienti curiali duecenteschi, ricoprirono la carica senatoria con un'alternanza tipica del monopolio fino a poco più della metà del secolo. Le basi del loro potere, tuttavia, non risiedevano soltanto nel predominio politico ma anche nel possesso di vasti feudi sia in città sia nel distretto laziale².

Le faide ingaggiate dai baroni romani (anche detti nelle fonti *magnifici viri*) per il controllo del governo e del territorio avevano soltanto apparentemente connotati locali. Di fatto erano le punte del più ampio scontro fra Papato e Impero, che, a loro volta, si giocavano nella penisola e soprattutto a Roma l'universalità del potere. Arrigo VII prima, nel 1312, e Ludovico il Bavaro poi, nel 1328, aspiravano alla ricomposizione del Sacro Romano Impero sotto gli auspici favorevoli della curia pontificia³. Questa, tuttavia, naturalizzatasi francese, non poteva far altro che appoggiare le mire della corona capetingia su quelle terre che, almeno formalmente, componevano lo stato di diritto papale a partire dai tempi delle donazioni carolingie. Mantenere il controllo su Roma e sul *Patrimonium Petri* senza mai scendere in ricognizione in Italia, era duro esercizio politico anche per un asse robusto come quello costituito dal pontefice e dal re di Francia. Si tentò di monitorare la situazione in un primo momento attraverso l'azione complementare svolta dagli Angioini e in seguito inviando fidati emissari.

Semplificando l'assetto delle fazioni in campo a Roma, è verosimile affermare che da una parte era schierata la fazione filopapale capeggiata dagli Orsini e dall'altra quella ghibellina guidata dai Colonna. Sem-

plificare significa non contare le divisioni interne alle famiglie ed eludere allo stesso tempo il mutevolissimo sistema delle clientele ad esse affiliate⁴. Queste erano formate in gran parte dalla nobiltà cittadina, che contava al suo interno il più largo strato delle famiglie nobili non assunte al rango baronale, ma anche banchieri e ricchi mercanti⁵.

L'assetto dei poteri forti gravitante sull'Urbe includeva, inoltre, il sovrano del regno di Napoli, in quegli anni Roberto d'Angiò⁶. Da capo indiscusso del partito guelfo in Italia, da capitano generale dell'esercito della Chiesa e da vicario papale, esercitava una sorta di protettorato sulla penisola, che spesso traduceva in dominio diretto sulle città di strategica rilevanza e *in primis* su Roma, dove ricopriva la carica di senatore (che, seppure con intervalli, mantenne dal 1313 al 1336) e dove aveva insediato stabilmente in Campidoglio suoi facenti funzione. Si trattava dei così detti "vicari forestieri", reclutati fra i sudditi del regno o fra funzionari politicamente affidabili dell'Italia centro settentrionale⁷.

Intorno alla metà del secolo tuttavia iniziò a maturare in modo sempre più crescente un forte malcontento nei confronti dell'*élite* magnatizia e dell'interferenza angioina, oltre che da parte delle classi popolari, anche da parte di un folto gruppo della nobiltà cittadina che, come si è detto, era stato ingranaggio determinante dei privilegi baronali. I *nobiles viri* cercarono nuove alleanze con l'emergente classe borghese. Ai suoi membri (per lo più artigiani, commercianti, allevatori, produttori agricoli ma anche notai e dottori in legge, tutti dotati di ragguardevoli patrimoni personali) i *nobiles* aprirono le porte dei loro sistemi corporativi, anzitutto dell'*ars bobacteriorum*, come pure delle associazioni confraternali, fra le quali spiccava per importanza la compagnia dei Raccomandati all'Immagine del Santissimo Salvatore⁸. In questi spazi e dalla quotidianità dei rapporti nacque un nuovo corpo sociale che fece dell'operosità produttiva uno strumento di affermazione e poi di controllo della città. Non è un caso che dalle sue fila emerse (cadendone poi anche vittima) Cola di Rienzo⁹. La vicenda del tribuno, per quanto breve, ha avuto il merito di segnare la definitiva ascesa della nobiltà cittadina e degli *homines novi* sulla scena politica. Questi, infatti, dal 1358 ressero il Comune di Roma. Istituirono la magistratura dei sette¹⁰ che, diretta da un senatore forestiero (il primo dei quali fu il senese Raimondo de' Tolomei¹¹), si sostituì alla diarchia senatoriale dei baroni, privati di ogni diritto elettivo.

Al tempo di questo mutamento istituzionale si fa risalire la creazione della "Felice Società dei Balestrieri e dei Pavesati"¹². Si tratta di una sor-

ta di milizia armata di stampo popolare, dotata di personalità politica che si articolava in due battaglioni di 1500 uomini ciascuna. La Società, diretta da sei ufficiali, eseguiva sentenze, soprintendeva all'amministrazione finanziaria e si occupava del servizio d'ordine, cioè del contenimento di possibili azioni sovversive contro il governo comunale.

Il processo di democratizzazione raggiunse, infine, esiti mai sperati prima con l'approvazione degli Statuti cittadini del 1363¹³. Il loro contenuto riflette la straordinarietà di quel momento storico in cui i *populares* scontavano, ad esempio, una pena di minore entità se ritenuti colpevoli di congiura contro il buono stato di Roma rispetto ai *militēs* (cavallerotti e gran parte della nobiltà minore) e ancor meno rispetto ai magnati.

La seconda metà del secolo, aperta dal giubileo del 1350, fu contraddistinta da caratteristiche molto diverse rispetto agli anni passati, soprattutto per quanto riguarda le dinamiche fra Papato e Impero. Innocenzo VI (1352-1362), che auspicava l'intervento di Carlo IV di Lussemburgo e di Boemia (1346-1378)¹⁴ nella regolazione del conflitto franco-inglese, non si oppose all'emanazione della bolla d'Oro del 1356. In base a questo editto la dignità imperiale doveva essere attribuita automaticamente, quindi senza l'obbligo dell'approvazione papale, a colui che fosse stato eletto re dei principati teutonici e consacrata con incoronazione ad Aquisgrana. Roma, sebbene continuasse a essere meta ineludibile, si trasformò in sede di legittimazione di un diritto già acquisito. E aveva già questo sapore la corona cinta da Carlo IV nella basilica vaticana il 5 aprile 1355¹⁵. All'origine dell'intesa fra papa e imperatore c'era, inoltre, la condivisione dell'obiettivo politico di ristabilire l'autorità pontificia su Roma e sui possedimenti della Chiesa in Italia. Furono riconosciuti così i confini del *Patrimonium Petri* e di fatto resa possibile o meglio agevolata la grande azione di riconquista guidata dall'Albornoz¹⁶.

Roma trasse giovamento da questi nuovi assetti, potendo contare in quegli anni su una situazione politica abbastanza stabile, garantita, come si è visto sopra, dal governo comunale. Si crearono così le condizioni per il primo ritorno della curia, assente da quasi sessant'anni. Sul versante francese fu un'operazione politica complessa, voluta con decisione da Urbano V (1362-1370)¹⁷. Il pontefice, sostenuto da Carlo IV di Boemia che aspirava alla *coniunctio duorum capitum* (cioè a un loro incontro che avvenne a Roma il 21 ottobre del 1368 a distanza di un secolo e mezzo dall'ultimo fra un papa e un imperatore)¹⁸, andò con-

tro le direttive di Carlo V di Francia e dei dignitari ecclesiastici suoi sostenitori, i quali si convinsero in corso d'opera dell'utilità dell'impresa soprattutto per il suo carattere temporaneo. Si trattò, infatti, di un soggiorno breve che durò soltanto due anni (1368-1370) ma nei fatti si configurò come un vero atto di emancipazione politica rispetto alla corona francese, preparando il rientro definitivo guidato da Gregorio XI (1370-1378). Da questo momento il Papato ricominciò a essere romano e, pur dovendosi confrontare con l'opposizione antipapale transalpina, ebbe le energie per aprire alla grande stagione rinascimentale la quale, anzitutto, ereditò dall'esperienza avignonese la formula stanziale¹⁹.

Per tutto questo periodo le istituzioni comunali rimasero vitali arrivando a giocare un ruolo decisivo anche nell'elezione di Urbano VI (1378-1389). La loro esperienza si concluse soltanto al tempo del pontificato di Bonifacio IX (1389-1404) che, approfittando delle loro divisioni interne, rifondò il proprio potere sull'alleanza con i baroni e con la nobiltà cittadina che era riuscito ad attrarre di nuovo a sé. La formula era quella collaudata del Papato duecentesco e, con qualche ritocco, quella di papa Caetani del quale esemplarmente assunse il nome²⁰.

La città

Il volto trecentesco dell'Urbe riflette in modo abbastanza puntuale lo scenario storico appena delineato²¹.

Le dimensioni, l'assetto insediativo, i resti della civiltà classica rendevano Roma un *unicum* non solo rispetto alle altre città della penisola²² ma anche rispetto ai principali centri d'Oltralpe²³.

Il suo tessuto urbanistico compreso entro due cerchie di mura – le aureliane, che si estendevano per circa 19 Km, e, le leonine, erette a protezione del colle Vaticano – risultava disomogeneo ed episodico. Rispetto al disordinato agglomerato cittadino, emergevano distintamente soltanto gli incastellamenti dei baroni che, concentrati per lo più nelle aree collinari e quindi periferiche della città²⁴, insistevano di norma su resti classici²⁵. È ovvio che la loro estensione variasse in rapporto al patrimonio del quale disponeva la famiglia e alla capacità di porre sotto la propria giurisdizione i territori immediatamente confinanti²⁶.

Il versante sudorientale era appannaggio della famiglia Colonna²⁷. Questa dopo esser stata messa al bando da Bonifacio VIII (1294-1303), fu

reintegrata in città da Benedetto XI (1303-1304). Il decreto di riammissione, perfezionato da Clemente V (1305-1314), prevedeva che i Colonna tornassero in possesso, oltre che dei loro titoli, anche di tutti i beni confiscati²⁸. Ciò consentì loro di esercitare pieno controllo sull'area compresa fra la basilica liberiana e quella lateranense²⁹ e di tornare a disporre, nel versante settentrionale della città, di almeno tre luoghi fortificati. Anzitutto dell'incastellamento elevato al di sopra del Mausoleo di Augusto, la cui contiguità con il porto di Ripetta ha indotto a pensare che la famiglia avesse il monopolio di questo accesso alla via fluviale³⁰. E poi si riappropriarono di un fortilizio situato alle pendici occidentali del Quirinale, nei pressi della basilica dei Santi Apostoli. Il complesso insisteva, con ogni probabilità, sui resti del tempio di Serapide, in corrispondenza del sito dove sorse poi il quattrocentesco palazzo Colonna³¹. Le fonti, infine, parlano anche di una *munitio* che, eretta su una collinetta di Montecitorio, doveva presentare caratteristiche insediative molto simili a Montegiordano³². In termini quantitativi si trattava di un feudo vasto ma pressoché spopolato, il che significava avere uno scarso peso economico e una consistente difficoltà nell'affiliare le famiglie insediate nelle aree pedecollinari del rione Monti³³. Allo stesso tempo, tuttavia, grazie a un omogeneo radicamento nell'area settentrionale, erano in grado di controllare i flussi in entrata e in uscita dalla Via Lata o Flaminia³⁴.

I Colonna, inoltre, si contendevano il predominio sulla piana del Foro con i Conti i quali, ormai, avevano sopravanzato gli Annibaldi, grazie al possesso della cosiddetta *Turris Maior*³⁵. Sopravvissuta alle amputazioni duecentesche di Brancaleone degli Andalò, la torre fu dimezzata in altezza dal terremoto del 1349 che provocò gravi danni anche alla Torre delle Milizie³⁶ e al *castrum* ad essa annesso. Quest'ultimo complesso³⁷, impiantato sulle strutture dei Mercati Traianei, era di proprietà degli Annibaldi almeno dal 1275, ma già agli inizi del Trecento passò in mano ai Caetani per essere infine smembrato fra Conti e Orsini, intorno alla metà del secolo.

Gli Orsini, anche grazie ai numerosi rami in cui era articolata la famiglia, controllavano pressoché tutto il versante occidentale della città. Il loro "quartier generale" era situato in Vaticano. Qui potevano contare su un vero e proprio sistema militare che comprendeva la fortezza di Montegiordano e la piazzaforte di Castel Sant'Angelo³⁸. Seguendo il tracciato dell'antica via *Triumphalis*, esercitavano poi con facilità un controllo diretto su Trastevere e su tutto il corso del fiume (grazie anche

all'acquisizione della Torre di Nona³⁹⁾ sino alla regione Parione, dove disponevano di un altro luogo forte, vale a dire della torre dell'Arpacasa impiantata sul teatro di Pompeo⁴⁰⁾.

Fattori essenziali del ricco patrimonio fondiario accumulato erano ovviamente le implicazioni che la casata, nonostante anche i diversi orientamenti interni, aveva con la curia pontificia, sin dai tempi di Niccolò III (fautore della donazione di Castel Sant'Angelo); implicazioni che continuarono a essere vitali per tutto il corso del Trecento e che consentono di qualificare l'incastellamento orsiniano come l'avamposto papale a Roma. Dei loro fortilizi potevano in genere disporre coloro che di volta in volta agivano in rappresentanza o in complementarietà della curia avignonese, dagli Angiò ai vicari ecclesiastici.

Gli Orsini, tuttavia, ambivano a prender quota anche fra Campidoglio ed Esquilino, al fine di qualificare in senso comunale un feudo a stretta vocazione pontificia. Se il controllo dell'Esquilino era garantito dalla parziale annessione della Torre delle Milizie, risultava più difficile radicarsi strutturalmente in Campidoglio. Qui, infatti, era piuttosto forte la presenza dei Savelli che disponevano di due strategici osservatori sul colle: da un parte Santa Maria *in Aracoeli*, trasformata in una sorta di chiesa familiare sin dai tempi di Onorio IV (1285-1287)⁴¹⁾, e, dall'altra, il sistema fortificato eretto sul Teatro di Marcello che, insieme alla rocca dell'Aventino, costituiva il caposaldo del loro consistente patrimonio immobiliare, accumulato in gran parte sempre grazie a lasciti e donazioni di papa Savelli⁴²⁾. La solidità del loro controllo territoriale era garantita, inoltre, da una buona politica di alleanza intessuta con i Frangipane i quali, sebbene fossero esponenti della nobiltà cittadina, possedevano un sistema di incastellamento tale da poter essere assimilato, per estensione e articolazione, a quelli dei *barones Urbis*. Il feudo dei Frangipane, tuttavia, si era molto ridotto rispetto ai secoli precedenti. Sul Palatino, infatti, il loro controllo era ormai limitato alla *munitio Cartularia*⁴³⁾ e avevano perso anche gli insediamenti nel foro, soggiacendo alla forza espansiva degli Orsini ai quali nel 1338 avevano venduto palazzi e case nei pressi del Colosseo⁴⁴⁾.

La mappa dei vari feudi baronali era completata da una costellazione di residenze e fortificazioni minori abitate dai rami cadetti delle casate e dalla nobiltà cittadina. I dati noti sono pochi, soprattutto a causa della scomparsa delle evidenze materiali; nonostante ciò, attraverso un accurato spoglio compiuto da Maire Vigueur⁴⁵⁾ sui documenti notarili e sulle antiche piante predisposte dagli enti ecclesiastici per la conoscen-

za e la salvaguardia dei loro patrimoni, è possibile ricostruire l'aspetto di questi *accasamenta*. Intorno al nucleo centrale costituito dal *palatium* si articolava un insieme eterogeneo di spazi chiusi e aperti, che lo mettevano in relazione con edifici di servizio. Si trattava di un'edilizia abitativa che, non avendo un aspetto così munito come i *castra* baronali, era molto più integrata nel tessuto urbano circostante⁴⁶.

A partire dalla seconda metà del secolo, quando il potere baronale cedette il passo al "Comune di popolo", anche gli assetti territoriali della città mutarono. Anzitutto sfumò lo *ius vicinorum* e tutte quelle proprietà che erano sotto la pertinenza dei *fortilitia* nobiliari⁴⁷ soltanto perché a questi confinanti, furono ricondotte alla giurisdizione comunale. Gli incastellamenti urbani così come quelli rurali, tuttavia, non furono mai sottoposti a un'azione strutturale e sistematica di smantellamento e ciò costituì una base fondamentale sulla quale poi gli esponenti della nobiltà maggiore e minore, alla fine del secolo, poterono ricostruire il loro predominio con la complicità del Papato⁴⁸. È cosa certa, in compenso, che almeno gli avamposti più strategici furono espugnati, se nel 1367 sono gli ambasciatori del Comune a consegnare nelle mani di Urbano V le chiavi di Castel Sant'Angelo⁴⁹.

Fu così che in questo periodo, contestualmente al calare di un'ideale coltre nebbiosa sulla città dei baroni, emersero i quartieri più produttivi. A titolo esemplificativo si ricordi il rione Sant'Angelo che, forte di un fiorente mercato del pesce e dell'imprenditoria ebraica⁵⁰, seppe rinsaldare nel corso del Trecento la sua *leadership* all'interno della rete commerciale romana. Questa contava fra i suoi centri più vitali il mercato delle carni all'Arcanoe e al *Quatrivium Macellorum* (situati rispettivamente al foro di Nerva e alle pendici del Campidoglio), quello di legumi al Pantheon e tutta una serie di botteghe ed empori dislocata secondo regole di razionalizzazione corporativa, come ad esempio i lanaioli della Minerva e i pellicciai dell'Arenula⁵¹.

Una volta a settimana la piccola imprenditoria romana era chiamata a vendere i suoi prodotti al mercato del Campidoglio⁵² che, si svolgeva in una cornice d'eccezione e cioè davanti al Palazzo Senatorio⁵³. L'edificio, simbolo più che mai della politica cittadina, dominava dalla metà del XII secolo l'area antistante, sulla quale si apriva attraverso un sistema porticato e vi si innalzava con due ordini loggiati. Il carattere per così dire "partecipativo" del sito era stato accresciuto, inoltre, dalla monumentale scala dell'*Aracoeli*. Eretta dalla *civitas* romana come ex

voto per la scampata peste del 1348⁵⁴, aveva inaugurato una nuova via d'accesso al colle mettendolo in comunicazione per la prima volta con il settore occidentale della città⁵⁵.

È verosimile pensare che intorno al palazzo senatorio sorgessero altri edifici satelliti, sedi degli organi che, di volta in volta, rappresentavano il governo della città. Dal 1364 si ha notizia del *palatium* dei Banderesi⁵⁶. Le fonti non restituiscono una sua localizzazione precisa, ma di certo non doveva essere troppo distante dal centro del potere politico del quale, a quella data, faceva parte anche Santa Maria *in Aracoeli* che, iniziando a funzionare come chiesa corporativa dei notai⁵⁷, accentuò la sua vocazione giurisdizionale attestata sin dalla metà del Duecento⁵⁸.

Il complesso capitolino appariva dunque molto più assimilabile a quel "sistema poroso"⁵⁹, del quale si è parlato per gli insediamenti tipo dell'aristocrazia minore, che ai *castra* baronali, almeno sino all'intervento di fortificazione promosso da Bonifacio IX⁶⁰, il cui atto più rappresentativo fu, ancor prima dell'erezione dei bastioni angolari, la chiusura delle arcate prospicienti la piazza.

Non è un caso che nel raccontare la geografia storica dell'Urbe non si sia partiti dalla Roma pontificia. La ragione risiede nel fatto che il suo volto, ormai polveroso, era sostanzialmente cristallizzato su quanto aveva prodotto l'*Ecclesia triumphans* duecentesca e poi bonifaciana. Tutto appariva come l'antico cimelio di un glorioso passato.

Gli sforzi dei primi due papi francesi (1305-1334), in particolare, furono indirizzati ad Avignone, al fine di conferirle un aspetto all'altezza del suo nuovo ruolo. Si innalzarono nuove chiese, nuovi palazzi, si ingrandì la vecchia residenza vescovile diventata papale e si eresse una nuova cinta muraria abbastanza ampia da inglobare gli *addenda* dell'incremento urbanistico. Furono, certo, operazioni dilazionate nel tempo, ma almeno in fase di avvio costarono un impegno pressoché totale. Fu così che non si fecero i conti con Roma, piuttosto se ne presero le distanze. I principali impegni che Clemente V e Giovanni XXII (1316-1334) contrassero con la città riguardarono la manutenzione delle basiliche maggiori⁶¹, le cui strutture edilizie erano a rischio crollo a causa dell'imperversare di calamità naturali, eventi accidentali o più semplicemente per il normale avanzare dell'usura. Con Benedetto XII (1334-1342) si iniziarono a pianificare interventi non più connessi soltanto a stati emergenziali, ma frutto di programmatiche politiche di investimento, all'orizzonte delle quali maturarono

anche le condizioni per la concessione anticipata del giubileo del 1350⁶².

Sino a Innocenzo VI, tuttavia, i pontefici diressero i lavori sempre da lontano. Si limitavano a inviare denaro e a promettere indulgenze a tutti coloro che avrebbero apportato un contributo significativo ai cantieri in corso d'opera.

Una vera e propria inversione di tendenza si registra dal pontificato di Urbano V, quando il sentimento di provvisorietà della sede avignonese si trasformò in concreta volontà di ripristino della romanità del Papato. Da questo momento furono promosse imprese di tale respiro che nulla avevano da invidiare alle iniziative della committenza pontificia duecentesca⁶³.

Esemplificativa di questo breve ma denso resoconto storico è la vicenda della basilica lateranense che, colpita da due incendi nell'arco di poco più di cinquant'anni, richiese interventi improrogabili e urgenti. Il primo incendio divampò il 2 settembre del 1308 causando gravi danni anche agli adiacenti palazzi papali e risparmiando soltanto la cappella del *Sancta Sanctorum*⁶⁴. La campagna di restauro promossa da Clemente V⁶⁵, che chiese anche la collaborazione dei sovrani angioini per la fornitura delle travi necessarie alla nuova copertura della basilica, fu chiusa secondo alcuni al tempo di Giovanni XXII, quando era vicario pontificio Angelo dei Tignosi⁶⁶, secondo altri sotto Benedetto XII⁶⁷.

Il secondo incendio, risalente all'agosto del 1361, fu circoscritto alla basilica, dove il tetto, crollando, distrusse alcune colonne della navata centrale e tre cappelle laterali⁶⁸. Fu Urbano V, in previsione del suo ritorno, a predisporre il ripristino del sistema di copertura e la sostituzione delle colonne distrutte con pilastri in laterizio⁶⁹. Questi interventi furono realizzati nell'ambito del primo cantiere-guida di tutto il Trecento romano, che vide anche l'erezione del nuovo ciborio. Sembra che anche Gregorio XI continuò a incidere sulla *facies* monumentale della *Mater omnium ecclesiarum*, ricostruendone il transetto sinistro che, in seguito obliterato dalla loggia del Fontana, è noto soltanto da fonti indirette e iconografiche⁷⁰.

La basilica di San Paolo fuori le mura, grazie alla continua intercessione della sua comunità monastica presso la curia avignonese, riuscì a mantenersi piuttosto vitale nel corso del secolo. Il 31 gennaio 1325 Giovanni XXII concesse di utilizzare il reddito quinquennale dell'altar maggiore per realizzare il mosaico di facciata che è andato distrutto durante l'incendio del 1823⁷¹. Nel 1349 la basilica ostiense riportò gravi danni a causa del terremoto che quell'anno sconvolse di nuovo la città, uscita

da poco dalla pestilenza. Il danno più grave fu rappresentato dal crollo del campanile al quale fece fronte, tuttavia, un repentino intervento di Clemente VI. Fu innalzata così una nuova torre campanaria che, articolata su tre livelli e segnata da due ordini di monofore archiacute, sopravvisse all'incendio del 1823 ma fu poi abbattuta in occasione della costruzione del quadriportico antistante la basilica⁷². Il suo aspetto è noto grazie a numerose testimonianze grafiche (tra cui un'incisione di Giovanni Battista Piranesi) e agli altrettanto numerosi rilievi che furono eseguiti durante la fase di ricostruzione, all'indomani dell'incendio ottocentesco⁷³.

Al di là di queste opere più sostanziali null'altro è noto, se non quanto si desume dai registri pontifici, come ad esempio da quelli di Gregorio XI, che attestano generici stanziamenti a favore della basilica ostiense da parte di Carlo V, re di Francia, nel 1373⁷⁴.

Molto meno documentata risulta la vicenda di Santa Maria Maggiore. Dopo che i Colonna, riabilitati al titolo cardinalizio da Clemente V, patrocinarono con ogni probabilità la conclusione del mosaico di facciata⁷⁵, si deve arrivare al pontificato di Gregorio XI per registrare un sistematico programma di restauro. Come è noto, infatti, Pierre Roger de Beaufort, volendo rifondare il Papato romano non sulla città leonina ma sull'Urbe classica, promosse un grande cantiere nell'ambito del quale fu consolidato e modificato il campanile. Ispirato alla tradizione duecentesca romana, era piuttosto lontano dalle forme goticeggianti della torre campanaria ostiense⁷⁶. Si innalzava per sei livelli rispetto ai quattro superstiti e, in corrispondenza di ogni ordine, si aprivano finestre bifore o monofore inquadrate da una cornice di bacini ceramici⁷⁷.

San Pietro in Vaticano, infine, godette di uno statuto speciale rispetto alle altre basiliche patriarcali e in qualche modo anche rispetto alla lateranense. Già prima delle operazioni di manutenzione strutturale promosse da Giovanni XXII, Jacopo Stefaneschi (1270 ca-1343), ultimo del cardinalato "*Ancien Régime*" e forte di un ricchissimo patrimonio personale, non smise mai di curarne il *decor*, affidando molte commissioni a Giotto. Benedetto XII ebbe poi il merito di non disperdere l'azione programmatica portata avanti dallo Stefaneschi. Oltre a finanziare lautamente un nuovo restauro architettonico, continuò a patrocinare sia decorazioni pittoriche che arredi scultorei⁷⁸.

Agli interventi promossi per le basiliche di San Giovanni in Laterano e di San Pietro, non ne corrisposero altrettanti a favore degli annessi palazzi papali. In particolare, non si ha nessuna notizia riguardante il

Patriarchio lateranense, all'indomani del devastante incendio del 1308 che, come si è detto sopra, gli procurò ingenti danni. Assoluto è il silenzio delle fonti anche al tempo di Urbano V, anzi si è supposto che proprio a causa del degrado in cui versava, il de Grimoard, al suo ritorno, decise di risiedere in Vaticano⁷⁹, che divenne in via definitiva la principale residenza del papa a Roma⁸⁰. Sotto la guida di Gaucelin de Pradelhe (che ad Avignone già aveva coordinato i lavori del palazzo papale) fu realizzato un vero e proprio ampliamento dell'ala sud⁸¹; mentre fu affidato un complessivo rinnovamento della decorazione pittorica a Matteo Giovannetti (che di lì a poco morì)⁸² e a *Johannes presbiter*, che diressero Giotto, Giovanni da Milano, Giovanni e Agnolo di Taddeo Gaddi (solo alcuni fra i nomi più noti)⁸³.

Sempre finalità residenziali sono all'origine dei lavori promossi da Gregorio XI che però consistettero soltanto in manutenzione ordinaria⁸⁴.

Ancora più scarse sono le notizie relative alle residenze cardinalizie ed ecclesiastiche in età avignonese⁸⁵. È evidente che questo tipo di edilizia abitativa non dovette avere grande impulso, se si considera che il trasferimento della curia in Provenza incise in modo sostanziale sulla presenza di cardinali e dignitari ecclesiastici a Roma. Essa, tuttavia, pur rimanendo attestata sulle stime del secolo precedente, di certo non invecchiò precocemente. Ciò perché, dalla seconda metà del Duecento, i principali palazzi cardinalizi, producendo anche uno scollamento rispetto al *titulus* di pertinenza, erano compresi nei confini degli incastellamenti nobiliari⁸⁶ che, come si è visto, rimasero vitali per tutto il corso del Trecento. È questo il caso, ad esempio, del palazzo adiacente alla basilica dei Santi Apostoli⁸⁷, che faceva parte dell'insediamento Colonna alle pendici occidentali del Quirinale o di altre *domus* attestate in Vaticano e ricadenti sotto la giurisdizione orsiniana. È documentata, infatti, anche la consuetudine da parte dei cardinali di risiedere presso il complesso di Santo Spirito *in Saxia*⁸⁸.

Quando le residenze si trovavano nelle periferie dei feudi baronali, persero con maggiore facilità la loro funzione abitativa e ciò coincise il più delle volte con un progressivo abbandono dell'edificio. I dati noti, al solito, sono molto pochi e quindi risulta esemplificativa la vicenda dei Santi Quattro Coronati, il cui palazzo necessitò di ingenti restauri dopo che il cardinale Alfonso Carrillo decise di ripristinarne l'antica destinazione d'uso al tempo del pontificato di Martino V. Carrillo ne denunciò lo stato di abbandono in un'epigrafe che fece collocare nella torre d'ingresso⁸⁹.

Questa veduta, per così dire “sfocata”, della Roma pontificia contrasta con il fittissimo elenco di titoli cardinalizi, insediamenti monastici e mendicanti, cappelle papali e ospedali che restituisce il *Catalogo di Torino* ad una data compresa fra il 1313 e il 1339⁹⁰.

Ai censimenti orientativi desumibili dal catalogo torinese e dal suo confronto con il *Catalogo del Signorili* (1425)⁹¹ ma anche con il *Memoriale de Mirabilibus et indulgentis quae in Urbe Romana existunt* (1382)⁹², è seguito il calcolo di stime precise soltanto per gli ordini mendicanti che, al tempo di Niccolò V (1455), sembra reggessero venti chiese⁹³. La letteratura specifica sull'argomento è davvero esigua, complice la grande quantità di testimonianze materiali andata dispersa, a causa dell'attività di riordino degli edifici di culto prevista dal Concilio di Trento (1545-1563), delle trasformazioni della città in senso barocco e, non da ultimo, delle soppressioni di età napoleonica e post unitaria.

In linea generale è comunque plausibile affermare che i Francescani detenevano una *leadership* indiscussa sul territorio, dovuta sia al numero sia alla strategicità dei loro insediamenti⁹⁴. Oltre a Santa Maria *in Aracoeli* e a San Francesco a Ripa, disponevano anche di San Silvestro *in capite* e dei Santi Cosma e Damiano, retti dalle monache clarisse⁹⁵. Seguivano poi i Domenicani che amministravano Santa Sabina, Santa Maria sopra Minerva e San Sisto Vecchio⁹⁶. I Benedettini, invece, dopo la perdita dell'*Aracoeli* intorno alla metà del Duecento, avevano diminuito il loro peso nella definizione delle strategie insediative cittadine. Dalla basilica ostiense, che restò la loro casa principale a Roma, riuscirono a riprendere quota sino ad arrivare agli inizi degli anni ottanta del Trecento a guidare cinque chiese parrocchiali come attestato dal *Memoriale de Mirabilibus*⁹⁷ e da un recente censimento⁹⁸.

Nel corso del secolo arrivarono in città anche nuovi ordini, come quello del Santissimo Salvatore che, istituito da Brigida di Svezia nel 1346, si installò nel palazzo del rione Regola donato alla santa dalla nobildonna Papazurri⁹⁹. Risale al 1363, inoltre, l'arrivo dei Certosini secondo quanto disposto da una bolla emessa da Urbano V, a sostegno del progetto portato avanti da Napoleone e Niccolò Orsini, in base al quale già da alcuni anni era prevista l'erezione di una Certosa presso le terme di Diocleziano in memoria del passaggio di San Bruno. L'operazione, tuttavia, avrebbe implicato costi troppo alti per lo smottamento del terreno e così, nonostante la consistente eredità lasciata da Niccolò, che nel frattempo era morto, si decise a favore del monastero di Santa Croce in Gerusalemme abbandonato dai canonici regolari di san Frediano¹⁰⁰.

Fra i molti circuiti ai quali si potrebbe continuare a far ricorso per descrivere il volto sfaccettato dell'Urbe, si è scelto, in chiusura di questo sintetico *excursus*, di prendere in considerazione la rete ospedaliera. Strumento di sviluppo urbanistico e controllo territoriale, essa riflette bene i cambiamenti sociali e politici che avvengono tra prima e seconda metà del Trecento. Anche in questo caso, però, è possibile far riferimento soltanto a un tessuto laceratissimo, ma in ogni caso più ricco e puntuale rispetto a quello delineato per gli ordini religiosi, grazie anche a una buona letteratura sviluppata sull'argomento¹⁰¹.

Negli anni di assenza della curia pontificia mutò l'assetto duecentesco cresciuto sulle fondazioni innocenziane e si andò configurando, con sempre maggiore nettezza, un sistema bipolare che contava da una parte l'istituto di Santo Spirito *in Saxia* e dall'altra l'ospedale dell'Angelo al Laterano.

Il Santo Spirito *in Saxia* era la struttura assistenziale di riferimento per il versante occidentale della città. Fondato nel 1198 da Innocenzo III, continuò a godere di ampi privilegi derivanti dal suo *status* di antico istituto papale. Nel corso del Trecento vide accrescere il suo già ricchissimo patrimonio grazie a un'abile politica che i *preceptores* seppero intessere con la curia avignonese; politica che portò al riconoscimento, a partire dal 1343, della supremazia della sede romana su tutte le filiali dell'ordine, compresa quella di Montpellier¹⁰². A Roma erano presenti altri importanti ordini ospedalieri, come ad esempio i Trinitari a San Tommaso *in Formis*, i Giovanniti al Foro di Traiano nell'ospedale di San Basilio¹⁰³, ma nessuno di questi riuscì a scardinare in città il monopolio del Santo Spirito, neppure gli Antoniani insediati dagli anni Novanta del Duecento sull'Esquilino, presso l'ospedale di Sant'Andrea *in Assaio*¹⁰⁴.

Grandi contraccolpi non sembra che gli derivarono neanche dalla fondazione dell'ospedale di San Giacomo in Augusta che edificato, come suggerisce la sua stessa intitolazione, nei pressi dell'incastellamento del Mausoleo di Augusto grazie a un lascito testamentario del cardinal Pietro Colonna¹⁰⁵, mirava a intercettare i pellegrini provenienti da Nord altrimenti raccolti dal Santo Spirito.

Diverso, invece, fu l'impatto che produsse l'ospedale dell'Angelo sulla rete assistenziale romana. Fondato nei pressi del *campus lateranensis* forse anche grazie all'iniziativa del cardinal Giovanni Colonna entro la prima metà del XIII secolo¹⁰⁶, divenne il secondo polo ospedaliero della città fra quinto e sesto decennio del Trecento. La sua fortuna è legata all'ascesa sociale e politica degli *homines novi* che, associati nella con-

fraternita del Salvatore, lo gestivano almeno dagli anni Trenta. È noto che tanto il sodalizio dei Raccomandati acquisiva potere quanto aumentava il patrimonio immobiliare dell'ospedale che, entro il 1386, si estendeva sino al Colosseo. Qui, in una data compresa fra il quarto e l'ottavo decennio del secolo, fu fondato anche l'ospedale di San Giacomo *de rota Colisei* che, diretta dipendenza dell'Angelo, fu distrutto nel 1816¹⁰⁷.

Il caso del complesso lateranense fu un *unicum*, soprattutto se rapportato agli altri ospedali gestiti da confraternite. Ad esempio dall'inventario dei beni immobili stilato nel 1351 dall'ospedale dei Santi XL Martiri di Trastevere¹⁰⁸ si evince che il suo patrimonio formato all'incirca da 13 case, un forno, un bancone del pesce, 1 vigna e 5 orti era piuttosto modesto nonostante avesse ricevuto i lasciti testamentari derivati dalla pestilenza del 1348. Questo nosocomio situato nei pressi dell'attuale chiesa di San Pasquale Baylon e gestito dalla confraternita dei Raccomandati della beata Vergine di Santa Maria in Trastevere¹⁰⁹ doveva avere proporzioni simili all'ospedale di Sant'Alberto che, edificato dai chierici di Santa Pudenziana su un terreno di proprietà della basilica liberiana forse intorno al 1224¹¹⁰, nel corso del Trecento era amministrato dai Raccomandati della beata Vergine di Santa Maria Maggiore¹¹¹.

È questa, dunque, l'immagine, necessariamente parziale e nonostante tutto vitale e poliedrica, della Roma senza papa. Tracciarne il profilo è stata premessa indispensabile per la contestualizzazione di quanto rimane della scultura realizzata nelle basiliche maggiori, nelle chiese, nei complessi monastici e conventuali, come pure negli ospedali cittadini; perché quanto rimane della scultura è in gran parte il prodotto delle vicende conservative degli edifici che la contenevano.

NOTE

¹ Per un inquadramento dello status critico relativo alla letteratura di carattere storico sulla Roma del Trecento si rimanda alla nota 13 dell'Introduzione. Da ultimo cfr. J.C. MAIRE VIGUEUR, *L'autre Rome. Une histoire des Romains à l'époque communale (XIIe-XIVe siècle)*, Paris 2010 e in edizione italiana: *L'altra Roma. Una storia dei romani all'epoca dei comuni (secoli XII-XIV)*, Torino 2011.

² Le terre del contado, in particolare, risultavano di strategica importanza in quanto producevano lucrose rendite che accrescevano rapidamente il patrimonio familiare per cui si veda in particolare E. GUIDONI, *Roma e l'urbanistica del Trecento*, in *Storia dell'arte italiana*, V, Torino 1983, pp. 307-383: 327. Se i *barones Urbis* erano ben radicati nel distretto laziale, la campagna romana divenne gradualmente appannaggio dei *mercatores Urbis* cioè della nobiltà cittadina e della sua strategia insediativa basata sull'"incasamento" per cui si veda J.C. MAIRE VIGUEUR, *L'autre Rome...*, cit., pp. 86-100 con bibliografia di riferimento.

³ Da ultimo sulle discese in Italia di Arrigo VII e di Ludovico il Bavaro cfr. *ivi*, pp. 336-337; 478-479.

⁴ Il sistema delle clientele è stato indagato in modo approfondito da A. REHBERG per cui si rimanda in particolare al suo lavoro monografico: *Kirche und Macht im römischen Trecento: die Colonna und ihre Klientel auf dem kurialen Pfründenmarkt (1278-1378)*, Tübingen 1999 («Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 88»). Su questo argomento si veda anche quanto sostenuto da J.C. MAIRE VIGUEUR (*L'autre Rome...*, cit., pp. 225-226) secondo cui il peso che il sistema clientelare ebbe nella vita politica e sociale della Roma trecentesca deve essere ridimensionato.

⁵ Sulla nobiltà cittadina cfr. in particolare e da ultimo *ivi*, pp. 185-241.

⁶ La bibliografia relativa alla presenza angioina in Italia, sebbene in crescita esponenziale, continua ad avere un suo imprescindibile riferimento, soprattutto per quanto riguarda la città di Roma, nel contributo di M.T. CACIORGNA, *L'influenza angioina in Italia: gli ufficiali nominati a Roma e nel Lazio*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», CVII (1995), 1, pp. 173-206. Si veda anche più in generale J.C. MAIRE VIGUEUR (a cura di), *I podestà nell'Italia comunale. Parte I. Reclutamento e circolazione degli ufficiali forestieri (fine XII sec. - metà XIV sec.)*, 2 voll., Roma 2000 («Collection de l'École française de Rome, 268»).

⁷ E. DUPRÉ THESEIDER (*Roma dal comune alla signoria pontificia (1252-1377)*), Bologna 1952, pp. 429-432) fornisce una cronotassi dei senatori vicari di Roberto d'Angiò a Roma per la quale cfr. anche M.T. CACIORGNA, *L'influenza angioina...*, cit., pp. 202-206.

⁸ Per quanto riguarda le dinamiche di formazione del nuovo corpo sociale si rimanda all'analisi di J.C. MAIRE VIGUEUR, *L'autre Rome...*, cit., pp. 185-240.

⁹ Oltre gli studi menzionati *supra* a nota 16 dell'Introduzione e a questi e agli altri che si troveranno poi anche *infra* nel corso del cap. III, si citano qui di seguito le voci bibliografiche più significative su Cola di Rienzo da un punto di vista strettamente storico: T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Cola di Rienzo*, Roma 2002; R. G. MUSTO, *Apocalypse in Rome Cola di Rienzo and the Politics of the New Age*, Berkeley 2003; A. REHBERG, A. MODIGLIANI, *Cola di Rienzo e il Comune di Roma*, 2. voll., Roma 2004; L. GATTO, *La Roma di Cola di Rienzo*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXXX (2007/2008), pp. 43-67; J.C. MAIRE VIGUEUR, *L'autre Rome...*, cit., in particolare pp. 484-486.

¹⁰ E. DUPRÉ THESEIDER, *Roma dal comune...*, cit., pp. 660-661 e da ultimo J.C. MAIRE VIGUEUR, *L'autre Rome...*, cit., pp. 354-363.

¹¹ E. DUPRÉ THESEIDER, *Roma dal comune...*, cit., pp. 660-661.

¹² Sulla Felice Società si veda in particolare J.C. MAIRE VIGUEUR, *La felice Società dei balestrieri e dei pavesati a Roma: una società popolare e i suoi ufficiali*, in A. Mazzon (a cura di), *Scritti per Isa. Raccolta di studi offerti a Isa Lori Sanfilippo*, Roma 2008, pp. 247-290.

Da un punto di vista delle testimonianze materiali è utile ricordare che memoria della Felice Società dei Balestrieri e dei Pavesati è tramandata da una delle tante unità di misura conservate presso i Musei Capitolini di Roma. Si tratta della "Rugitella de grano" (Roma, Musei Capitolini, Inventari Epigrafi, EM 348, custodita dal 2008 nel *Tabularium*) così denominata dall'iscrizione in maiuscola gotica epigrafica che corre sulla cornice superiore del blocco marmoreo. Questa unità di misura è stata scolpita riutilizzando il lato sinistro dell'urna di Agrippina *seniore* in occasione del suo trasferimento dalla cripta del mausoleo di Augusto alla piazza del Campidoglio nel corso del XIV secolo. Lo stemma del Comune di Roma recante la divisa + S.P.Q.R. è tenuto da due figure militari. Quella di destra impugna un grande scudo e per questo si identifica con un pavesato, l'altra, imbracciando una balestra, si identifica invece con un balestriere. Nella parte inferiore del cippo campeggiano tre stemmi: il primo a destra è della famiglia Maroni della regione Pigna, quello al centro è l'arma dei Ponziani, l'ultimo è dei Meoli. Sopra ciascuno stemma sono state incise rispettivamente le lettere P RO che si devono sciogliere in *Populi Romani Auctoritate*. I primi due stemmi sono sormontati da una bandiera nel cui campo centrale sono rappresentate scene di lotta dei Pavesati e dei Balestrieri. Informazioni relative a questo manufatto si possono rin-

tracciare in T. AMAYDEN, *La storia delle famiglie romane*, II, Roma 1910, p. 105; V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, I, Roma 1869, p. 54, n. 130; E. DUPRÈ THESEIDER, *Roma dal comune...*, cit., p. 663; V. CAPOBIANCHI, *Immagini simboliche e stemmi di Roma*, in «Archivio della R. Società romana di storia patria», XIX (1896), pp. 347-389: 371-372.

¹³ Gli Statuti furono redatti da una commissione di 17 persone: in testa ci sono tre dottori di legge seguiti da sei notai, il primo dei quali è Cecco di Rosano del rione Colonna (cfr. E. DUPRÈ THESEIDER, *Roma dal comune...*, cit., p. 669). Si tratta dello stesso *Franciscus Rosani* che, in qualità di guardiano della confraternita dei Raccomandati all'Immagine del Santissimo Salvatore, firma nel 1348 insieme a *Franciscus Vecchi* il portale pertinente il complesso ospedaliero lateranense (cfr. *infra* cap. III).

¹⁴ Sulla presenza di Carlo IV di Boemia in Italia si rimanda in particolare a M. SEIDEL, R. SILVA, *Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca città imperiale: iconografia politica*, Venezia 2007; mentre in linea più generale sulle dinamiche politiche e artistiche del suo regno cfr. Prague, *The Crown of Bohemia, 1347-1437*, Catalogo della Mostra a cura di B. Drake Boehm, J. Fajt, (New York 2005/2006 - Praga 2006), New York 2005.

¹⁵ Per i rapporti fra Innocenzo VI e Carlo IV di Boemia un utile riepilogo si trova in P. GASNAULT, *ad vocem Innocenzo VI*, in *Enciclopedia dei Papi. Niccolò I, santo - Sisto IV*, II, Roma 2000, pp. 537-541: 539.

¹⁶ Sull'azione di riconquista del cardinale Egidio Albornoz oltre alle pagine significative di E. DUPRÈ THESEIDER (*Roma dal comune...*, cit., pp. 630-640, 659, 674-675) cfr. da ultimo e con bibliografia precedente A. LANCONELLI, *Egidio de Albornoz e le rocche pontificie*, in *Castelli e fortezze nelle città e nei centri minori italiani (secoli XIII-XV)*, Atti del Convegno del Centro Internazionale di Studi sugli Insediamenti Medievali (CISIM) a cura di F. Panero, G. Pinto, (Cherasco 2008), pp. 227-249. Circa la rappresentazione in immagine delle sue conquiste territoriali si veda V. CAMELLITI, *Patroni 'celesti' e patroni 'terreni': dedica e dedizione della città nel rituale e nell'immagine*, in *Städtische Kulte im Mittelalter*. Forum Mittelalter, 6, a cura di S. Ehrlich, J. Oberste, (Regensburg 2009), Regensburg 2010, pp. 97-121: 120.

¹⁷ M. HAYEZ, *ad vocem Urbano V*, in *Enciclopedia dei Papi. Niccolò I, santo - Sisto IV*, II, Roma 2000, pp. 542-550.

¹⁸ M. SEIDEL, R. SILVA, *Potere delle immagini...*, cit., pp. 53-58.

¹⁹ Un papato, quello avignonese, che nella scelta di una continua e ininterrotta stanzialità esplicitava tutta la debolezza della sua macchina curiale la quale, lontana dall'agile funzionalità di secondo Duecento in grado di sostenere lo *status* itinerante, fondava di fatto un nuovo modello localistico. Questa efficace chiave di lettura del Papato avignonese si deve a A. PARAVICINI BAGLIANI, *Avignon une autre Rome?*, in *Images and Words in Exile. Avignon and Italy in the first half of the 14th century (1310-1352)*, Atti del Convegno internazionale (Firenze - Avignon 2011), in corso di stampa.

²⁰ Sulla fine della parabola comunale cfr. J.C. MAIRE VIGUEUR, *L'autre Rome...*, cit., pp. 361-370.

²¹ L'aspetto della città trecentesca è parzialmente ricostruibile grazie alle indagini storiche, storico urbanistiche e architettoniche di E. DUPRÈ THESEIDER, *Roma dal comune...*, cit.; E. GUIDONI, *Roma e l'urbanistica...*, cit., A. AUGENTI, *Il Palatino nel Medioevo. Archeologia e topografia (secoli VI-XIII)*, Roma 1996; E. HUBERT, *L'organizzazione territoriale e l'urbanizzazione*, in A. Vauchez (a cura di), *Storia di Roma dall'antichità a oggi*, II, Roma 2001, pp. 159-186; J.C. MAIRE VIGUEUR, *Strutture familiari, spazio domestico e architettura civile a Roma alla fine del Medioevo*, in *Storia dell'arte italiana*, XII, *Momenti di architettura*, Torino 1983, pp. 97-160; L. BIANCHI, M. R. COPPOLA, V. MUTARELLI, M. PIACENTINI, *Case e Torri Medioevali a Roma. I. Documentazione, storia e sopravvivenza di edifici medioevali nel tessuto urbano di Roma*, Roma 1998; A. DI SANTO, *Monumenti antichi, fortezze medievali. Il riutilizzo degli antichi monumenti nell'edilizia aristocratica di Roma (VIII-XIV secolo)*, Roma 2010; ma anche V. BRANCONE, *Le domus dei cardinali nella Roma del Duecento*. Gioielli,

mobili, libri, Roma 2010 e soprattutto da ultimo, con dettagliata bibliografia di riferimento, cfr. M. RIGHETTI, *Al di là della decadenza. Per un'indagine sulle committenze in area romana alla fine del Medioevo*, in *Medioevo i committenti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma 2010), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 673-682 e J.C. MAIRE VIGUEUR, *L'autre Rome...*, cit., pp. 34-72.

²² V. FRANCHETTI PARDO, *Riflessioni sulla figura e l'opera di Arnolfo in occasione del settimo centenario della morte, in Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di Id., (Firenze - Colle di Val d'Elsa 2006), Roma 2007, pp. 11-18: 15.

²³ M. RIGHETTI (*Al di là della decadenza...*, cit., p. 673) fa notare che rispetto ai 1500 ettari di Roma, a Parigi la muraglia di Filippo Augusto delimitava una superficie urbana di 273 ettari passata a 439 alla fine del XIV secolo con la costruzione sulla riva destra della Senna della cinta detta di Carlo V.

²⁴ In questa fase, dunque, le aree collinari rappresentavano la periferia della città. Le ragioni del decentramento sono state in parte spiegate con la tardiva affermazione del ceto baronale sulle altre componenti dell'aristocrazia cittadina cfr. in particolare S. CAROCCI, *Baroni in città. Considerazioni sull'insediamento e i diritti urbani della grande nobiltà*, in É. Hubert (a cura di), *Roma nei secoli XIII e XIV. Cinque saggi*, Roma 1993, pp. 137-173.

²⁵ A. DI SANTO, *Monumenti antichi...*, cit.; S. CAROCCI, *Forme di preminenza. L'insediamento urbano dei "baroni"*, in A. DI SANTO, *Monumenti antichi...*, cit., pp. 149-186; V. BRANCONE, *Le domus dei cardinali...*, cit., pp. 59-61; M. RIGHETTI, *Al di là della decadenza...*, cit., p. 678.

²⁶ A. DI SANTO, *Monumenti antichi...*, cit., p. 85.

²⁷ E. GUIDONI, *Roma e l'urbanistica...*, cit., p. 326; M. RIGHETTI, *Al di là della decadenza...*, cit., pp. 678, 680.

²⁸ Sulla riabilitazione politica, ecclesiastica e patrimoniale dei Colonna cfr. l'agile sintesi che ne offre A. TOMEI, *Roma senza Papa: artisti, botteghe, committenti tra Napoli e la Francia*, in Id. (a cura di), *Roma, Napoli, Avignone: arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino 1996, pp. 13-53: 30. Da ultimo J.C. MAIRE VIGUEUR, *L'autre Rome...*, cit., pp. 68-72.

²⁹ L'espansione verso il *campus lateranensis* fu possibile anche grazie al ruolo che i Colonna giocarono con ogni probabilità nella fondazione dell'ospedale dell'Angelo per cui si veda A. REHBERG, *L'ospedale di Santo Spirito nell'età avignonese fra la protezione della curia e le vicende politiche a Roma*, in *L'antico ospedale di Santo Spirito dall'istituzione papale alla sanità del terzo millennio*, Atti del Convegno internazionale di studi, (Roma 2001), «Il Veltro», XLV (2001), pp. 95-104: 101; cfr. per un approfondimento della questione cap. III.

³⁰ M. RIGHETTI, *Al di là della decadenza...*, cit., p. 678.

³¹ A. DI SANTO, *Monumenti antichi...*, cit., p. 70.

³² Ivi, pp. 70-71.

³³ E. GUIDONI, *Roma e l'urbanistica...*, cit., p. 326.

³⁴ A. DI SANTO, *Monumenti antichi...*, cit., p. 86.

³⁵ Sulle torri medievali a Roma cfr. in particolare L. BIANCHI, M. R. COPPOLA, V. MUTARELLI, M. PIACENTINI, *Case e Torri...*, cit., e da ultimo la ricognizione in M. RIGHETTI, *Al di là della decadenza...*, cit., p. 675.

³⁶ Per la Torre delle Milizie oltre i riferimenti bibliografici menzionati nella nota precedente si veda anche: N. BERNACCHIO, *La Torre delle Milizie*, in Ead., E. La Rocca, L. Ungaro, R. Meneghini (a cura di), *I luoghi del consenso imperiale: il Foro di Augusto, il Foro di Traiano. Introduzione storico-topografica*, 2 voll., Roma 1995, pp. 145-147.

³⁷ Come si nota i passaggi di proprietà della Torre delle Milizie sono molto simili a quelli subiti dalla Torre dei Conti. Di qui l'ipotesi, sostenuta da più parti, che le due torri facessero parte di uno stesso complesso fortificato impiantato sulle strutture dei Mercati Traianei cfr. da ultimo e con bibliografia di riferimento A. DI SANTO, *Monumenti antichi...*, cit., pp. 81-82.

³⁸ Questi sistemi fortificati, eretti sulle due sponde del Tevere, erano collegati per mezzo

di ponte Sant'Angelo. Cfr. la puntuale ricostruzione che ne offre: M.T. GIGLIOZZI, *I palazzi del papa. Architettura e ideologia: il Duecento*. Roma 2003, p. 74. Più in genere sul feudo orsiniiano: F. BOSMAN, *Incastellamento urbano a Roma: il caso degli Orsini*, in *Settlement and Economy in Italy, 1500 BC - AD 1500*, Papers of the Fifth Conference of Italian Archaeology a cura di N. Christie, Oxford 1995, pp. 499-507; S. CAROCCI, *Forme di preminenza...*, cit., pp. 149-186 e da ultimo J. BRUTTINI, *Enclavi urbane a Firenze: il caso della famiglia Uberti*, in «Annali di Storia di Firenze», VI (2011), pp. 5-35: 18.

³⁹ A. DI SANTO, *Monumenti antichi...*, cit., pp. 52-53.

⁴⁰ Ivi, p. 122.

⁴¹ E. GUIDONI, *Roma e l'urbanistica...*, cit., p. 326.

⁴² A. DI SANTO, *Monumenti antichi...*, cit., pp. 82-86.

⁴³ Ivi, p. 107 con bibliografia di riferimento.

⁴⁴ A. AUGENTI, *Il Palatino nel Medioevo...*, cit., p. 92 e nota 77.

⁴⁵ J.C. MAIRE VIGUEUR, *Strutture famigliari...*, cit., pp. 99-160.

⁴⁶ È esemplificativo il contesto ricostruito intorno all'Arpacasa (per la bibliografia di riferimento v. *supra* a nota 38), dove gli Orsini, attraverso oculate strategie matrimoniali e mirati incarichi di testimonianza in atti notarili, tentavano di annettere i nuclei immobiliari posseduti ad esempio da Manetti, Stinchi, Boccamazza e Taratari.

⁴⁷ Sullo *ius vicinorum* cfr. da ultimo con riepilogo della questione critica A. DI SANTO, *Monumenti antichi...*, cit., pp. 84-85.

⁴⁸ Cfr. *supra* a note 2, 20.

⁴⁹ A. MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo*, Firenze 2005, pp. 227-228.

⁵⁰ E. GUIDONI, *Roma e l'urbanistica...*, cit., p. 331.

⁵¹ Sulla geografia dei quartieri e siti commerciali cfr. J.C. MAIRE VIGUEUR, *L'autre Rome...*, cit., pp. 117-155.

⁵² Il mercato capitolino, situato nell'area compresa fra Santa Maria *in Aracoeli* e il Palazzo Senatorio, si espandeva sino ai pressi del Teatro di Marcello. Da un punto di vista delle testimonianze materiali la sua attività è attestata dalle numerose unità di misura per l'olio, il vino e le granaglie (denominate congi) e conservate presso i Musei Capitolini, sulle quali chi scrive ha uno studio in corso di pubblicazione. Cfr. inoltre *supra* a nota 12.

⁵³ Sull'architettura del palazzo e sulle sue funzioni si veda da ultimo e con ampia bibliografia di riferimento M.R. RINALDI, *Al centro del potere: a proposito di alcune committenze di Bonifacio IX a Roma, in Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di A.C. Quintavalle, (Parma 2010), Milano 2011, pp. 692-699.

⁵⁴ È noto anche il nome dell'architetto che realizzò questa scalinata monumentale grazie all'epigrafe apposta sulla facciata della chiesa, a sinistra del portale maggiore, che, sciolte le abbreviazioni, recita: «Magister Laurentius Symeoni/ Andreotii Andree Karoli Fa/ bricator de Roma de Re/ gione Colupne Fundavit (...)» (cfr. V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese...* cit., I, p. 127, n. 453). Si tratta, dunque, del maestro Lorenzo di Simone di Andreozzo. L'attuale assetto della scalinata è frutto di un rimontaggio tardo ottocentesco per cui cfr. M. BRANCIA DI APRICENA, *Il complesso dell'Aracoeli sul colle Capitolino (IX-XIX secolo)*, Roma 2000, pp. 79-82.

⁵⁵ E. GUIDONI, *Roma e l'urbanistica...*, cit., pp. 363-364.

⁵⁶ A. NATALE, *La felice società dei balestrieri e dei pavesati a Roma e il governo dei banderesi dal 1358 al 1408*, in «Archivio della Società romana di storia patria», LXII (1939), pp. 1-176: 129.

⁵⁷ M. BRANCIA DI APRICENA, *Il complesso dell'Aracoeli...*, cit., p. 83.

⁵⁸ M. RIGHETTI TOSTI CROCE, *L'architettura tra il 1254 ed il 1308*, in A.M. Romanini (a cura di), *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, Roma 1991, pp. 73-143: 89; da ultimo anche C. BOLGIA, *The so-called tribunal of Arnolfo di Cambio at S. Maria in Aracoeli, Rome*, in «The Burlington magazine», CXLIII (2001), pp. 753-755: 754.

⁵⁹ A. DI SANTO, *Monumenti antichi...*, cit., p. 68.

⁶⁰ M.R. RINALDI, *Al centro del potere...*, cit., p. 692.

⁶¹ A. TOMEI, *Roma senza Papa...*, cit., pp. 30-46.

⁶² Si veda *infra* a cap. II.

⁶³ Si veda *infra* a cap. V.

⁶⁴ L'incendio è documentato anche da un componimento poetico conservato presso la Biblioteca Vallicelliana di Roma e datato fra 1352 e 1354. Si tratta del *Rithmus de incendio in basilica Lateranensis Rome anno MCCCVIII*, pubblicato da M. PETOLETTI (*Il ritmo sull'incendio di San Giovanni in Laterano nel 1308*, in «Aevum: rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche», LXXVII (2003), 2, pp. 379-401). Sui lavori condotti in Laterano si veda da ultimo M. GAGLIONE, *Lignamina necessaria de Calabria ferenda. Interventi angioini per la ricostruzione di San Giovanni in Laterano (1308)*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXXXVIII (2005), pp. 5-64.

⁶⁵ Ivi, p. 8. Clemente V [cfr. *Regestum Clementis Papae V [annus primus - annus nonus] ex vaticanis archetypis sanctissimi domini nostri Leonis XIII pontificis maximi iussu et munificentia nunc primum editum, cura et studio monachorum ordinis s. Benedicti*, 9 voll., Romae 1885-1888, nrr. 3591, 3597, pp. 367-368, 371] avviò i lavori e sicuramente nel giro di pochi anni furono fatti molti progressi. A San Giovanni, infatti, il 1 agosto del 1312 fu celebrata la cerimonia di incoronazione di Arrigo VII di Lussemburgo, ma, senza dubbio, il cantiere era ancora attivo, se in quegli anni è registrato come direttore dei lavori Roberto *de Chesà* (ivi, VII, Romae 1887, nr. 8764, pp. 296-297; A. TOMEI, *Roma senza Papa...*, cit., p. 27; M. GAGLIONE, *Lignamina necessaria...*, cit., p. 9, nota 16).

⁶⁶ E. DUPRÉ THESEIDER, *Roma dal comune...*, cit., pp. 441-442; A. TOMEI, *Roma senza Papa...*, cit., p. 46. In effetti Giovanni XXII darebbe riconoscimento ad Angelo dei Tignosi, suo vicario a Roma, del completamento dei lavori tramite un atto pontificio tramandato solo per via indiretta (cfr. M. GAGLIONE, *Lignamina necessaria...*, cit., p. 20, nota 51).

⁶⁷ Secondo M. GAGLIONE (*Lignamina necessaria...*, cit., pp. 19-20) i lavori potrebbero esser stati terminati, in alternativa, al tempo di papa Benedetto XII in base a quanto è attestato nella Cronica dell'Anonimo Romano (sulla quale cfr. *infra* a cap. II, nota 43) e nel componimento poetico *Rithmus de incendio...*, cit. In entrambe le fonti letterarie, infatti, il tetto è ricordato a quel tempo ancora non del tutto completato. M. GAGLIONE (ivi, p. 20, nota 51) rileva, tuttavia, che l'atto papale rivolto al vicario pontificio non dà sufficienti margini di verosimiglianza per propendere a favore dell'ipotesi più tarda.

⁶⁸ A. TOMEI, *Roma senza Papa...*, cit., p. 49.

⁶⁹ R. E. MALMSTROM, *The building of the nave piers at S. Giovanni in Laterano after the fire of 1361*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», XLIII (1967/1968), pp. 155-164; M. FABRICIUS HANSEN, *The eloquence of appropriation prolegomena to an understanding of spolia in early Christian Rome*, Roma 2003, p. 43, nota 66.

⁷⁰ P. LAUER, *Le palais de Latran*, Paris 1911, p. 433.

⁷¹ Per il mosaico di facciata si veda *infra* a cap. II.

⁷² Sulla riedificazione del campanile al tempo di Clemente VI cfr. in particolare M. RIGHETTI, *Architettura a Roma, Napoli e Avignone nel Trecento*, in A. Tomei (a cura di), *Roma, Napoli, Avignone...*, cit., pp. 95-127: 127 e A. TOMEI, *Vicende della basilica sino al 1823*, in C. Pietrangeli (a cura di), *San Paolo fuori le mura a Roma*, Roma 1988, pp. 55-66: 56. Circa la testimonianza di Petrarca sul terremoto del 1349 cfr. N. BERNACCHIO, *Roma e il suo territorio nelle descrizioni di Petrarca*, in *Il rapporto di Francesco Petrarca con il territorio: Roma e il 'Districtus'*, Atti della Giornata di Studio a cura di L. Gatto, (Ferentino 2003), Ferentino-Roma 2004, pp. 193-232.

⁷³ M. RIGHETTI TOSTI CROCE, *ad vocem Roma. Architettura dalla metà del sec. 12° al 14°*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Roma 1999, pp. 85-96; A.M. CERIONI, *L'incendio del 1823. Problemi e polemiche per la ricostruzione e sua realizzazione*, in C. Pietrangeli (a cura di), *San Paolo...*, cit., pp. 67-82, in part. 69.

⁷⁴ *Lettres secrètes et curiales du pape Grégoire XI (1370-1378) relatives à la France extraites*

des Registres du Vatican, a cura di L. Mirot, H. Jassem, J. Viellard, I (2 fasc.), Paris 1937, nr. 1240. Dei duecento fiorini inviati dal re, cento dovevano essere utilizzati «*pro fabrica ecclesie*».

⁷⁵ Per un approfondimento della dibattuta questione relativa al mosaico di facciata di Santa Maria Maggiore si veda *infra* a cap. II.

⁷⁶ A. E. PRIESTER, *The belltowers of medieval Rome and the architecture of renovation*, Ph.D. Dissertation (presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the degree of doctor), Princeton 1990, pp. 80-81.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Circa gli interventi commissionati a favore della basilica vaticana da parte del cardinal Stefaneschi e da parte di papa Benedetto XII si veda *infra* cap. II.

⁷⁹ M.T. GIGLIOZZI, *I palazzi del papa...*, cit., p. 103, nota 123; A. MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano...*, cit., p. 211.

⁸⁰ *Ivi.*

⁸¹ *Ivi*, pp. 230-238.

⁸² Matteo Giovannetti giunse da Avignone a Roma nel 1365 e iniziò a ricevere pagamenti per la decorazione del così detto 'appartamento Roma', situato nella nuova ala del palazzo (cfr. E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1991, p. 136). Gli sono erogati compensi sino al gennaio del 1368, ma di lì a poco il celebre *pictor papae* morì, di certo entro luglio 1369, quando i documenti non lo citano in imprese alle quali, altrimenti, avrebbe partecipato. In questo mese sono infatti saldati Giotto, Giovanni da Milano, forse Bartolomeo Bulgarini e Agnolo Gaddi per aver affrescato altre due cappelle nel palazzo vaticano [cfr. S. ROMANO, *Eclissi di Roma: pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, p. 286].

⁸³ A. MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano...*, cit., pp. 239-243.

⁸⁴ *Ivi*, pp. 229-230.

⁸⁵ Nell'ultimo decennio sono stati dedicati numerosi contributi alla ricostruzione del tessuto delle residenze cardinalizie duecentesche a partire dal convengo *Domus et splendida palatia, residenze papali e cardinalizie a Roma fra XII e XV secolo*, Atti della giornata di studio a cura di A. Monciatti, (Pisa 2002), Pisa 2004; all'inquadramento fornito da A. MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano...*, cit., pp. 57-89; sino al più recente lavoro monografico di V. BRANCONE, *Le domus dei cardinali...*, cit.. Questa importante base storiografica costituisce una premessa essenziale per poter approntare un lavoro sulle sorti di queste *domus* al tempo del Papato avignonese.

⁸⁶ Circa le dinamiche che produssero nel corso della seconda metà del XIII secolo lo scollamento fra *titulus* e residenza, si rimanda in particolare a S. CAROCCI, *Insedimento aristocratico e residenze cardinalizie a Roma fra XII e XIV secolo*, in *Domus et splendida...*, cit., pp. 17-28.

⁸⁷ Riguardo alla residenza Colonna presso i Santi Apostoli si veda con bibliografia di riferimento A. MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano...*, cit., p. 64.

⁸⁸ *Memoriale de mirabilibus et indulgentiis quae in Urbe romana existunt*, in R. Valentini, G. Zucchetti (a cura di), *Codice topografico della città di Roma*, IV, Roma 1953, pp. 75-89: 81, «*Sunt etiam ibi hospicia magna ultra baec, ubi consueverunt habitare cardianles*».

⁸⁹ A. MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano...*, cit., pp. 79-80.

⁹⁰ Per il *Catalogo del Signorili* (1425) si fa riferimento all'edizione in M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dalle loro origini al secolo XVI*, Roma 1887, pp. 49-51, in versione *on line* con numerazione progressiva in cifre arabe a cura di F.A. Angeli, E. Berti, <<http://www.medioevo.roma.it/html/letteratura/torino1.html#testo>>.

⁹¹ Per il *Catalogo del Signorili* (1425) si fa riferimento all'edizione in CH. HÜLSEN, *Le chiese di Roma nel medioevo: cataloghi ed appunti*, Firenze 1927, pp. 43-49 (chiese), 50-52 (reliquie).

⁹² *Memoriale de mirabilibus...*, cit.

⁹³ B. CIRULLI, *Una ricerca sulle chiese degli ordini mendicanti*, in *Arnolfo di Cambio: una rinascita nell'Umbria medievale*, Catalogo della Mostra a cura di V. Garibaldi, B. Toscano,

(Perugia - Orvieto 2005/2006), Cinisello Balsamo 2005, pp. 83-89.

⁹⁴ Cfr. in particolare M. RIGHETTI TOSTI GROCE, *L'architettura...*, cit., p. 86.

⁹⁵ *Catalogo di Torino*, in M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma...*, cit., nrr. 38 (*Monasterium sancti Silvestri de Capite*), 399 (*Ecclesia sanctorum Cosme et Damiani est monasterium*).

⁹⁶ B. CIRULLI, *Una ricerca sulle chiese...*, pp. 83-84; *Catalogo di Torino*, in M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma...*, cit., nrr. 265 (*Ecclesia sancte Sabine*), 140 (*M. Ecclesia sancte Marie in Minerva*), 278 (*Monasterium sancti Sixti*).

⁹⁷ *Memoriale de mirabilibus...*, cit., p. 79.

⁹⁸ M. RIGHETTI, *Al di là della decadenza...*, cit. p. 677, fig. 7.

⁹⁹ A. SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria*, Roma 1964, pp. 29-30.

¹⁰⁰ C. VARAGNOLI, *S. Croce in Gerusalemme: la basilica restaurata e l'architettura del Settecento romano*, Roma 1995, pp. 22-24; L. CANGEMI, *Certose e certosini a Roma da S. Croce in Gerusalemme a S. Maria degli Angeli*, in *L'Ordine certosino e il papato dalla fondazione allo scisma d'Occidente*, Primo Convegno Internazionale delle celebrazioni nazionali per il nono centenario della morte di san Bruno di Colonia a cura di P. De Leo, (Roma 2002), Roma 2004, pp. 351-377: 351-353.

¹⁰¹ Si veda *infra* a cap. III. A titolo esemplificativo: N. BERNACCHIO, *L'ospedale dei Giovanniti nel Foro di Traiano e l'architettura ospedaliera a Roma nel tardo medioevo*, in *L'Ordine Templare nel Lazio meridionale*, Atti del Convegno a cura di C. Ciammaruconi, (Sabaudia 2000), Casamari 2004, pp. 247-274; PH. HELAS, "Hoc opus inchoatum [...] *Bautätigkeit und Bildpolitik des Hospitals von Santo Spirito in Sassia und des Hospitals am Lateran im Rom des 14. und 15. Jahrhunderts*, in *Ordnung und Wandel in der römischen Architektur der Frühen Neuzeit, kunsthistorische Studien zu Ehren von Christof Thoenes*, Akten der Festveranstaltungen aus Anlaß des 80. Geburtstags von Christof Thoenes am 4. Dezember 2008, a cura di H. Schlimme, L. Sickel, München 2011, pp. 153-183.

¹⁰² A. REHBERG, *L'ospedale di Santo Spirito...*, cit., p. 98; ID., *I papi, l'ospedale e l'ordine di S. Spirito nell'età avignonese*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXXIV (2001), pp. 35-140: 42-52, 65-69.

¹⁰³ A Roma era presente anche l'Ordine di Altopascio (A. REHBERG, *I papi, l'ospedale...*, cit., p. 52), come emerge con molta chiarezza anche dal *Catalogo di Torino* (in M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma...*, cit.). Questo ordine ospedaliero gestiva l'ospedale *sancti Jacobi Altipassus* (ivi, nr. 215) che doveva trovarsi nei pressi del monastero benedettino di Santa Maria in Petrochia che di recente individuato (M. RIGHETTI, *Al di là della decadenza...*, cit. p. 677, fig. 7) non doveva essere troppo lontano da Santa Maria *in Aracoeli*. Sempre stando al *Catalogo di Torino* i Crociferi gestivano San Matteo di Merulana (ivi, nr. 297), fondato intorno al 1212 da due esponenti della nobiltà romana (v. N. BERNACCHIO, *L'ospedale dei Giovanniti...*, cit., p. 257) e un altro ospedale del quale non si sa nulla il San Cesare in Torre (*Catalogo di Torino...*, cit., in M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma...*, cit., nr. 275).

¹⁰⁴ Si veda *infra* a cap. III.

¹⁰⁵ Si veda *infra* a cap. III.

¹⁰⁶ Sulla complessa questione della fondazione dell'ospedale dell'Angelo v. *infra* a cap. III.

¹⁰⁷ G. CAPITELLI, *L'«ignobil masso»: la perduta chiesa di San Giacomo al Colosseo e la sua decorazione pittorica attraverso la documentazione archivistica, letteraria, iconografica*, in «Roma Moderna e Contemporanea», VI (1998), pp. 57-81: 65.

¹⁰⁸ A. ESPOSITO, *L'inventario delle case e delle vigne dell'ospedale dei SS. Quaranta Martiri di Trastevere (1351)*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXXIV (2001), pp. 25-33.

¹⁰⁹ Ivi, p. 26.

¹¹⁰ N. BERNACCHIO, *L'ospedale dei Giovanniti...*, cit., pp. 256-257.

¹¹¹ A. ESPOSITO, *Le 'confraternite' del Gonfalone (secoli XIV-XV)*, in «Ricerche per la storia di Roma», V (1984), pp. 91-136: 94. Stando al *Catalogo di Torino* (in M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma...*, cit., nr. 161) presso l'ospedale di Sant'Alberto prestavano la loro opera 4 servitori.

Quando il papa non c'è: immagini celebrative e monumenti funebri

Se si è già detto in che modo il trasferimento del Papato in Francia incise sul volto architettonico e urbanistico dell'Urbe pontificia, è ora importante evidenziare quali furono le conseguenze sulla produzione artistica di tipo monumentale e quindi sulla politica delle immagini.

Per quanto riguarda la pittura, i dati fondamentali sono noti¹. Alla partenza di Pietro Cavallini per Napoli nel 1308² e di Filippo Rusuti, documentato in Francia fra il 1304 e il 1309³, corrispose l'arrivo di Giotto già intorno al 1310, secondo quanto ribadito di recente anche in rapporto al mosaico della Navicella⁴, commissionatogli dal cardinal Jacopo Stefaneschi per l'atrio della basilica vaticana. A questo primo soggiorno di certo ne seguirono degli altri nel corso dei quali Giotto, ormai a capo di un'articolata bottega, realizzò fra le altre cose, il cosiddetto polittico Stefaneschi⁵ e forse il rinnovamento della decorazione absidale di San Pietro insieme a Cavallini⁶.

La precoce presenza in città del maestro spiega per quale motivo le Storie di fondazione della basilica liberiana, impaginate nel mosaico di facciata di Santa Maria Maggiore, presentano un pieno aggiornamento sulla lezione giottesca, confermando la loro datazione più bassa (in quanto frutto di un intervento successivo) rispetto al registro rusutiano con la *Maiestas Domini*. Legate al patrocinio Colonna, le Storie liberiane sarebbero state messe in opera da un anonimo maestro già a conoscenza della lezione giottesca assiate (Gaddo Gaddi, volendo seguire il suggerimento vasariano) dopo il 1305, quando la famiglia ritornò in possesso del titolo cardinalizio toltole nel 1297 da papa Caetani⁷.

Alla metà degli anni venti risale il mosaico di facciata di San Paolo fuori le mura che, ultima grande committenza pontificia nel campo della pittura monumentale, è andato distrutto, come si è già accennato in precedenza, durante l'incendio del 1823. Noto attraverso riproduzioni grafiche⁸, si conservano soltanto lacerti musivi reimpiegati nel retro del-

l'arco di Galla Placidia e sull'arco absidale. È stata avanzata un'attribuzione a Pietro Cavallini di ritorno dalla stagione napoletana o comunque a un suo collaboratore che, fino a qualche anno fa, era noto alla comunità scientifica con il nome di Lello da Orvieto e ora, sebbene non in modo unanime, con quello di *Lellus de Urbe*⁹, in base alla rilettura della firma apposta al di sotto del mosaico di Santa Maria del Principio nel duomo di Napoli e datato 1313. A questo maestro sono stati assegnati molti dei brani che compongono il laceratissimo tessuto figurativo del Trecento romano. Nel corso della presente trattazione si vedrà come l'attività di *Lellus* a Roma non debba poggiare più soltanto su referti stilistici ma possa avere riscontri anche in appigli documentari che ne attestano la presenza in città alla fine degli anni Trenta.

La produzione plastica, al contrario, è priva di qualsiasi tipo di inquadramento.

È evidente che dopo la definitiva partenza dei papi, in città si continuava a scolpire ma, a differenza di quanto attestato in pittura, non furono realizzate grandi imprese, almeno sino alla fine degli anni Trenta. Ciò che la città restituisce prima di questa data consiste soprattutto in un buon numero di crocifissi lignei e in altre poche sculture erratiche, ma sia i crocifissi sia le sculture hanno il grande limite di non essere agganciati a nessun riferimento cronologico certo e tanto meno a nomi di scultori. Per ricollocare l'episodicità di queste opere entro un'intelaiatura storica, si è ritenuto opportuno partire dai manufatti più tardi, corredati di data e/o firma e che in via generale abbiano un riscontro documentario.

In tal modo la ricostruzione, pur muovendo dalla fine degli anni trenta del secolo, è in grado di indicare con certezza quali erano i principali maestri attivi in città al servizio della curia avignonese. La comprensione della loro cultura figurativa, che a Roma si arricchisce del confronto diretto con gli autografi di Arnolfo e dei marmorari, consente di iniziare a comprendere in che modo era mutata la scena artistica della città dopo il Giubileo del 1300.

PAOLO DA SIENA

Il busto di Benedetto XII

Poche sono le opere medievali puntualmente documentate come il busto vaticano di papa Benedetto XII (fig. II.1) il quale, in rapporto alla

produzione artistica romana fra prima e seconda metà del Trecento, appare addirittura come un *unicum*. Quelle che lo riguardano sono peraltro tutte testimonianze dirette, a partire dall'iscrizione incisa su una lastra marmorea che lo correda (fig. II.2).

Il testo, redatto in maiuscola gotica epigrafica, si suddivide fra *titulus* dedicatorio e sottoscrizione attributiva¹⁰. L'uno campeggia nella parte alta della lastra e, sciolte le abbreviazioni, recita:

«BENEDICTUS P(A)P(A) XII
THOLOSANUS FECIT
FIERI DE NOVO TECTA
HUIUS BASILICE SUB
ANNO D(O)M(INI) MCCCXLI»

L'altra, invece, di dimensioni più ridotte è impaginata nel margine inferiore destro:

«MAGISTER
PAULUS DE S
ENIS ME FECI •T•»

Già dalla fonte epigrafica si apprendono le circostanze che presiedettero l'esecuzione dell'opera e il nome dell'artista. Si tratta di un busto onorario realizzato da Paolo da Siena al fine di ringraziare il pontefice dell'impegno profuso nel restauro del tetto della basilica vaticana, concluso *sub anno domini* 1341. È pervenuto anche il documento di pagamento che, rintracciato per la prima volta da Daumet¹¹ alla fine del XIX secolo nel libro dei conti *Introitus et exitus* nr. 180 dell'Archivio Segreto Vaticano, è molto significativo perché, oltre a ricordare la somma di 20 fiorini d'oro liquidata a *magister Paulus*, si sofferma anche sulla descrizione del manufatto e sulla sua collocazione originaria:

«Die ultimo Septembris Ind. IX.

Item solvi magistro Paulo de Senis pro una ymagine marmorea facta per eum omnibus suis sumptibus et expensis a cruribus supra, ad similitudinem Sanctissimi Domini, Domini nostri Pape Benedicti XII ad modum pontificale, cum mutellis, columpnellis et fenestris, posita etiam per eum in muro supra portam navis majoris dicte Sacrosancte Basilice, dictis suis sumptibus et expensis, florenos auri viginti, de quibus fecit recognitionem, presentibus magistro Thomasio Picardo et Butio Leonardi, ad hoc ut memoria ipsius Domini nostri Summi Pontificis, qui tecta ipsius Basilice

*sic laudabiliter de novo reparari fecit, in ipsa Basilica perpetuo remaneret, flor. auri XX.»*¹²

Se poi questi dati sono messi in rapporto con quanto tramandano le tradizionali descrizioni dedicate alla basilica e alle Grotte vaticane, a partire dall'autorevole versione del Grimaldi (1605)¹³ illustrata dagli acquerelli di Tasselli da Lugo, allora si è in grado di ricostruire integralmente l'aspetto che aveva l'opera nel 1341. In controfacciata, questa sormontava il cosiddetto *altare Mortuorum* di Leone IX posto «*inter portas Aeneam et Ravennianam*», cioè fra l'ingresso centrale e quello laterale destro (figg. II.3, 8). Il ritratto del pontefice ricavato da una lastra di spessore relativamente esiguo, era inquadrato entro un'edicola gotica costituita da un *gâble* di coronamento, due esili colonnine e da un sistema mensolato come base. Il *gâble* è l'unico pezzo superstite dell'edicola ed è stato ottenuto rilavorando un marmo altomedievale (fig. II.4), pertinente la recinzione presbiteriale di VI secolo¹⁴. L'epigrafe, infine, doveva campeggiare a sinistra del busto¹⁵.

Sempre grazie al registro *Introitus et exitus* nr. 180 è confermato ciò che trapela dall'evidenza del dato materiale, ovverosia che il monumento era dipinto e dorato. Il 5 ottobre del 1341 furono assegnate, infatti, dieci libbre senesi al pittore Lello da Roma, detto Garofalo, per il lavoro svolto¹⁶. In questo caso, però, il documento non indugia molto nella descrizione. Registrando soltanto che furono impiegati «*bonis et optimis coloribus*» e che per le dorature si scelse l'oro di Firenze, non è possibile risalire alla cromia di ogni singola parte¹⁷. Di qualche aiuto, ma non determinante, possono essere le testimonianze di età moderna. Grimaldi¹⁸ ricorda che il piviale era colorato di rosso non accennando però al resto. Ancor più generica la notazione di Torrigio¹⁹ secondo cui l'effigie era dipinta di rosso²⁰.

A tal proposito l'analisi autoptica delle superfici marmoree aggiunge ben poco. Esse conservano, infatti, esigue tracce di colore sulle parti più nascoste del paramento, che confermano una colorazione rossa per il piviale (fig. II.5) e forse blu-azzurra per la veste sottostante. Anche le dorature che corrono sui bordi del piviale, sulle corone della tiara, sulle frange delle infule e sulle chiavi, sono frutto di un intervento successivo. Una vernice simil oro ha purtroppo coperto le tracce dell'originaria doratura²¹. Originali, invece, sono gli incavi di forma ovoidale e rotonda che, presenti in più parti della tiara (fig. II.6) e al centro dei guanti, dovevano servire come castoni per pietre dure o paste vitree.

Molto diverso è lo stato della policromia della struttura architettonica (fig. II.1). In particolare la ghimberga e la sottostante specchiatura conservano la pellicola pittorica originale, percorsa da profilature e da elementi dorati. Dalle cromie superstiti si può desumere, dunque, che nel complesso i toni predominanti erano il rosso, l'azzurro e l'oro. Il rosso della specchiatura doveva infatti rimandare al rosso del piviale, così come l'azzurro di ghimberga e pinnacoli, forse, al camice indossato dal papa e di certo al tendaggio alle sue spalle. L'attuale colorazione verdastro azzurrognola del *velarium* è il risultato di un'alterazione, causata con ogni probabilità dall'immissione di materia grassa²².

Il monumento fu rimosso dalla controfacciata al tempo del rinnovamento seicentesco della basilica voluto da Paolo V (1605-1621)²³. A differenza di molte altre opere andate distrutte o perdute durante quei drastici lavori, esso fu soltanto smembrato in tre parti, rispettivamente busto, struttura architettonica ed epigrafe. Queste tre parti furono conservate da subito all'interno delle Sacre Grotte secondo quanto si desume dalle fonti del tempo. Il 13 ottobre 1605 il busto fu sistemato nella cappella detta della Madonna della Boccia, a destra dell'altare²⁴, insieme a due epigrafi che, incise *ex novo* in quell'occasione, commemoravano ancora una volta gli ingenti restauri promossi da Benedetto XII²⁵. L'epigrafe trecentesca, invece, fu affissa su un pilastro, poco lontano²⁶.

Anche il *gâble* fu ricoverato nella stessa cappella ma vi è documentato soltanto a partire dal 1617, da quando cioè è incluso in una sorta di *pastiche* scultoreo composto in quell'anno da «*magistro Benedetto Drei*»²⁷. Ci sono i documenti: Drei restaura la statua petrina, già ottenuta dalla rilavorazione (probabilmente tardo duecentesca e secondo alcuni arnofiana²⁸) di una scultura romana di II secolo d.C., e poi la sistema entro una seduta trionfale che ottiene dalla muratura, stuccatura e incollaggio di *spolia*. Utilizza la struttura timpanata come edicola di inquadramento del San Pietro²⁹.

Si conserva memoria di questa ardita costruzione, prima del suo smantellamento avvenuto nel 1950, grazie a un'incisione settecentesca contenuta nel *Sacrarium Basilicae Vaticanae* di Dionigi³⁰ (fig. II.9) e a una fotografia Anderson dei primi del Novecento³¹ (fig. II.10). Soprattutto dall'incisione, eseguita con puntualità descrittiva, emerge che il *gâble* era ancora corredato della cornice mistilinea sottostante, mentre i pinnacoli erano stati già privati delle colonnine che in origine riconnettevano l'intelaiatura alla base.

È interessante rilevare che dell'assemblaggio messo insieme da Bene-

detto Drei facevano parte anche due leoni attualmente murati ai lati del varco che immette dalla navata centrale delle Grotte alla Confessione (figg. II.11-12). E interessa rilevarlo perché Grimaldi³², lo zelante notaio apostolico, attesta che due leoni sostenevano l'«ornatum statue», cioè l'edicola di inquadramento del busto. Assenti nelle tavole illustrative dei suoi *Instrumenta autentica* essi, fatto ancor più grave, non sono menzionati neppure nel documento di pagamento di Paolo da Siena, dove la dettagliata descrizione dell'opera parla, piuttosto, di mensole reggi *consolle*. La loro configurazione strutturale, inoltre, mal si concilia con quella di un monumento pensile, come pure il dato stilistico non va oltre il XIII secolo. Sulla base di una lunga tradizione erudita³³ si ritiene che la coppia di fiere facesse parte del monumento funebre di Urbano VI, come confermerebbe anche un disegno contenuto nella raccolta Windsor di recente attribuita a Costantino Gigli³⁴, che ritrae la tomba dopo il 1606, nel suo primo allestimento presso le Grotte. La cassa è, in effetti, sostenuta da due leoni posti su piedistalli, ma intervengono tre fattori che mettono in forte dubbio anche questa provenienza. Anzitutto, come si è già detto prima, la cifra stilistica dei leoni in questione non è riconducibile a una datazione tardo trecentesca e, poi, nessuno dei due è caratterizzato da una visione frontale a differenza di quanto emerge dal disegno. Infine, ma questo sarebbe anche ammissibile, si dovrebbe supporre che dopo lo smantellamento paolino della basilica e la ricomposizione del monumento di Urbano VI nelle Grotte agli inizi del Seicento, già nel 1617 si sarebbe provveduto a un suo nuovo smontaggio in conseguenza del quale i leoni sarebbero stati reimpiegati nell'edicola/trono del San Pietro.

Il cantiere della basilica vaticana

Le energie profuse da Benedetto XII (1334-1342), a favore della basilica vaticana e quindi della Roma pontificia, non avevano precedenti da quando la curia si era naturalizzata francese³⁵. I 3500 fiorini erogati da Giovanni XXII (1316-1334) per San Pietro erano semplicemente irrisori rispetto ai 13.505 impiegati da papa Fournier fra 1335 e 1341³⁶. I lavori consistettero in importanti interventi strutturali concentrati, in particolare, nel completo rinnovamento del sistema di copertura. Secondo Grimaldi, inoltre, se la morte non avesse colpito Benedetto XII, i lavori avrebbero riguardato anche l'apparato pittorico³⁷.

La preoccupazione principale all'apertura del cantiere fu quella del-

l'approvvigionamento del legname, da impiegare nella costruzione delle nuove capriate³⁸. Occorrevano travi lunghe e robuste per le quali non bastava la riserva papale di Massa Trabaria. Fu così che il 15 maggio 1337, Benedetto XII decise di scrivere a re Roberto e a sua moglie Sancia chiedendo, come aveva già fatto Clemente V (1305-1314) per il restauro della basilica lateranense colpita dall'incendio del 1308, di collaborare al reperimento del materiale presso i monti calabresi della Sila. Il legname durante il viaggio doveva essere esonerato da ogni pedaggio e a tal proposito il pontefice si rivolse anche a tutti i monasteri proprietari di territori attraverso i quali doveva transitare il carico³⁹. Questo, però, giunse a Roma in grande ritardo, il 24 luglio del 1339⁴⁰. Al suo arrivo non si perse un attimo. Si prese a lavorare con grande solerzia alla nave maggiore. Nel mese di gennaio del 1340 si erano già coperte le navi minori e si iniziò a procedere verso l'abside⁴¹.

Oltre alle testimonianze archivistiche, il cantiere vaticano di Benedetto XII dispone anche di una testimonianza in presa diretta di quei giorni di grande attività⁴². Si tratta dell'Anonimo Romano⁴³ che, con un realismo indice di vera partecipazione all'evento, descrive il momento in cui le travi vecchie furono sostituite con le nuove. «Currevano anni Domini MCCCXLI de lo mese di ... quanno quella opera fornita fo. Custao ottanta milia Fiorini d'oro. Lo Capomastro de tutta l'opera habe nome Mastro Ballo de Colonna eccellentissimo falenname». «Io viddi» dice il cronista un «esmesuratissimo trave de mirabile grossezza» rinvenuto dai carpentieri durante lo smontaggio del vecchio tetto, «Dieci piedi era gruosso [...]». Era di legno di abete e su di esso «fonce trovato scritto [...]: questo ene de quelli travi li quali puse in questo tempo lo bono Constantino. [...]». L'Anonimo fa poi delle considerazioni sulla composizione del cantiere: «Per fare questo tetto fuoro adunati tutti li savii Mastri li quali havere si potiero dentro de Roma e fora. Intra li quali fo uno de li buoni de lo munno, lo quale habbe nome Nicola de Agniletto de Vetralla»⁴⁴.

È uno dei passi più noti della *Cronica* sia per questa descrizione che è stata letta sempre in chiave simbolica come allusione allo stato rovinoso di Roma, sia perché vi sono citati i nomi di Ballo di Colonna e Nicola *Angelutii* da Vetralla che, ricorrendo anche nei registri di pagamento pontifici, confermano l'attendibilità di questa fonte letteraria.

È evidente, tuttavia, che per la puntuale ricostruzione del cantiere vaticano si debba far riferimento al libro dei conti compilato dall'altario di San Pietro *Petrus Laurentii canonicus Atrebatensis*⁴⁵. L'altario

era anche il responsabile del cantiere e doveva rispondere del suo andamento di fronte al vicario pontificio che, massima carica curiale presente a Roma, in quegli anni era ricoperta da Giovanni Pagnotta⁴⁶. Succeduto ad Angelo dei Tignosi, il suo nome si lega, come si vedrà, anche all'erezione dell'ospedale di San Giacomo in Augusta (1339).

Il direttore dei lavori vero e proprio era Tommaso Giraudi, un laico avignonese inviato a Roma il 18 ottobre del 1338 direttamente da Benedetto XII⁴⁷. Aveva il compito di sovrintendere e coordinare maestri, operai e manuali pur dovendo sottostare al controllo dell'altare. Riceveva uno stipendio molto alto che ammontava a mezzo fiorino d'oro al giorno. Il 17 ottobre 1341 cessano i pagamenti in suo favore⁴⁸. Il cantiere può ritenersi chiuso.

Oltre l'acquisto di materie prime (ferro, piombo, calce e sabbia, fune, legname...) gran parte dei fondi a disposizione era destinata ai salari, generalmente settimanali, di maestri e manodopera. Scorrendo i loro nomi⁴⁹ si apprende, come pure aveva commentato l'Anonimo, che nella fabbrica erano attive maestranze locali (*magister Blasio de Urbe* o *Angelutius de Urbe*⁵⁰) infittite da presenze provenienti da tutta la penisola (*magister Ioannes de Neapolis*, *Angelus Lombardus*, *Vitalis de Benevento*, *Angelus de Apulea*) con qualche incursione da oltre confine (*Iacobus Ungarus*, *Gualterius de dodax*, *Iohannes dicto piccardo de Boetonia*).

È questo il contesto nel quale sono attivi Paolo da Siena e Lello da Roma, che di certo dovevano essere fra i maestri più quotati del cantiere, considerando il prestigioso incarico di realizzare il ritratto papale e la consistenza dei corrispettivi economici percepiti⁵¹.

...E I MAESTRI SENESI A ROMA

Il monumento funebre del cardinal Matteo Orsini

A una copia del testamento del cardinal Matteo Orsini⁵², morto ad Avignone nel 1340, è allegato un atto di procura che, siglato il 24 novembre del 1341 a Roma, in Santa Maria sopra Minerva, contiene la nomina degli esecutori testamentari alla presenza di quattro testimoni: i marmorari Paolo e Agnolo senesi ma «*nunc de Urbe*» e «*Johannes Guidicelli marmorario de regione Trivii e Lelio dicto alias Menchiabona de regione Pigna*».

Nel testamento, Matteo Orsini disponeva di voler essere tumulato a

Roma, nella chiesa della Minerva, sfruttando il permesso concesso da Giovanni XXII nel 1332, in base al quale era possibile scegliere, liberi da vincoli, il proprio luogo di sepoltura⁵³. Lasciava 150 fiorini d'oro per il suo monumento funebre che, non troppo sontuoso ma confacente al decoro della chiesa, avrebbe dovuto trovar posto nella cappella di Santa Caterina di Alessandria (oggi del Santissimo Sacramento), da lui edificata e interamente dotata⁵⁴. Non si conoscono altre committenze legate alla sua iniziativa, ad eccezione di una che però rimane del tutto ipotetica: al suo periodo avignonese potrebbe risalire l'ingaggio di Simone Martini per la realizzazione di un piccolo polittico pieghevole che, raffigurante un'Annunciazione e quattro scene della Passione, è oggi diviso tra il Museo del Louvre (Salita al Calvario), quello di Anversa (Crocefissione, Deposizione e Annunciazione) e i musei di Berlino (Seppellimento di Cristo)⁵⁵.

Dell'originario sacello (fig. II.13) non resta altro che il giacente disteso su una lettiga e abbigliato con i suoi paramenti vescovili, il catafalco funebre, ricoperto da un doppio strato di *velaria* e un basamento araldico. Quest'ultimo, spartito in tre riquadri, è chiuso in alto da una cornice dentellata e in basso da una listatura, sulla quale corre l'iscrizione seicentesca (fig. II.14) che vi ricorda il trasferimento dei resti del cardinale domenicano Latino Malabranca Orsini (1220/1225-1294):

«VEN(ERABIL) MEM(ORIAE) F(RATRUM) LATINI ET MATTHAEI VRSINORUM ORD(INIS) PRAED(ICATORUM) S(ANCTAE) R(OMANAE) E(CCLE-SIAE) CARDINALIVM»⁵⁶.

I riquadri a loro volta ospitano le insegne nobiliari ed ecclesiastiche del defunto. In quelli laterali si trovano gli stemmi della casata fiancheggiati da motivi vegetali a forma di lira (a destra) e a foglia di quercia (a sinistra). Nel comparto mediano lo scudo con il cappello cardinalizio è circondato da foglie vitinee, al centro delle quali sbocciano rosette orsiniane. I piedistalli angolari sono percorsi in altezza da bande musive cosmatesche le quali, di certo, non dovevano essere le sole nell'originaria economia decorativa del sacello.

Le condizioni conservative delle parti superstiti testimoniano le numerose manomissioni alle quali il monumento è stato sottoposto nel corso dei secoli. Lo zoccolo araldico registra cadute non risarcite, in corrispondenza del riquadro di sinistra e delle listature che incorniciano l'epigrafe seicentesca. Il catafalco funebre presenta, invece, una profonda lesione che sale dal margine inferiore destro e arriva sino al cusci-

no del giacente (fig. II.15) il quale, a sua volta, ha il piede sinistro mutilato (fig. II.16).

L'attuale configurazione è dunque il risultato di un tormentato *iter* di spostamenti che ha inizio presumibilmente nel 1565 quando, con la vendita del giuspatronato della cappella di Santa Caterina d'Alessandria a Giovan Battista Vittori, si predispose lo smontaggio della tomba che viene trasferita in sacrestia⁵⁷. In essa confluirono (come attestato dall'iscrizione) le ceneri di Latino Malabranca, rinvenute durante un rinnovamento della stessa sacrestia nel 1630⁵⁸. Non è dato sapere se in questa occasione si procedette anche all'integrazione dei due monumenti funebri. L'interrogativo è destinato a rimanere senza alcuna risposta, considerando che non si sa nulla circa l'aspetto del sacello duecentesco. A riguardo, infatti, sono tramandate soltanto notizie molto generiche. Nel testamento del cardinale Niccolò da Prato (1321) si parla, ad esempio, di una costruzione sontuosa⁵⁹, mentre nella *Cronica* dell'Anonimo Romano si accenna a uno stendardo che pendeva dalla volta della Minerva «sopre la cappella de missore Latino»⁶⁰.

L'unico dato che si può attestare con certezza è che il monumento funebre di Matteo Orsini, già entro la prima metà del Seicento, presentava l'attuale configurazione strutturale. Ciò è quanto emerge con inequivocabile chiarezza da un disegno contenuto nella citata raccolta Windsor⁶¹ (fig. II.17). Dei 243 disegni compresi nella silloge, tuttavia, questo⁶² è uno fra i pochi dei quali non si hanno notizie più precise circa la sua cronologia che, dunque, deve rifarsi a quella generale dell'album⁶³. Maggiori informazioni non si possono desumere neppure dalla presenza dell'epitaffio seicentesco, perché questo, privo, peraltro, di ogni intento mimetico rispetto all'epigrafe originale, è stato trascritto dopo il 1663 se non addirittura al principio del XVIII secolo⁶⁴.

Per quanto riguarda la posizione che il sacello Orsini doveva avere all'interno della chiesa della Minerva nel momento in cui è stato riprodotto, non ci sono elementi che consentano di avanzare ipotesi decisive. Si può soltanto notare che esso risulta incassato in una struttura ad arcosolio del tutto simile a quella entro la quale è tuttora inserito. Secondo la ricostruzione fatta da Garms⁶⁵, sulla base delle informazioni ricavabili dalla letteratura erudita, il monumento lasciò la sacrestia dopo il 1645 e arrivò nell'attuale corridoio di collegamento con il Collegio Romano, già cappella San Tommaso de Rustici, soltanto nel 1675.

A questo stato di cose non aggiunge nessuna informazione in più l'altro disegno risalente ai primi decenni del Settecento e conservato pres-

so l'Archivio Capitolino fra gli appunti dell'erudito Francesco Valesio (1670-1742)⁶⁶.

È inevitabile pensare che i marmorari coinvolti nell'esecuzione testamentaria fossero anche gli autori del monumento funebre⁶⁷. L'omonimia e la corrispondenza cronologica fra la firma di Paolo allegata al busto di Benedetto XII e questa sull'atto di procura, entrambe risalenti al 1341, ha inoltre fatto riconoscere nel maestro attivo in Vaticano quello testimone a Santa Maria Sopra Minerva⁶⁸.

Si deve tenere nel giusto conto, infatti, che il cardinal Orsini era un esponente di rango della curia avignonese⁶⁹ e che quindi era cosa implicita ingaggiare maestranze operanti nei circuiti papali per la realizzazione della sua sepoltura. E a Roma, in quegli anni, ingaggiare maestranze papali significava cooptarle dal cantiere vaticano.

L'identificazione fra il *magister Paulus* attivo in Vaticano e il marmoraro della Minerva perderebbe ogni sfumatura ipotetica se non intervenisse il dato stilistico a tenere la questione ancora aperta.

Non è possibile, infatti, procedere cercando corrispondenze fra busto (fig. II.1) e monumento funebre (fig. II.13), in quanto si tratta di due opere non confrontabili fra loro. L'uno (il sacello) è un prodotto nato dalla collaborazione di più scultori, mentre l'altro (il busto) è l'autografo di un singolo.

L'unica via percorribile prevede, dunque, che sia ricostruita la cultura figurativa di cui sono esponenti i maestri presenti all'atto di procura del 1341. Fra questi *Angelo de Senis* è senza dubbio quello che può apportare il maggiore contributo, perché più noto rispetto agli altri. Si tratta del «*magiste(r) Angelu(s) de Senis*» che nel 1330 firma, insieme ad Agostino di Giovanni, il monumento funebre del vescovo Guido Tarlati nel duomo di Arezzo⁷⁰ (fig. II.18) e che, fino alla metà del secolo, è attestato anche come architetto⁷¹. Scorrendo la documentazione edita risulta che Agnolo di Ventura nel 1329 riscosse un pagamento per alcuni lavori compiuti nel Campo «*in pede porta Salarie*»⁷² e che nel 1333 redasse insieme ad altri undici maestri, fra i quali anche un Paolo da Siena⁷³, il rapporto sui lavori di ampliamento del duomo senese verso Vallepia⁷⁴. Lavorò anche nel campo dell'architettura militare. Sempre a Siena progettò le porte di Sant'Agata (1325) e Romana (1327)⁷⁵, mentre a Grosseto collaborò con Guido di Pace all'edificazione del cassero (1334)⁷⁶ e infine a Massa Marittima diresse la costruzione della fortezza (1336)⁷⁷. L'ultima notizia sul suo conto è del 31 gennaio 1349, quando è

di nuovo nella sua città come testimone di un atto di vendita⁷⁸.

Le carte non tramandano, dunque, la sua attività da scultore che, però, gli è stata restituita dalla storiografia, sebbene a partire da un'opera (il monumento Tarlati, fig. II.18) realizzata in regime di colleganza con Agostino di Giovanni. Questo presupposto è molto limitante perché implica seri rischi metodologici. Nel corso del Novecento, ad esempio, sono state tracciate due vicende assolutamente parallele fra Agnolo e Agostino, che hanno portato a riunire, di fatto sotto un'unica denominazione, una serie di opere, molte delle quali poi sono state riconsiderate. È questo il caso, ad esempio, del sepolcro di Ranieri degli Ubertini in San Domenico ad Arezzo, attribuito di recente a Gano di Fazio⁷⁹. L'acquisizione critica più importante elaborata in quegli anni consiste nell'aver compreso che la lezione di Tino di Camaino aveva avuto un ruolo di primo piano nella formazione di questi due maestri⁸⁰.

La tendenza attuale predilige la distinzione dei percorsi artistici. Se questa operazione risulta plausibile per Agostino che sembra avere nell'Annunciata del Museo pisano di San Matteo un manufatto realizzato completamente di suo pugno⁸¹, appare più problematica per Agnolo, del quale si conoscono soltanto opere eseguite in collaborazione. Non è possibile isolare la sua autografia, giacché si ignora in che modo erano suddivisi ruoli e competenze in una commissione congiunta⁸². Si ritiene, dunque, che tutti i numeri radunati sotto il nome di Agnolo di Ventura⁸³ possono essere valutati soltanto come prodotti di una maestranza nella quale Agnolo di certo lavorava e con la quale, probabilmente, giunse a Roma, tra la fine degli anni trenta e gli inizi degli anni quaranta del Trecento. Oltre il cenotafio Tarlati, l'elenco comprende i due sepolcri gemelli di Gualtieri e Gualterotto Bardi in Santa Croce a Firenze (figg. II.19-20)⁸⁴, il portale di accesso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni (datato 1336) ora nel chiostro di San Francesco a Siena⁸⁵ (fig. II.21), una cuspidè raffigurante un Redentore benedicente entro mandorla della Pinacoteca Nazionale di Siena⁸⁶ (fig. II.22) e naturalmente il monumento funebre di Matteo Orsini⁸⁷.

Impostando la prospettiva di lettura da questa angolazione, si superano le dissonanze stilistiche che intercorrono fra le opere del gruppo ed emerge, senza contraddizioni, soltanto la cultura figurativa comune. Risalente dunque per certi aspetti alla lezione di Tino di Camaino, è un tipo di plastica modellata per larghi piani semplificati, con forme ben definite ma, a differenza di Tino, è priva di una reale profondità spaziale. Si procede sulla pietra in modo quasi pittorico e, come nelle

migliori pitture volumetriche, la linea è concepita sfruttando ogni sua potenzialità costruttiva.

Il monumento Orsini (fig. II.13) trova così ragione, oltre che in rapporto al Tarlati⁸⁸ (fig. II.18), anche in rapporto alle tombe Bardi (figg. II.19-20), la cui attribuzione ad Agnolo di Ventura è stata sempre molto dibattuta⁸⁹; ma ciò che più conta rilevare è che nell'ambito di questa cultura figurativa può essere ugualmente contestualizzato il busto di Benedetto XII. Il suo referente diretto è il portale Petroni (figg. II.23-24) con il quale condivide il modellato bidimensionale, ricavato in alcuni passaggi anche soltanto attraverso linee incise. L'assenza di volumetria fa sì che le figure non riescano a interagire con lo spazio neppure quando la posa lo richiederebbe, come a Siena dove i due santi, inginocchiati ai lati della Madonna, appaiono quasi disarticolati. Le similitudini sono sostanziali anche nei dettagli morelliani. Gli ovali pieni, segnati da larghe arcate sopraccigliari, occhi allungati, nasi dritti e bocche carnose, rivelano la discendenza tinesca (figg. II.23-25).

Allo stesso tempo è importante rilevare che il ritratto pontificio, più di altre opere del gruppo, mostra corrispondenze con il monumento Tarlati (figg. II.18, 26) che, in ogni caso, rimane l'opera eterodossa della serie per il contributo di Agostino di Giovanni e, con ogni probabilità, del figlio Giovanni D'Agostino⁹⁰. Si diceva corrispondenze, non solo a livello di sintassi generale, ma anche rispetto ad alcune soluzioni di dettaglio, presenti soprattutto nelle sedici formelle dedicate alla vita, ai successi militari e al Buon Governo del vescovo e signore di Arezzo (fig. II.26). Ad esempio i tendaggi che fanno da sfondo al Comune in Signoria o le cortine del baldacchino papale nella scena della consacrazione vescovile sono assimilabili al *velarium* che scende dietro le spalle di Benedetto XII (fig. II.1). In tutti i casi il panneggio è ottenuto dall'accostamento di triangoli deformati, scolpiti in superficie.

A consolidare il dato stilistico sulla base del quale il busto di Benedetto XII appartiene, dunque, allo stesso orizzonte artistico del sacello Orsini, intervengono a questo punto anche gli indizi documentari.

È ormai certo che il *magister Paulus* attivo in Vaticano sia il *magistro Paulo de Senis* attestato in Santa Maria sopra Minerva insieme ad Agnolo di Ventura. È plausibile che questo *Paulus de Senis* sia quello che nel 1336 fu interpellato insieme ad Agnolo di Ventura per valutare il progetto di ampliamento del duomo di Siena. Non è azzardato supporre che Paolo da Siena e Agnolo di Ventura lavorassero negli stessi circuiti e che giungessero a Roma attraverso vie comuni.

LA FORZA DELLA TRADIZIONE

Ma c'è di più. Il ritratto pontificio e il sacello Orsini, diversamente dalle altre sculture alle quali sono stati collegati dalla critica, presentano delle componenti culturali specifiche.

Una volta giunti a Roma i *magistri Angelo e Paulo de Senis* non poterono sottrarsi alla forza dei cimeli arnolfiani e 'cosmateschi' che evidentemente costituivano ancora degli importanti referenti per la rappresentazione sia onoraria sia funebre di papi e cardinali. O meglio lo erano soltanto a Roma, chiusa nella sua tradizione e refrattaria a ogni tipo di scambio con Avignone che, in quegli anni invece, iniziava ad avere una prospettiva internazionale. E in queste scelte di continuità con il passato forse giocarono un ruolo anche gli scultori locali, così fittamente registrati nell'*Introitus et Exitus* vaticano nr. 180 e presenti al fianco di Paolo e Agnolo alla Minerva. Di loro non si sa nulla. Si può soltanto supporre che fossero gli eredi delle più importanti botteghe di marmorari romani che avevano tenuto sempre viva la scena artistica dell'Urbe, sin dal XII secolo. Ad esempio per Giovanni Guidicelli è stato notato⁹¹ che l'indicazione topografica, «*de regione Trivii*», con la quale è designato nell'atto di procura orsiniano, possa alludere al rione dove era situata la sua bottega, come nel caso del marmoraro Drudo di Trivio, attivo a Roma e nel contado fra gli anni Trenta e Quaranta del secolo precedente⁹².

Alcuni passi del monumento funebre del cardinal Orsini (fig. II.13) citano in modo talmente puntuale l'altra tomba cardinalizia della Minerva, dedicata a Guglielmo Durando (fig. II.27) e realizzata da Giovanni di Cosma⁹³ intorno al 1296, che è difficile non pensare all'imitazione di un modello. Anzitutto per il tipo di sudario (figg. II.28-29). Si sovrappongono due lenzuoli di cui uno è articolato in ordinate plissettature tubolari mentre l'altro, increspato al centro, ricade formando ampie pieghe triangolari. E poi per il *gisant*. Come quello di Durando, questo di Matteo Orsini è ricavato da un blocco di marmo tagliato in sezione trasversa ad angolo acuto, con punta rivolta verso l'osservante. E come quello Durando, questo di Matteo Orsini si inserisce nello spazio di tre quarti e, in corrispondenza del lato di appoggio sul letto funebre, dissimula lo scorcio del corpo sotto le creste secche e taglienti della veste. L'affinità con il modello cosmatesco è qui così forte, che la figura di Matteo Orsini appare addirittura attardata rispetto alle altre parti superstite del sepolcro⁹⁴.

Estremamente affine doveva essere anche lo schema complessivo della scena mortuaria (figg. II.13, 27). Se, infatti, le trasformazioni, subite dal sacello trecentesco dopo la metà del XVI secolo, hanno in parte compromesso la possibilità di un giudizio definitivo circa la sua tipologia monumentale, tuttavia è proprio grazie al confronto con il precedente del marmoraro che si possono avanzare ipotesi ricostruttive.

Il giacente orsiniano si presenta oggi molto più corto del sarcofago dove è posto (figg. II.13, 29) e con le estremità scalpellate in modo approssimativo. Una simile configurazione offre margini per ipotizzare la presenza di elementi di riempimento. Anche in questo caso la camera funebre doveva essere concepita come spazio chiuso. Ai lati, con ogni probabilità, due angeli riparavano il cardinale tenendo con una mano il cortinaggio (figg. II.13, 27).

Sin qui il prototipo di riferimento potrebbe essere anche il sacello di Bonifacio VIII⁹⁵ (fig. II.30), ma soltanto nella misura in cui il Durando ne è fedele derivazione, perché, quando poi l'Orsini cita aspetti specifici del manufatto cosmatesco, è confermato il rapporto esclusivo fra i due esemplari della Minerva. Agnolo e compagni ripresero, infatti, dal Durando anche il sistema di inquadratura e coronamento (figg. II.13, 27). Considerando che il letto funebre di Matteo Orsini è in asse con il blocco centrale del basamento araldico, è probabile che i piedistalli laterali di quest'ultimo fungessero da alloggiamenti per colonnine, poste a sostegno di un arco trilobo con ghimberga gattinata. Una soluzione che, sebbene non possa contare su evidenze materiali, è molto verosimile in quanto proponeva una struttura compositiva già praticata da questi maestri senesi nelle tombe Bardi di Firenze (figg. II.13, 19-20). E ciò significava che era stata avviata già da tempo una riflessione sulla tradizione delle tombe curiali romane elaborate nel secondo Duecento da Pietro d'Oderisio e Arnolfo di Cambio.

Secondo la preziosa indicazione di Jörg Garms, il sacello Orsini doveva essere un monumento pensile per la presenza del basamento araldico dalla forma stretta e allungata⁹⁶ (figg. II.13-14); basamento che cita direttamente quello della tomba su mensole del cardinale Riccardo Petroni, realizzata da Tino di Camaino fra 1315 e 1317 nel duomo di Siena⁹⁷ (fig. II.31). Rispetto al Petroni, che è considerato uno dei primi esempi di contaminazione fra la tradizione romana del sepolcro a baldacchino e quella toscana del sarcofago pensile a parete⁹⁸, il monumento funebre Orsini mostra una sostanziale indipendenza. Pur citando il basamento araldico direttamente da Tino di Camaino, avere un tipo di camera

funebre di ascendenza arnolfiana, essere privo di sarcofago figurato e innalzarsi da terra con un assetto a *consolle* significava, ancora una volta, presentare soluzioni simili alle tombe pensili incassate a parete di Giovanni di Cosma⁹⁹. Fra i monumenti funebri attribuiti a Giovanni, però, soltanto quello del cardinale Gonzalo García Gudiel in Santa Maria Maggiore (1299) dispone di testimonianze che consentono di ricostruire puntualmente la sua originaria struttura su mensola. Una fonte letteraria degli inizi del Trecento lo ricorda “in alto sulla parete”¹⁰⁰ e un disegno, già pienamente seicentesco contenuto sempre nella silloge di Costantino Gigli, documenta questo tipo di assetto (fig. II.32)¹⁰¹.

È stato infine notato¹⁰² che il passaggio fra il parallelepipedo con gli stemmi e il letto funebre del cardinal Orsini doveva essere mediato da qualche altro elemento scultoreo. Il loro contatto, in effetti, genera una doppia bordura plasticamente poco coerente. Se c'erano tre leoni, secondo quanto è stato anche ipotizzato, questi erano disposti come nel sepolcro del vescovo Antonio d'Orso (1321)¹⁰³ che, altro numero autografo di Tino di Camaino, conferma, in via definitiva, l'importanza che il maestro senese ebbe nella formazione di Agnolo e Paolo¹⁰⁴, prima della sua partenza per Napoli. Ed è anche questo il motivo per il quale la scultura funeraria napoletana, soprattutto a partire dagli anni trenta del Trecento, presenta assonanze stilistiche e in alcuni casi anche tipologiche con i monumenti funebri radunati intorno al nome di Agnolo di Ventura.

Purtroppo, nello stesso giro d'anni, non sono attestate a Roma altre tombe che possano confermare la proposta di ricostruzione avanzata per quella di Matteo Orsini, ma se si fa riferimento agli esemplari più tardi è invece possibile dedurre qualche interessante considerazione.

Gli elementi toscani, che erano semplici citazioni dal repertorio tinesco nell'ambito di un linguaggio plastico essenzialmente ispirato ai modelli curiali duecenteschi, trascorsi trent'anni, diventano più sostanziali e si integrano a tal punto con la tradizione locale da generare un punto di svolta nella produzione sepolcrale romana. In tal senso è esemplificativa la tomba di Marco da Viterbo (1369, fig. II.33) della chiesa di San Francesco a Viterbo, che, pur essendo stata gravemente danneggiata durante la seconda guerra mondiale (sopravvivono soltanto il letto funebre con il sarcofago e altri pochi frammenti), è valutabile, almeno da un punto di vista tipologico, grazie alle fotografie Alinari¹⁰⁵. Si tratta di un monumento a *consolle* nel quale, se la camera funebre era ancora debitrice delle invenzioni elaborate da Arnolfo, il corpo archi-

tettonico sottostante, cogliendo le suggestioni del sepolcro orsiniano (fig. II.13), si era trasformato in un sarcofago pensile a cassa decorato con stemmi. Questo, come struttura isolata, si riconnetteva al tipo sepolcrale toscano, e in particolare fiorentino, del sarcofago araldico su mensole, attestato, senza soluzione di continuità, dal Duecento alla metà del Trecento¹⁰⁶.

Nella tomba viterbese, dunque, le due componenti, romana (camera funebre arnolfiana) e toscana (sarcofago pensile a cassa), sono state sintetizzate in modo da segnare la nascita di un nuovo tipo monumentale che si pone all'origine di una serie di sepolcri quattrocenteschi romani, radunati, per la maggior parte, intorno alla discussa personalità di Paolo da Gualdo Cattaneo¹⁰⁷, attivo fra l'Umbria, la Tuscia e Roma nel primo ventennio del XV secolo. Particolarmente indicativa, per cogliere la linea di sviluppo, è la *consolle* di Pietro Stefaneschi (1417)¹⁰⁸, firmata da *magister Paulus* in Santa Maria in Trastevere (fig. II.34). Il fatto, dunque, che sia inclusa al termine del percorso appena delineato anche la figura di Paolo da Gualdo dimostra che la scultura romana di fine Trecento - inizi Quattrocento, ha un suo laboratorio di sperimentazione nella Roma senza papa.

Quando l'altare di San Pietro e il vicario papale chiesero a Paolo da Siena di scolpire un ritratto di Benedetto XII per ringraziarlo dell'impegno profuso a favore della basilica vaticana, e forse in modo ancor più smaccato rispetto a quanto avrebbe fatto o stava facendo insieme ai suoi colleghi per il monumento Orsini, il maestro guardò al corrispettivo arnolfiano, cioè al busto ritratto di Bonifacio VIII¹⁰⁹, ora negli appartamenti vaticani (figg. II.1, 35).

Paolo come Arnolfo prese una lastra marmorea di recupero dallo spessore relativamente esiguo¹¹⁰ e vi ricavò una figura caratterizzata dal contrasto tra la rigida linearità della schiena e la piena fuoriuscita della testa (figg. II.1, 5). Se questo contrasto determina in Bonifacio VIII un effetto ottico di dinamismo¹¹¹ (fig. II.35), in Benedetto XII produce soltanto sproporzione (fig. II.1). Paolo da Siena non essendo in grado di applicare la complessa tecnica arnolfiana del 'criterio di visibilità'¹¹² e, quindi, di cogliere il significato plastico sostanziale del prototipo, poteva soltanto limitarsi a riprodurre i dettagli formali e compositivi. Risultano così sovrapponibili le pose dei pontefici caratterizzate dalla mano sinistra benedicente che spunta da sotto il manto e dalla destra a stringere la doppia chiave (figg. II.23, 35). Come pure è evidente il ten-

tativo di emulare i tratti fisionomici. Paolo riesce a cogliere qualcosa delle mandorle degli occhi, terse nel taglio esatto delle palpebre; meno del naso e della bocca. In particolare quest'ultima perde il contorno che nel ritratto di papa Caetani la faceva prorompere dal piano facciale. Il canovaccio è seguito pedissequamente anche per il panneggio dei paramenti. Alle onde del piviale, si contrappongono le scanalature verticali e parallele del camice.

Fu reiterata anche l'edicola di inquadramento (fig. II.1). Le ipotesi ricostruttive¹¹³ che sono state avanzate per la perduta cornice arnolfiana fanno, infatti, sempre riferimento a una base sostenuta da mensole sulla quale si elevava un baldacchino, costituito da due pilastri e da un arco trilobo con fastigio gattonato.

Infine la colorazione della pietra, oggi pressoché scomparsa nel prototipo bonifaciano, al tempo poteva contribuire a rendere simili le opere ma solo evidentemente di primo acchito, qualora le tonalità fossero state le stesse¹¹⁴. Non è dato sapere sino a che punto la componente pittorica fosse incidente, in rapporto a quella plastica, nella definizione formale e figurativa dei due ritratti papali. Anche ciò che sopravvive nel busto di Benedetto XII è troppo parziale e manomesso per poter dare un giudizio definitivo.

In Bonifacio VIII non è attestato l'ingaggio di un pittore-policromatore che, invece, è documentato per il ritratto del papa francese. Nel primo caso si tenderebbe a prevederlo qualora il fondo del busto Caetani fosse stato mosaicato, come pure si è sostenuto¹¹⁵.

Nel complesso, dunque, il busto ritratto di Benedetto XII risulta dominato da quello di Bonifacio VIII con una volontà di citazione esplicita e insistita, ma priva di una reale comprensione del modello.

La chiave di lettura della cultura figurativa sviluppatasi intorno alle prime committenze curiali, attestate e pervenute, risiede nel rapporto che le maestranze locali e non, come pure gli stessi committenti, instauravano con la tradizione arnolfiana e cosmatesca. Quando esistevano prototipi forti, il dialogo si intesseva automaticamente. Oltre i casi prospettati, si affronterà più avanti quello dei portali ospedalieri trecenteschi che, da un punto di vista tipologico, affondano le loro radici nelle invenzioni elaborate dai marmorari romani tra la fine del XII e il XIII secolo¹¹⁶.

In questo processo di rilettura del passato, l'esito finale era tanto più innovativo e identitario quanto più forte e strutturata era la cultura figurativa di partenza degli scultori che poi materialmente lavoravano la pietra.

Dall'*Introitus et Exitus* nr. 180 si apprende che il pittore-policromatore del busto di Benedetto XII, cioè "*Lello dicto Garofalo de Urbe*", ebbe nell'ambito del cantiere vaticano due altri incarichi.

Il primo, per il quale Lello ricevette 54 soldi, prevedeva che dipingesse, in corrispondenza della nuova copertura a capriate del transetto, le insegne pontificie e quelle della basilica di San Pietro¹¹⁷. Il secondo, invece, consisteva nell'esecuzione, per sei libbre senesi, di due tavole dipinte da collocare al di sopra dell'altare maggiore. In una era raffigurato Benedetto XII – dice il testo «*seu stature*», il che significa a grandezza naturale – insieme agli stemmi papali. Nell'altra, invece, campeggiava un *titulus* che commemorava l'ingente restauro della basilica voluto dal pontefice¹¹⁸.

Purtroppo sia le decorazioni araldiche del soffitto ligneo sia le due tavole non sono pervenute. Dalle carte si possono desumere poche altre informazioni su *Lellus de Urbe*. Sembra che fosse l'unico *magister pictor* attivo in cantiere e che dunque godesse di un buon credito, anche in considerazione del prestigio delle opere commissionategli e della consistenza delle somme percepite. La ricostruzione del profilo del pittore-policromatore del busto di Benedetto XII si arresterebbe qui, se non fosse attestato un *Lellus de Urbe* (quello al quale si è fatto cenno all'inizio di questo capitolo) al servizio della curia e della corte angioine di Napoli, dalla fine del primo decennio alla metà degli anni venti del Trecento.

La fisionomia artistica di questo maestro, delineata da Ferdinando Bologna nel 1969 con la denominazione di Lello da Orvieto¹¹⁹, è stata oggetto, recentemente, di revisioni sostanziali¹²⁰, per quanto riguarda soprattutto la sua stagione napoletana. Dalla rilettura dell'iscrizione che corre sotto il mosaico di Santa Maria del Principio (figg. II.36-37), sua unica opera autografa, si apprende che il maestro era originario di Roma e che concluse la decorazione, per la quale fu ingaggiato dal Capitolo della cattedrale, nel 1313 e non nel 1322 come si riteneva.

Giunse molto probabilmente nella capitale angioina nel 1308 al seguito di Pietro Cavallini, del quale fu allievo e collaboratore in Santa Maria Donnaregina. Formatosi, dunque, nei principali cantieri della Roma cavalliniana e torritiana divenne artista di fiducia dell'arcivescovo Hubert d'Ormont per il quale affrescò la cappella di San Paolo, situata nel transetto sinistro della cattedrale, e ne dipinse la tavola fune-

raria poco dopo la morte del prelado, avvenuta improvvisamente nel 1320¹²¹ (fig. II.38).

Sin qui il percorso di *Lellus* si articola intorno alla documentata attività nella cattedrale angioina, poi la ricostruzione della sua vicenda, itinerante fra Anagni, Roma e di nuovo Napoli, prosegue, poggiando su basi essenzialmente stilistiche. È un dato ineludibile, tuttavia, che ci sia un gruppo di opere, anche piuttosto consistente, riconducibili all'autografia di Lello o al suo ambito. Ambito che Serena Romano¹²² ha associato all'attività di allievi di prima e seconda generazione attivi fra Roma, Napoli, il Lazio appenninico e la Marittima.

A Roma, dunque, il ritorno di Lello sarebbe testimoniato, da un punto di vista figurativo, oltre che dai già citati frammenti superstiti del mosaico di facciata della basilica di San Paolo fuori le mura¹²³, anche e in modo forse più convincente dalle due tavole con i santi Ludovico da Tolosa e Antonio da Padova della chiesa di San Francesco a Ripa¹²⁴ (figg. II.39-39a) e dagli undici frammenti di affreschi staccati dalla basilica di Sant'Agnese fuori le mura, ora nei depositi dei Musei Vaticani¹²⁵ (figg. II.40-41). Sia le tavole che le pitture murali sono state datate alla metà degli anni Trenta¹²⁶.

Quindi se il tessuto pittorico romano restituisce prove della presenza di Lello in città e, fra queste, le più pertinenti sono proprio le opere databili alla metà degli anni Trenta, non è azzardato sostenere, con tutte le cautele del caso, che questo maestro sia il pittore attivo nel cantiere vaticano di Benedetto XII. E non è azzardato sostenerlo anche per tutta un'altra serie di motivi. *In primis* perché i rapporti intrattenuti con Roberto d'Angiò e con il suo *éنتourage* gli procurarono di certo una corsia preferenziale per gli appalti curiali in San Pietro, avviati dal 1338. Si ricordi che il sovrano angioino fu senatore di Roma sino al 1336 e, sebbene iniziasse a perdere mordente politico sull'Urbe proprio in questi anni, rimaneva comunque uno stretto interlocutore della curia avignonese. Interpellato direttamente da Benedetto XII¹²⁷, Roberto partecipò, infatti, al restauro di San Pietro fornendo gran parte delle travi e del legname necessaria alla ricostruzione del tetto, come aveva già fatto, d'altronde, per la basilica lateranense in occasione dei lavori finanziati da Clemente V, all'indomani dell'incendio del 1308¹²⁸.

Non si deve neppure sottovalutare il ruolo svolto da Hubert d'Ormont¹²⁹ nel favorire l'ingaggio vaticano di *Lellus de Urbe*. L'arcivescovo francese, infatti, oltre a essere uomo di fiducia degli Angiò, godeva di buon conto anche nelle alte sfere curiali. Giovanni XXII lo aveva desi-

gnato commissario apostolico per la compilazione del processo di canonizzazione di Tommaso d'Aquino, insieme ad Angelo dei Tignosi e a Pandolfo Savelli. La morte, avvenuta nel 1320, gli impedì di portare a termine l'incarico che attesta, però, l'esistenza di rapporti fra il d'Ormont e i prelati di Roma e contado, più legati ai 'palazzi' avignonesi. Nel 1325, il vescovo di Viterbo, Angelo dei Tignosi, fu nominato vicario papale, incarico che tenne fino al 1335, quando subentrò Giovanni Pagnotta¹³⁰. Alle maglie di questa rete politica è evidente che siano connessi anche i movimenti e l'attività degli artisti. È molto più di un'ipotesi, dunque, il fatto che *Lellus de Urbe* abbia utilizzato il ritratto funerario di d'Ormont¹³¹ (fig. II.38) e tutto ciò che esso implicava in termini di relazioni, quale importante requisito (fra le sue altre credenziali) per entrare nel circuito curiale romano e qui ottenere l'incarico di policromare il busto marmoreo di Benedetto XII e di eseguirne il ritratto su tavola. Dovette contare qualcosa nel conseguimento di queste importanti committenze anche il fatto che *Lellus* si fosse confrontato in modo piuttosto sistematico con il genere ritrattistico, inteso come autorappresentazione del potere.

Si deve a Serena Romano l'individuazione del modello della tavola d'Ormont nel busto arnolfiano di papa Caetani¹³² (figg. II.35, 38), sebbene ripensato sotto forma di *imago depicta*, cioè di quella tradizione paleocristiana, e nella fattispecie partenopea, che vede a segnacolo delle tombe dei primi vescovi le loro effigi dipinte¹³³.

Il passo dal busto di Bonifacio VIII a quello di Benedetto XII è di fatto automatico (figg. II.35, 1). Tanto è insanabile il divario stilistico fra le due opere, quanto è assimilabile il significato dell'immagine, come conferma anche il dato documentario che per il ritratto del papa francese tramanda che fu realizzato «*ad similitudinem Sanctissimi Domini, Domini nostri Pape Benedicti XII ad modum pontificale*»¹³⁴.

ALTRI RITRATTI PAPALI: LA CONCEZIONE DEL POTERE E LE STRATEGIE DI COMUNICAZIONE

Quando le rappresentanze pontificie del Vaticano (altarario e vicario papale) chiesero a Paolo da Siena di scolpire un ritratto di Benedetto XII per ringraziarlo dell'impegno profuso a favore della basilica vaticana, di fatto, i committenti, d'accordo con il pontefice, vollero che fosse imitato il corrispettivo bonifaciano (figg. II.1, 35). Si prese cioè a modello il busto di un papa che, meno di trent'anni prima, era stato condannato alla *damnatio memoriae* e, fra le principali accuse, c'era proprio quel-

la di idolatria¹³⁵. Per un papa che voleva autorappresentarsi¹³⁶ o che voleva farlo tramite i suoi funzionari, si trattava d'altronde di un prototipo esclusivo nel suo genere (fig. II.35), perché si configurava come primo ritratto scolpito di un papa ancora vivente, commissionato dal papa stesso a sua memoria. Il centro della questione è, dunque, un altro e cioè che anche un papa francese ricorreva a forme di autorappresentazione pubblicamente esposte. A fronte di ciò, però, è importante capire se si trattò di un episodio isolato oppure se era stato concepito nell'ambito di una politica programmatica; capire come si erano comportati i suoi predecessori e come agirono successivamente Clemente V e Innocenzo VI.

I papi francesi avevano accentuato il fondamento cristico della loro autorità, proprio per legittimare la rottura da Roma. La metafora coniata dall'Ostiense nel 1253 dell'«*Ubi Papa ibi Roma*» iniziò a mutare di senso attraverso gli scritti di importanti teologi quali Agostino Trionfo (1270-1328), Alvaro Pelagio (1348), Opicino de Canistris (1337-1350). Alla fine di questo processo di revisione non più Roma ma la persona santa del pontefice era diventata il punto di riferimento dell'istituzione¹³⁷. L'identificazione del Papa con il Papato finiva per connotare in senso definitivamente monarchico quel poco che rimaneva del potere spirituale. I riflessi di questo potenziamento autocratico sono evidenti, però, soprattutto sul piano liturgico (si pensi al rito delle ceneri che venivano imposte al papa mentre era assiso sul trono e con atto di sottomissione da parte di un cardinale¹³⁸), meno sul piano delle effigi papali. Nel senso che queste né aumentarono di numero né furono oggetto di particolari sperimentazioni iconografiche rispetto a quanto aveva già elaborato Bonifacio VIII (1294-1303). Anzi si registra soprattutto ad Avignone un atteggiamento di maggiore prudenza. Nella cittadina provenzale, prescindendo dalle raffigurazioni miniate e da quelle pittoriche impaginate in contesti narrativi (che avevano evidentemente delle valenze diverse), sono attestati pochi ritratti esposti di papi viventi¹³⁹. Non sono pervenute né documentate sculture o pitture esposte di Clemente V e Giovanni XXII, ma ciò che colpisce è che non ci sono neppure di Benedetto XII, al contrario di quanto avvenne a Roma. Qui papa Fournier, come si è visto, aveva allestito, all'interno della basilica vaticana, un potente messaggio autocelebrativo, affidato, non solo al busto marmoreo (fig. II.1), ma anche alle tavole dipinte, nelle quali la sua figura campeggiava a grandezza naturale insieme con i suoi blasoni e alle quali facevano eco gli stemmi del transetto. Una ricognizione delle fon-

ti e di quanto sopravvissuto della produzione artistica trecentesca a Roma non ha restituito altri suoi ritratti e nessuna situazione paragonabile a quella di San Pietro. L'asimmetria rispetto ad Avignone e l'eccezionalità del caso vaticano dimostrano, dunque, l'assenza di una sistematica progettualità autocelebrativa da parte di Benedetto XII nel campo della produzione artistica pubblica. La basilica di San Pietro forse aveva rappresentato un fatto a sé. A fronte delle consistenti risorse economiche impiegate fu utilizzata dal Fournier come vetrina per ricordare che il papa c'era, per non perdere ulteriore controllo sulla città e per dare forza all'operato del vicario pontificio.

Per quanto riguarda Clemente VI (1342-1352), fra ciò che si è perduto e quel poco che si è conservato, non è possibile fare un bilancio puntuale rispetto ai suoi reali intenti di autorappresentazione. Di certo è attestato un maggior numero di ritratti, più uniformemente diffusi. Come ha reso noto Étienne Anheim, ad Avignone furono realizzate due sculture in cera. Entrambe scomparse sono attestate dalle rispettive bolle di pagamento. L'una, risalente al 13 febbraio 1342, saldava un'*ymago* policromata che, provvista di «*tabernacolo*»¹⁴⁰, era destinata alla chiesa di Saint-Maximin. L'altra invece saldava una statua «*ad similem pape formato*», ricoperta di 24 fogli di oro finissimo e data in dono il 22 settembre del 1352 all'abbazia di La Chaise-Dieu¹⁴¹. Gli altri erano tutti ritratti pittorici, ma soltanto probabili, nulla di certo. Due sono tramandati da fonti seicentesche. L'uno si trovava nella Sainte Chapelle di Parigi e raffigurava Giovanni il Buono re di Francia e un papa che però può essere identificato anche con Innocenzo VI¹⁴². L'altro, forse dipinto da Matteo Giovannetti nel 1344, fu visto nella cappella di San Michele presso il Palazzo dei Papi di Avignone¹⁴³.

A Roma, invece, Clemente VI sembra che non avesse bisogno di autorappresentarsi perché l'indizione del Giubileo del 1350 gli fruttò una ritrattistica onoraria da parte di quanti volevano ringraziarlo della concessione anticipata che faceva, per altro, ben sperare in un imminente rientro della curia.

Non è possibile fare riferimento al dato materiale: la ricostruzione delle circostanze nell'ambito delle quali furono prodotte queste opere e, per quanto possibile, del loro aspetto è affidata soltanto a testimonianze documentarie, tutte, fortunatamente, di prima mano. Si ha notizia di due statue. La prima fu sicuramente realizzata. Ne sopravvive, infatti, una frammentaria iscrizione che rinvenuta alla fine del XIX secolo presso l'ospedale di Santo Spirito *in Saxia* (fig. II.42) è attualmente

murata nel secondo cortile cinquecentesco del nosocomio¹⁴⁴. Riguardo alla seconda si dispone soltanto di indizi che provano quanto meno l'intenzione di realizzarla.

Nel 1342 il senato di Roma inviò un'ambasceria presso la corte papale di Avignone. Guidata dai senatori Stefano Colonna e Bertoldo Orsini, doveva farne parte con ogni probabilità anche fra' Jacopo, *praeceptor* dell'ordine degli Ospitalieri di Santo Spirito dal 1328. L'incarico ufficiale era di conferire al pontefice i titoli di senatore, capitano, sindaco e difensore della città di Roma, quello sostanziale di ottenere l'anticipazione dell'anno santo al 1350¹⁴⁵. La magistratura popolare dei Tredici buoni uomini, che governava in assenza dei senatori, stimò, tuttavia, che la parte popolare non fosse ben rappresentata al cospetto del papa e così organizzò una seconda ambasceria formata soltanto da *populares* con a capo Cola di Rienzo, che qui fa la sua comparsa sulla scena politica¹⁴⁶. Quando questa seconda legazione giunse in Provenza, era ormai l'autunno del 1342, le richieste erano state già avanzate e il pontefice aveva già dato una sua risposta, accettando le cariche che gli erano state offerte e discutendo in concistoro l'opportunità di anticipare il giubileo. E si era già pronunciato negativamente sul ritorno del Papato a Roma. Non sarebbe stato possibile nell'immediato a causa della guerra tra il re di Francia e il re di Inghilterra¹⁴⁷. A Cola, tuttavia, fu data possibilità di perorare la causa 'romana' davanti al pontefice e sembra che fu un successo, stando alle parole dell'Anonimo Romano e soprattutto alle vicende successive che videro Clemente VI concedere molti privilegi al futuro tribuno¹⁴⁸. E, di fatto, solo dopo l'arrivo ad Avignone dell'ambasceria popolare il 27 gennaio 1343, il papa pubblicò la bolla *Unigenitus Dei Filius* con la quale accordava l'anno santo¹⁴⁹. Fu Cola ad annunciare la notizia ai Romani con due lettere dai toni enfatici. Con la prima, scritta il 28 gennaio 1343, l'ambasciatore del popolo si rivolge direttamente all'Urbe come alla sposa del pontefice. La invita a prorompere in lodi di riconoscenza verso il suo sposo provvido e clemente¹⁵⁰. Con la seconda, inviata dopo tre giorni, fa un appello personale. Lasciando intendere che la venuta del papa era una possibilità molto concreta, esortava i romani affinché si preparassero a riceverlo. Li esortava a deporre le armi e suggeriva loro la necessità di erigere una statua onoraria che lo riproducesse, da collocare nel Colosseo o nel Campidoglio:

«[...] *insignem purpura et auro eius sculptam ymaginem in Romano amphitheatro seu Capitolio statuentes, ut ipsius clementissimi patris*

*patrum, auctoris et liberatoris Urbis, eterna vivat in posteros leta et gloriosa memoria, nullorum diuturnitate temporum peritura»*¹⁵¹.

Cola, ricorrendo al *topos* degli *exempla* antichi¹⁵², auspicava che come Scipione, Cesare, Fabio Massimo avevano le loro effigi per aver ripotato vittorie militari, così anche al pontefice doveva esserne dedicata una perché avrebbe dato a Roma letizia e salvezza immortali¹⁵³.

Lo stesso sentimento di gratitudine per la concessione giubilare animò il rettore di Santo Spirito, fra' Jacopo, quando, prima della sua morte, sopraggiunta nel 1348¹⁵⁴, decise di erigere una statua in onore di Clemente VI all'interno dell'ospedale. Sebbene l'opera sia andata distrutta, le iscrizioni poste originariamente a corredo e note grazie alle fonti (ad eccezione del piccolo frammento epigrafico – fig. II. 42 – che contiene il terzo *titulus* qui di seguito citato) restituiscono le circostanze della committenza:

«SEXTUS PAPA CLEMENS PECCATORUM CRIMINA DEMENS/
QUEM SCULPTA PRAESENS FIGURA MARMORE DOCET/
PRO PARTE ROMANORUM GRATIA PETITA PROBORUM/
ANNUM CENTENUM REDUXIT AD QUINQUAGENUM/
JUBILAEUM OPTATUM A XPO MUNERE DATUM/
SUB ANNO MILLENO QUADRAGESIMO PRIMO DUENO/
CUM TRECENTENO CURRENTE TEMPORE IPSO»¹⁵⁵

«RECORDATUS EST DOMINUS MISERICORDIAE SUAE ET PLEBEM SUAM NON DISPEXIT IN FINEM»

«[HOC OPUS FECIT FI]ERI VEN(ERABILIS) VIR D(OMI)N(U)S FR(ATER) JACOB(US) MAG(ISTER) [ET PRAECEPTOR H]OSPITAL(IS) S(AN)C(T)I SP(IRIT)US AD P(ER)PETUAM [MEMORIAM] D(I)C(T)I D(OMI)NI P(A)P(AE) ET AMBASIATO(RUM) ROMA[NORUM]»¹⁵⁶.

Il simulacro in metallo e porpora voluto da Cola doveva essere un omaggio della *civitas* romana al pontefice. Se fu mai realizzato, trovò posto accanto alle effigi dei più grandi condottieri dell'antichità, in spazi cittadini connotati in senso comunale, richiamando alla mente quanto avevano fatto ad esempio gli anconetani con Niccolò III (1277-1280)¹⁵⁷ e i bolognesi con Bonifacio VIII¹⁵⁸.

La scultura lapidea commissionata dal rettore di Santo Spirito, invece, sembra molto più legata alle vicende interne dell'istituto che intratteneva stretti rapporti con la curia avignonese. Non era stato di certo un

caso che fra' Jacopo avesse preso parte all'ambasceria di rappresentanza magnatizia. I senatori che la capitavano, Stefano Colonna e Bertoldo Orsini, erano consapevoli quanto la sua presenza avesse aggiunto peso politico alla missione. D'altronde, proprio un anno prima l'ordine di Santo Spirito era stato designato erede universale da Jacopo Stefaneschi¹⁵⁹. Nella rete di questi scambi è stata letta da Alessandro Tomei anche la committenza del *Liber Regulae Hospitalis Sancti Spiritus*¹⁶⁰ (fig. II.43). Nel senso che questo manoscritto contenente la copia trecentesca della Regola dell'ordine degli Ospitalieri di Santo Spirito sarebbe stato prodotto¹⁶¹ dall'*entourage* avignonese del Maestro del Codice di San Giorgio e che poi sarebbe giunto all'ospedale romano come parte dell'eredità Stefaneschi o come dono di ringraziamento del pontefice per la statua dedicatagli da fra' Jacopo.

Delle due statue si può tentare di ricostruire soltanto l'aspetto di quella lapidea. Gli unici indizi sono ricavabili dalle iscrizioni. Con ogni probabilità Clemente VI era riprodotto al di sopra di un alto basamento, in grado di ospitare i lunghi testi epigrafici e con in mano il breve di concessione del Giubileo («*recordatus est dominus misericordiae suae et plebem suam non dispexit in finem*»). Doveva trattarsi, dunque, di una statua in trono con un assetto molto simile al Bonifacio IX della basilica di San Paolo fuori le mura (fig. II.44). Si ritiene che questa, allo stesso modo, fosse una statua onoraria, eretta per ringraziare il pontefice del restauro della basilica ostiense in occasione del giubileo del 1400, come si legge sull'iscrizione del basamento fatta incidere fra 1597 e 1630 da Lucrezia Tomacelli¹⁶².

È evidente che, ancora una volta, i prototipi di riferimento siano state le Maestà di Bonifacio VIII, in particolare quelle di Orvieto e Firenze¹⁶³ (fig. II.45).

Del tempo di Innocenzo VI a Roma non si è conservato nulla. Soltanto nella certosa di Villeneuve-lès-Avignon, dove peraltro il pontefice è sepolto, è custodito un pannello d'affresco di Matteo Giovannetti, dove il pontefice, sebbene con il volto cancellato, è inginocchiato al cospetto di una Madonna in trono con Bambino¹⁶⁴.

I successori avignonesi del Caetani erano riusciti, dunque, a escogitare una forma 'legale' di autorappresentazione e di ritrattistica onoraria che si pone all'origine delle effigi devozionali di Urbano V (1362-1370), già attestate poco dopo la sua morte e cresciute esponenzialmente all'indomani della sua canonizzazione¹⁶⁵.

¹ Per un quadro generale sulla pittura a Roma negli anni di assenza della curia cfr.: S. ROMANO, *Èclissi di Roma: pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992; A. TOMEI, *Roma senza Papa: artisti, botteghe, committenti tra Napoli e la Francia*, in Id. (a cura di), *Roma, Napoli, Avignone: arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino 1996, pp. 13-53; *Dipinti romani tra Giotto e Cavallini*, Catalogo della Mostra a cura di T. Strinati, A. Tartuferi, (Roma 2004), Milano 2004; M. ANDALORO, *La pittura medievale a Roma 312-1431. Atlante. Percorsi visivi. Suburbio, Vaticano, Rione Monti*, Milano 2006. Altre importanti acquisizioni critiche deriveranno dall'imminente pubblicazione del volume dedicato al Trecento del "Corpus-Atlante della pittura medievale a Roma, 312-1431": M. ANDALORO, S. ROMANO (a cura di), *La Pittura Medievale a Roma. Corpus VI. Apogeo e Fine del Medioevo. 1288-1431*, Milano in corso di stampa (La pittura Medievale a Roma. 306-1431. Corpus. 6); cfr. anche C. BOLGIA, *The original setting and historical context of the fourteenth-century "anthropomorphic Trinity" of the Museo di Roma at Palazzo Braschi*, in *A wider Trecento, studies in 13th. and 14th-century European Art presented to Julian Gardner*, a cura di L. Bourdua, R. Gibbs, Leiden 2012, pp. 83-98.

² A. TOMEI, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000 e da ultimo M. SCHMITZ, *Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere Ein Beitrag zur römischen Malerei des Due- und Trecento*, München 2013 («Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 33») con bibliografia di riferimento.

³ A. TOMEI, *Roma senza Papa...*, cit., pp. 18-24.

⁴ Su Giotto e Roma si veda in particolare A. TOMEI, *ad vocem Giotto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Roma 1995, pp. 649-675; S. ROMANO, *La O di Giotto*, Milano 2008, pp. 194-249; A. TOMEI, *La decorazione della Basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione giottesca*, in *Giotto e il Trecento: "il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*. Saggi, Catalogo della Mostra a cura di Id., (Roma 2009), Milano 2009, pp. 31-49; H.L. KESSLER, *Giotto e Roma*, in *Giotto e il Trecento...*, cit., I Saggi, pp. 85-100. Circa i nuovi elementi documentari che rafforzano quelli già noti sulla presenza di Giotto a Roma cfr. P. TOSINI, *Il caso 'baroniano' della cappella Simoncelli a Boville Ernica (con alcune note sulla committenza Filonardi)*, in *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di Ead., (Frosinone - Sora 2007), Roma 2009, pp. 293-317; A. TOMEI, *scheda nr. 8*, in *Giotto e il Trecento...*, cit., *Le opere*, pp. 166-167.

⁵ Si veda con bibliografia di riferimento A. TOMEI, *scheda n. 9*, in *Giotto e il Trecento...*, cit., *Le opere*, pp. 167-169; e da ultimo S. PAONE, *Iconografie mutanti. Il caso di Pietro del Morrone (e Celestino V)*, in «Rivista d'Arte. Periodico Internazionale di Storia dell'arte Medievale e Moderna», s. V. II (2012), pp. 1-38.

⁶ Da ultimo M. SCHMITZ, *Pietro Cavallini...*, pp. 233-242.

⁷ A. TOMEI, *Chiesa e Palazzo nella Roma del Duecento: committenze, artisti, protocolli di comunicazione*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, Atti del Convegno Internazionale a cura di A.C. Quintavalle, (Parma 2005), Milano 2007, pp. 612-623: 616-619 con bibliografia di riferimento.

⁸ K. ANDREWS, *National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian Drawings*, Cambridge 1968, pp. 142-144 fig. 962; J. GARDNER, *Copies of Roman Mosaics in Edinburgh*, in «The Burlington magazine», CXV (1973), pp. 583-591; G. MATTHIAE, F. GANDOLFO, *Pittura romana del Medioevo – aggiornamento: secoli XI-XIV*, Roma 1988, p. 335; S. ROMANO, *Èclissi di Roma...*, cit., pp. 114-116; A. TOMEI, *Roma senza Papa...*, cit., pp. 42-43; A. TOMEI, *Pietro Cavallini...*, cit., pp. 141-142 (con sintesi anche della questione attributiva); M. ANDALORO, *La pittura medievale...*, cit., pp. 97, 100; M. SCHMITZ, *Pietro Cavallini...*, pp. 231-232.

⁹ Sulla vicenda di *Lellus de Urbe* si rimanda a V. LUCHERINI, *Recensione: Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*, a cura di S. Romano e N. Bock, Napoli 2002, in «Napoli Nobilissima», s. V. I-II (2004), pp. 74-77: 76-77; V. LUCHERINI, *Tombe di re vescovi e santi nella Cattedrale di Napoli: memoria liturgica e memoria profana*, in *Medioevo: la Chiesa*

e il Palazzo, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di A.C. Quintavalle, (Parma 2005), Milano 2007, pp. 679-690: 690, nota 61; S. PAONE, *Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina Vecchia: percorsi stilistici nella Napoli angioina*, in «Arte Medievale», III (2004), 1, pp. 87-118; C. D'ALBERTO, *Arte come strumento di propaganda: il mosaico di Santa Maria del Principio nel Duomo di Napoli*, in «Arte Medievale», n.s. VII (2008), 1, pp. 105-123; V. LUCHERINI, 1313-1320: il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica, in *El "Trecento" en obres: art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di R. Alcoy, (Barcellona 2007), Barcellona 2009, pp. 185-215; C. D'ALBERTO, *La Madonna del Principio in Santa Restituta: il culto eziologico della nuova cattedrale angioina*, in G. CORSO, A. CUC-CARO, C. D'ALBERTO, *La Basilica di Santa Restituta a Napoli e il suo arredo medievale*, Pescara 2012 («Mezzogiorno Medievale. Collana di studi storico-artistici a cura di Pio Francesco Pistilli, VII»), pp. 143-173.

¹⁰ La trascrizione qui presentata è stata redatta sulla base del rilievo del dato epigrafico. Cfr. anche G. B. DE ROSSI, *Inscriptiones Christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, II, Romae 1888, p. 419.

¹¹ G. DAUMET, *Le monument de Benoît XII dans la Basilique de Saint Pierre*, in «Mélanges d'Archeologie et d'Histoire», XVI (1896), pp. 293-297.

¹² Ivi, pp. 296-297.

¹³ G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano. Codice barberiano latino 2733*, edizione e note a cura di R. Niggel, Città del Vaticano 1972, ff. 120, 121v; ma si veda anche F.M. TORRIGIO, *Le sacre grotte vaticane*, Roma 1639, p. 72; PH. L. DIONYSIO, *Sacrarum Vaticanarum Basilicae cryptarum monumenta aereis tabulis incisa [...]*, Romae 1773, tavv. VII-IX; X. BARBIER DE MONTAULT, *Les souterrains et le Trésor de S. Pierre à Rome*, Rome 1866, pp. 18-19.

¹⁴ Negli anni novanta del secolo scorso le transenne superstiti della recinzione presbiteriale sono state ordinate e raccolte nelle sale III e IV delle Grotte Vaticane per cui v. P. SILVAN, *San Pietro senza Papa: testimonianze del periodo avignonese*, in A. Tomei (a cura di), *Roma, Napoli, Avignone...*, cit., pp. 225-258: 248.

¹⁵ G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica...*, cit., pp. 156-157.

¹⁶ «Die V Octobris Ind. IX. Item solvi magistro Lello Garofoli pictori qui pinxit ipsam cum mutellis columpnellis, fenestris, videlicet mitram et frisos cape ac fenestras et columpnellos, auro de Florencia et azulo fino ac alia de bonis et ottimis coloribus, ac fecit quoddam celon seu tappetum circum circa ipsam ymaginem, libras decem denariorum Senensium, et hec omnia suis sumptibus et expensis, et sic recognovit, presentibus magistro Thomasio, Ponsetto et Piccardo. Lib. X» (da G. DAUMET, *Le monument...*, cit., p. 297).

¹⁷ Soltanto per il *velarium* posto alle spalle del pontefice si è in grado di dire con certezza che era azzurro, incrociando i due dati riportati nel documento, ovvero sia che Lello utilizzò «azulo fino» e che «fecit quoddam celon seu tappetum circum circa ipsam ymaginem».

¹⁸ G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica...*, cit., p. 48.

¹⁹ F.M. TORRIGIO, *Le sacre grotte...*, cit., p. 72.

²⁰ Rifacendosi a queste fonti, la letteratura del secolo scorso si limita a ripetere le stesse informazioni, si veda ad esempio G.B. DE THOT, *Grotte Vaticane*, Roma 1955, p. 76; C. GALASSI PALUZZI, *San Pietro in Vaticano*, III, Roma 1965, p. 75.

²¹ P. SILVAN, *San Pietro...*, cit., p. 250.

²² *Ibid.*

²³ Tra il 1605 e il 1609 si procedette alla demolizione degli altari lungo la navata centrale poi di quelli delle navate laterali. Sui lavori eseguiti al tempo di Paolo V si veda A. PINELLI (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, III, Modena 2000.

²⁴ G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica...*, cit., pp. 48-50; F.M. TORRIGIO, *Le sacre grotte...*, cit., pp. 72-73; V. BRICCOLANI, *Descrizione della sacrosanta Basilica Vaticana*, Roma 1828, p. 110; PH. L. DIONYSIO, *Sacrarum Vaticanarum...*, cit., pp. 16-17; D. DUFRESNE, *Les cryptes Vaticanes*, Paris-Rome 1902, pp. 13-15; G. CASCIOLI, *Guida illustrata alle sacre grotte*

te Vaticane e alle venerande tombe di Pio X e Benedetto XV, Roma 1925, pp. 14-15, 17.

²⁵ F.M. TORRIGIO, *Le sacre grotte...*, cit., p. 73. Delle due, una ancora campeggia accanto al busto e recita (fig. II.7): «*Benedictus Papa XII qui tecta veteris Basilicae restituit Calabria et aliunde magnis abiegnis trabibus advectis quarum aliquae integrae centum triginta tribus palmarum Romanis longae erant*».

Fra 1618 e 1619 nell'ambito del programma pittorico realizzato nella cappella della Madonna della Boccia da Giovan Battista Ricci da Novara è incluso anche un riquadro che rappresenta il monumento pontificio nella sua collocazione originaria, al di sopra dell'altare di Leone IX (fig. II.8, cfr. P. SILVAN, *San Pietro...*, cit., p. 248).

²⁶ F. M. TORRIGIO, *Le sacre grotte...*, cit., p. 73.

²⁷ Per la dibattuta questione sul San Pietro marmoreo in cattedra (ora collocato entro una nicchia in corrispondenza dell'uscita dalle Grotte Vaticane) che, trattandosi originariamente di una scultura classica, è stato considerato il prodotto di una rilavorazione in prima battuta tardo cinquecentesca, mentre ora e in modo pressoché unanime di fine Duecento, probabilmente ad opera di Arnolfo di Cambio cfr.: R. CARLONI, *Documenti relativi alla statua marmorea di S. Pietro in Vaticano*, in «Alma Roma», XXI (1980), 1/2, pp. 49-57; A.M. ROMANINI, *Nuovi dati sulla statua bronzea di San Pietro in Vaticano*, in «Arte medievale», 2.s., IV (1990), 2, pp. 1-50: 47-49 e da ultimo con sintesi delle precedenti posizioni critiche F. CAGLIOTI, *Un 'Profeta' vaticano d'Isaia da Pisa attribuito ad Arnolfo di Cambio (Firenze, Palazzo Mozzi-Bardini)*, in «Prospettiva», CXIII/CXIV (2004) pp. 60-72: 60-64.

²⁸ F. CAGLIOTI, *Un 'Profeta' vaticano...*, cit., pp. 60-61.

²⁹ R. CARLONI, *Documenti relativi...*, cit., p. 55; A. M. ROMANINI, *Nuovi dati...*, cit., pp. 48-49.

³⁰ PH. L. DIONYSIO, *Sacrarum Vaticanarum...*, cit., tav. IX.

³¹ A.M. ROMANINI, *Nuovi dati...*, cit., p. 48, fig. 71.

³² G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica...*, cit., f. 12r.

³³ F.M. TORRIGIO, *Le sacre grotte...*, cit., pp. 73-75; V. BRICCOLANI, *Descrizione...*, cit., p. 111; D. DUFRESNE, *Les cryptes...*, cit., p. 15.

³⁴ Si veda per l'inquadramento dell'intera raccolta di disegni F. FEDERICI, J. GARMS, «*Tombs of illustrious Italians at Rome*». *L'album di disegni RCIN 970334 della Royal Library di Windsor*, in «Bollettino d'arte», vol. speciale (2010), 2, Firenze 2011, p. 74 per il disegno (RL 11720) relativo al monumento funebre di Urbano VI. Sul monumento funebre di Urbano VI v. inoltre J. GARMS, A. SOMMERLECHNER, W. TELESKO (a cura di), *Die Mittelalterlichen Grabmäler in Rom Und Latium Vom 13. Bis Zum 15. Jahrhundert. 2. band: Die monumentalgräber*, Vienna 1994, pp. 146-150.

³⁵ M. CERRATI, *Il tetto della Basilica Vaticana rifatto per opera di Benedetto XII*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», XXXV (1915), pp. 81-117: 82; A. MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo*, Firenze 2005, pp. 209-214, 222-253.

Giovanni XXII stanziò 3.500 fiorini d'oro per lavori di manutenzione erogandoli in due tranches. Nel 1320 il Capitolo vaticano, infatti, lo avvertiva che le travature del tetto minacciavano il crollo. L'appello fu accolto dal pontefice che organizzò un sopralluogo di accertamento delle condizioni conservative inviando in Vaticano il vicario papale Angelo dei Tignosi vescovo di Viterbo, l'abate di Sant'Anastasio e il vicario del vescovo di Sabina (M. CERRATI, *Il tetto della Basilica...*, cit., p. 82). I delegati confermando lo stato rovinoso in cui versava il tetto della basilica stilarono un referto che obbligò Giovanni XXII a impegnare 3000 fiorini d'oro. L'ingente somma fu anticipata dalla *societas de Caransonum et Sabacteriorum et Rogerii Romanutii de Urbe*. Parte del prestito fu fatto gravare sui redditi della basilica, un'altra parte fu messa insieme attraverso le elemosine. A tal fine fu disposta al centro della basilica una cassa nella quale i fedeli potevano versare le loro offerte. Chiusa con due chiavi era aperta ogni mese soltanto in presenza di un rappresentante delle banche, delegato a ritirare la somma raccolta (*ibid.*). Le riparazioni, tuttavia, non dovettero essere sostanziali se nel 1334 si presentarono nuovi problemi. Durante la notte della festa di Ognissanti un impetuoso vento apportò danni a numerose travature. Fu ripetuto lo stesso iter di quin-

dici anni prima: richiesta ad Avignone, accertamento, assegno pontificio di 500 fiorini (*ibid.*).

³⁶ M. CERRATI, *Il tetto della Basilica...*, cit., p. 85 nota 1.

³⁷ G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica...*, cit., p. 140.

³⁸ Da ultimo si veda M. GAGLIONE, *Lignamina necessaria de Calabria ferenda. Interventi angioini per la ricostruzione di San Giovanni in Laterano (1308)*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXXVIII (2005), pp. 5-64: 32ss.

³⁹ M. CERRATI, *Il tetto della Basilica...*, cit., p. 88; P. SILVAN, *San Pietro...*, cit., p. 256, nota 71.

⁴⁰ M. CERRATI, *Il tetto della Basilica...*, cit., p. 89.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, p. 84 nota 1.

⁴³ Sulla *Cronica* dell'Anonimo Romano [il quale è stato identificato con Bartolomeo di Iacovo da Valmontone, vescovo a Traù, da G. BILLANOVICH, *Come nacque un capolavoro: la "Cronica" del non più Anonimo Romano. Il vescovo Ildebrandino Conti, Francesco Petrarca e Bartolomeo di Iacovo da Valmontone*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, Rendiconti», s. IX, VI (1995), pp. 195-211] cfr. in particolare G. SEIBT, *Anonimo romano. Scrivere la storia alle soglie del Rinascimento*, Roma 2000. Per l'edizione critica della *Cronica* cfr. ANONIMO ROMANO, *Cronica*, ed. critica a cura di G. Porta, Milano 1979. Nel corso della presente trattazione i riferimenti saranno tratti dalla versione *on line* per cui cfr. ANONIMO ROMANO, *Cronica - Vita di Cola di Rienzo*, Biblioteca Telematica. Classici della letteratura italiana, <<http://bepi1949.altervista.org/cronica/cronica2.html>>, cap. VII (*De papa Benedetto e dello tetto de Santo Pietro de Roma lo quale fu renovato*).

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Pietro di Lorenzo successe nel 1338 all'altare Jean Poisson (*Johannes Piscis*, sul quale cfr. da ultimo M. GAGLIONE, *Lignamina necessaria...*, cit., p. 20 nota 51) che aveva ricoperto questa carica dal 1335. Pietro di Lorenzo assunse per la compilazione del registro anche il notaio, Nicolò di Martino di Anagni, al quale diede il compito di stilarne una copia, nel timore che l'originale, inviato ad Avignone, potesse andar perduto durante il viaggio. Quello che si conserva all'Archivio Segreto Vaticano è l'originale inviato ad Avignone (M. CERRATI, *Il tetto della Basilica...*, cit., pp. 85-87).

⁴⁶ Per notizie su Giovanni Pagnotta si veda *infra* a cap. III, nota 68.

⁴⁷ M. CERRATI, *Il tetto della Basilica...*, cit., p. 83 nota 2.

⁴⁸ *Ivi*, p. 90.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 91-117.

⁵⁰ Si tratta del Mastro Nicola de Agniletto de Vetralla ricordato anche dall'ANONIMO ROMANO (*Cronica...*, cit., <<http://bepi1949.altervista.org/cronica/cronica2.html>>, cap. VII). M. CERRATI (*Il tetto della Basilica...*, cit., p. 85) nota a ragione come poco importi che sia detto alternativamente *de Vetralla* o *de Urbe*, in quanto già un altro maestro all'interno del registro è attestato con la denominazione di *Sanctus Petrus de Vetralla de Urbe*.

⁵¹ Per il rilevamento economico degli ingaggi cfr. M. CERRATI, *Il tetto della Basilica...*, cit., pp. 91-117.

⁵² L'atto di procura conservato all'Archivio di Stato di Bologna è citato in F. FILIPPINI, *La tomba del cardinale Matteo Orsini nella chiesa della Minerva a Roma*, in «Bollettino d'Arte», n.s. VII (1927), pp. 84-90: 84.

⁵³ J. GARDNER, *The tomb and the tiara: curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992, p. 121; J. GARMS, A. SOMMERLECHNER, W. TELESKO (a cura di), *Die Mittelalterlichen Grabmäler...*, cit., p. 97.

⁵⁴ J. GARMS, A. SOMMERLECHNER, W. TELESKO (a cura di), *Die Mittelalterlichen Grabmäler...*, cit., p. 97.

⁵⁵ J. E. BRINK, *Simone Martini's "Orsini Polyptych"*, in «Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten», LVI (1976), pp. 7-23; E. CASTELNUOVO, *La pittura di Avignone capitale*, in A. Tomei (a cura di), *Roma, Napoli, Avignone: arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino

1996, pp. 57-91: 70; P. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano 2003, pp. 300-310.

⁵⁶ Il testo dell'iscrizione è trascritto anche in J. GARMS, A. SOMMERLECHNER, W. TELESKO (a cura di), *Die Mittelalterlichen Grabmäler...*, cit., p. 96.

⁵⁷ Ivi, pp. 97-98.

⁵⁸ Ivi, p. 98.

⁵⁹ A. PARAVICINI BAGLIANI, *I testamenti dei cardinali del Duecento*, Roma 1980, p. 428.

⁶⁰ ANONIMO ROMANO, *Cronica...*, cit., <<http://bepi1949.altervista.org/cronica/cronical.html>>, cap. VI.

⁶¹ F. FEDERICI, J. GARMS, «*Tombs of illustrious Italians...*», cit.

⁶² Ivi, cat. 33, p. 99.

⁶³ Garms e Federici (ivi, p. 4) hanno fissato la cronologia generale dell'album tra l'ultimo decennio del Cinquecento e la prima metà del Seicento.

⁶⁴ Ivi, pp. 5, 24 nota 34.

⁶⁵ J. GARMS, A. SOMMERLECHNER, W. TELESKO (a cura di), *Die Mittelalterlichen Grabmäler...*, cit., p. 98.

⁶⁶ Roma, Archivio Capitolino, F. VALESIO, *Chiese e memorie sepolcrali di Roma*, cred. XIV, vol. 40 citato in F. FEDERICI, J. GARMS, «*Tombs of illustrious Italians...*», cit., cat. 33, p. 99. Su questo argomento si veda in particolare F. FEDERICI, *Il trattato "Delle memorie sepolcrali" del cavalier Francesco Gualdi: un collezionista del Seicento e le testimonianze figurative medievali*, in «*Prospettiva*», CX/CXI 2003(2004), pp. 149-159 e da ultimo con bibliografia di riferimento ID., *L'interesse per le lastre tombali medievali a Roma tra ricerche epigrafiche e documentazione figurativa (secoli XVI-XIX)*, in «*Opera Nomina Historiae, Giornale di cultura artistica*», IV (2011), pp. 161-210.

⁶⁷ F. FILIPPINI, *La tomba...*, cit, p. 84; J. GARDNER, *The tomb...*, cit., pp. 121-122; R. BARTALINI, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005, p. 261.

⁶⁸ F. FILIPPINI, *La tomba...*, cit, p. 84; J. GARDNER, *The tomb...*, cit., p. 122; R. BARTALINI, *Scultura gotica...*, cit., p. 269 nota 15.

⁶⁹ Il Provinciale dell'Ordine domenicano, Matteo Orsini, nello stesso anno che arriva ad Avignone è nominato vescovo di Agrigento. È il 1326. L'anno successivo diventa Arcivescovo di Siponto e Manfredonia e a dicembre acquisisce il titolo cardinalizio dei Santi Giovanni e Paolo. L'ultima carica che ricopre prima di morire è quella di vescovo cardinale della Sabina a partire dal 18 dicembre del 1338. Cfr J. GARMS, A. SOMMERLECHNER, W. TELESKO (a cura di), *Die Mittelalterlichen Grabmäler...*, cit., pp. 96-97.

⁷⁰ Per quanto riguarda il monumento funebre aretino, la cui iscrizione posta alla base dei rilievi recita: «*HOC OPU(S) FECIT MAGISTE(R) AUGUSTINU(S) ET MAGISTER ANGELU(S) DE SENI(S) MCCCXXX*», cfr. in particolare R. BARTALINI, *Scultura gotica...*, cit., pp. 216-221; V. CONTICELLI, «*Una sepoltura ricchissima e quanto più si potesse onorata*»: osservazioni sul cenotafio di Guido Tarlati nel duomo di Arezzo, in A. GALLI (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, Firenze 2005, pp. 179-189; G. PELHAM, *Reconstructing the programme of the tomb of Guido Tarlati, Bishop and Lord of Arezzo*, in *Art, politics, and civic religion in Central Italy, 1261-1352*, Essays by postgraduate students at the Courtauld institute of art, a cura di J. Cannon, B. Williamson, Aldershot [u.a.] 2000, pp. 71-115.

L'ipotesi di identificazione del maestro che firma il monumento Tarlati con quello attivo a Roma è sostenuta da F. FILIPPINI, *La tomba...*, cit., p. 84; A. GARZELLI, *Sculture toscane nel Duecento e nel Trecento*, Firenze 1969, pp. 148-149; J. GARDNER, *The tomb...*, cit., p. 122; R. BARTALINI, *Scultura gotica...*, cit., pp. 261-267. L'identificazione è stata respinta soltanto da E. CARLI (*Gli scultori senesi*, Milano 1980, pp. 18-21).

⁷¹ G. MILANESI (*Documenti per la Storia dell'arte senese*, I, Siena 1854, p. 154 nrr. 203, 206) sulla base della vita vasariana dedicata ad «Agostino et Agnolo sanesi scultori architetti e ingegneri» (cfr. G. VASARI, *Le vite. Edizione giuntina e torrentiniana*, <http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=2&page_n=125>), aveva proposto di identificare l'*Angelus* del Tarlati con l'architetto senese *Agnolo di Ventura*,

il solo veramente documentato. Tale proposta è stata accettata da tutta la critica fuorché da P. TOESCA (*Storia dell'Arte italiana*, 2, *Il Trecento*, Torino 1951, pp. 296-298).

⁷² W. COHN-GOERKE, *Scultori senesi del Trecento*, in «Rivista d'arte», XX (1938), pp. 242-289; 247 e da ultimo R. BARTALINI, *Scultura gotica...*, cit., p. 269, nota 10, cui si deve una sistemazione del prospetto documentario relativo all'attività di Agnolo di Ventura.

⁷³ G. MILANESI, *Documenti...*, cit., I, pp. 205, 261; F. FILIPPINI, *La tomba...*, cit., p. 84.

⁷⁴ G. MILANESI, *Documenti...*, cit., I, p. 206; R. BARTALINI, *Scultura gotica...*, cit., p. 269, nota 10.

⁷⁵ Per i riferimenti documentari si veda P. F. PISTILLI, *ad vocem Agnolo di Ventura*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma 1991, p. 230.

⁷⁶ *Ibid.*; E. CARLI, *Gli scultori...*, cit., p. 18.

⁷⁷ E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi dal secolo XIII a tutto il XVIII (ante 1835)*, ms. L.II., II, Siena ante 1835 (ed. anast., Firenze 1976), pp. 344-345; E. CARLI, *Gli scultori...*, cit., pp. 18-19; P. F. PISTILLI, *ad vocem Agnolo...*, cit., p. 230; R. BARTALINI, *Scultura gotica...*, cit., p. 269, nota 10.

⁷⁸ Agnolo è presente come teste all'atto di vendita di una casa da parte dell'operaio del duomo per cui si veda W. COHN-GOERKE, *Scultori senesi...*, cit., p. 247; R. BARTALINI, *Scultura gotica...*, cit., p. 269, nota 10.

⁷⁹ Cfr. R. BARTALINI, *Scultura gotica...*, cit., pp. 67, 87 nota 7 con puntuale ricapitolazione della vicenda critica e da ultimo S. COLUCCI, *Il monumento sepolcrale del vescovo Tommaso d'Andrea di Gano di Fazio, "picturis, et [...] carmine decoratus"*, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, Catalogo della Mostra a cura di A. Bagnoli, (Casole d'Elsa 2010), Cinisello Balsamo 2010, pp. 84-88.

⁸⁰ Da ultimo e con bibliografia di riferimento R. BARTALINI, *Scultura gotica...*, cit., p. 220.

⁸¹ Sulla base di questa statua lignea corre l'iscrizione «A(NNO) D(OMINI) MCCCXXI AUGUSTINUS HO(N)DA(M) GIOVAN(N)I E STEFANUS ACOLTI(I) DE SEN(IS)». Tra le carte d'archivio non è stato individuato nessun Stefano Acolti. È stato supposto dunque che questo maestro non fosse altro che il pittore responsabile della policromia. Sull'Annunciata pisana cfr. da ultimo con bibliografia di riferimento S. COLUCCI, *scheda nr. 25*, in *Marco Romano ...cit.*, pp. 246-249.

⁸² Come già avvertiva P. TOESCA, *Storia dell'Arte...*, cit., pp. 296-298 e ora più di recente R. BARTALINI, *Scultura gotica...*, cit., pp. 259-260.

⁸³ G. KREYTENBERG, *Agnolo di Ventura und zwei Grabmäler der Bardi in Florenz*, in «Städel-Jahrbuch», XV (1995), pp. 53-84: 67, 80; R. BARTALINI, *Scultura gotica...*, cit., pp. 259-269.

⁸⁴ G. KREYTENBERG [*Agnolo di Ventura...*, cit., pp. 67-80; ID., *La tomba di Gualtieri dei Bardi, opera di Agnolo di Ventura e Maso di Banco scultore*, in C. Acidini Luchinat, E. Neri Lusanna (a cura di), *Maso di Banco. La cappella di San Silvestro*, Milano 1998, pp. 51-60: 53-54] riprendendo un'ipotesi di W. R. VALENTINER [*Observations on Sienese and Pisan Trecento sculpture*, in «The art bulletin», IX (1927), pp. 177-220: 188-191] che naturalmente proponeva il tandem Agostino di Giovanni/Agnolo di Ventura, rivede la proposta e avanza il nome di Agnolo.

I detrattori dell'ipotesi di W. R. VALENTINER (*Observations...*, cit.) furono: W. COHN-GOERKE, (*Scultori senesi...*, cit.) che omette i monumenti dalla sua importante trattazione; P. TOESCA (*Storia dell'Arte...*, cit., p. 297, nota 67) e implicitamente A. GARZELLI (*Sculture toscane...*, cit., pp. 136, 188).

P. NOVELLO [*Monumenti sepolcrali pisani*, in *Niveo de marmore, l'uso artistico del marmo di Carrara dall' XI al XV secolo*, Catalogo della Mostra a cura di E. Castelnuovo, (Sarzana 1992), Genova 1992, pp. 210-211: 210] e R. BARTALINI (*Scultura gotica...*, cit., pp. 187-194) hanno proposto una maestranza legata all'attività di Giovanni di Balduccio attivo in Santa Croce per i Baroncelli attorno al 1331-1332.

⁸⁵ Si veda con bibliografia di riferimento R. BARTALINI, *Scultura gotica...*, cit., pp. 263-266.

⁸⁶ *Ivi*, p. 266.

⁸⁷ Ivi, pp. 261-263.

⁸⁸ Cfr. *supra* a nota 70.

⁸⁹ Cfr. *supra* a nota 84.

⁹⁰ R. BARTALINI, *Scultura gotica...*, cit., pp. 216-221.

⁹¹ J. GARDNER, *The tomb...*, cit., p. 122, nota 99.

⁹² Da ultimo sulla figura di Drudo di Trivio cfr. M. GIANANDREA, *Drudo de Trivio e Luca di Cosma gli artisti, le opere e il loro intervento a Civita Castellana*, in *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di L. Creti, (Civita Castellana 2010), Roma 2012, pp. 217-232.

⁹³ S. ROMANO, *Giovanni di Cosma*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses. "Scultura e monumento sepolcrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia*, Atti del Convegno a cura di J. Garms, A. M. Romanini, (Rom 1985), Wien 1990, pp. 159-171: 166-169; P. C. CLAUSSEN, *Magistri doctissimi Romani: die römischen Marmorünstler des Mittelalters* (Corpus Cosmatorum I), Stuttgart 1987, pp. 226-232; J. GARMS, A. SOMMERLECHNER, W. TELESKO (a cura di), *Die Mittelalterlichen Grabmäler...*, cit., pp. 25-27, 73-76, 83-87, 90-95; A. M. D'ACHILLE, *Da Pietro d'Oderisio ad Arnolfo di Cambio: studi sulla scultura a Roma nel Duecento*, Roma 2000, pp. 103, 110 nota 73.

⁹⁴ J. GARDNER (*The tomb...*, cit., pp. 122-123; e prima ancora J.-J. BERTHIER, *L'église de la Minerve à Rome*, Rome 1910, pp. 254-257) ha lasciato intravedere la possibilità, sulla scorta delle vicende conservative che hanno riguardato il monumento Orsini e quello di Latino Malabranca (riuniti nel 1650 dal Padre Generale domenicano Ridolfi visto che giacevano in stato frammentario nella sacrestia) che l'attuale monumento sia il risultato di un *collage* fra questi due sepolcri. Alla fine però lo studioso conclude che la discrasia che intercorre fra giacente e sepolcro è da attribuirsi all'esecuzione di due maestri distinti e non alla collazione di frammenti provenienti da differenti contesti di appartenenza.

⁹⁵ Un riferimento in tal senso al sacello bonifaciano è stato avanzato in J. GARMS, A. SOMMERLECHNER, W. TELESKO (a cura di), *Die Mittelalterlichen Grabmäler...*, cit., p. 99.

⁹⁶ Ivi, p. 99.

⁹⁷ S. COLUCCI, *Il monumento sepolcrale del cardinal Riccardo Petroni di Tino di Camaino: una soluzione di compromesso tra i prototipi curiali romani e la tomba pensile toscana*, in M. Lorenzoni (a cura di), *Le sculture del duomo di Siena*, Cinisello Balsamo 2009, pp. 135-139.

⁹⁸ R. BARTALINI, *Scultura gotica...*, cit., p. 46; e da ultimo S. COLUCCI, *Il monumento sepolcrale...*, cit., p. 138.

⁹⁹ Si tratta, cioè, di quelle soluzioni che hanno tolto a Giovanni di Cosma l'etichetta di pedissequo imitatore di Arnolfo di Cambio, perché ritenute sue invenzioni innovatrici. Assente nella tradizione arnolfiana la tomba su mensola incassata a parete è in effetti a Roma brevetto di questo maestro. Per i riferimenti bibliografici cfr. *supra* a nota 93.

¹⁰⁰ J. GARDNER, *Arnolfo di Cambio and Roman tomb design*, in «The Burlington magazine», CXV (1973), pp. 420-439: 438. La fonte alla quale si fa riferimento è l'*Historia Del Cavallero Cifar* e l'informazione sulla tomba Gudiel si trova nel prologo.

¹⁰¹ F. FEDERICI, J. GARMS («*Tombs of illustrious Italians...*», cit., cat. 85, pp. 145-146) ritengono che l'assetto pensile del monumento documentato nel disegno potrebbe essere stato anche il risultato di una trasformazione rinascimentale.

¹⁰² J. GARMS, A. SOMMERLECHNER, W. TELESKO (a cura di), *Die Mittelalterlichen Grabmäler...*, cit., p. 99.

¹⁰³ V. da ultimo G. KREYTENBERG, *Zur Rekonstruktion des Grabmals für den Bischof Antonio D'Orso von Tino di Camaino in Dom von Florenz*, in «Studi di storia dell'arte», XX (2009/2010), pp. 31-44.

¹⁰⁴ J. GARMS, A. SOMMERLECHNER, W. TELESKO [(a cura di), *Die Mittelalterlichen Grabmäler...*, cit., p. 99] ritenevano che i modelli ai quali deve guardare per la presenza dei tre felini siano i monumenti pensili pressoché identici di Tommaso Corsini (1366) e del beato Neri Corsini (1377), situati nella cappella di San Giacomo dell'ex convento agostiniano di Santo Spirito a Firenze (sui quali cfr. in particolare G. TIGLER, *Tipologie di monumenti funebri*, in

M. Seidel (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, Firenze 2004, pp. 45-74: 64-70). Si ritiene, tuttavia, che la cronologia bassa osti con questo tipo di ricostruzione. È molto più plausibile, dunque far riferimento al sepolcro del vescovo Antonio d'Orso riconosciuto per altro da Kreytenberg quale prototipo dei primi due [per cui si rimanda a G. KREYTENBERG, *Tino di Camainos Grabmäler in Florenz*, in «Städel-Jahrbuch», n.f. VII (1979), pp. 33-60: 37].

¹⁰⁵ J. GARDNER, *The tomb...*, cit., pp. 124-125; J. GARMS, A. SOMMERLECHNER, W. TELESKO (a cura di), *Die Mittelalterlichen Grabmäler...*, cit., pp. 236-239. Su questo monumento funebre si veda anche A. PAMPALONE, A.M. PEDROCCHI, *scheda di catalogo OA, monumento funebre del cardinale Marco da Viterbo* (NCTN: 00070712), Soprintendenza Speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Roma, Ufficio Catalogo, 1972, revisione Artpast 2005.

¹⁰⁶ Il sepolcro pensile a cassa, sebbene privo di giacente, è attestato a Firenze senza soluzione di continuità dalla tomba duecentesca di Chiarissimo Falconieri nel chiostro dei Morti della Santissima Annunziata a quella di Cione di Lapo Pellini (1348) un tempo nella chiesa dell'ospedale di San Martino alla Scala e poi dall'Ottocento al Museo del Bargello per cui si veda R. BARTALINI, *Scultura gotica...*, cit., p. 46.

¹⁰⁷ Sulla figura di Paolo da Gualdo cfr. in particolare C. PASQUALETTI, *Paolo da Gualdo Cattaneo: uno scultore umbro a Roma e nel Lazio agli inizi del Quattrocento*, in «Prospettiva», CIII/CIV (2001/2002), pp. 12-46; F. NEGRI ARNOLDI, *Il San Giacomo di Maestro Paolo da Gualdo*, in «Confronto», (2003), 2, pp. 123-125 e da ultimo E. NERI LUSANNA, *Gli inizi di Paolo da Gualdo: vecchi equivoci sulla sua formazione e nuove proposte*, in «Studi di storia dell'arte», XX (2009/2010), pp. 53-72: 53; A. TOMEI, *Paolo da Gualdo a Vetralla: un capolavoro di transizione tra Medioevo e Rinascimento*, in *La chiesa di San Francesco a Vetralla. L'edificio e gli interventi artistici*, Atti della giornata di Studi a cura di C. Tedeschi, E. De Minicis, (Vetralla 2011), in corso di stampa.

¹⁰⁸ In particolare e da ultimo E. NERI LUSANNA, *Gli inizi di...*, cit., pp. 53-72: 53; F. FEDERICI, J. GARMS, «*Tombs of illustrious Italians...*», cit., cat. 174, pp. 219-220.

¹⁰⁹ Sul busto di Bonifacio VIII si veda in particolare A. M. ROMANINI, *Nuovi dati...*, cit., p. 33; S. ROMANO, *Visione e visibilità nella Roma papale*, in *Bonifacio VIII ideologia e azione politica*, in Atti del Convegno organizzato nell'ambito delle celebrazioni per il VII centenario della morte a cura di M. Andaloro, (Città del Vaticano 2004), Roma 2006, pp. 59-76; A. PARAVICINI BAGLIANI, *Il busto di Bonifacio VIII. Nuove testimonianze e una rilettura*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di V. Franchetti Pardo, (Firenze - Colle di Val d'Elsa 2006), Roma 2007, pp. 189-196.

¹¹⁰ A. M. ROMANINI, *Nuovi dati...*, cit., p. 34, fig. 59 a, b, c.

¹¹¹ Ivi, p. 33.

¹¹² Per l'espressione coniata da Angiola Maria Romanini, si rimanda a *ibid.*, p. 16.

¹¹³ A. M. ROMANINI, *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" a cura di Ead., (Roma 1980), Roma 1983, pp. 27-72: 45-46, nota 23; A. M. D'ACHILLE, *Da Pietro d'Oderisio...*, cit., p. 58.

¹¹⁴ Riguardo alla policromia del busto arnolfiano ivi, p. 33, mentre per quella che ancora ricopre la scultura di Benedetto XII: E. BILLI, *Rivestire la pietra con la pittura: materiali, tecniche, note*, in *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di A.C. Quintavalle, (Parma 2009), Milano 2010, pp. 427-433: 430.

¹¹⁵ A. M. ROMANINI, *Arnolfo e gli "Arnolfo"...*, cit., pp. 45-46; A. M. D'ACHILLE, *Da Pietro d'Oderisio...*, cit., p. 58.

¹¹⁶ Si veda *infra* a cap. III.

¹¹⁷ M. CERRATI, *Il tetto della Basilica...*, cit., pp. 108-109, doc. nr. 28. Si riporta qui di seguito il testo della nota di pagamento: «*Et sciendum est quod dum vivebat quondam Reverendus in Xpo Pater et dominus, dominus Iohannes Episcopus Anagninus ac in Urbe in spiritualibus*

Vicarius generalis deliberatum fuit per eundem magistrum Thomasium et me Altarium de consilio et assensu eiusdem domini Vicarii quod copertura Tituli prout et secundum amplitudinem Tribune Altaris Maioris sacrosancte Basilice deberet fieri cum Bugectis ponendis ab uno caballutio ad alium et foliis ponendis in iunturis tabularum et quod ipsi Bugecti et folii essent depicti ad arma sacrosancte Matris Ecclesie domini nostri pape et ipse Ecclesie Sci Petri. Et sic pactum fuit et conventum cum magistro Lello dicto Garofalo de Urbe pictor qui promisit depingere centenarium de dictis Bugectis cum dictis supersingnijs seu armis pro sol. viginti septem et centenarium de folijs pro sol. octo, cui quidem die xvij Iunii ix Ind. solvj pro duobus centenariis de Bugectis ad eandem rationem solid. viginti septem per centenarium sol. quinquaginta quatuor. sol. Ljv».

La descrizione del lavoro cui doveva attendere Lello è molto ricca di termini tecnici ignorati, nelle loro specifiche accezioni, anche dal Du Cange [CH. DU FRESNE SIEUR DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis, editio nova aucta pluribus verbis aliorum scriptorum a Léopold Favre*, 10 voll., Niort 1883-1887 (ed. anast., Graz 1954)]. Scendendo più nel dettaglio è comunque possibile dedurre che, quando era vicario pontificio il vescovo di Anagni Giovanni Pagnotta, l'altare Pietro di Lorenzo e il *caput magister* Tommaso Giraudi decisero, dietro consiglio e previo consenso del primo, che la copertura del *titulum* e cioè del transetto (per il significato di *titulum*= transetto si veda M. GAGLIONE, *Lignamina necessaria...*, cit., p. 22) doveva essere realizzata ponendo fra una capriata e l'altra dei "Bugectis" e ponendo in giuntura delle tavole dei "folijs". Ed è proprio su questi *Bugecti* e su questi *folii* che dovevano essere dipinte le insegne papali e vaticane. Lello fu pagato 54 soldi per aver eseguito l'opera su 200 *Bugecti*, 27 soldi per ogni 100.

¹¹⁸ M. CERRATI, *Il tetto della Basilica...*, cit., pp. 108-109, doc. nr. 29, p. 109: «*Die xv Iulij iv Ind. Solvj magistro Lello dicto Garofalo predicto pro pictura duorum Burdonum qui erant recte supra Altare maius in uno quorum sunt depicte due Imagines seu stature domini nostri pape ac supersingna ipsius et in alia sunt anni domini in quibus factum fuit totum opus Basilice ac nomen domini nostri pape omnibus suis sumptibus et expensis libr. sex lib. vj*». Lello fu pagato, dunque, per *pictura duorum Burdonum*. Il termine *burdone* o *bordone* è utilizzato principalmente per indicare le assi di legno che venivano impiegate in architettura soprattutto per la costruzione delle capriate (per cui si veda M. GAGLIONE, *Lignamina necessaria...*, cit., pp. 21-22). In questo caso, tuttavia, è evidente che ci sia un ampliamento del significato originario in allusione al supporto di un dipinto su tavola.

¹¹⁹ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, pp. 126-132.

¹²⁰ Si veda *supra* a nota 9.

¹²¹ Per la ricostruzione del percorso artistico di Lello a Napoli si veda da ultimo con bibliografia di riferimento C. D'ALBERTO, *La Madonna del Principio...*, pp. 162-168.

¹²² S. ROMANO, *Eclissi di Roma...*, cit., pp. 113-118; EAD., *Die Bischöfe von Neapel als Auftraggeber: zum Bild des Humbert d'Ormont*, in *Medien der Macht: Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, Akten der internationalen Tagung in Liebighaus-Museum Alter Plastik a cura di T. Michalsky, (Frankfurt am Main 1997), Berlin 2001, pp. 191-224; EAD., *La Cattedrale di Napoli, i vescovi e l'immagine. Una storia di lunga durata*, in *Il Duomo di Napoli, dal paleocristiano all'età angioina*, Atti della I Giornata di Studi su Napoli a cura di N. Bock, S. Romano, (Losanna 2000), Napoli 2002, pp. 7-20.

¹²³ Si veda *supra* a nota 8. Il primo a proporre l'attribuzione a Lello è stato Francesco Gandolfo in G. MATTHIAE, F. GANDOLFO, *Pittura romana...*, cit., p. 335.

¹²⁴ P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, pp. 266-272; ID., *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione*, in E. Castelnovo (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, pp. 479-481; ID., *Lello da Orvieto*, in *Opere d'arte nel Palazzo Arcivescovile di Napoli*, Napoli 1990, p. 42; ID., *La peinture à Naples, de Charles I à Robert d'Anjou*, in *L'Europe des Anjou: aventure des Princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, Catalogo della Mostra, (Abbaye royale de Fontevraud 2001), Paris 2001, pp. 105-121.

¹²⁵ Da ultimo e con bibliografia di riferimento cfr. M. ANDALORO, *La pittura medievale...*, cit., pp. 69, 72 (datazione 1320-1340); F. LARCINESE, *Il ciclo delle Storie di san Benedetto, in Attorno al Cavallini, frammenti del gotico a Roma nei Musei Vaticani*, a cura di T. Strinati, Milano 2008, pp. 82-117.

¹²⁶ A questi numeri si deve aggiungere fra gli altri una *Dormitio Virginis* della chiesa romana di San Saba che però è considerata un precoce episodio della sua carriera, realizzata prima della partenza per Napoli. Cfr. S. ROMANO, *Eclissi di Roma...*, cit., pp. 167-168.

¹²⁷ M. CERRATI, *Il tetto della Basilica...*, cit., p. 88.

¹²⁸ M. GAGLIONE, *Lignamina necessaria...*, cit., p. 16.

¹²⁹ Per la figura di Hubert d'Ormont si rimanda da ultimo e con bibliografia precedente a C. D'ALBERTO, *La Madonna del Principio...*, cit., pp. 150-151.

¹³⁰ Sulla figura di Angelo dei Tignosi la trattazione più completa è ancora M. ANTONELLI, *Di Angelo Tignosi vescovo di Viterbo, e di una sua relazione al pontefice in Avignone*, in «Archivio della R. Società Romana di storia patria», LI (1928), pp. 1-14; mentre per il successore Giovanni Pagnotta cfr. *infra* a cap. III.

¹³¹ Sul ritratto d'Ormont cfr. da ultimo C. D'ALBERTO, *scheda n. 74*, in *Giotto e il Trecento...*, cit., *Le opere*, pp. 229-230.

¹³² S. ROMANO, *Die Bischöfe von Neapel...*, cit., p. 197 e da ultimo C. D'ALBERTO, *La Madonna del Principio...*, cit., p. 155. La politica dell'immagine elaborata da d'Ormont è stata assimilata, dunque, all'esempio autocratico di Bonifacio VIII. La tradizione erudita napoletana tramanda, infatti, che «plures [...] eius effigies» (B. CHIOCCARELLO, *Antistitium praeclarissimae neapolitanae ecclesiae catalogus ab apostolorum temporibus ad hanc usque nostram aetatem et ad annum MDCXLIII*, Neapoli 1643, p. 202) erano visibili all'interno della sua cappella funeraria e, al tempo del mandato vescovile, persino sulle pareti di qualche ambiente dell'episcopio (ivi). È tramandato anche che (A.S. MAZZOCCHI, *Dissertatio historica de Catholicae Ecclesiae Neapolitanae semper uniceae variis diverso tempore vicibus cum praevio Anteloquio et Appendice Opuscolorum. Accessit peremptorium edictum ad eluendas adversari doctiss. criminationes*, Neapoli 1751, p. 54, n. 44) il San Gennaro rappresentato accanto alla Madonna del Principio nell'omonimo mosaico presenti le stesse fattezze dell'arcivescovo. È molto probabile che d'Ormont si servisse della sua effigie come firma se si considera un'ulteriore recente acquisizione in base alla quale è stato rintracciato un altro suo criptoritratto nel programma decorativo (Storie di Santa Elisabetta di Turingia) della chiesa regia di Santa Maria Donnaregina (C. D'ALBERTO, *La Madonna del Principio...*, cit., p. 148).

¹³³ S. ROMANO, *La Cattedrale di Napoli...*, cit., pp. 8-12.

¹³⁴ G. DAUMET, *Le monument de Benoît XII...*, cit., pp. 296-297.

¹³⁵ Oltre il tradizionale *Boniface VIII en procès. Articles d'accusations et dépositions des témoins (1303-1311)*, a cura di J. Coste, in «*Annales. Histoire, Sciences Sociales*», VI (1998), vol. 53, pp. 1315-1316, sulle accuse mosse alla politica delle immagini del Caetani si veda da ultimo A. PARAVICINI BAGLIANI, *Bonifacio VIII e il segreto, in Il potere del Papa: corporeità, autorappresentazione, simboli*, Firenze 2009, pp. 252-261: 253; É. ANHEIM, *I ritratti dei papi tra Roma e Avignone, in Arnolfo di Cambio e la sua epoca...*, cit., pp. 231-238: 234-235.

¹³⁶ Sulla storia del ritratto pontificio e sul passaggio dalla semplice rappresentazione a un nuovo e consapevole rapporto fra viso-corpo e autorappresentazione, iniziato al tempo di Niccolò III e sviluppato in forme senza precedenti da Bonifacio VIII cfr. da ultimo e in particolare J. GARDNER, *Likeness and/or representation in English and French royal portraits c. 1250 - c. 1300*, in *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Akten des Kongresses a cura di P. Schmidt, M. Büchsel, (Frankfurt, Main 1999) Mainz 2003, pp. 141-151; H. BELTING, *Wappen und Porträt: zwei Medien des Körpers*, in ivi, pp. 89-100; A. PARAVICINI BAGLIANI, *Boniface VIII en images: Vision d'Église et mémoire de soi, in Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation XIIIe-XVe siècles*, Actes de la rencontre internationale a cura di D. Olariu, (Paris 2004), Berna 2009, pp. 65-82.

¹³⁷ A. PARAVICINI BAGLIANI, *Il corpo del Papa*, Torino 1994, p. 85 e in particolare da ultimo A. PARAVICINI BAGLIANI, *Avignon une autre Rome?*, in *Images and Words in Exile*.

Avignon and Italy in the first half of the 14th century (1310-1352), Convegno Internazionale (Firenze- Avignone 2011), in corso di stampa.

¹³⁸ A. PARAVICINI BAGLIANI, *Il corpo...*, cit., pp. 25-27.

¹³⁹ É. ANHEIM, *I ritratti dei papi...*, cit., pp. 231-238: 234-235.

¹⁴⁰ É. ANHEIM, *I ritratti dei papi...*, cit., p. 232. Per il documento di pagamento: Archivio Segreto Vaticano, Camera Apostolica, *Introitus et Exitus*, vol. 206, ff. 119-119v.

¹⁴¹ *Ibid.*, per il documento di pagamento il cui ritrovamento si deve a Philippe Bernard: Archivio Segreto Vaticano, Camera Apostolica, *Collectorie* 462, f. 310v.

¹⁴² É. ANHEIM, *I ritratti dei papi...*, cit., p. 232.

¹⁴³ *Ivi*, pp. 232, 237 nota 22.

¹⁴⁴ Questa epigrafe è posta entrando sulla parete destra. Per questo frammento si veda P. DE ANGELIS, *L'Ospedale di Santo Spirito in Saxia. Dalle origini al 1300*, Roma 1960, pp. 31-34; PH. SONNAY, *La politique artistique di Cola di Rienzo, 1313-1354*, in «Revue de l'Art», LV (1982), pp. 35-43: 42; M. GARGIULO, *scheda nr. 230*, in *Romei & Giubilei: il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Catalogo della Mostra a cura di M. D'Onofrio, (Roma 1999-2000), Milano 1999, p. 420.

¹⁴⁵ Su questa ambasceria cfr. in particolare PH. SONNAY, *La politique artistique...*, cit., p. 42; A. TOMEI, *Un capolavoro poco noto della miniatura trecentesca: il "Liber Regulae" dell'ordine degli ospitalieri di Santo Spirito*, in *L'antico ospedale di Santo Spirito dall'istituzione papale alla sanità del terzo millennio*, Atti del Convegno internazionale di studi, (Roma 2001), «Il Veltro», XLV (2001), pp. 203-224: 206-208.

¹⁴⁶ T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Cola di Rienzo*, Roma 2002, pp. 44-48.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 46.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 47.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ La lettera è datata al 31 gennaio 1343: cfr. COLA DI RIENZO, *Briefwechsel des Cola di Rienzo*, a cura di K. Burdach, P. Piur, (Vom Mittelalter zur Reformation, II), III, n. 2, Berlin 1912, p. 7; PH. SONNAY, *La politique artistique...*, cit., pp. 42-43 nota 48.

¹⁵² È evidente la connessione con il tema degli *Uomini illustri*, per il quale nel caso specifico di Roma si rimanda a P. DI SIMONE, *Giotto, Petrarca e il tema degli uomini illustri tra Napoli, Milano e Padova-2*, in «Rivista d'Arte. Periodico Internazionale di Storia dell'arte Medievale e Moderna», s. V. III (2013), in corso di stampa.

¹⁵³ T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Cola di Rienzo...*, cit., pp. 47-48.

¹⁵⁴ Sulla figura di fra' Jacopo rettore dell'ospedale di Santo Spirito già dal 1315 cfr. H. SCHMIDINGER, *Die Gesandten der Stadt Rom nach Avignon vom Jahre 1342/43*, in «Römische historische Mitteilungen», XXI (1979), pp. 15-33: 24-25.

¹⁵⁵ G. B. DE ROSSI, *Inscriptiones Christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, II, Romae 1888, p. 434.

¹⁵⁶ *Ibid.* Cfr. anche la trascrizione che ne offre M. GARGIULO, *scheda nr. 230...*, cit., p. 420.

¹⁵⁷ A. PARAVICINI BAGLIANI, *Boniface VIII en images...*, cit., p. 65, nota 2. Per ringraziarlo della mediazione con Venezia gli anconetani avevano collocato una statua in onore di papa Orsini nella fortezza della loro città, andata poi distrutta alla fine del Settecento al tempo delle invasioni napoleoniche.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 73. L'opera alla quale si fa riferimento è la statua di Manno di Bandino oggi al Museo civico medievale di Bologna.

¹⁵⁹ A. PARAVICINI BAGLIANI, *I testamenti...*, cit. pp. 438-458.

¹⁶⁰ Roma, Archivio di Stato, *Ospedale di Santo Spirito*, Reg. 3193. sul quale si rimanda a A. TOMEI, *Un capolavoro poco noto...*, cit.; F. MANZARI, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310-1410)*, Modena 2006, pp. 142-145; A. HOFFMANN, *La "Bibbia" bolognese dell'Escorial e il "Liber Regulae Hospitalis Sancti Spiritus, ipotesi su un incontro*, in: «Arte a Bologna», VI (2007/2008), pp. 11-18; G. DROSSBACH, *Bild und Text im "Liber Regulae" des römischen Hospitals von Santo Spirito in Sassia*, in *Sozialgeschichte mittelalterlicher*

Hospitaler, Akten des Kongresses a cura di N. Bulst, K.-H. Spie, (Reichenau, Baden 2002), Ostfildern 2007, pp. 125-148; PH. HELAS, *Die Miniaturen des "Liber Regulae" in der Bildkultur des 14. Jahrhunderts*, in G. Drossbach, G. Wolf (a cura di), *Caritas im Schatten von Sankt Peter*, (Kunsthistorische Forschungen; Studien zur Geschichte des Spital-, Wohlfahrts- und Gesundheitswesens), Regensburg, in corso di stampa.

¹⁶¹ A. TOMEI, *Un capolavoro poco noto...*, cit., p. 208.

¹⁶² Sulla statua di Bonifacio IX cfr da ultimo C. PASQUALETTI, *Paolo da Gualdo...*, cit., p. 19.

¹⁶³ Per le statue in trono di Orvieto e Firenze si rimanda a A. PARAVICINI BAGLIANI, *Boniface VIII en images...*, cit., p. 73.

¹⁶⁴ . ANHEIM, *I ritratti dei papi...*, cit., p. 232.

¹⁶⁵ J. OSBORNE, *Lost Roman images of Pope Urban V (1362-1370)*, in «Zeitschrift fur Kunstgeschichte», LIV (1991), 1, pp. 20-32; C. BOLGIA, *Cassiano's Popes rediscovered. Urban V in Rome*, in «Zeitschrift fur Kunstgeschichte», LXV (2002), pp. 562-574 e da ultimo V. LUCHERINI, *Un papa francese a Napoli. Un'immagine trecentesca di Urbano V identificata e le effigi dei fondatori di Sant'Eligio*, in *Le plaisir de l'art du Moyen ge commande, production et réception de l'oeuvre d'art*, Mélanges en hommage  Xavier Barral i Altet, Paris 2012, pp. 181-192.

La scultura ospedaliera tra eredità e innovazione

La rete ospedaliera che si articolava entro le mura dell'Urbe non è utile soltanto per la ricostruzione del tessuto urbanistico e architettonico della città fra XIII e XIV secolo¹, ma costituisce un ineludibile riferimento anche per la produzione plastica trecentesca.

L'analisi partirà dall'ospedale di San Michele o dell'Angelo (o del Santissimo Salvatore secondo la denominazione più nota)² perché le testimonianze che esso conserva hanno un carattere esemplificativo. Da una parte, infatti, attraverso il portale dei Guardiani (1348) si continuerà a indagare il rapporto con la tradizione scultorea dei secoli precedenti, in particolare con quella dei marmorari romani; dall'altra, attraverso la scultura del San Michele Arcangelo, si delinea il profilo di un nuovo soggetto committente, ovverosia quello del ceto borghese.

L'OSPEDALE DELL'ANGELO

L'ospedale di San Michele o dell'Angelo, situato in prossimità del *campus lateranensis*, è oggi compreso all'interno del complesso ospedaliero "San Giovanni - Addolorata" (fig. III.1).

La costruzione, preceduta da un ampio portico colonnato, consiste in un'aula mononave resa visibile a nord e a ovest dall'intervento di restauro condotto da Gustavo Giovannoni negli anni trenta del secolo scorso³. Liberata in quell'occasione da pesanti superfetazioni, rimane comunque occultata negli altri due versanti, in quanto le si addossano strutture edilizie di età posteriore.

La facciata, a terminazione rettangolare, è dominata per due terzi da un ampio arco che, ricavato in spessore di muro, inquadra l'accesso principale, probabilmente l'unico progettato sin dall'origine (fig. III.2). Sul fianco occidentale l'edificio scopre le sue fondamenta a sacco, rinvenute durante gli scavi del 1970⁴, mentre presenta in alzato quattro

contrafforti fra i quali si interpongono finestre di fattura recente (fig. III.3). L'interno è attualmente articolato in cinque campate divise da quattro archi diaframma poggianti su altrettante coppie di pilastri (fig. III.4). In origine, però, la corsia doveva essere molto più lunga. Dall'esame archeologico del monumento, dalle planimetrie di età moderna, è stato dimostrato⁵ che dovevano esserci altre tre campate delle quali l'ultima corrispondente alla così detta cappella dell'Angelo. Le corsie ospedaliere, infatti, terminavano di norma con un oratorio al centro del quale si trovava un altare⁶.

Secondo quanto è attestato nei registri della compagnia dei Raccomandati all'Immagine del Santissimo Salvatore⁷, spetta a questa confraternita la gestione dell'ospedale almeno a partire dagli anni trenta del Trecento⁸.

C'è, dunque, una collisione fra la cronologia duecentesca, suggerita dalle strutture architettoniche⁹ delle quali purtroppo non si conoscono gli anni di fondazione, e la realtà documentaria che vede i primi dati storici, sicuramente riferibili all'edificio, non precedere il quarto decennio del XIV secolo.

Per sanare la questione, la critica ha sostenuto che l'iniziale destinazione d'uso di questi ambienti fosse ecclesiastica, riadattata in ospedaliere soltanto a partire dal Trecento¹⁰. L'ipotesi di fondazione duecentesca è molto plausibile oltre che per l'analisi formale delle architetture anche per alcune considerazioni di carattere generale.

Il sito sul quale sorse l'ospedale dell'Angelo faceva parte di un'area a vocazione assistenziale. Al di là dei più antichi titoli che si desumono dalla lettura delle fonti documentarie ed erudite, come ad esempio il *Venerabile Xenodochium iuxta palatium Lateranense* (1138) o l'*Hospitale cum ecclesia sancti Nicolai iuxta portam sancti Iohannis* (1216), le cui origini, nonché la loro storia, si perdono nella vaghezza dei riferimenti e nell'assenza di testimonianze certe¹¹, si registra una sicura presenza ospedaliere nella regione del Laterano con gli Antoniani. Al 1252 risale la prima attestazione dell'«*hospitalium in curia romana portatile*»¹². Ovunque si trasferisse la curia pontificia l'*hospitalium portatile* funzionava da vera e propria ambulanza al servizio del papa e forse soddisfaceva anche le esigenze di tutti quei bisognosi per i quali la presenza del papa costituiva un naturale richiamo. È plausibile che questa compagine ospedaliere, eretta definitivamente a ordine dei canonici regolari di Sant'Antonio Abate di Vienne da Bonifacio VIII (1294-1303)¹³, dispo-

nesse di un ospizio nel Laterano o comunque *iuxta Lateranum*, se si deve dar credito alla memoria tramandata nella *Legenda Maior* di Bonaventura da Bagnoregio, secondo cui San Francesco, avrebbe soggiornato «*iuxta Lateranum in hospitali S. Antonii*», quando si recò da Innocenzo III per la conferma della Regola¹⁴. Il valore della notizia riportata dalla fonte agiografica cresce nel momento in cui la si incrocia con un dato documentario risalente a Niccolò IV (1288-1292) che nel 1289 assegna agli Antoniani una nuova sede: l'ospedale di Sant'Andrea in *Assaio* sull'Esquilino¹⁵ (fig. III.5). La decisione¹⁶ era stata presa dal pontefice dietro sollecitazione del cardinal Giacomo Colonna che, essendo preposto alla cura di quell'ospizio¹⁷, non era affatto soddisfatto della gestione giovanita. Si decise di far arrivare dodici frati dalla Francia, uno dei quali sarebbe stato nominato rettore. Il Sant'Andrea diveniva la sede operativa degli Antoniti a Roma e iniziava a dipendere direttamente dalla curia pontificia¹⁸. Sull'Esquilino furono trasferiti anche i frati addetti all'*hospitale portatile* sino a quel momento attivi in Laterano¹⁹.

L'allontanamento degli Antoniani dal *campus lateranensis*, voluto, seppure indirettamente, da Giacomo Colonna, è stato letto²⁰ quale esito conclusivo del conflitto di competenza che si era generato a seguito dell'erezione, nel 1216, di *domus hospitales* nei pressi del Laterano da parte di un suo antenato, il cardinal Giovanni Colonna (morto nel 1245). Per quanto l'ipotesi possa essere suggestiva, l'attendibilità della notizia duecentesca non è sostenuta da una tradizione documentaria diretta ma si basa soltanto su una stratificazione di notizie a carattere erudito²¹.

La famiglia Colonna ha però una forte connessione anche con le origini della confraternita del Salvatore, che si collocano fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento: Pietro Colonna (morto nel 1326), infatti, fu tra i primi a ricoprire la carica di commendatario nel 1306²².

Che la fondazione dell'ospedale dell'Angelo sia stata favorita dai Colonna rimane dunque solo un'ipotesi, degna però di essere valutata anche sulla base di notazioni di geografia feudale romana. Si ricordi, infatti, che questa casata, messa al bando da Bonifacio VIII, fu reintegrata in città da Clemente V (1305-1314), il quale nel 1307 provvide a riassegnarle, come si è già detto²³, i suoi vecchi averi e privilegi. Il panorama dell'Urbe era mutato rispetto agli anni dell'*Ecclesia triumphans* bonifaciana e ciò le dava la possibilità di contare su ampi margini di espansione territoriale. Da Santa Maria Maggiore iniziò a gravitare in

modo sempre più capillare verso il *campus lateranensis*, erigendo con ogni probabilità gli ospedaletti e insediandosi nel Sancta Sanctorum²⁴, dove intorno alla custodia dell'icona del Salvatore iniziò a organizzarsi la *fraternitas*²⁵.

A lato di queste ipotesi, è tuttavia d'obbligo rilevare che la vicenda dell'ospedale dell'Angelo ha i suoi punti certi segnati da numerosi riscontri documentari, soltanto quando la sua storia inizia ad essere legata alla confraternita del Salvatore che, di certo, favorì un notevole ampliamento del complesso.

Nel 1333, soltanto due anni dopo l'approvazione degli statuti, dunque, la *societas* ottiene dal vicario papale Angelo dei Tignosi²⁶ il permesso di trasformare in nosocomio delle case precedentemente acquistate²⁷; sempre nel 1333 è sottoscritto un contratto con cui i canonici lateranensi cedono in perpetuo al direttivo collegiale della fraternita, i custodi Egidio Franchi e Giovanni di Nardo, «*domus solaratum in contrata lateranense iuxta archum basilem*» da destinarsi «*pro consolatione pauperum*» e «*faciendum cappellam et faciendum subteratorium cum baptisate*»²⁸. Di particolare interesse risulta quest'ultimo contratto in quanto vi si accenna all'erezione di una cappella che, con ogni probabilità, è quella dell'Angelo, se si considerano pure alcuni atti catastali più tardi in cui si parla chiaramente di una «*cappella et altare S. Angeli [...] intra hospitale antiquum sub cuius vocabulo et nomine fundatum et vocatum est hospitale praefatum*»²⁹.

Sotto l'anno 1336 è registrata una concessione in enfiteusi perpetua alla confraternita da parte del capitolo lateranense di un orto «con dentro alcune case dirute» situato dietro l'ospedale³⁰.

Dopo dodici anni, il 3 agosto del 1348, sono registrate due altre importanti acquisizioni immobiliari, entrambe concluse dal notaio Francesco Vecchi, l'allora guardiano in carica. L'una proviene ancora da un contratto stipulato con i canonici lateranensi, in base al quale si sancisce la locazione in perpetuo di un «*palatium discopertum dicte ecclesie lateranensis quod dicitur palatium regis*»³¹; l'altra invece proviene dalla vendita da parte del nobile Giovanni Novelli del suo palazzo di famiglia, per una somma di 120 fiorini³².

Memoria degli ampliamenti immobiliari intrapresi nel 1348 è conservata dunque nel portale marmoreo "dei Guardiani" (fig. III.6) e nella scultura di San Michele Arcangelo che sconfigge il drago (fig. III.7).

Il portale “dei Guardiani” e la genesi del portale ospedaliero a Roma

Il portale “dei Guardiani” (attuale ingresso al complesso storico, sito al nr. 280 di via di San Giovanni) fu eretto, stando all’iscrizione che lo percorre, nel 1348, nell’anno cioè del guardianato di Francesco Vecchi e Francesco di Rosano:

«[H]OC OPUS INCHOATUM [F]UIT// TEMPORE GUARDIANATUS FRANCISCI VECCHI ET FRANCISCI ROSANI [P]RIORUM// SUB ANNO DOMINI M. CCC. XLVIII// INDIC[TIO]NE S(E)C(UN)DA MENSIS SEPT[EMBRIS]»³³.

Nelle forme attuali, però, è evidente che il portale, costruito con marmi di tipo differente, sia frutto di un assemblaggio di pezzi di diversa provenienza³⁴ (fig. III.8). Gli unici elementi che possono essere ascritti a una cronologia certa sono i pennacchi con i due busti del Salvatore, in quanto solidali alla cornice su cui corre l’iscrizione dedicatoria del 1348 (fig. III.9)³⁵. I due busti identificano gli stemmi ufficiali dei Raccomandati all’immagine del Santissimo Salvatore, come testimoniano gli statuti del 1419 (i più antichi pervenuti), i numerosi rilievi che si trovano disseminati presso le antiche strutture dell’ospedale e come è logico che sia, visto che questa confraternita, oltre la gestione dell’ospedale, aveva, come si è accennato sopra, il compito di custodire l’immagine acheropita del Sancta Sanctorum. I due busti si configurano dunque come immagini sintetiche dell’icona³⁶.

Si registrano significative irregolarità già nell’impaginazione di questa specchiatura rettangolare con l’arco a tutto sesto: i busti acheropiti sono stati resecati in corrispondenza di una delle due estremità delle rispettive basi, per poter assecondare l’andamento curvilineo dell’arco (fig. III.10); la cornice epigrafica, mutilata sia all’inizio che alla fine di alcune lettere, non diparte dalle imposte dell’arco, come il suo naturale andamento le imporrebbe, ma si connette a due listelli, forse essi stessi resti di una precedente cornice molto più sottile (fig. III.9). È come se questa sorta di frontone rettilineo dovesse contenere sì un elemento archivoltato, ma di dimensioni più piccole.

Non si sottraggono alla logica del reimpiego neppure le imposte dell’arco caratterizzate da evidentissime incongruenze formali e decorative: l’una (a destra) è semplicemente scolpita a gradini (fig. III.11), l’altra (a sinistra) presenta anche un motivo fitomorfo nella scanalatura cen-

trale (fig. III.12). Anche i piedritti presentano numerose integrazioni. Di certo sono stati tagliati in corrispondenza di entrambe le estremità, come conferma la mancanza di una soluzione di raccordo sia con le imposte dell'arco che con gli alti plinti su cui risultano soltanto poggiati (fig. III.8). Che essi abbiano subito traversie conservative lo dimostra, oltre che l'evidenza del dato materiale, anche la documentazione fotografica del secolo scorso e, in particolare, l'immagine allegata alla scheda OA di catalogo (fig. III.13). Qui il portale è privo dello stipite destro, del suo dado di appoggio³⁷ e della corrispondente imposta dell'arco. Al momento del riposizionamento di questi elementi scultorei risale, dunque, il reintegro della lacuna, posta a tre quarti dell'altezza dello stipite, con un blocco di marmo granigliato rilavorato seguendo la modanatura degli originali (fig. III.14).

Il compasso mistilineo dell'*Agnus Dei* (fig. III.15), che campeggia in corrispondenza della chiave di volta dell'arco, è pertinente all'apparato plastico del 1348 (quindi alla specchiatura con epigrafe e busti), considerata la sua affinità stilistica con gli emblemi del Salvatore.

Nessun dubbio sorge sulla posteriorità dell'iscrizione in capitale epigrafica che è ascrivibile fra la metà del Quattrocento e il pontificato di Sisto IV (1471-1484): «HOSPI(TALE) SALVA(TORIS) REFUGIUM PAUPER(ORUM) ET INFIRMOR(UM)». Murata sopra la specchiatura dei Guardiani ha determinato uno scorrimento in altezza della cornice a mensoline (fig. III.9) che forse doveva costituire il coronamento trecentesco.

Dall'analisi del portale emergono, dunque, oltre a numerose incoerenze compositive anche sostanziali crasi stilistiche fra la struttura costituita da stipiti ed arco e quella del 1348, formata da frontone, formella dell'*Agnus Dei* e cornice a mensole.

Stipiti ed arco, infatti, sono ascrivibili per il tipo di modanature, alla produzione cosmatesca della prima metà del XIII secolo, frontone e cornice, invece, sono aggiornati sulle tendenze artistiche presenti nell'Urbe fra il 1340 e il 1350 (fig. III.8). L'affermazione assume significato sulla base dei confronti che, a seconda degli elementi scultorei presi in considerazione, si possono istituire con gli altri portali ospedalieri conservatisi a Roma, tutti appartenenti a cronologie diverse. Passarli in rassegna significa, per di più, tentare di definire il tipo di portale ospedaliero in voga fra XIII e XIV secolo.

Dei trentadue ospedali medievali identificati³⁸ solamente due

(l'Angelo e San Tommaso *in Formis*) conservano strutture architettoniche in alzato e quattro i portali: oltre all'Angelo, San Giacomo in Augusta, Sant'Andrea *in Assaio* e San Tommaso *in Formis*. Nonostante il gruppo dei portali superstiti sia davvero esiguo, è possibile comunque cogliere le linee di sviluppo di questo tipo di arredo architettonico. Considerando che i manufatti sono databili *ad annum*, è consequenziale riconoscere all'esemplare più antico, fra quelli pervenuti, il ruolo di apripista. Il percorso prende, dunque, inizio dall'ospedale di San Tommaso *in Formis* (figg. III.16-17), dove il portale firmato da Jacopo di Lorenzo e dal figlio Cosma («+ MAGISTER IACOBUS CUM FILIO SUO COSMATO FECIT HOC OPUS», fig. III.18) non va oltre il 1215, anno in cui i maestri collaborano all'ultima opera, ovverosia alla cattedra papale di Santa Maria in Trastevere, e anno in cui muore Jacopo³⁹.

La fondazione dell'ospedale di San Tommaso *in Formis*, contemporanea a quella del Santo Spirito, fu patrocinata sempre da Innocenzo III che chiamò a Roma il fondatore dell'ordine dei Trinitari per la redenzione degli schiavi, San Giovanni *de Matha*, al quale concesse nel 1209 l'antico monastero⁴⁰. Questo fu subito restaurato e fornito di un ospedale dove si sarebbe data assistenza a poveri, malati, pellegrini e schiavi riscattati. Rimase in funzione probabilmente sino al 1378⁴¹, ultima attestazione dei Trinitari a Roma. Di certo nella prima metà degli anni novanta del secolo passò sotto la giurisdizione del Capitolo Vaticano⁴² e, fra alterne vicende che mutarono il suo assetto iniziale, fu demolito nel 1925 per far posto all'Istituto Sperimentale per la Nutrizione delle Piante. Furono salvati dalla distruzione la facciata con il portale di *Magister Jacobus* (figg. III.16-17), la parte anteriore della navata e il tratto di muro che le si addossa a nord-ovest e nel quale si apre un portale a sesto acuto di fattura trecentesca, che costituiva con ogni probabilità un'altra entrata al complesso ospedaliero. Anche questi resti hanno subito, però, sostanziali manomissioni. Di recente⁴³, infatti, è stato reso noto un disegno a inchiostro e acquerello (di quelli contenuti negli album preparatori alle tavole di Seroux d'Agincourt⁴⁴), in cui il portale firmato da Jacopo e dal figlio Cosma è ritratto in una veduta del 1789 (fig. III.19). Il confronto con lo stato attuale del manufatto mette in evidenza gravi mutilazioni (figg. III.17, 19). È andata perduta l'intelaiatura dei quattro archivolti e dei rispettivi ordini a muro che, nel loro moltiplicarsi, creavano l'illusione di strombi a risalto. Si è compromessa, così, la ritmica plastica complessiva, tutta giocata su un raffinato sistema di pieni e di vuoti. Ora rimane soltanto l'archeggiatura più esterna

(quella, per intenderci, con la firma dei marmorari, fig. III.18) con i relativi piedritti. L'unico assetto originale conservatosi riguarda l'impostazione dell'edicola marmorea con l'emblema musivo dell'ordine dei Trinitari⁴⁵.

Per recuperare la sintesi d'insieme del portale di San Tommaso è utile far riferimento all'esemplare di Sant'Andrea *in Assaio* (fig. III.20), realizzato al tempo della fondazione dell'omonimo ospedale che fu resa possibile grazie al lascito testamentario del cardinal Pietro Capocci (morto nel 1259), come ricorda anche l'epigrafe commemorativa incisa sullo stesso portale:

«+ D(OMI)N(U)S PETRUS . CAPOC(CII) . CARD(INALIS) . MANDAVIT . CO(N)STRUI . HOSPITALE . I(N) LOCO . ISSTO . ET . D(OMI)NI . O(TTO) . TUSCUL(ANUS) . EP(I)S(COPUS) . ET . I(OHANNES) . GAIETAN(US) . CARD(INALES) . EXECUTORES . ET . FIE(R)I . FECERV(N)T . P(RO) . A(NIM)A . D(OMI)NI . PET(RI) . CAP(O)CC(II)»⁴⁶.

Nel 1266 l'istituto doveva essere già attivo giacché il 23 luglio di quell'anno papa Clemente IV (1265-1268) nominava il primo rettore: fra' Sanguineo, appartenente all'ordine di San Giovanni in Gerusalemme⁴⁷ il quale rimase qui insediato sino al 1289, quando il nosocomio passò, come si è detto sopra, agli Antoniti.

Il portale di Sant'Andrea, che, in controtendenza rispetto alla norma, tace sull'identità dei *magistri doctissimi*, è stato assegnato prima ai Vassalletto⁴⁸ e poi, con maggiori margini di verosimiglianza, alla famiglia dei Lorenzo e specificamente a Luca e Jacopo di Cosma⁴⁹. Sulla base di questa proposta si spiega perché il bagaglio decorativo del più noto nonno Jacopo di Lorenzo sia ancora molto forte come dimostra, anzitutto, il confronto con l'esemplare di San Tommaso *in Formis* (figg. III.19-20). I due portali romani, infatti, condividono la ritmica compositiva, basata sull'alternanza di pieni e di vuoti. In entrambi la profondità della strombatura è misurata da quattro piedritti disposti in ordine scalare cui corrisponde lo stesso andamento degli archivolti. Per quanto è possibile desumere dal disegno d'Agincourt (fig. III.19), sembra, tuttavia, che la tessitura degli sguanci di San Tommaso sia costituita da ordini a muro, diversamente dal portale del cardinal Capocci che, avendo le colonne indipendenti dalle compagini murarie, sfrutta questo assetto a favore di una più rigogliosa elaborazione decorativa (fig. III.21). Nel senso che alterna fusti circolari e rettangolari, contraddistinguendoli, per di più, attraverso l'uso di marmi differenti (soluzione, quest'ultima che,

non è dato sapere, ma poteva essere già stata praticata nel portale di San Tommaso). Un marmo bianco, venato grigio azzurro, è stato impiegato, insieme a un marmo giallo percorso da venature più scure, per le esili colonnine circolari. I piedritti a sezione rettangolare, formati da due blocchi sovrapposti, sono stati ricavati, invece, da un marmo biancastro, meno raffinato. Si tratta, come è evidente, di materiale di reimpiego che, secondo la ben nota prassi delle botteghe dei marmorari, ricoverato in depositi specificamente predisposti per questa destinazione d'uso⁵⁰, ripropone lo stretto rapporto che i *magistri* avevano con l'antico⁵¹ (fig. III.22).

In assenza delle tipiche sigle musive cosmatesche⁵², la *facies* decorativa di questi due portali ospedalieri (il San Tommaso e il Sant'Andrea) è affidata alle variazioni plastiche: ai capitelli dorici, più confacenti alla funzione portante degli stipiti, si oppongono i corinzi che scelti, di norma, per i registri superiori⁵³ sono alternati al motivo classicheggiante della foglia d'acqua (figg. III.23-24).

La vera novità che caratterizza il portale di Sant'Andrea (fig. III.20) risiede nella presenza dell'attico, che diverrà per altro normativa dei manufatti tardo medievali. Questa soluzione è stata interpretata da Claussen come una creazione *à l'antique*⁵⁴, esemplata, cioè, sull'arco di trionfo romano, un modello al quale Jacopo di Lorenzo e il figlio Cosma avevano già guardato progettando l'arco di ingresso al duomo di Civita Castellana nel 1210 (fig. III.25)⁵⁵.

Sussiste, dunque, una linea coerente che lega il portale di San Tommaso a quello di Sant'Andrea *in Assaio*. Questa linea ha con ogni probabilità la sua origine nel portale dell'ospedale di Santo Spirito *in Saxia* che, come si è accennato, fu fondato da Innocenzo III nel 1198. L'ascesa al soglio pontificio di Lotario dei Conti di Segni (1198-1216) coincise, infatti, per la schiatta dei Lorenzo con un momento di grande successo. Essa riuscì a ottenere l'esclusiva di tutte le committenze papali sia a Roma che nei territori confinanti. Il sodalizio prese avvio già quando l'officina era diretta dal padre, Lorenzo di Tebaldo e si rinsaldò di certo con *Jacobus* eletto membro della prestigiosa *schola addestratorum mappulariorum et cubiculariorum*⁵⁶. Se il pontefice, dunque, li ingaggiò a partire dai lavori che condusse in Vaticano⁵⁷, che furono i primi ai quali attese, è evidente che se ne servisse anche nella successiva fabbrica del Santo Spirito. Qui fu Jacopo che, acquisita dignità professionale di *magister*, ebbe l'idea di semplificare quel modello che aveva creato insieme al padre nel portale dell'abbazia cistercense di Santa

Maria in Falleri a Fabrica di Roma (1185-1190)⁵⁸. Presupponendo, con ampi margini di verosimiglianza, che quanto andò elaborando a Santo Spirito *in Saxia*⁵⁹ non fosse poi molto distante dalla successiva impresa di San Tommaso *in Formis* (figg. III.17, 19), il maestro decise di lasciare, rispetto al prototipo di Falleri, esclusivamente all'articolazione degli angoli diedri ed esterni la ritmica plastica del portale. Eliminò le colonne e mantenne soltanto gli ordini a muro che furono ricomposti in strombi polistili più di cinquant'anni dopo nella facciata di Sant'Andrea *in Assaio* (fig. III.20)⁶⁰.

Entro i limiti delle poche testimonianze materiali superstiti, è plausibile dunque sostenere che Jacopo di Lorenzo abbia elaborato il modello del portale ospedaliero duecentesco. Questo infatti, pur rivisto in alcuni aspetti, non sarà più rinnegato nel suo quadro semantico e strutturale, fungendo così da prototipo di riferimento per gli esemplari del secolo successivo.

Dopo la ricostruzione delle principali tappe che hanno portato all'invenzione di un modello all'affermazione di un tipo, è importante provare a ipotizzare quali fossero i contesti architettonici di appartenenza degli esemplari sin qui presi in considerazione.

Fatta eccezione per il portale di San Tommaso *in Formis* che insiste sul suo sito originario (figg. III.16-17), tutti gli altri manufatti, come si è visto, o sono stati spostati o sono andati distrutti. Considerata, però, la loro omogeneità formale e strutturale, essi dovevano condividere anche la funzione, marcando verosimilmente, come nell'ospedale dei Trinitari, l'ingresso della corsia.

Nel caso dell'ospedale dell'Angelo che conserva l'edificio medievale, è possibile avere anche un riscontro di tipo archeologico. A sinistra dell'ingresso c'è, infatti, un ingombro vuoto (fig. III.2) che potrebbe identificare un alloggiamento per colonnina pertinente lo strombo di un portale caratterizzato da ordini a muro; ipotesi avvalorata anche dalla presenza, alla base dell'ingresso, di un plinto marmoreo inserito nello spessore della cortina muraria. Se così fosse il portale duecentesco del San Michele avrebbe avuto in origine stipiti con ordini a muro simili a quelli che sono attestati per il San Tommaso *in Formis* (fig. III.19).

Della versione duecentesca del portale lateranense sopravvivono i pezzi che sono reimpiegati nell'odierno *pastiche* con la funzione di stipiti e arco, come prova il confronto davvero stringente fra la lavorazione delle loro scanalature e quella delle modanature che percorrono i

portali dei Lorenzo (figg. III.28-29). E, come nel caso del Sant'Andrea (fig. III.20), questo dell'Angelo doveva presentare un frontone rettilineo di coronamento. Ne sono prova, come si è accennato sopra, i listelli tangenti alla base dell'archivolto che lasciano presupporre una cornice dai margini evidentemente molto più sottili rispetto a quelli del frontone dei Guardiani (figg. III.9, 28).

L'ammodernamento trecentesco del portale dell'Angelo, invece, stando all'iscrizione e ai dati documentari fu predisposto poco prima della metà del secolo.

A partire dal 1333 e nel giro di poco più di un decennio il nosocomio fu progressivamente ampliato. Come si è visto sopra dopo che fu ottenuto il permesso da parte del vicario papale di trasformare alcune case acquistate in ambienti ospedalieri, dopo che fu eretta una cappella, dopo che fu allestita un'area cimiteriale con battistero, dopo che nel 1348 furono annessi al corpo di fabbrica principale Palazzo del Re e Palazzo Novelli, le cui trattative furono entrambe portate avanti dal Guardiano Francesco Vecchi, l'istituto era diventato la seconda fondazione assistenziale in ordine di grandezza a Roma. Prima c'era soltanto il Santo Spirito *in Saxia*⁶¹.

Francesco Vecchi⁶², che fu uno dei principali registi dell'impresa, sapeva bene che il nuovo *status* del San Michele doveva essere celebrato e reso pubblico. Celebrare e rendere pubblico significava soprattutto riaggiornarne la veste preesistente attraverso opere che avrebbero reso evidente anche il suo impegno.

In prima istanza, dunque, mise mano al portale (fig. III.8). Furono reimpiagate parti del vecchio e verosimilmente ne fu alleggerito l'assetto strutturale attraverso l'eliminazione degli ordini polistili a muro.

La nuova formulazione non doveva essere troppo distante da ciò che si vede oggi, come mostra il confronto con il portale trecentesco dell'ospedale di San Giacomo in Augusta (fig. III.30)⁶³. Unica testimonianza superstite dell'edificio medievale, fu realizzato nel 1339 sulla base di quanto si ricava da una frammentaria iscrizione in gotica epigrafica ora esposta all'interno del cortile (fig. III.31), ma che in origine doveva essere impaginata entro la struttura del portale al di sopra della cornice a mensole e riquadrata ai lati da due modiglioni⁶⁴. Questa iscrizione, pervenuta in uno stato molto frammentario, può essere fortunatamente integrata delle sue parti mancanti grazie alle trascrizioni contenute nelle principali sillogi epigrafiche di XVIII e XIX secolo:

«+ [IN DEI N(OMINE)] . AM(EN) . ANNO . D(OMI)NI . MILL(ESIM)O . CCC . XXXVIII . INDICTIONE . VII . [MEN(SE) . SEPT(EMBRIS) . IN FESTO B(EA)TI MICHAELIS T(EM)P(O)RE S(ANCTIS)S(T)MI IN XPO (CHRISTO) P(AT)RIS D(OMI)NI D(OMI)NI BENEDICTI] P(A)P(AE) . XII . PONTIFICAT(US) . EIUS . ANNO . V . HOC HOSPITALE AD LAUDEM DEI [ET SVB VOCABVLO BEATI IACOBI PRO A(N)I(M)A R(EVERENDISSI)MI P(AT)RIS EJT D(OMI)NI . D(OMI)NI . PETRI . DE COLUMNA . S(AN)C(T)I ANGELI . QVONDAM DYACONI [CARDINALIS FVNDATVM FVIT DE MANDATO DD (DOMINORUM) . CARDINALIVM DICTI D(OMI)NI CARDINALIS EXEQVTORVM D(OMI)NI D(OMI)NI CARDINALIS MEDIANTE SOLLICITUDINE REVE[R(EN)DISSIMI] . P(AT)RIS ET D(OMI)NI FR(ATRIS) . IOHANNIS DEI GRA(TIA) EPI(SCOPI) ANAGNINI D(OMI)NI . P(A)P(AE) . VICJARI ET VEN(ERABILIS) . VIRI D(OMI)NI THOMAE DE LABRO CANONICI REAT[INI PROCURATORIS DICTOR(UM) . DD (DOMINORUM) . CARD(INALIUM) . EXEQVTOR(UM)]»⁶⁵.

Nell'anno del Signore 1339, Indizione VII, in occasione della festa di San Michele e al tempo del pontificato di Benedetto XII (1334-1342) fu fondato, dunque, l'ospedale di San Giacomo per volontà testamentaria del cardinal Pietro Colonna (morto ad Avignone nel 1326), lo stesso Pietro Colonna che fu commendatario della confraternita del Salvatore nel 1306⁶⁶.

Al centro dei pennacchi della specchiatura marmorea (fig. III.32) campeggiano infatti gli scudi della casata, quello di sinistra (in buono stato conservativo) sormontato da un cappello cardinalizio, quello di destra (molto compromesso) doveva esser sormontato, invece, da una corona⁶⁷. Entrambi gli emblemi sono inoltre fiancheggiati da mitre vescovili. Questa specificità iconografica trova ragione nel fatto che, a favore dell'erezione dell'ospedale, intervenne Giovanni Pagnotta vescovo di Anagni e vicario papale⁶⁸. Succeduto ad Angelo dei Tignosi, è lo stesso sotto l'egida del quale sono stati conclusi gli ingenti lavori di restauro della basilica vaticana promossi da Benedetto XII e che sovrintese insieme all'altarario Pietro di Lorenzo alla realizzazione del busto ritratto del pontefice per mano di Paolo da Siena⁶⁹ (fig. II.1).

Il portale di San Giacomo in Augusta (fig. III.30) realizzato, dunque, interamente negli anni trenta del XIV secolo, non ha subito trasformazioni nel corso del tempo⁷⁰. Scolpito in marmo lunense (probabilmente di spoglio dal vicino Mausoleo di Augusto) presenta soltanto alcune piccole immissioni di reintegro condotte fra Ottocento e Novecento⁷¹.

Non si hanno notizie circa la sua collocazione originaria ma, in base alla ricostruzione proposta sopra, doveva marcare l'ingresso principale della corsia.

Dati certi si hanno soltanto a partire dalla metà del XVIII secolo, quando un documento catastale, reso noto da Marco Spesso⁷², tramanda che il portale era situato in corrispondenza del versante ospedaliero che affacciava su via delle Colonnelle, attuale via Canova. Doveva trovarsi cioè proprio in corrispondenza dell'unica porzione di fabbricato ad angolo fra via del Corso e via Canova, che, dopo gli ampliamenti e rimaneggiamenti fatti tra XVI e XVII secolo, rimontava ancora al Trecento⁷³. E in effetti la corsia eretta nel 1339 consisteva, come si rileva dalla pianta di Etienne du Pérac e Antoine Lafréry del 1577⁷⁴ (fig. III.33) e come confermano anche le carte d'archivio⁷⁵, nel consueto edificio rettangolare, parallelo a via delle Colonnelle⁷⁶, orientato est/ovest, cioè con ingresso sull'antica via Lata (attuale via del Corso) e corredato in corrispondenza della testata occidentale di un oratorio esterno, dove poi sarebbe sorta la chiesa di Santa Maria porta Paradisi⁷⁷ (fig. III.48).

Rispetto alla sua presunta collocazione originaria, vale a dire sulla facciata della corsia principale, il portale, intorno alla metà del Settecento, calcava, dunque, il muro di cinta del complesso ospedaliero in corrispondenza dell'unica porzione trecentesca ancora superstite. Nella sua configurazione settecentesca il portale, inoltre, risultava ancora corredato del lungo *titulus* celebrativo se Pietro Galletti nel trascriverlo intorno a quegli anni ricordava che esso campeggiava «*in exteriori laterali ecclesiae parietes*»⁷⁸, confondendo, evidentemente, il muro della corsia ospedaliera con quello della vicina chiesa di San Giacomo. Dalla seconda metà dell'Ottocento il portale fu trasferito nel primo cortile del complesso ospedaliero e nel corso dei lavori l'iscrizione fu a tal punto danneggiata⁷⁹ da non trovare più idonea sistemazione rispetto all'arredo. Fu così inclusa nel *pastiche* scultoreo del quale ancora fa parte (fig. III.31). È qui che Forcella la vide quando ne propose la sua edizione che, in tal caso, come egli stesso ammise, dovette contrarre un grosso debito nei confronti di quella di Galletti⁸⁰.

Anche i due modiglioni che riquadravano il *titulus* epigrafico persero la loro originaria funzione. Uno probabilmente andò perso, l'altro fu integrato in modo bizzarro nella struttura del portale, posto in asse con la chiave di volta dell'arco, come mostra la foto risalente agli anni Trenta del secolo scorso pubblicata da Canezza⁸¹ (fig. III.34). Soltanto dal 1954, quando fu aperto un corridoio di accesso che dal cortile por-

tava alla corsia nord, il portale ha assunto l'aspetto attuale⁸² (fig. III.30).

Si diceva, dunque, che il portale dell'ospedale lateranense (fig. III.8) fu riammodernato a metà Trecento secondo la formula compositiva già attestata da quello di San Giacomo in Augusta.

Se si fa riferimento al registro superiore del portale lateranense, il rapporto è di filiazione diretta (figg. III.9, 32). Il San Giacomo gli suggerisce sia l'articolazione strutturale della cornice a mensolette (figg. III.35-36) – che, attualmente posta sopra l'epigrafe sistina, doveva costituire il coronamento del frontone rettilineo – sia il linguaggio formale che ne modella il rilievo. Da una bordura ad ovuli, lavorata dai maestri del cantiere iacopeo con una tale finezza da far invidia ai più rozzi scarpellini dell'Angelo, aggettano mensolette che si intervallano a distanze regolari le une dalle altre. Decorate con un motivo a foglia di quercia sono a loro volta sormontate da un architrave rettilineo.

Al di là degli scadimenti qualitativi che si registrano, le maestranze del portale lateranense si attengono con puntualità al precedente che stigmatizza mode allora in voga, come ad esempio impaginare entro i pennacchi le evidenze araldiche di coloro che gestivano, foraggiavano o avevano fondato l'istituzione sanitaria e poi esplicitarne le identità in scritte esposte (figg. III.8, 30).

Francesco Vecchi, così, fece sostituire il vecchio frontone (presumibilmente recante qualche allusione ai Colonna, sempre se si accetti la ricostruzione sulle origini del complesso tramandata per via indiretta), con uno nuovo, decorato con gli emblemi della confraternita, alla cui gestione alludeva anche il rilievo con l'*Agnus Dei* (figg. III.9, 15). Questo, infatti, rimandava alla festa del *Corpus Domini* – come prova il confronto iconografico con la scena rappresentata in basso a destra sugli sportellini quattrocenteschi annessi alla coperta argentea dell'Acheropita lateranense⁸³ (fig. III.37) – quando, oltre a essere eletti gli *officiales* della confraternita, incaricati dell'allestimento della processione feragostana dell'Assunta⁸⁴, i sodali erano chiamati a rimpinguare le finanze e i beni della comunità. La presenza dell'Agnello sul portale assume significato, dunque, in rapporto all'aspetto pecuniario: un invito all'offerta da parte di un'istituzione che viveva essenzialmente sul patrimonio confraternale e sulle elemosine dei pellegrini.

Il portale dei Guardiani inizia a distanziarsi, invece, da quello del San Giacomo (figg. III.8, 30), nei punti in cui le parti trecentesche devono saldarsi con la tessitura marmorea più antica. La cornice dell'attico late-

ranense, ad esempio, tentando di riprodurre il disegno plastico dell'archivolto, non è percorsa da quei fasci compatti di scanalature che nel San Giacomo si estendono all'intera *silhouette* del portale creando raffinati effetti chiaroscurali.

Seguendo il percorso logico della ricostruzione proposta, dunque, anche la versione trecentesca del portale lateranense (fig. III.8) doveva marcare l'ingresso della preesistente corsia (fig. III.2), sebbene il nuovo assetto aveva comportato un forte ridimensionamento in termini di monumentalità⁸⁵. D'altronde così si può spiegare il reimpiego di materiale proveniente dal portale duecentesco. E poi l'unica parete adatta ad esporre il manifesto in pietra della rifondazione basso medievale dell'ospizio lateranense era la facciata della corsia vecchia, il primo corpo di fabbrica che di fatto diede un volto specifico al complesso assistenziale, altrimenti mimetizzato e frammentato nelle 'case ospitaliere'.

In età sistina, quando ripresero quota tutte le più importanti strutture caritative e ospedaliere romane, il portale dei guardiani subì un nuovo rimaneggiamento, in memoria del quale si conserva l'epigrafe «*HOSPI(TALE) SALVA(TORIS) REFUGIUM PAUPER(ORUM) ET INFIRMOR(UM)*» (fig. III.9). È probabile che in questa data il portale continuasse a marcare l'ingresso della corsia medievale che, ormai vestigia di un lontano passato, misurava l'antichità del complesso dotato di due nuovissimi bracci affacciati sulla via Maggiore e sulla piazza del Laterano.

L'unica informazione interessante per la definizione di una cronologia orientativa entro cui inquadrare il rimontaggio del portale dei Guardiani sul muro di cinta del complesso lateranense è contenuta in un *Memoriale* del 1691 intitolato *A favore dell'ospedale per la causa Romana Platea*⁸⁶. Da queste carte, che riportano in ordine cronologico le occasioni di contesa tra capitolo lateranense e confraternita del Salvatore circa la giurisdizione della piazza lateranense, si apprende che, proprio per evitare problemi di competenza, nel 1634 fu aperta una nuova porta «*non [...] in muro Hospitalis sed in muro horti eiusdem hospitalis*»⁸⁷. Certo l'accento è piuttosto generico ma se lo si incrocia con un'altra testimonianza fornita da un trattato erudito di Benedetto Mellini pubblicato nel 1666 esso acquista spessore⁸⁸. Nel passo dove si parla di un ospedale eretto «sotto l'invocazione di S. Michele Arcangelo»⁸⁹ è nominata la «porta del cortile», la cui identificazione con il portale dei Guardiani è inequivocabile dal momento che sono riportate le iscrizioni che lo percorrono⁹⁰.

Tracciata la genesi del portale ospedaliero a Roma si può concludere dunque che anche gli esemplari trecenteschi, sebbene elaborino una nuova sintesi, contengono e riassumono alcune delle più importanti esperienze dei secoli precedenti.

INNOVAZIONE

L'Arcangelo Michele che sconfigge il drago: un'allegoria di giustizia

La scultura del San Michele Arcangelo che sconfigge il drago si presenta attualmente come un pezzo erratico (figg. III.7, 39).

Rinvenuta nel 1875 nei giardini del complesso ospedaliero è stata collocata circa dieci anni dopo al di sopra dell'altissimo piedistallo su cui si dispiega l'epigrafe che informa di queste vicende conservative⁹¹. Esposta dapprima nel cortile poi per lungo tempo nel pianerottolo della scala interna del braccio cinquecentesco si trova oggi negli ambienti della corsia eretta da Martino V (1417-1431).

Alcune informazioni che la riguardano si ricavano già dal *titulus* commemorativo impaginato lungo il suo basamento:

«+ HOC OP(US). FIERI. FEC(IT). FR[A]NCISCUS [VE]CCHI NOT(ARIUS) DE P[AR]IONE. P(RO) A(N)I(M)A SUA»⁹² (figg. III.39-42).

A queste se ne aggiungono delle altre rintracciate da Egidi⁹³ nei necrologi della confraternita del Salvatore e in base alle quali è possibile affermare con certezza che si tratti di un simulacro votivo commissionato per la cappella dell'ospedale da Francesco Vecchi nel 1348, ovvero sia quando, Francesco guardiano della confraternita del Salvatore, contribuisce, probabilmente anche con propri mezzi economici, all'ampliamento del complesso. Se il notaio affida al portale dei Guardiani (fig. III.8) la celebrazione del volto collettivo del sodalizio, riserva, di contro, al nume titolare e tutelare del nosocomio quella personale (fig. III.39).

Sia l'analisi tipologica dell'architettura ospedaliera che gli atti catastali dei Raccomandati confermano l'esistenza nell'istituto lateranense di un ambiente sacro dedicato all'Angelo. Eretto a partire dalla seconda metà degli anni trenta del XIV secolo, molto probabilmente su una precedente preesistenza, fu posto in chiusura della corsia duecentesca (figg. III.3, 43) in modo da rendere visibile ai ricoverati l'altare che, posto nel mezzo, era sormontato dal San Michele, quale segno tangibile della consolazione divina⁹⁴.

Lo stato di abbozzo del retro della scultura e lo spessore da altorilievo (fig. III.44) provano che si addossasse a una parete, mentre il suo assetto generale leggermente sporgente in avanti implica, la presenza di un alto basamento la cui funzione doveva essere svolta per l'appunto dall'altare (fig. III.45).

Il San Michele, dunque, in questa posizione privilegiata era il fulcro di un programma decorativo che di certo prevedeva anche un trittico dipinto sulla parete occidentale raffigurante Crocifissione, Pietà e Resurrezione secondo quanto ricorda Rohault de Fleury⁹⁵ che ha avuto tra l'altro il grande merito di aver elaborato anche delle restituzioni grafiche di due di questi episodi (Crocifissione e Resurrezione).

Conferme circa l'originaria sistemazione del San Michele Arcangelo derivano anche in questo caso dal confronto tipologico con un'altra testimonianza del San Giacomo in Augusta, documentata però in ordine di successione. Si tratta della scultura di San Giacomo (fig. III.46), le cui vicende conservative sono note a partire dal 10 dicembre del 1646, quando venne spostata dall'altare vecchio della chiesa di Santa Maria Porta Paradisi, e «portato a piedi (al)l'Hospedale sotto l'orologio»⁹⁶.

È evidente che il San Giacomo appartenga al periodo medievale di quell'istituzione⁹⁷ e infatti è stato assegnato a Paolo da Gualdo Cattaneo⁹⁸, attivo a Roma a partire dal 1405, cioè dall'anno di morte di Antonio de Vecchi del quale firma il perduto sepolcro come risulta dal frammento di epigrafe conservato alle Grotte Vaticane⁹⁹ (fig. III.47).

Come già detto nel precedente paragrafo nulla si sa di veramente preciso sulla configurazione architettonica dell'ospedale di San Giacomo in Augusta al momento della sua fondazione. Se è molto probabile che si presentasse come un complesso riunito attorno al consueto edificio rettangolare, è altrettanto probabile che, differentemente da quanto si è riscontrato nella corsia lateranense, fosse corredato di un oratorio esterno, seppure vicinissimo e posto probabilmente in collegamento con la corsia principale¹⁰⁰. In corrispondenza di questo ambiente destinato al servizio di culto, fu eretta poi da Antonio da Sangallo il Giovane fra il 1519 e il 1532 la chiesa di Santa Maria Porta Paradisi¹⁰¹ (fig. III.48). Il suo impianto fu concepito conservando all'incirca quello del precedente edificio e con le sue stesse finalità, per soddisfare, cioè, le esigenze interne dell'istituto. Santa Maria Porta Paradisi, infatti, secondo quanto si può ricavare dai disegni conservati agli Uffizi attribuiti ad Antonio da Sangallo e alla sua cerchia, era a pianta

ottagona, aveva un profondo atrio di accesso di forma rettangolare e sul lato opposto disponeva di una scalinata che la metteva in collegamento con la corsia dell'ospedale¹⁰².

La fabbrica cinquecentesca conservò al suo interno al di sopra di un altare la statua di San Giacomo se questa poi (e così si arriva alla prima notizia documentaria del 1646) in occasione della campagna di ammodernamento diretta da Giovanni Antonio De Rossi fu portata fuori della chiesetta e ricoverata nella torre dell'orologio¹⁰³. È molto probabile che la scultura fosse stata ereditata dall'oratorio medievale dove, allo stesso modo, sormontava probabilmente un altare. Come il San Michele lateranense, infatti, il San Giacomo è il nume tutelare e titolare del nosocomio con il retro lasciato allo stato grezzo (figg. III.49-50) e con un assetto compositivo leggermente sporgente in avanti che, anche in questo caso, lascia presupporre una collocazione su un alto piedistallo¹⁰⁴ (fig. III.51). Se le due statue, dunque, condividevano il medesimo assetto all'interno delle corsie medievali (figg. III.39, 46), è possibile che esistesse una prassi in base alla quale ogni cappella ospedaliera era dotata di santi lapidei che, titolari dell'istituto sanitario, vi campeggiavano come vere e proprie pale d'altare.

D'altronde arredare gli altari con un santo in pietra colto nella sua iconografia più rappresentativa doveva essere una pratica diffusa nella Roma di metà Trecento più di quanto si immagini. È verosimile che gli arredi liturgici ospedalieri riproponessero allestimenti presenti in chiese e basiliche. Si ricordi, ad esempio, che l'alto prelato della curia avignonese il cardinale Annibaldo Caetani di Ceccano¹⁰⁵ a Roma fra 1349 e 1350, donò all'altare dei Santi Giorgio e Lorenzo, situato nella cappella funeraria di Jacopo Stefaneschi, una statua "argentea" raffigurante San Giorgio¹⁰⁶.

È evidente però che il San Michele Arcangelo dell'ospedale lateranense, fornendo il nome del suo committente (figg. III.40-42) – che era un vero e proprio *homo novus* –, offre un'esclusiva linea di indagine per iniziare a comprendere, al di là di Cola di Rienzo, qual era il tipo di produzione artistica attraverso cui si esprimeva l'emergente ceto borghese, quali erano i meccanismi di simbolizzazione cui faceva ricorso per affermare la sua ascesa sociale e politica.

Che Francesco Vecchi non attribuisse al San Michele (fig. III.39) soltanto il valore di titolare dell'istituzione ospedaliera lo si deduce dal fatto che scelse un'iconografia micaelica non del tutto pertinente al conte-

sto di appartenenza, come provano, per altro, tutte le altre rappresentazioni dell'Arcangelo disseminate fra l'ospedale lateranense e la sua filiale di San Giacomo *de Rota Colisei*, fondata entro l'ultimo quarto del Trecento e distrutta nel 1816¹⁰⁷.

Sul lato occidentale del portico d'ingresso dell'ospedale dell'Angelo era stato affrescato probabilmente alla fine del Trecento, un San Michele protettore dei beati. Noto soltanto per via indiretta¹⁰⁸ (fig. III.52), l'Arcangelo era stato rappresentato nelle sue vesti di psicopompo, di guida cioè delle anime in punto di morte. Questa iconografia aveva naturalmente senso in un nosocomio provvisto dal 1348 anche di un cimitero. Della stessa matrice è l'altra immagine di San Michele, che campeggiava sulla parete destra della distrutta corsia ospedaliera di San Giacomo *de Rota Colisei*. Pervenuta pure questa per via indiretta grazie a disegni fatti eseguire dal d'Agincourt¹⁰⁹, lo rappresenta in atto di pesare le anime (figg. III.53-54). La psicostasia, infatti, è intesa in modo complementare rispetto alla funzione di psicopompo¹¹⁰.

Fra le altre opzioni iconografiche cui avrebbe potuto far ricorso Francesco Vecchi c'era anche quella di protettore dei pellegrini¹¹¹ che deriva al San Michele dal suo ruolo di medico celeste delle umane infermità¹¹². Oppure c'era quella tutta romana dell'Angelo di Castello¹¹³ in cui San Michele è rappresentato nell'atto di rinfoderare la spada per mettere fine alla pestilenza (fig. III.55). Un'iconografia, questa, che sarebbe stata quanto mai attuale, soprattutto alla luce della terribile epidemia che divampò proprio nei mesi estivi del 1348; attuale e pertinente al contesto, visto che l'ospedale dell'Angelo fu evidentemente coinvolto in prima linea nel dare ricovero alle numerose vittime del flagello.

Francesco Vecchi, invece, scelse di far rappresentare l'Arcangelo nel suo costume apocalittico (fig. III.39), di capo supremo delle milizie celesti in clamide purpurea con *loros* imperiale, il globo nella mano destra e la lancia nella sinistra, di guerriero trionfante sul dragone satanico¹¹⁴.

Ci sono buone ragioni per credere, secondo una tendenza peraltro dominante nel corso del XIV secolo, che il santo *miles* veicolasse messaggi attuali¹¹⁵, riflesso cioè degli eventi storici che avevano segnato la storia di Roma a partire dalla metà del secolo, considerando, inoltre, le notizie biografiche, seppure scarse, che le fonti ci restituiscono del notaio della regione Parione.

Il San Michele di Francesco Vecchi è, infatti, un prodotto che esce da quella stagione di grandi rivolgimenti che è il governo popolare di Cola

di Rienzo. Il tribuno aveva elaborato, a sostegno della sua roboante propaganda politica, intrisa di valori repubblicani, aspirazioni imperiali, connivente con il potere pontificio, antimagnatizia ma all'occorrenza clientelare, allegorie figurate attraverso cui indicava i pericoli, minacciava la rovina di Roma, stigmatizzava i responsabili e si proclamava salvatore¹¹⁶. E proprio perché egli si avvale strumentalmente del potere delle immagini usandole per preparare la sua ascesa al Campidoglio, per rendere più efficaci i concetti delle sue arringhe e più incisive le sue mosse politiche, è molto significativo che delle tre grandi allegorie dipinte da lui commissionate, due avessero come protagonista l'Arcangelo Michele. Grazie alla cronica dell'Anonimo romano¹¹⁷, è noto dove e quando le fece realizzare¹¹⁸.

La prima campeggiava dal 1344 su una parete del Palazzo senatorio e raffigurava Roma nelle sembianze di una «femina vedova vestuta de nero...» scarmigliata e piangente a bordo di una barca naufragata a causa di una violenta tempesta scatenata da animali simbolici. Il bestiario era di facile interpretazione in quanto era corredato di scritte che scioglievano le metafore figurative: leoni e orsi alludevano ai baroni; cani, porci e caprioli ai cattivi consiglieri amici dei nobili; montoni, dragoni e volpi ai falsi ufficiali, giudici e notai; lepri, gatti, capre e scimmie a popolani, ladroni, omicidi, adulteri e ladri¹¹⁹. Cola sapeva bene di cosa parlava. Notaio della camera dei conti dal 1343, aveva toccato con mano la corruzione degli ufficiali pubblici che, foraggiati dai baroni, li favorivano senza farsi scrupoli¹²⁰.

Nel 1346, due anni dopo il manifesto capitolino, Cola, vicinissimo al 'colpo di Stato' del 20 maggio 1347, giorno di Pentecoste¹²¹, fece realizzare nel cuore del suo quartiere sul fronte anteriore del propileo residuo del Portico d'Ottavia, a poche centinaia di metri dalla chiesa di Sant'Angelo in Pescheria, uno scenario apocalittico al centro del quale Roma, nelle vesti di donna 'moito veterana', è soccorsa da San Michele. Vestito di bianco con un mantello rosso vermiglio e con la spada sguainata nella mano destra esce da una chiesa sovrastata da un altissimo campanile¹²². Invocato dai Santi Pietro e Paolo, è in procinto di lanciarsi fra le fiamme mentre dal cielo piombano a morire nell'incendio i falconi simboli della nobiltà decaduta¹²³. L'allegoria era completata da un cartiglio con su scritto «Veo lo tempo della granne iustizia e ià taci fi' allo tempo» in ossequio alla tipica modalità comunicativa del tribuno basata sull'equivalenza tra parola e figura¹²⁴.

Se la rappresentazione capitolina costituisce il primo attacco sferrato

contro i nemici di Roma, quella di Sant'Angelo in Pescheria rivela finalmente la sua proposta politica: i tempi del Buono Stato si stanno avvicinando. Questo messaggio con tutto il suo sotteso politico e profetico fu ribadito non troppo tempo dopo, come lascia intendere l'Anonimo, da un cartello che il notaio fece affiggere sulla porta della chiesa di San Giorgio in Velabro nel quale era scritto «In breve tempo li Romani tornaraco allo loro antico buono stato».

L'ultima allegoria, invece, fu fatta realizzare dal tribuno nel 1348, poco prima della sua fuga in Abruzzo. La ricostruzione degli eventi, in questo caso, è meno precisa, considerando che pochi sono i fatti accertati tra la fine del 1347 e l'estate del 1350¹²⁵. «Nello muro de Santa Maria Matalena in piazza de Castiello»¹²⁶, Cola fece dipingere un «agnilo armato coll'arme de Roma» con in mano una croce, sulla croce una colomba e in atto di calpestare, dice la Cronica, «lo aspido e lo valasichio, sopra lo liono e lo dragono». Questa pittura potrebbe essere connessa all'episodio della sua prigionia a Castel Sant'Angelo. Qui, detenuto sotto il controllo di Francesco e Nicola Orsini che era stato comandante dell'esercito romano al tempo del tribunato, riuscì a fuggire grazie alla morte dei suoi due carcerieri, caduti vittime della peste che iniziava a dilagare in quei tempi¹²⁷. Raccontando l'avvenimento alcuni anni dopo, Cola ricorda che si svolse il 29 settembre, giorno della festa di San Michele¹²⁸, poco tempo prima della sua ritirata sui monti della Maiella. In segno di ringraziamento al santo per il trionfo sugli avversari (rappresentati nelle sembianze degli esseri mostruosi schiacciati) è plausibile che abbia potuto commissionare il totem micaelico. Che questo avesse un valore politico è certo e sono proprio le parole dell'Anonimo a rivelarlo. Cola infatti, volendo rendergli omaggio poco prima di partire, lo trovò completamente deturpato¹²⁹. Ordinò allora che gli ardesse dinnanzi una lampada per un anno intero.

Questa lotta per immagini dispiegata sulle mura di chiese e palazzi¹³⁰ dimostra che Roma, dal tribunato al Comune di popolo, viveva dinamiche molto simili a quelle dei Comuni del centro e del nord Italia. In questa prospettiva assumono rilievo, soprattutto per la contiguità cronologica dei fatti, i prodotti figurativi eseguiti a Firenze all'indomani della cacciata di Gualtieri di Brienne (1343)¹³¹. Grazie alla trattatistica cinquecentesca¹³² è possibile ricostruire l'iconografia del dipinto che campeggiava sul campanile del Bargello dove il duca d'Atene era infamato insieme ai collaboratori più stretti. Eloquenti iscrizioni insistevano sulla sua *avaritia* simboleggiata anche da molti animali rapaci e di

altre specie, quegli stessi animali che nell'allegoria capitolina o in quella di Sant'Angelo in Pescheria alludevano alla corruzione della nobiltà romana e dei funzionari di governo. In tutti i casi i colpevoli erano additati per aver sottomesso l'interesse pubblico all'ambizione personale. Nell'unico affresco superstite fra quelli commissionati per commemorare la cacciata del duca, è rappresentata una Sant'Anna davanti al Palazzo pubblico in atto di consegnare le insegne ai vincitori, mentre Gualtieri è incitato da un angelo ad andarsene (fig. III.56).

Sulla scia della *civitas* fiorentina, Cola utilizza, dunque, il San Michele Arcangelo come metafora di giustizia, facendolo divenire perno costitutivo del suo messaggio politico. Una linea storiografica che parte dalla metà del secolo sostiene, infatti, che il tribuno si identifichi con l'Arcangelo Michele quando veste i panni del paladino di giustizia¹³³. Paladino di giustizia che per Antal voleva dire "campione del popolo di Roma"¹³⁴, mentre per la letteratura più recente vuol dire significati multivalenti, perché multivalente è la posizione che Cola assume nei confronti dei suoi sostenitori e dei suoi avversari politici¹³⁵.

L'ipotesi certo è molto verosimile considerato che Cola ricorre a un registro simbolico per lanciare le sue imprese di potere e che il capo delle milizie angeliche ricorre con insistenza nel suo album pittorico. In particolare nell'allegoria di Sant'Angelo in Pescheria la similitudine è davvero inequivocabile. Qui Cola rendendo pubbliche le sue intenzioni politiche presenta se stesso come liberatore di Roma, come colui al quale è stato affidato il compito di salvare la città, e nel farlo assume le sembianze dell'Arcangelo che salva dalle fiamme l'anziana bisogno. A rafforzare l'efficacia della simbolizzazione interviene il *titulus* che corre al disotto della scena «Veio lo tempo della granne iustizia e ià taci fi' allo tempo» che è una citazione quasi letterale dell'Ecclesiaste (7, 20-29) dove si parla dell'uomo giusto¹³⁶ e a cui fa eco di lì a poco il motto fatto apporre sulla facciata di San Giorgio in Velabro¹³⁷. È il 1346, Cola non ha ancora preso il potere sicché il San Michele è davvero "campione del popolo di Roma". In questa fase, infatti, l'aspirante tribuno, si sente incaricato di questa missione sia dagli *homines novi*, dei quali egli fa parte, sia dal popolo. Rappresenta entrambi i gruppi sociali, ai quali si sta rivolgendo contro la corruzione dell'*élite* magnatizia.

Questa simbolizzazione intuibile nel manifesto capitolino, esplicita nel dipinto di Sant'Angelo in Pescheria, si coglie pure nell'ultima delle sue allegorie, ovverosia nell'Arcangelo della Maddalena, ma qui ormai è completamente svuotata di contenuto. Cola è in fuga dalla città, ora

fra i suoi avversari ci sono pure molti *populares* che avevano caldeggiato la sua ascesa politica. Veste l'Arcangelo delle armi di Roma per ricordare che lui è il vero depositario della legittimità del potere contro la tracotanza dei suoi avversari, identificati negli esseri mostruosi schiacciati sotto i suoi piedi. Qui, tuttavia, l'angelo non è più campione del popolo, è diventato soltanto un simbolo rappresentativo della sua persona con il quale allontanandosi da Roma, già annuncia il suo ritorno.

L'associazione simbolica che si sviluppava fra il personaggio divino (San Michele) e il personaggio storico (Cola) aveva, dunque, i contorni di un vero e proprio 'slogan politico'. Essa doveva essere automatica, intuitiva, analogica per il pubblico romano perché era stata già utilizzata in passato, nemmeno un ventennio prima, durante l'infuocata lotta combattuta da Giovanni XXII (1316-1334) e Ludovico il Bavaro per la contesa del potere temporale. E ci sono buone ragioni per credere che Cola abbia guardato proprio a questa storia recente per elaborare la sua simbolizzazione micaelica.

Nel 1326 Ludovico di Baviera, appoggiato dai ghibellini, scende in Italia avanzando pretese imperiali che già dal 1313 il pontefice non intendeva riconoscergli a causa della contemporanea ascesa al trono dell'altro pretendente: Federico III d'Austria, il quale, tuttavia, fu ben presto escluso dalla contesa caduto ostaggio del Bavaro nel 1322. Naturalmente la lotta per la successione al trono era soltanto un pretesto per Giovanni XXII che, sotto la protezione della corona di Francia, non aveva tardato ad avocare a sé il potere temporale, legittimando queste sue ambizioni anche da un punto di vista dogmatico. Promosse infatti la canonizzazione di Tommaso d'Aquino secondo cui i due poteri fondamentali erano riuniti nella persona del papa¹³⁸.

Ecco le premesse di un conflitto che non avrebbe tardato ad esplodere e rispetto al quale l'Italia e soprattutto Roma (come si è già visto nel corso del primo capitolo) erano terreni strategici dove misurarne le sorti¹³⁹. Ridurre la penisola sotto l'influenza di un chiesa francesizzata era interesse anche della corona capetingia che con Carlo IV, dando il suo appoggio all'impresa, sperava, in caso di vittoria, di giovare del conseguente indebolimento dell'Impero¹⁴⁰.

Il Bavaro aveva naturalmente tutto molto chiaro e già dal 1326, quando progettava la discesa in Italia, il principale obiettivo di conquista era Roma, in quanto a Nord poteva contare su una consolidata rete di alleanze stretta da Arrigo VII fra il 1310 e il 1313. Per Ludovico, forte del-

l'appoggio di Matteo Visconti e Cangrande della Scala fu facile, infatti, farsi incoronare re d'Italia a Milano il 31 maggio 1328, meno imperatore a Roma¹⁴¹.

L'Urbe, da parte sua, era stritolata da faide intestine che anche in questa occasione assunsero i connotati dello scontro fra guelfi e ghibellini.

Il partito filo imperiale guidato da Sciarra Colonna (il solo di tutta la schiatta colonnese a non aver mai sconfessato le sue convinzioni ghibelline dopo la morte dell'imperatore Arrigo VII¹⁴²) riuscì nel 1327, potendo contare sul consenso di consistenti frange di popolo e forte dell'imminente arrivo del Bavaro, a espugnare le principali fortificazioni guelfe della città. Roberto d'Angiò inviò, a sostegno delle schiere guidate dal vicario papale Giovanni Gaetano Orsini, l'esercito del principe Giovanni di Gravina. L'alleanza angioino orsiniana contrattaccò, ma le milizie ghibelline riuscirono ad avere la meglio in una battaglia molto dura, combattuta il 29 settembre, giorno di San Michele Arcangelo, presso Porta San Sebastiano (fig. III.57). Questa vittoria, narrata anche dall'Anonimo¹⁴³, è ricordata da un graffito sullo stipite destro della Porta raffigurante per l'appunto un San Michele Arcangelo che uccide il drago, accanto al quale corre un'iscrizione che recita (fig. III.58):

«ANNO D(OMI)NI MCCC
XXVII INDICTIONE
XI MENSE SEPTEM
BRIS DIE PENULTIM
A IN FESTO S(AN)C(T)I MICHA
ELIS INTRAVIT GENS
FORASTERIA IN URB
E ET FUIT DEBELLA
TA A POPULO ROMA
NO QUI STANTE IA
COBO DE PONTIA
NIS CAPITE REGIO
NIS»

L'Arcangelo di Porta San Sebastiano, raffigurato proprio per omaggiare il santo sotto gli auspici del quale fu riportata la vittoria, è, dunque, il primo fantoccio retorico dietro il quale si riconosce, pur nel riverbero imperfetto tra *epe* e attualità, un'identità storica: quella delle truppe filo imperiali, o meglio come recita il *titulus* dedicatorio del «*populus romanus*» che, sotto la guida del *caput regionis* Jacopo de Pon-

ziani, schiaccia trionfante il drago guelfo, ovvero sia le truppe alleate di Giovanni di Gravina e del vicario papale Giovanni Gaetano Orsini, dette nell'iscrizione «*gens forasteria*»¹⁴⁴.

Che si tratti di un meccanismo di simbolizzazione è provato dal fatto che di lì a poco sia utilizzato di nuovo anche dal Bavaro. Dopo essersi fatto incoronare imperatore in San Pietro il 17 gennaio del 1328 non a caso alla presenza di Sciarra Colonna (che, innovazione straordinaria, doveva suggellarne l'investitura in qualità di rappresentante del popolo)¹⁴⁵, nel mese di maggio Ludovico sovrintende, sempre nella basilica vaticana, alla solenne cerimonia di consacrazione del nuovo pontefice della *romana Ecclesia*. La scelta ricadde sul francescano Pietro Rinalducci che ascese al soglio pontificio con il nome di Niccolò V. In apertura l'imperatore aveva stabilito che l'eremitano agostiniano Niccolò da Fabriano pronunciasse un sermone sul tema evangelico «*Reversu Petrus ad se dixit: Nunc scio vere quia misit Dominus angelum suum, et eripuit me de mano Herodis et de omni expectatione plebis Iudeorum*» (*Acta Apostolorum* 12,2). Si trattava di un chiaro messaggio di propaganda che in forme allegoriche, identificava l'angelo del Signore con Ludovico mentre Erode e la plebe giudaica, rispettivamente con Giovanni XXII e con il clero filo avignonese¹⁴⁶.

Il Bavaro, dunque, si proclama, in occasione dell'elezione pontificia, il braccio armato della cristianità, l'unico in grado di soccorrere e di ridare il privilegio di immortalità alla vecchia capitale della cristianità occidentale, ingiustamente privata del suo ruolo. Nel riassegnarle quanto le spettava attraverso l'elezione di Niccolò V, proclamò decaduto Giovanni XXII, definito "mistico Anticristo"¹⁴⁷. In risposta alla scomunica lanciata qualche tempo prima dal pontefice, lo accusa, dunque, di eresia e nel farlo si appropria di quegli strumenti che, da sempre appannaggio del potere spirituale, erano un vero e proprio caposaldo della strategia politica di Giovanni XXII¹⁴⁸.

Lo smacco per il papato francese fu dunque forte: oltre le consuete procedure istituzionali di scomunica, il pontefice scelse di impegnare risorse intellettuali nella produzione di una vera e propria ideologia di discredito dell'avversario. Il formulario ricorrente stigmatizza Niccolò V come «*membrum Antichristi*»¹⁴⁹, ovvero sia emanazione operante dell'Anticristo per antonomasia che è naturalmente il Germanico¹⁵⁰. Fra le fonti propagandistiche anti imperiali è possibile annoverare anche una testimonianza iconografica che contamina la tradizione delle *Gesta Antichristi* con l'agiografia dell'Arcangelo. Si allude alla

distrutta decorazione pittorica della chiesa di Santa Maria in Porto Fuori a Ravenna, che è ricostruibile grazie a una dettagliata campagna fotografica risalente ai primi del Novecento¹⁵¹ (figg. III.59-62). Dell'intero programma interessa prendere in esame il ciclo che si dispiegava sull'arco trionfale. Qui era raffigurato l'Anticristo che fa decapitare i Profeti Elia ed Enoch (fig. III.60), il Cristo giudice e l'Arcangelo Michele che decapita l'Anticristo (fig. III.61). Completavano i Profeti e i Patriarchi del sottarco che, inquadrati entro compassi esagonali, profetizzavano l'avvento del vero Messia.

Una consolidata linea storiografica lo considera un *unicum* in ambito italiano, comprensibile soltanto alla luce dei fatti drammatici che attraversavano fra il 1329 e il 1332 la Romagna, coinvolta inevitabilmente nelle ripercussioni generate dalla discesa del Bavaro. Fra spargimenti di sangue il signorotto di Ravenna Ostasio da Polenta, dopo aver ammiccato al neo imperatore, finisce con l'allearsi al partito papale che, in città, poteva contare sull'abilità del vescovo, Aimerico di Châtelus, in carica già dal 1322. Riconosciuto nel presule raffigurato al di sotto dell'arco trionfale sul pilastro di imposta di sinistra (fig. III.62), è considerato il committente dell'impresa¹⁵². Sembra che Châtelus abbia fatto realizzare questa particolare versione di Giudizio Universale, desueta in Italia ma frequente in Francia, per ammonire Ostasio a non spingersi troppo oltre nella sua ambigua politica, avendo già abusato della clemenza papale. Il rischio, altrimenti, sarebbe stato quello di fare la stessa fine del Bavaro che, rappresentato nelle sembianze dell'Anticristo per aver messo in discussione la *potestas* del vicario terreno di Dio, è decapitato dall'Arcangelo Michele¹⁵³.

Analogamente a quanto aveva fatto Ludovico durante l'incoronazione di Niccolò V, Giovanni XXII e i suoi fidati emissari utilizzano la metafora micaelica per trionfare sull'Anticristo. La sua uccisione, infatti, secondo la versione più diffusa avviene in un tempio e direttamente per mano divina, in Santa Maria in Porto Fuori, al contrario, il falso Messia è decapitato dall'Arcangelo Michele (fig. III.61). La contaminazione delle *Gesta Antichristi* con l'agiografia micaelica, sebbene sia presente anche in altri contesti¹⁵⁴, assume qui un significato specifico. Come i prodotti propagandistici, siano essi letterari o artistici, di entrambe le fazioni, pontificia e imperiale, utilizzano la figura dell'Anticristo per screditare l'avversario, così ricorrono all'Arcangelo per proclamarsi depositari ed esecutori della giustizia divina.

Ulteriore conferma deriva dal celebre polittico eseguito da Giotto a

Bologna, firmato «*opus Magistri Jocti de Florentia*», oggi in Pinacoteca ma proveniente dalla chiesa di Santa Maria degli Angeli¹⁵⁵ (fig. III.63). Legato da una tradizione storiografica settecentesca al patrocinio di Gerra Pepoli, è stato ricondotto di recente, seppure in via ipotetica per assenza di riscontri documentari, all'iniziativa di Bertrando del Poggetto, il cardinale-vescovo di Ostia, nativo del Quercy, che Giovanni XXII invia in Italia in qualità di legato papale a partire dal 1319 per contenere le mire espansionistiche imperiali e per preparare il ritorno della curia a Roma¹⁵⁶.

Il ritorno implicava una strategia di avvicinamento graduale che nell'alternanza di azioni diplomatiche e militari doveva tendere a ricompattare i territori di diritto papale sotto l'effettivo controllo di Giovanni XXII. Fu scelta, dunque, come prima tappa Bologna dove almeno dal 1330 i cittadini assistevano agli imponenti lavori di costruzione del castello di Porta Galliera, destinato a divenire, una volta ultimato, la degna e sontuosa residenza del papa. Dal 1332 lo fu di certo del legato Bertrando e della sua corte¹⁵⁷.

Alla sua iniziativa oggi la comunità scientifica lega la venuta di Giotto a Bologna nel 1334 per affrescare la cappella *magna* del palazzo, come narra la cronaca quattrocentesca del Ronco¹⁵⁸. La presunta partecipazione di Giotto ai lavori dell'erigenda sede pontificia bolognese è resa inoltre ancor più plausibile dalla presenza in città del citato polittico¹⁵⁹. Fra i vari indizi che lo sottraggono alla chiesa di Santa Maria degli Angeli, quale suo contesto originario di provenienza e dunque alla committenza della famiglia Pepoli, la critica ha individuato anche alcune specificità iconografiche che si riconnettono alla sostanza della ricostruzione proposta in questa sede. San Pietro (fig. III.63), ad esempio, è rappresentato oltre che con le chiavi anche con la ferula pontificale; piuttosto rara nella produzione giottesca, si ritrova soltanto nel polittico Stefaneschi che, non a caso, era destinato all'altar maggiore della basilica vaticana¹⁶⁰. Questa particolare insegna attribuita al pontefice al momento della presa di possesso in Laterano era un chiaro simbolo del potere e della giurisdizione papale che si aggiungeva a quello delle chiavi. Che il polittico giottesco sia una committenza dell'alto prelato lo prova anche l'immagine del Padre Eterno raffigurato, nella cimasa del pannello mariano, come Figlio dell'uomo dell'Apocalisse. Presente anche nel polittico Stefaneschi, qui assume un valore ancor più esplicito perché vi sono rappresentati i due Arcangeli e soprattutto San Michele che è ritratto non a caso nelle vesti di *custos romanae Ecclesiae*¹⁶¹.

Trionfando sul drago allude alla punizione che nel Giudizio Universale avrebbe atteso la parte avversa della chiesa. Bertrando, infatti, affiancava alle sue imprese di abile condottiero un'infuocata propaganda anti imperiale. Si ricordi a proposito l'organizzazione del rogo in pubblica piazza del *De monarchia* di Dante, con la minaccia di far fare la stessa fine ai resti mortali del poeta¹⁶².

Le opere prodotte nell'ambito della lotta fra Papato e Impero sottintendevano, dunque, attraverso meccanismi di simbolizzazione messaggi attuali. Il San Michele Arcangelo o più in generale le figure angeliche rappresentavano il volto giusto della contesa e in tale accezione continuarono a essere utilizzate anche nella produzione artistica comunale, come ad esempio dimostra il caso di Firenze in occasione della cacciata del duca di Atene e poi naturalmente la vicenda di Cola di Rienzo.

Cola era ben a conoscenza delle idee che un ventennio prima avevano sostenuto ideologicamente la discesa del Bavaro. Nonostante gli ammiccamenti al Papato, l'elaborazione del suo messaggio antimagnatizio implicava, infatti, anche una riflessione sulla natura del potere imperiale. Il notaio era convinto che il popolo romano era depositario dei diritti di sovranità e che questo dunque aveva la facoltà di nominare l'imperatore come Dante aveva scritto ai cardinali nel 1314 riuniti a Carpentras, ma soprattutto come il Bavaro, definendosi Angelo del Signore, aveva messo in atto a Roma durante la sua incoronazione del 1328, legittimata dalle mani di Sciarra Colonna¹⁶³, ovverosia dal capo di quelle truppe che, trionfanti nel 1327 sulle schiere filo papali, si erano fatte rappresentare presso porta San Sebastiano nelle vesti del San Michele apocalittico.

È questo il credo politico che anima Cola quando, nel 1346, sceglie di esporre la *Lex de Imperio*, corredata di un dipinto che ne illustrava le parole chiave, nella basilica di San Giovanni in Laterano¹⁶⁴. La tavola bronzea, scovata qualche tempo prima nell'altare dove Bonifacio VIII l'aveva appositamente celata, conteneva il racconto dell'attribuzione dei poteri a Vespasiano da parte del senato e del popolo romano¹⁶⁵.

L'Arcangelo, fatto realizzare da Francesco Vecchi nel 1348 (fig. III.39) per raccomandare la sua anima e per celebrare le acquisizioni immobiliari di cui si era reso artefice, era inevitabilmente carico di questa articolata e recente tradizione, considerando che il notaio della regione Parione, soggetto politicamente attivo, prese parte all'ascesa e al declino di Cola di Rienzo.

Francesco Vecchi era classificabile fra gli strati medio alti del ceto borghese in quanto apparteneva alla corporazione dei notai. Frequentava, dunque, lo stesso contesto professionale di Cola che, di certo, già conosceva prima che questo salisse al potere. Nel 1345 Francesco compare fra i testimoni (che tra l'altro erano tutti notai) per la conferma degli Statuti dell'associazione mercantile¹⁶⁶; statuti che furono poi confermati l'anno successivo da un documento sottoscritto dal futuro tribuno in qualità di notaio della *Camera Urbis*¹⁶⁷.

Francesco, dunque, faceva sicuramente parte dei sostenitori di Cola di Rienzo negli anni della lotta per la conquista della *leadership* politica. Quello dei *populares* fu infatti il gruppo sociale più consistente dell'elettorato coliano¹⁶⁸. Nel 1348, invece, quando era guardiano della confraternita del Salvatore, era già passato verosimilmente dalla parte dei detrattori, come d'altronde, ci era passata la maggioranza degli *homines novi* (ad esempio Cerroni e Baroncelli¹⁶⁹), ormai incardinata negli alti ranghi del governo comunale¹⁷⁰. Senza alcun dubbio Francesco Vecchi calcava le file dei nemici dell'ex tribuno nel 1354, quando è attestato fra gli aguzzini che trucidarono Cola in pubblica piazza, dopo che questo era tornato a Roma nelle vesti di emissario dell'Albornoz¹⁷¹.

Il San Michele di Francesco Vecchi (fig. III.39), esposto nel suo piccolo feudo che era l'ospedale lateranense, sintetizzava la retorica coliana, seppure ormai svuotata di veri contenuti, del campione di popolo *contra tyrannos*. Un'opera che attesta dunque le aspirazioni di un ricco notaio impegnato forse a conquistare la guida del movimento antimagnatizio. Nel giro di pochi anni, tuttavia, i tempi erano cambiati (non c'era più spazio per sedicenti demagoghi) ed erano ormai maturi per un rinnovamento strutturale delle istituzioni. Nel 1363 furono approvati, infatti, i nuovi Statuti cittadini che sancirono la nascita del Comune popolare romano¹⁷². Questi furono redatti da una commissione composta in prevalenza da dottori di legge e notai, fra i quali compare anche Cecco di Rosano del rione Colonna, l'altro guardiano dell'ospedale lateranense che nel 1348 firma il portale dei Guardiani (figg. III.8-9).

MARMORARI ROMANI

Per quanto riguarda la questione attributiva del portale dei Guardiani (fig. III.8) e del San Michele Arcangelo (fig. III.39) non sono tramandate notizie documentarie. Come si è visto è possibile valersi di dati certi soltanto in rapporto all'anno di esecuzione, il 1348, e alle cir-

costanze di committenza. Questi riferimenti insieme all'evidenza stilistica lasciano supporre con buone probabilità che portale e scultura furono realizzati dalle stesse maestranze. Il contesto nell'ambito del quale furono prodotti, il livello qualitativo non altissimo indicano negli esecutori una bottega locale di marmorari¹⁷³. Già si è rilevato nel corso del precedente capitolo che non si dispone di testimonianze sufficienti che consentano di ricostruire un quadro generale rispetto al numero di botteghe/*familiae* attive, ai loro movimenti e al tipo di produzione cui esse attesero nel corso del Trecento. È certo quanto meno che queste non si erano del tutto estinte. Al di là delle opere documentate o conservate dei primi anni del secolo, lo prova, per il periodo successivo, il fatto ad esempio che molti nomi di marmorari locali sono restituiti dal registro di pagamenti relativo al cantiere vaticano promosso da Benedetto XII, che «*Johannes Guidicelli marmorario de regione Trivii e Lelio dicto alias Menchiabona de regione Pigna*» sono testimoni accanto ai senesi Agnolo di Ventura e *magister Paulus* in Santa Maria sopra Minerva nel 1341¹⁷⁴. E proprio la collaborazione dei marmorari Giovanni Guidicelli e Lelio detto Menchiabona con Agnolo e Paolo da Siena costituisce una traccia significativa nella misura in cui il busto di Benedetto XII (figg. II.1, 23) e la cultura figurativa che esso esprime¹⁷⁵ offrono puntuali riferimenti per la scultura del San Michele Arcangelo e per i rilievi del portale.

In particolare fra il ritratto papale e l'Arcangelo ci sono interessanti tangenze tecniche, formali e stilistiche (figg. III.64, II.23). Anzitutto entrambi non sono sculture a tutto tondo ma semplici altorilievi qualificati in senso bidimensionale. La loro posa frontale non cede a nessun cenno di dinamismo. Un simile assetto stride soprattutto nel San Michele (fig. III.39) la cui iconografia implicherebbe una maggiore interazione con lo spazio; anche il drago, pur tentando una rotazione del capo contraria a quella del busto, finisce per essere soltanto un basamento monolitico. Gli unici elementi che lo dinamizzano sono la coda avvolta intorno alla gamba dell'Arcangelo e le ali che, terribilmente piccole rispetto alla sua statura, sono rappresentate nell'ultimo battito.

Le corrispondenze che supportano il confronto diventano più decisive rispetto alle fisionomie (figg. III.64, II.23). Il San Michele condivide con il ritratto pontificio la fronte piatta e bassa, l'arcata sopraccigliare scolpita ad angolo vivo e perfettamente perpendicolare all'ovale del volto. Come condivide pure gli occhi borsati, sporgenti e resi con una caratteristica forma a mandorla che si connettono direttamente alle

tempie, le bocche carnose e ben definite e i setti nasali lunghi e dritti.

Ci sono anche similitudini tecniche da non sottovalutare, ovverosia che in entrambi i casi si tratta di sculture litiche dipinte¹⁷⁶ (figg. III.39, II.1). La pittura doveva svolgere la medesima funzione, cioè di completamento figurativo di un modellato plastico già lavorato con grande perizia descrittiva.

Nel caso del busto papale la cromia si arricchisce anche della doratura, tracce della quale non sono state invece rilevate nel San Michele che tuttavia, bisogna ricordarlo, ha una vicenda conservativa molto più tormentata, essendo stato recuperato dal sottosuolo del giardino dell'ospedale nel 1875 e avendo subito anche nel corso del Novecento gravi danni, come dimostra il confronto fra il suo stato pre-restauro (fig. III.39) e quello documentato in una fotografia di catalogo risalente agli inizi del Novecento (fig. III.65)¹⁷⁷: l'ala sinistra spezzata è stata riposizionata in occasione del recente intervento conservativo¹⁷⁸.

La letteratura specialistica della pietra dipinta che ha una storia relativamente giovane partendo dagli anni ottanta del secolo scorso ha rilevato che non esiste una tecnica pittorica identificativa di un certo luogo e di un certo tempo. Avere, tuttavia, la possibilità di effettuare un'indagine diagnostica comparativa fra queste opere (una delle quali per altro firmata) con analisi dei pigmenti, aprirebbe, di certo, ad acquisizioni importanti.

All'orizzonte della cultura figurativa dei maestri senesi a Roma trovano ragione anche i simboli dei Raccomandati del Salvatore che campeggiano sul portale dei Guardiani¹⁷⁹. Riconducibili a mani differenti, quello di sinistra è caratterizzato dalla salda modellatura per piani semplificati e dalla stessa linea nitidamente costruttiva che disegna i rilievi nel portale di Nicolaccio Petroni a Siena (figg. III.10, 66).

Non si hanno prove inconfutabili per dimostrare che la produzione plastica dell'ospedale dell'Angelo sia uscita direttamente dallo scalpello di quei marmorari documentati al fianco di Paolo e Angelo alla Minerva nel 1341 ma, senza dubbio, dovevano esser stati realizzati da maestranze che avevano frequentato gli stessi circuiti. In tale prospettiva, infatti, c'è un altro elemento da prendere in considerazione. Il portale dell'ospedale di San Giacomo in Augusta (1339, fig. III.30) che, si è visto, è servito da modello per il più tardo portale dei Guardiani (fig. III.8) e con il quale condivide anche alcune formule stilistiche, fu eretto sotto il patrocinio di Giovanni Pagnotta, il vicario papale che era responsabile anche del cantiere vaticano promosso da Benedetto XII. Se in queste

due fabbriche curiali (San Pietro da una parte e l'ospedale di San Giacomo dall'altra) è molto probabile che lavorassero le stesse botteghe, è altrettanto verosimile, in base a tutte le analogie formali rilevate (fra il San Michele e il ritratto pontificio, fra il portale dei Guardiani e il portale di San Giacomo in Augusta), che nell'istituto lateranense fossero attivi marmorari formati sotto la guida dei maestri che dirigevano qualche anno prima i cantieri curiali.

Questa gerarchizzazione delle committenze che vedeva i capi bottega impegnarsi nelle fabbriche ecclesiastiche e i collaboratori essere poi reclutati dalla domanda borghese identificava una prassi reiterata anche nella seconda metà del secolo. Si pensi ad esempio a Giovanni di Stefano che dirige la realizzazione del ciborio papale in Laterano fra 1368 e 1370 (fig. v.32) e ai suoi aiuti che furono assoldati nel 1372 dal notaio Francesco Felici per scolpire il ciborio dell'icona di Santa Maria in Aracoeli¹⁸⁰.

NOTE

¹ Si veda *supra* a cap. I.

² Il fondo di questo ospedale è conservato presso l'Archivio di Stato di Roma (d'ora in avanti ASR), *Ospedale del SS. Salvatore*. Nei documenti trecenteschi (fino almeno al 1395) esso è detto alternativamente dell'Angelo o di San Michele. È questa la ragione per la quale nel corso della trattazione si è scelto di utilizzare l'antica denominazione, sulla scia di quanto già proposto da S. MARIA TRENTI, *L'ospedale dell'Angelo al Laterano*, in «Arte medievale», n.s. II (2003), 1, pp. 83-105; PH. HELAS, "Hoc opus inchoatum [...]" *Bautätigkeit und Bildpolitik des Hospitals von Santo Spirito in Sassia und des Hospitals am Lateran im Rom des 14. und 15. Jahrhunderts*, in *Ordnung und Wandel in der römischen Architektur der Frühen Neuzeit, kunsthistorische Studien zu Ehren von Christof Thoenes*, Akten der Festveranstaltungen aus Anlaß des 80. Geburtstags von Christof Thoenes am 4. Dezember 2008, a cura di H. Schlimme, L. Sickel, München 2011, pp. 153-183. Cfr. inoltre, *infra* a nota 7.

³ G. GIOVANNONI, *Restauro nell'ospedale di San Giovanni a Roma*, in «Bollettino d'arte», s. III, XXV (1931), pp. 481-490. Per un approfondimento di tutti gli aspetti legati all'architettura di questo ospedale si rimanda a S. MARIA TRENTI, *L'ospedale dell'Angelo...*, cit..

⁴ I risultati delle indagini archeologiche sono stati pubblicati in V. SANTA MARIA SCRINARI, *Il Laterano imperiale*, 3 voll., Città del Vaticano, 1991-1997.

⁵ S. MARIA TRENTI, *L'ospedale dell'Angelo...*, cit., p. 95 con bibliografia precedente e da ultimo PH. HELAS, "Hoc opus inchoatum...", cit., p. 157.

⁶ Il volto architettonico degli ospedali, infatti, è sostanzialmente unitario. La storiografia ha distinto le corsie con oratorio annesso e quelle con oratorio separato che a sua volta poteva collocarsi al termine o al lato del corpo di fabbrica principale. A riguardo cfr. in particolare per quanto riguarda il contesto romano R. ENKING, *S. Andrea Cata Barbara e S. Antonio Abate sull'Esquilino (in Via Carlo Alberto)*, Roma 1964; M. RIGHETTI TOSTI CROCE, *Gli esordi dell'architettura francescana a Roma*, in «Storia della città», IX (1978), pp. 28-32; N. BERNACCHIO, *L'ospedale dei Giovanniti nel Foro di Traiano e l'architettura ospedaliera a Roma nel tardo medioevo*, in *L'Ordine Templare nel Lazio meridionale*, Atti del Convegno a cura di C. Ciammarruconi, (Sabaudia 2000), Casamari 2004, pp. 247-274.

⁷ I registri di questa compagnia costituiscono la parte più consistente del fondo ASR,

Ospedale del SS. Salvatore (V. supra nota 2), sul quale cfr. O. MONTENOVESI, *Gli archivi degli ospedali romani nell'Archivio di Stato di Roma*, in «Archivi d'Italia e Rassegna Internazionale degli Archivi», III (1936), pp. 165-172; P. PAVAN, *Gli statuti della Società dei Raccomandati del Salvatore ad Sancta Sanctorum*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CI (1978), pp. 35-96; V. VITA SPAGNUOLO, *Corporazioni religiose, confraternite e ospedali. Il diplomatico*, in L. Lume (a cura di), *L'Archivio di Stato di Roma*, Firenze, 1992, pp. 137-152; P. TOSINI, *Miniature dall'Ospedale del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum: decorazione, rituali, iconografia*, in «Rivista di storia della miniatura», XII (2008), pp. 123-136.

Dai contratti di locazione e di vendita stipulati dalla compagnia del Salvatore (in particolare cfr. ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 411, cart. nr. 2, 23 febbraio 1336) emerge che l'ospedale dell'Angelo o di San Michele è certamente gestito dai Raccomandati ma è comunque utile rilevare che gli Statuti approvati nel 1331 da Giovanni XXII, tuttavia, non fanno alcun cenno circa un impegno del sodalizio in attività assistenziali (cfr. P. PAVAN, *Gli statuti...*, cit., p. 39, nota 18). Cfr. anche PH. HELAS, G. WOLF, *Die Nacht der Bilder: Eine Beschreibung der Prozession zu Maria Himmelfahrt in Rom aus dem Jahr 1462*, Freiburg 2011, pp. 35-36 e in particolare PH. HELAS, «Hoc opus inchoatum...», cit., p. 156.

⁸ Sulla confraternita dei Raccomandati all'Immagine del Santissimo Salvatore cfr. P. PAVAN, *Gli statuti...*, cit.; EAD., *La confraternita del Salvatore nella società romana del Trecento*, in *Le confraternite romane: esperienza religiosa, società, committenza artistica*, Colloquio della Fondazione Caetani a cura di L. Fiorani, (Roma 1982), Roma 1984, pp. 81-90; G. CAPITELLI, *L'«ignobil masso»: la perdita chiesa di San Giacomo al Colosseo e la sua decorazione pittorica attraverso la documentazione archivistica, letteraria, iconografica*, in «Roma Moderna e Contemporanea», VI (1998), pp. 57-81; E. PARLATO, *La storia postuma della processione dell'acheropita. Gli affreschi seicenteschi della confraternita del Salvatore ad Sancta Sanctorum*, in «Roma Moderna e Contemporanea», XV (2007), pp. 327-355. Da ultimo PH. HELAS, «Hoc opus inchoatum...», cit., pp. 154-155.

⁹ L'ipotesi di cronologia duecentesca della corsia dell'Angelo è sostenuta con ampie argomentazioni da S. MARIA TRENTI (*L'ospedale dell'Angelo...*, cit.) secondo quanto già proposto da G. GIOVANNONI (*Restauro nell'ospedale...*, cit., p. 483).

¹⁰ G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran au Moyen Age*, Paris, 1877, p. 216; A. CANEZZA, *Gli arcispedali di Roma nella vita cittadina, nella storia e nell'arte*, Roma 1933, p. 193; V. SANTA MARIA SCRINARI, *Il Laterano...*, cit., II, p. 227. G. CURCIO [*L'Ospedale di S. Giovanni in Laterano: funzione urbana di una istituzione ospedaliera: I*, in «Storia dell'arte», XXXII/XXXIV (1978), pp. 23-39: 27] invece basandosi essenzialmente sull'iscrizione del portale dei Guardiani lo ritiene edificato ex novo a partire dal 1348, accogliendo in tal senso l'opinione prevalente della storiografia erudita (per cui cfr. G. MARANGONI, *Storia dell'antichissimo oratorio, o capella di San Lorenzo Patriarchio Lateranense comunemente appellato Sancta Sanctorum e della celebre immagine del SS. Salvatore detta Acheropita che ivi conservasi*, Roma 1747, p. 287; P. ADINOLFI, *Laterano e Via Maggiore: saggio della topografia di Roma nell'età di mezzo*, Roma 1857, p. 82; A. PALICA, *Origine e successivo sviluppo dell'Ospedale del SS. Salvatore*, Roma 1892, p. 5). Sulla stessa linea si pone anche PH. HELAS («Hoc opus inchoatum...», cit., pp. 155-158), la quale ipotizza con prudenza che una prima sede dell'ospedale poteva essere situata nelle vicinanze della chiesa dei Santi Pietro e Marcellino *de Subura* e che poi nel 1348 ne fu costruita una seconda più ampia, come proverebbero l'iscrizione del portale e i contratti di locazione e acquisto immobiliari sottoscritti dalla *societas* in quell'anno.

¹¹ A. CANEZZA, *Gli arcispedali...*, cit., pp. 176-182.

¹² L. FENELLI, *Il tau, il fuoco, il maiale: i canonici regolari di Sant'Antonio Abate tra assistenza e devozione*, Spoleto 2006, pp. 68-70, 101-103.

¹³ Ivi, pp. 63-67; I. RUFFINO, *Storia ospedaliera antoniana: studi e ricerche sugli antichi ospedali di sant'Antonio abate*, Cantalupa 2006, pp. 222-226; F. FABBRI, *Giovanna I, i Capano e l'ospedale di Sant'Antonio Abate a Foria*, Tesi di diploma di Specializzazione in Storia dell'Arte Medioevale e Moderna, Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte Medioevale e Moderna dell'Università degli Studi di Roma «La Sapienza», a. a. 2007-2008, pp. 17-19.

¹⁴ BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Legenda Maior Sancti Francisci*, in E. Menstò, S. Brufani (a cura di), *Fontes Franciscani*, Assisi 1995, p. 801 (*Caput III de Institutione Religionis et Approbatione Regulae*, par. 9).

¹⁵ A. CANEZZA, *Gli arcispedali...*, cit., pp. 180-181.

¹⁶ L. FENELLI, *Il tau, il fuoco...*, cit., pp. 102-103.

¹⁷ Per la figura del cardinale protettore v. A. REHBERG, *Una categoria di ordini religiosi poco studiata: gli ordini ospedalieri. Prime osservazioni e piste di ricerca sul tema "centro e periferia"*, in *Gli ordini ospedalieri fra centro e periferia*, Atti della giornata di Studi, a cura di A. Esposito, A. Rehberg, (Roma 2005), Roma 2007 («Ricerche dell'Istituto storico germanico di Roma, 3»), pp. 15-70: 39.

¹⁸ H. TRIBOUT DE MOREMBERT, *Le Prieuré Antonin de Rome*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», XIX (1965), pp. 178-192; R. ENKING, *S. Andrea Cata Barbara...*, cit., p. 54.

¹⁹ A. CANEZZA, *Gli arcispedali...*, cit., p. 180; R. ENKING, *S. Andrea Cata Barbara...*, cit., p. 54; L. FENELLI, *Il tau, il fuoco...*, cit., pp. 68-70, 101-103.

²⁰ G. CURCIO, *L'Ospedale di S. Giovanni...I*, cit., p. 26.

²¹ Cfr. S. MARIA TRENTI (*L'ospedale dell'Angelo...*, cit., pp. 83, 102, nota 8) che riporta con puntualità la tradizione storiografica erudita sulla quale si basa la memoria (fra i riferimenti più attendibili ci sono O. PANVINIO, *De sacrosanta basilica, baptisterio et patriarchio Lateranensi libri quatuor*, in P. LAUER, *Le palais de Latran*, Paris 1911, pp. 410-490: 490; C. B. PIAZZA, *Eusevologio romano, ovvero delle Opere pie di Roma; accresciuto... secondo lo stato presente. Con due trattati delle accademie e librerie... di Roma. Dell' abbate Carlo Bartolomeo Piazza*, Roma 1698, pp. 17, 347).

²² P. PAVAN, *Gli statuti...*, cit., p. 36; S. ROMANO, *I Colonna a Roma: 1288-1297*, in *La nobiltà romana nel medioevo*, Atti del Convegno a cura di S. Carocci, (Roma 2003), Roma 2006 («Collection de l'École Française de Rome, 359»), pp. 291-312: 310; PH. HELAS, «Hoc opus inchoatum...», cit., p. 164. Su Pietro Colonna cardinale diacono di Sant' Eustachio (1288), commendatario del Sancta Sanctorum dal 1306, cardinale diacono di Sant' Angelo in Pescheria (1318) v. D. WALEY, *ad vocem Colonna Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVII, Roma 1982, pp. 399-402. Ai fini del nostro discorso è utile ricordare inoltre che Pietro Colonna nel suo testamento predispose fondi per la realizzazione dell'ospedale di San Giacomo in Augusta. Si veda a proposito A. PARAVICINI BAGLIANI, *I testamenti dei cardinali del Duecento*, Roma 1980, p. 98.

²³ Cfr. *supra* al I capitolo.

²⁴ A. REHBERG, *L'ospedale di Santo Spirito nell'età avignonese fra la protezione della curia e le vicende politiche a Roma*, in *L'antico ospedale di Santo Spirito dall'istituzione papale alla sanità del terzo millennio*, Atti del Convegno internazionale di studi, (Roma 2001), «Il Veltrò», XLV (2001), pp. 95-104: 101.

²⁵ Da ultimo e con bibliografia di riferimento, cfr. PH. HELAS, G. WOLF, *Die Nacht der Bilder...*, cit., p. 35.

²⁶ Si tratta dello stesso Angelo dei Tignosi che sovrintese il cantiere vaticano al tempo di Benedetto XII (1334-1342), per il quale si veda *supra* al capitolo II dedicato alle committenze curiali.

²⁷ ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, vol. 375, f. 65, cit. in P. PAVAN, *Gli statuti...*, cit., p. 39, nota 18.

²⁸ ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, vol. 1005, f. 31v, cit. in S. MARIA TRENTI, *L'ospedale dell'Angelo...*, cit., pp. 83, 102 nota 15; PH. HELAS, «Hoc opus inchoatum...», cit., pp. 156-157.

²⁹ ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, vol. 1009, f. 160v.

³⁰ ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 411, cart. nr. 2, cit. anche in PH. HELAS, «Hoc opus inchoatum...», cit. p. 156.

³¹ ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 411, nr. 3, cit. in S. MARIA TRENTI, *L'ospedale dell'Angelo...*, cit., pp. 83, 102 nota 16; PH. HELAS, «Hoc opus inchoatum...», cit., p. 156.

³² *Ibid.*, anche questo contratto è contenuto nello stesso documento essendo stato stipulato nello stesso giorno del precedente (3 agosto 1348).

³³ V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, VIII, Roma, 1876, p. 131. Dall'analisi in macrofotografia dell'iscrizione si rileva che l'epigrafe è stata tagliata nella prima e nell'ultima lettera ed elisa nella parte tangente alla chiave dell'arco. L'indicazione cronologica in corrispondenza del «XLVIII» è frutto di un'integrazione successiva. Nella trascrizione sono indicate fra parentesi quadre le lettere andate perdute. Per le altre edizioni cfr. da ultimo e con bibliografia di riferimento PH. HELAS, "Hoc opus inchoatum...", cit., pp. 157-158.

³⁴ La complessità del manufatto ha dato luogo a un piccolo dibattito critico riassumibile in due posizioni prevalenti. Alcuni lo hanno considerato un prodotto quattrocentesco vicino allo stile di Bramante (G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran...*, cit., pp. 216-217) con reimpiego dell'iscrizione di metà Trecento (L. BARROERO, *Guide Rionali di Roma. Rione I - Monti*, III, Roma 1982, p. 90; P. CANNATA, *Lapicidi, marmisti, squadratori, abbozzatori, taglia-pietra, scalpellini, ornatisi e statuari a Roma*, in M. G. Barberini (a cura di), *Tracce di pietra: la collezione dei marmi di Palazzo Venezia*, Roma 2008, pp. 233-238: 236); altri, invece, sulla base della datazione riportata dall'epigrafe lo hanno considerato nelle forme attuali un prodotto realizzato nel 1348 [A. PALICA, *Origine...*, cit., p. 4; A. SARTORIO, *Vetuste riproduzioni plastiche dell'Immagine di Cristo del Sancta Sanctorum*, in «Atti e Memorie della Regia Accademia di San Luca», II (1912), pp. 25-36; A. CANEZZA, *Gli arcispedali...*, cit., p. 193; P. DE ANGELIS, *L'arcispedale del Salvatore ad S.S. a S. Giovanni in Laterano*, Roma 1958, p. 13; M. SPESSO, *Il portale dell'antico ospedale di S. Giacomo in Augusta (1339)*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura. *Genuensia Varia*», I (1998), pp. 37-46; PH. HELAS, "Hoc opus inchoatum...", cit., pp. 157-159] e che ha un suo stringente confronto nel portale dell'ospedale di San Giacomo in Augusta (A. CANEZZA, *Gli arcispedali...*, cit., p. 193; M. SPESSO, *Il portale dell'antico...*, cit., pp. 40-41; PH. HELAS, "Hoc opus inchoatum...", cit., pp. 157-158).

³⁵ Dello stesso parere è anche M. SPESSO (*Il portale dell'antico...*, cit., p. 40) il quale ritiene poco plausibile che i due busti possano essere stati rilavorati nel Quattrocento (secondo quanto sostenuto da L. BARROERO, *Guide Rionali...*, cit., p. 90 e di recente da P. CANNATA, *Lapicidi, marmisti...*, cit., p. 236). Li ritiene, infatti, stilisticamente ascrivibili alla metà del Trecento sulla scia di L. FILIPPINI (*La scultura nel Trecento in Roma*, Torino 1908, p. 100) che li assegna alla stessa bottega di lapicidi locali della scultura del San Michele Arcangelo. Questa ipotesi, resa ancora più plausibile dalla condivisione del committente (come si vedrà più avanti), è stata riproposta anche più di recente da A. M. D'ACHILLE (*ad vocem Roma. Scultura dalla metà del sec. 12° al 14°*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Roma, 1999, pp. 106-114: 110-111). Per l'ipotesi attributiva avanzata in questa sede cfr. inoltre *infra* al paragrafo *Marmorari romani*.

³⁶ PH. HELAS, "Hoc opus inchoatum...", cit., p. 158. Per il significato e la genesi iconografica del busto stemma del Salvatore cfr. in particolare G. WOLF, *Il corpo del papa e il volto di Cristo: un affresco di Urbano V in San Francesco a Terni*, in «Iconographica», VI (2007), pp. 109-114 e P. TOSINI, *Miniature dall'Ospedale...*, cit., pp. 123-136.

³⁷ P. PICARDI, A.M. PEDROCCHI, *scheda di catalogo OA, portale* (NCTN 00863798), Soprintendenza Speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Roma, Ufficio Catalogo, 1997, revisione ART PAST 2006.

³⁸ Un censimento complessivo si deve a N. BERNACCHIO, *L'ospedale dei Giannotti...*, cit., pp. 256-257.

³⁹ P. C. CLAUSSEN, *Magistri doctissimi Romani: die römischen Marmor-künstler des Mittelalters* (Corpus Cosmatorum I), Stuttgart 1987, pp. 91-94.

⁴⁰ Testo fondamentale sull'ospedale di San Tommaso in *Formis* soprattutto per l'edizione dei documenti che lo riguardano è A. DELL'ASSUNTA, R. DI S. TERESA, *S. Tommaso in Formis sul Celio, notizie e documenti*, Isola del Liri 1927. Da ultimo e con ampia bibliografia di riferimento cfr. in particolare A. IACOBINI, *Innocenzo III e l'architettura: Roma e il Nord del patrimonio Sancti Petri*, in *Innocenzo III: urbs et orbis*, Atti del Congresso internazionale a cura di A. Sommerlechner, (Roma 1998), II, Roma 2003, pp. 1261-1291: 1286-1288; A. ENGLER

(a cura di), *Caelius I. Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri*, Roma 2003, pp. 395-410; N. BERNACCHIO, *L'ospedale dei Cavalieri di S. Giovanni di Gerusalemme a Roma*, in «Arte medievale», n.s. I (2002), 1, pp. 127-147: 140; EAD., *L'ospedale dei Giovanniti...*, cit., pp. 258-259.

⁴¹ A. DELL'ASSUNTA, R. DI S. TERESA, *S. Tommaso in Formis...*, cit., pp. 180-184 (doc. nr. 39).

⁴² *Ibidem*, pp. 58, 216-217 (doc. nr. 49); A. ENGLER (a cura di), *Caelius I...*, cit. p. 405.

⁴³ P. C. CLAUSSEN, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300*. A-F (Corpus Cosmatorum II,1), Stuttgart 2002, p. 91.

⁴⁴ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9845, f. 3v. Sul progetto in corso di digitalizzazione di questi disegni cfr. *infra* a cap. V, nota 31.

⁴⁵ Questo stemma assegnato ai Trinitari della Redenzione degli Schiavi da Innocenzo III (1198-1216), rappresenta un Cristo in trono fra due schiavi l'uno nero e l'altro bianco in atto di essere liberati dalle catene della schiavitù. Intorno al tondo gira la seguente iscrizione: «+ SIGNUM . ORDINIS . SANCTISSIMAE . TRINITATIS ET CAPTIVORUM». Anche per il mosaico cfr. P. C. CLAUSSEN, *Magistri doctissimi...*, cit., pp. 92-94.

⁴⁶ P. C. CLAUSSEN, *Die Kirchen...* A-F, cit., p. 83 nota 2 e da ultimo cfr. anche X. BARRAL I ALTET, *La resistenza all'antico nella Roma del Duecento a proposito del portale romanico di S. Antonio Abate sull'Esquilino*, in «Arte medievale», s.IV, II (2012), pp. 135-160: 145, 158 nota 50.

⁴⁷ R. ENKING, *S. Andrea Cata Barbara...*, cit., pp. 49-50.

⁴⁸ *Ibid.* La gestione giovanita ha lasciato supporre a Ragna Enking (*ibid.*), nonostante l'attribuzione ai Vassalletto, che il portale rispondesse a un modello in voga nelle strutture assistenziali dell'ordine di San Giovanni di Gerusalemme. È un'affermazione poco plausibile considerando che l'architettura ospedaliera, soprattutto a Roma, rispondeva a caratteristiche tipologiche locali e che manca un censimento effettivo delle *domus* dipendenti da questo ordine. Molti passi avanti sono stati fatti, tuttavia, negli ultimi anni a partire dal convegno *Gli ordini ospedalieri fra centro e periferia*, Atti della giornata di Studi, a cura di A. Esposito, A. Rehberg, (Roma 2005), Roma 2007 («Ricerche dell'Istituto storico germanico di Roma, 3»). Da ultimo un buon punto di riferimento è anche *Bibliographie de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, Ordre de Malte, Société héraldique pictave*, 2 voll., Niort 2008).

⁴⁹ P. C. CLAUSSEN, *Die Kirchen...* A-F cit., pp. 88-89. Si tratta, tuttavia, di un dibattito atipico per le opere dei marmorari romani generalmente contrassegnate da dichiarazioni di autografia.

⁵⁰ P. C. CLAUSSEN, *Marmo e splendore: architettura, arredi liturgici, spoliae*, in M. Andaloro, S. Romano (a cura di), *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000, pp. 193-225: 209-210.

⁵¹ In particolare per il riutilizzo nel portale Capocci di *spolia* altomedievali cfr. X. BARRAL I ALTET, *La resistenza all'antico...*, cit., pp. 147-152.

⁵² Sono eliminate le incrostazioni marmoree in ossequio alla prassi formale ospedaliera. Già i loro predecessori avevano, infatti, rinunciato ai virtuosissimi aniconici musivi nel portale di San Tommaso dove, però, cedendo alle esigenze della committenza, avevano apposto in posizione dominante lo stemma dei Trinitari. Includere un elemento araldico ha, in ogni caso, un significato ben diverso rispetto all'utilizzo della sigla tecnica e formale tipica del *corpus cosmatorum*. È rispettato cioè l'*imprinting* 'mendicante' del contesto.

⁵³ P. C. CLAUSSEN, *Die Kirchen...* A-F, cit., p. 86.

⁵⁴ P. C. CLAUSSEN, *Magistri doctissimi...*, cit., pp. 88-91; ID., *Die Kirchen...* A-F, cit., pp. 87-88. Il portale del cardinal Capocci inserisce anche un'altra creazione à l'*antique*, ovvero sia le sfingi poste a guardia dell'ingresso (figg. III.20, 22). Sono considerate dai *magistri doctissimi*, secondo una recente e convincente ricostruzione critica «vestigia dello splendore della Roma antica quanto i capitelli e i fregi della città imperiale» (cfr. M. GIANANDREA, *L'Egitto dei faraoni nella Roma dei papi: riflessioni sull'Egitto nella cultura medievale tra storia, religione e mito*, in *La lupa e la sfinge: Roma e l'Egitto dalla storia al mito*, Catalogo della Mostra

a cura di E. Lo Sardo, (Roma 2008), Milano, 2008, pp. 132-142; da ultimo cfr. anche X. BARAL I ALTET, *La resistenza all'antico...*, cit., pp. 151-152).

Queste sfingi, come d'altronde tutte quelle che sono impiegate in contesti cosmateschi, si attengono rigorosamente al modello egiziano faraonico: privo di ali, ieratico, con il *klaft* sul capo e in posizione semidraiata, non lasciano spazio a nessuna infiltrazione dalle versioni greca o caldeo babilonese, pure molto diffuse nel resto della penisola (cfr. M. GIANANDREA, *L'Egitto dei faraoni...*, cit., p. 137). Medesimo è anche il simbolismo sotteso: sono guardiani celesti come nell'antico Egitto (ivi, p. 141). Da un punto di vista formale i corpi dei due felini inclusi nel portale sono scarni e a causa dell'altezza alla quale sono collocati sono semilavorati (fig. III, 22), soprattutto quello di destra che, di fatto, è un parallelepipedo appena sbizzato. Di contro, le teste dovevano essere ben rifinite con le pupille infossate e le grandi orecchie sporgenti dal copricapo, pure scolpito con perizia descrittiva (fig. III.23). Il loro stato di conservazione piuttosto compromesso (soprattutto per quanto riguarda la sfinge di destra) non consente di cogliere a pieno l'originario modellato.

⁵⁵ Sulla cattedrale di Civita Castellana cfr. da ultimo *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di L. Creti, (Civita Castellana 2010), Roma 2012.

⁵⁶ D. DEL BUFALO, *Marmorari magistri romani*, Roma 2010, p. 150.

⁵⁷ Come attesta l'iscrizione in versi leonini che campeggiava sul perduto ambone della basilica vaticana: qui *Jacobus* è attestato ancora come subalterno del padre per cui v. D. DEL BUFALO, *Marmorari...*, cit., p. 149.

⁵⁸ P. C. CLAUSSEN, *Die Kirchen...* A-F, cit., p. 89.

⁵⁹ Sulla figura di Jacopo di Lorenzo e sulla sua incidenza innovatrice cfr. P.F. PISTILLI, R. CERONE, *L'abbazia di Santa Scolastica: dal chiostro cosmatesco come adeguamento al romano more alle trasformazioni delle ali monastiche prima della Commenda*, in *Le Valli dei Monaci (De re monastica III)*, Atti del Convegno internazionale di studio a cura di F. Ermini Pani, (Roma - Subiaco 2010), Spoleto 2012, pp. 217-269; P.F. PISTILLI, *Da artista a imprenditore, Il magister Iacobus al servizio di Innocenzo III*, in *Medioevo: natura e figura*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di A.C. Quintavalle, (Parma 2011), in corso di stampa.

⁶⁰ La ricostruzione del portale proposta per il Santo Spirito non corrisponde, tuttavia con la sua rappresentazione nel ciclo dedicato alla Vita di Sisto IV, affrescato fra il 1478 e il 1484 sulle pareti della corsia sistina. Negli episodi in cui compare l'edificio duecentesco, (Sisto IV visita l'antico ospedale, fig. III.26; Nuova visita di Sisto IV all'ospedale, fig. III.27; Demolizione dell'ospedale innocenziano), sono raffigurati due ingressi, uno in facciata, architravato e sormontato da un piccolo rosone (fig. III.27) e un altro con arco a tutto sesto in corrispondenza della quinta campata di uno dei lati lunghi (fig. III.26). Se questa testimonianza iconografica può essere molto utile, come è stato rilevato, per la configurazione della pianta e dell'alzato (cfr. a proposito N. BERNACCHIO, *L'ospedale dei Cavalieri...*, cit., pp. 139-140; EAD., *L'ospedale dei Giovanniti...*, cit., pp. 260-261; PH. HELAS, "Hoc opus inchoatum...", cit., pp. 181-182) non ha lo stesso valore documentario nei confronti della plastica architettonica che qui sembra essere resa piuttosto in modo semplificato.

⁶¹ A. REHBERG, *L'ospedale di Santo Spirito...*, cit., p. 101; PH. HELAS, "Hoc opus inchoatum...", cit., pp. 155, 159.

⁶² Una prima ricostruzione del suo profilo è stata fatta da A. COLLINS, *Greater than emperor: Cola di Rienzo (ca. 1313-54) and the world of fourteenth-century Rome*, Ann Arbor 2002, in particolare pp. 232-236. Cfr. inoltre *infra* a note 166-171.

⁶³ A. CANEZZA, *Gli arcispedali...*, cit., p. 193; M. MASSANI, *L'arcispedale di s. Giacomo in Augusta dalle origini ai nostri giorni*, Città del Vaticano, [s.d.], p. 6; P. PECCHIAI, R.U. MONTINI, *San Giacomo in Augusta*, Roma, [s.d.], p. 8; M. SPESSE, *Il portale dell'antico...*, cit.; PH. HELAS, "Hoc opus inchoatum...", cit., pp. 157-158.

⁶⁴ M. SPESSE, *Il portale dell'antico...*, cit., pp. 39-40.

⁶⁵ La trascrizione dell'epigrafe è stata rivista sulla base delle edizioni fornite da F. UGHELLI

(*Italia Sacra, sive de episcopis Italiane et insularum adiacentium*, I, Venetiis 1717, colonne 319-320) e da V. FORCELLA (*Iscrizioni delle chiese...*, cit., IX, Roma 1877, p. 127) che in nota afferma di aver attinto da P. GALLETTI, *Inscriptiones Romanae infimi aevi Romae exstantes opera et cura d. Petri Aloysii Galletti Romani monachi Casinensis*, I, Romae 1760, pp. CXCVII-CXCVIII. «Nel nome di Dio. Così sia. Nell'anno del Signore 1339, Indizione VII, nel mese di settembre, festività di San Michele, al tempo di Papa Benedetto XII, anno V del pontificato, venne fondato questo ospedale, a lode di Dio, con il titolo di San Giacomo, per l'anima del Reverendissimo Padre Pietro di Colonna già diacono cardinale di Sant'Angelo, per ordine dei cardinali esecutori e per sollecitudine del Reverendissimo Padre frate Giovanni per grazia di Dio vescovo di Anagni vicario del Papa e del venerabile Signor Tommaso di Labro, canonico reatino, procuratore dei cardinali esecutori». Per la traduzione cfr. anche P. DE ANGELIS, *L'Arcispedale di San Giacomo in Augusta*, Roma 1955, p. 7.

⁶⁶ A. PARAVICINI BAGLIANI, *I testamenti...*, cit., p. 98, nota 7; S. MARIA TRENTI, *L'ospedale dell'Angelo...*, cit., p. 102, nota 12; cfr. inoltre *supra* a nota 22 di questo capitolo. Per un approfondimento delle vicende dell'ospedale cfr. P. DE ANGELIS, *L'Arcispedale di San Giacomo...*, cit., pp. 6-7; M. HEINZ, *San Giacomo in Augusta in Rom und der Hospitalbau der Renaissance*, Bonn 1977; R. MOSTI, *Istituti assistenziali e ospitalieri nel medioevo a Tivoli*, in «Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte già Accademia degli Agevoli e Colonia degli Arcadi Sibillini», LIV (1981), pp. 87-205.

⁶⁷ M. SPESSO, *Il portale dell'antico...*, cit., pp. 38-39.

⁶⁸ Nella voce della cronotassi vescovile ughelliana (F. UGHELLI, *Italia Sacra...*, cit., I, colonne 319-320), dedicata a Giovanni Pagnotta si tramanda che questo vicario papale appartenne all'ordine agostiniano, che fu eletto nel 1331 sotto il pontificato di Benedetto XII del quale fu vicario e che morì nel 1342. Nel 1337 inoltre fu incaricato dal pontefice insieme al rettore del Patrimonio di San Pietro Ugo *Augerii*, quello di Campagna e Marittima, Ruggero da Viterbo e all'altare di San Pietro *Johannes Piscis* (al quale successe nel 1338 Pietro di Lorenzo che fu poi quello che sovrintese il cantiere vaticano promosso da Benedetto XII per cui cfr. *supra* a cap. II, nota 45) di intervenire per dirimere gli scontri nati in conseguenza della distruzione della chiesa di Sant'Angelo in Pescheria, titolo cardinalizio di Giovanni Colonna, da parte del prefetto Giacomo Savelli insieme ad alcuni nobili di casa Orsini e ad altri congiurati. In settembre la tregua viene firmata nel convento dell'*Aracoeli* e pubblicata in Campidoglio, al Pantheon, alla Minerva e presso le principali basiliche ma questo non basta a farla rispettare. Circa l'attacco sferrato ai danni della chiesa di Sant'Angelo in Pescheria cfr. I. HERKLOTZ, *I Savelli e le loro cappelle di famiglia*, in *Roma anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" a cura di A.M. Romanini, (Roma 1980), Roma 1983, pp. 567-578; A. MERCATI, *Nell'Urbe dalla fine di settembre 1337 al 21 gennaio 1338. Documenti dell'Archivio Segreto Vaticano*, Roma 1945 («Miscellanea Historiae Pontificiae, X»).

⁶⁹ Per un approfondimento dell'argomento cfr. *supra* a cap. II.

⁷⁰ M. SPESSO, *Il portale dell'antico...*, cit..

⁷¹ Ivi, cfr. lo schema costruttivo del portale con l'indicazione delle integrazioni moderne a p. 42.

⁷² ASR, *Ospedale di San Giacomo*, 1499, ff. 205-206 per cui cfr. ivi, pp. 37, 45 nota 13.

⁷³ Ivi, p. 37.

⁷⁴ A. LIO, *L'ospedale di San Giacomo...*, cit., p. 11; M. MASSANI, *L'arcispedale di s. Giacomo...*, cit., p. 5.

⁷⁵ ASR, *Ospedale di San Giacomo*, 51, 293 cit. in P.R. DAVID [Interventi di conservazione nella chiesa di Santa Maria in Porta Paradisi a Roma, in «Bollettino d'arte», s. VI, LXXXV (2000), 112, pp. 101-116: 111-113]: «Discorso sopra l'indulgenza dell'Altare privilegiato in S. Giacomo degli Incurabili di Roma: L'Ospedale di S. Giacomo dell'Incurabili di Roma fu fabbricato l'anno 1339 dal Pietro Cardinal Colonna Romano; la porta maggiore era in strada Flaminia detta Via Lata e modernamente Corso, si estendeva da detta Strada sino al fiume Tevere (...)»

⁷⁶ A. LIO, *L'ospedale di San Giacomo...*, cit., p. 11; M. MASSANI, *L'arcispedale di s. Giacomo...*, cit., p. 5.

⁷⁷ Cfr. *infra* a nota 101.

⁷⁸ P. GALLETTI, *Inscriptiones Romanae...*, cit., I, Romae 1760, pp. CXCVII-CXCVIII; M. SPESSE, *Il portale dell'antico...*, cit., pp. 37, 45 nota 14.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 37-38.

⁸⁰ Come già specificato *supra* a nota 65, V. FORCELLA (*Iscrizioni delle chiese...*, cit., IX, Roma, 1877, p. 127) in nota afferma di aver attinto da P. A. GALLETTI, *Inscriptiones Romanae...*, cit.

⁸¹ A. CANEZZA, *Gli arcispedali...*, cit., p. 203.

⁸² M. SPESSE, *Il portale dell'antico...*, cit., p. 38.

⁸³ P. TOSINI, *Miniature dall'Ospedale...*, cit., p. 128.

⁸⁴ Sulla processione dell'Assunta v. da ultimo J. C. MAIRE VIGUEUR, *L'autre Rome. Une histoire des Romains à l'époque communale (XIIe-XIVe siècle)*, Paris 2010, pp. 237-240 e con bibliografia di riferimento PH. HELAS, G. WOLF, *Die Nacht der Bilder...*, cit.

⁸⁵ Rispetto alla ricostruzione proposta, non risultano particolarmente utili le testimonianze iconografiche che restituiscono memoria dell'ospizio di San Giacomo *de rota Colisei* (per cui si veda G. CAPITELLI, *L'ignobil masso...*, cit.; PH. HELAS, "Hoc opus inchoatum...", cit., pp. 159 e nota 37, 160 fig. 4). Questo nosocomio, fondato entro l'ultimo quarto del Trecento alla fine della Strada Maggiore come dipendenza dell'ospedale lateranense, fu distrutto nel febbraio del 1816 (cfr. *supra* a cap. I). Il suo prospetto d'ingresso e più in generale l'edificio sono stati tramandati da un disegno attribuito all'Anonimo Fabriczy [Stuttgart, Staatsgalerie, inv. 5796 pubblicato da G. CAPITELLI (*ivi*, pp. 64-65)] risalente al settimo decennio del Cinquecento (fig. III.38) e da alcuni affreschi di primo Seicento (cfr. E. PARLATO, *La storia postuma...*, cit., pp. 327-355) che, dedicati alla Processione dell'icona del Sancta Sanctorum, si dispiegano sulle pareti dell'antica sala delle congregazioni (oggi cappella della Casa delle suore) dell'ospedale lateranense.

Il disegno dell'Anonimo Fabriczy mostra, in una veduta rovesciata (PH. HELAS, "Hoc opus inchoatum...", cit., p. 159), l'alzato a sala tipico dell'architettura ospedaliera, con tetto a doppia falda inclinata e con la facciata dominata da un arco con profilo policentrico. La fonte che ha un buon valore documentario dal punto di vista dell'architettura è più corsiva per quanto riguarda la restituzione della plastica architettonica, come si è visto anche nel caso degli affreschi sistini del Santo Spirito.

Allo stesso modo i murali seicenteschi conservati presso l'attuale Casa delle Suore dell'ospedale lateranense restituiscono una rappresentazione simbolica del San Giacomo. Nei due episodi in cui compare l'edificio (Incontro al San Giacomo al Colosseo tra i guardiani e il clero lateranense e I Guardiani e il clero lateranense portano il talamo e i ceri da San Giacomo al Colosseo alla Cappella del Sancta Sanctorum) l'ingresso è rappresentato come un enorme arco a tutto sesto segnato in corrispondenza della chiave di volta da un elemento plastico. Le due scene in cui compare l'ospedale lateranense, invece, non sono neppure da prendere in considerazione in quanto ritraggono la cappella del Sacramento che si trovava allo snodo fra le due corsie la Vecchia, realizzata da Martino V nel 1450, e la Nuova costruita grazie a una donazione del conte Everso Anguillara II nel 1462 (*ivi*, p. 348).

⁸⁶ ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 411, cart. nr. 34 cit. in G. CURCIO, *L'Ospedale di S. Giovanni...I*, cit., pp. 38-39.

⁸⁷ «Anno 1634 cum occasione ampliacionis Hospitalis cooperirentur picturae ut dicitur dell'Istoria di Tobia esistenti in muro veteri et solvebatur quidam census pro situ, in quo dicitur murus fuit aedificatus praefati domini Canonici, et Custodes uniti, protesterunt exinde nihil innovatum censerì, sed salva remanere iura utriusque parti competentia. Porta noviter aperta non fuit in muro Hospitalis sed in muro horti eiusdem Hospitalis, ut paret ex inspectione» (da G. CURCIO, *L'Ospedale di S. Giovanni...I*, cit., p. 39).

⁸⁸ B. MILLINO, *Dell'oratorio di S. Lorenzo nel Laterano hoggi detto Sancta Sanctorvm discorso di Benedetto Millino alla santità di nostro signore Alessandro VII*, Roma 1666; cfr. anche

C. B. PIAZZA (*Eusevologia romano...*, cit., p. 18) fa riferimento a questo portale definendolo «la porta grande ch'entra nel cortile di esso Spedale» dove «si veggono descritte le seguenti parole: *Hospita. Salva. Refugium pauperum & infirmorum*».

⁸⁹ B. MILLINO, *Dell'oratorio...*, cit., p. 180.

⁹⁰ Ivi, p. 181.

⁹¹ «QUESTA IMMAGINE/ SACRA A S.MICHELE ARCANGELO/ DA CUI/ S'INTI-
TOLÒ IL PRIMITIVO OSPEDALE/ DISOTTERRATA NEL 1875/ FU QUI SITUATA
L'ANNO 1886/ A PERPETUARE LA MEMORIA/ DELLA PIETOSA ISTITUZIONE»
(su questo piedistallo con epigrafe cfr. P. PICARDI, A.M. PEDROCCHI, *scheda di catalogo OA* (NCTN 00863808), Soprintendenza Speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Roma, Ufficio Catalogo, 1997, revisione ART PAST 2006.

⁹² cfr. V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese...*, cit., VIII, p. 132; P. PICARDI, A.M. PEDROCCHI, *scheda di catalogo OA, San Michele* (NCTN 00863807), Soprintendenza Speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Roma, Ufficio Catalogo, 1997, revisione ART PAST 2006.

⁹³ P. EGIDI, «*Chi era l'uccisore di Cola di Rienzo*», in *Miscellanea per le Nozze Crocioni-Ruscelloni*, Roma 1908, pp. 141-146. Cade in errore A. COLLINS (*Greater than emperor...*, cit., p. 232 nota 131) che lega questa scultura alla chiesa di Sant'Angelo in Pescheria. Commenta, infatti, che questo San Michele commissionato da Francesco Vecchi potrebbe andare a rimpiazzare l'Angelo della chiesa di Sant'Angelo in Pescheria al quale durante la rivolta anti Colonna del 1338 fu staccato un braccio.

⁹⁴ D. LEISTIKOW, *Dieci secoli di storia degli edifici ospedalieri in Europa: una storia dell'architettura ospedaliera*, Ingelheim am Rhein 1967. Sul contesto specifico dell'ospedale lateranense v. S. MARIA TRENTI, *L'ospedale dell'Angelo...*, cit., pp. 95, 102 nota 72. Cfr. anche *supra* a nota 6.

⁹⁵ G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran...*, cit., p. 302; da ultimo v. S. MARIA TRENTI, *Nuovi dati sul Quattrocento romano: gli affreschi dell'ospedale dell'Angelo al Laterano*, in «Rivista on line di Storia dell'Arte», I (2004), pp. 27-39: 34-36.

⁹⁶ ASR, *Ospedale di San Giacomo*, b. 150; cfr. inoltre M. B. GUERRIERI BORSOI, *La decorazione seicentesca di Santa Maria Porta Paradisi*, in *Studi sul Barocco romano: scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano 2004, pp. 197-207: 202-203; A. ANSELMI, *San Giacomo 'matamoros' in difesa dell'Immacolata Concezione: iconografia e significato della decorazione di Santa Maria Porta Paradisi*, in *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, Congreso internacional de la Sociedad Española de Emblemática, 6, a cura di R. G. Mahiques, V. F. Zuriaga Senent, (Gandia 2007), I, València 2008, pp. 227-247: 235.

⁹⁷ Sul complesso ospedaliero di San Giacomo in Augusta cfr. inoltre F. DI CASTRO, *L'Ospedale di San Giacomo degli Incurabili (1339-2008)*, in «Strenna dei Romanisti», LXX (2009), pp. 265-284; A. LIO, *L'ospedale di San Giacomo e la chiesa di Santa Maria Porta Paradisi*, Roma 2000.

⁹⁸ L'attribuzione avanzata da F. NEGRI ARNOLDI (*Il San Giacomo di Maestro Paolo da Gualdo*, in «Confronto», (2003), 2, pp. 123-125), è stata poi accolta in modo unanime dalla critica successiva per cui cfr. in particolare E. NERI LUSANNA, *Gli inizi di Paolo da Gualdo: vecchi equivoci sulla sua formazione e nuove proposte*, in «Studi di storia dell'arte», XX (2009/2010), pp. 53-72: 54-59.

⁹⁹ Da ultimo e con sintesi della vicenda critica C. PASQUALETTI, *Paolo da Gualdo Cattaneo: uno scultore umbro a Roma e nel Lazio agli inizi del Quattrocento*, in «Prospettiva», CIII/CIV (2001/2002), pp. 12-46: 12

¹⁰⁰ P. PECCHIAI, R.U. MONTINI, *San Giacomo...*, cit., p. 9.

¹⁰¹ P.R. DAVID, *Interventi di conservazione...*, cit., p. 101; A. ANSELMI, *San Giacomo 'matamoros'...*, cit., p. 229, nota 3.

¹⁰² Ivi, p. 229.

¹⁰³ Ivi, p. 233.

¹⁰⁴ La scultura in occasione della recente chiusura del complesso ospedaliero è stata spostata presso l'adiacente chiesa di San Giacomo.

¹⁰⁵ B. GUILLEMAIN, *ad vocem Caetani, Annibaldo (Annibale)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma 1973, pp. 111-115.

¹⁰⁶ T. ALPHARANI, *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura. Publicato per la prima volta con introduzione e note dal dott. Michele Cerrati*, Roma 1914 («Studi e testi. Documenti e ricerche per la storia dell'antica Basilica vaticana, 26»), p. 89, nota 2.

¹⁰⁷ Sul San Giacomo *de Rota Colisei* cfr. *supra* a nota 85.

¹⁰⁸ È noto grazie alla testimonianza di G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran...*, cit., p. 297: «Vers l'angle nord-ouest on remarque des bordures qui paraissent du XIV^e siècle et dans le tableau lui-même un ange qui couvre de ses ailes immenses une foule des bienheureux». Allo stato attuale e dopo i restauri di Giovannoni rimangono soltanto alcune tracce di aureole il cui tipo di lavorazione, a stucco con un giro esterno punzonato e uno interno di raggi, ha tuttavia permesso alla critica (S. MARIA TRENTI, *Nuovi dati sul Quattrocento...*, cit., p. 36.) di mettere in relazione queste pitture con il pannello raffigurante la Madonna con Bambino fra santi conservato all'interno della corsia e quindi di proporre la datazione allo scadere del secolo.

¹⁰⁹ G. CAPITELLI, *L'«ignobil masso»...*, cit., p. 73.

¹¹⁰ A. NIERO, *San Michele Arcangelo: i tipi iconografici, le sue funzioni*, in *La potenza del bene: San Michele arcangelo nella grande arte italiana*, Catalogo della Mostra a cura di F. Pedrocchi, (Mestre 2009), Venezia 2008, pp. 27-37: 29-34.

¹¹¹ San Michele condivide il ruolo di protettore dei pellegrini con San Giacomo per cui si veda P. CAUCCI VON SAUCKEN, *Roma e Santiago di Compostella*, in *Romei & Giubilei: il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Catalogo della Mostra a cura di M. D'Onofrio, (Roma 1999-2000), Milano 1999, pp. 65-72: 69-70. Sull'iconografia di San Giacomo Pellegrino v. inoltre L. MASCANZONI, *San Giacomo: il guerriero e il pellegrino; il culto iacobeo tra la Spagna e l'Esarcato (secc. XI-XV)*, Spoleto 2000; *St. James: the hope*, Catalogo della Mostra a cura di M. Calvo Dominguez, J.M. García Iglesias, (Santiago de Compostela 1999), Santiago de Compostela 1999, pp. 81-87; R. ZAGNONI, *Gli ospitali di San Giacomo di Pianoro e San Pietro di Livergnano sulla strada di Toscana nel medioevo*, in «Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», n.s. LIX (2008/2009), pp. 279-312.

¹¹² Modello quest'ultimo definito anche garganico che ha cioè le sue radici nel culto micaelico sviluppatosi intorno al santuario adriatico del Gargano, quale concreta immagine del Cristianesimo trionfante sui passati culti pagani. Cfr A. NIERO, *San Michele Arcangelo...*, cit., pp. 34-35 con bibliografia di riferimento. Sulla connessione fra le polivalenze culturali dell'Arcangelo Michele e i suoi diversi tipi iconografici cfr. *Le ali di Dio: messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Catalogo della Mostra a cura di M. Bussagli, M. D'Onofrio, (Bari, Caen 2000), Cinisello Balsamo 2000; *Culto e santuari di San Michele nell'Europa medievale*, Atti del Congresso internazionale di studi, a cura di P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, (Bari - Monte Sant'Angelo 2006), Bari 2007.

¹¹³ M. MERCALLI, *L'Angelo di Castello: la sua iconografia, il suo significato*, in *L'Angelo e la città*, Catalogo della Mostra a cura di B. Contardi, M. Mercalli, (Roma 1987), I, Roma 1987, pp. 95-120. Di tradizione tutta romana questa iconografia affonda le sue origini nel mito narrato, per la prima volta in forma letteraria intorno alla seconda metà del XIII secolo, dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze che, di fatto, pur introducendo alcune novità, si basa su fonti altomedievali. Al centro del racconto la processione voluta da papa Gregorio Magno che, per implorare la fine della pestilenza del 590 a Roma, fece esporre l'icona mariana di Santa Maria Maggiore. A questa si deve la miracolosa fine dell'epidemia che, secondo le antiche credenze, si diffondeva e si propagava attraverso l'aria. Solo allora, a simboleggiare l'avvenuto miracolo, compare sulla torre del castello di Crescenzo un angelo che asciugata la spada grondante di sangue, per mezzo della quale la giustizia divina aveva colpito gli uomini rei dei i loro peccati, la ripone nel fodero.

Padre Casimiro nella sua guida sull'*Aracoeli* del 1736 (cfr. CASIMIRO DA ROMA, *Memorie istoriche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma. Raccolte dal p.f. Casimiro romano dell'Ordine de' minori*, Roma 1736) tramanda che nel 1348 fu reiterato il rituale gregoriano del 590 per propiziare la fine del morbo. La narrazione è intrisa di forti tratti apologetici nei confronti dell'ordine minoritico al quale egli apparteneva. Durante la processione trecentesca, riallestita in funzione taumaturgica contro la peste, questa volta infatti a sfilare è l'icona dell'*Aracoeli* che, giunta nei pressi di Ponte Sant'Angelo, avrebbe ricevuto l'omaggio della statua marmorea di Michele che più volte si inchinò al suo passaggio. L'apparizione è ora sostituita da un'animazione prodigiosa che evidentemente implica la preesistenza di una scultura al di sopra della torre del Castello; scultura andata distrutta, ricorda il cronista, in occasione dell'assedio mosso dal popolo alla fortezza nel 1379. Circa l'epoca in cui la statua fu realizzata, invece non si esprime esplicitamente, sebbene lasci intendere che possa rimontare al tempo di Gregorio Magno. Nel secolo scorso alcune voci critiche hanno avanzato ipotesi riguardo la circostanza che avrebbe potuto presiedere la realizzazione della presunta statua micaelica. La tesi più plausibile è che questa possa esser stata commissionata al tempo di Niccolò III (1277-1280), perché alla committenza orsiniana si deve il rifacimento della cappella dell'Angelo e la sua decorazione con Storie della Processione miracolosa (cfr. C. D'ONOFRIO, *Castel S. Angelo e Borgo tra Roma e Papato*, Roma 1978, p. 107; M. MERCALLI, *L'Angelo di Castello...*, cit., pp. 98-99, note 10-11).

¹¹⁴ A. NIERO, *San Michele Arcangelo...*, cit., p. 27.

¹¹⁵ P. BELLI D'ELIA, *L'iconographie de saint Michel au Mont Gargan*, in *Culte et pèlerinages à Saint Michel en occident: les trois monts dédiés à l'archange*, Atti del convegno a cura di P. Bouet, G. Otranto, (Cerisy-la-Salle, Mont-Saint-Michel 2000), Roma 2003 («Collection de l'École Française de Rome, 316»), pp. 523-530: 528.

¹¹⁶ Per la produzione figurativa commissionata da Cola di Rienzo v. in particolare: PH. SONNAY, *La politique artistique di Cola di Rienzo, 1313-1354*, in «Revue de l'Art», LV (1982), pp. 35-43; S. ROMANO, «Regio dissimilitudinis»: *Immagine e parole nella Roma di Cola di Rienzo*, in *Bilan et perspectives des études médiévales en Europe*, Actes du premier Congrès européen d'études médiévales a cura di J. Hamesse, (Spoleto 1993), Spoleto 1995, pp. 329-356; EAD., *L'immagine di Roma, Cola di Rienzo e la fine del medioevo*, in *Arte e iconografia a Roma...*, cit., pp. 227-256; M. RAGOZZINO, *Le forme della propaganda: pittura politica a Roma al tempo di Cola di Rienzo; proposta per una ricerca*, in «Roma moderna e contemporanea», VI (1998/1999), 1/2, pp. 35-56; A. MODIGLIANI, *Cerimonie e organizzazione del consenso ai tempi di Cola di Rienzo nella cronica dell'Anonimo Romano*, in Ead. (a cura di), *Patrimonium in festa: cortei, tornei, artifici e feste alla fine del Medioevo, secoli 15.-16.*, Orte 2000, pp. 97-118; L. GATTO, *Temi e spunti di propaganda politica nella Roma del Trecento: il caso di Cola di Rienzo*, in *La propaganda politica nel basso medioevo*, Atti del XXXVIII convegno storico internazionale, (Todi 2001), Spoleto 2002; A. REHBERG, A. MODIGLIANI, *Cola di Rienzo e il Comune di Roma*, 2. voll., Roma 2004; L. GATTO, *La Roma di Cola di Rienzo*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXXX (2007/2008), pp. 43-67; S. CONRAD, *Renovatio urbis Romae: zur Herrschaftsinszenierung bei Cola di Rienzo als Potentat und Erretter Roms*, in *Antike als Konzept: Lesarten in Kunst, Literatur und Politik*, Akten des Kongresses a cura di G. Kamecke, B. Klein, J. Müller, Berlin 2009, pp. 77-86; J. C. MAIRE VIGUEUR, *L'autre Rome...*, cit., pp. 326-329.

¹¹⁷ Sulla *Cronica* dell'Anonimo Romano cfr. *supra* a cap. II, nota 43. Per il riferimento specifico v. ANONIMO ROMANO, *Cronica - Vita di Cola di Rienzo*, Biblioteca Telematica. Classici della letteratura italiana, <<http://bepi1949.altervista.org/cronica/cronica.html>>.

¹¹⁸ Se è certo che tutte le allegorie si trovassero all'esterno degli edifici (ad eccezione della pittura che illustrava la *Lex de Imperio* esposta nel presbiterio della basilica lateranense e della quale si dirà più avanti), qualche dubbio in più si nutre circa la tecnica di esecuzione. In un primo momento si propendeva per tavole o stoffe facili da rimuovere (P. TOESCA, *Storia dell'arte classica e italiana. Il Trecento*, Torino 1951, p. 686, nota 208), mentre più di recente

per una tecnica di pittura murale rapida da realizzare (S. ROMANO, *L'immagine di Roma...*, cit., p. 235).

¹¹⁹ E anche sulla base della lettura di queste iscrizioni che A. REHBERG (*Clientele e fazioni nell'azione politica di Cola di Rienzo*, in ID., A. MODIGLIANI, *Cola di Rienzo...*, cit., I, p. 106) deduce che la lotta sferrata da Cola non riguardava solo il partito baronale ma coinvolgeva anche le clientele.

¹²⁰ J. C. MAIRE VIGUEUR, *L'Autre Rome...*, cit., p. 328.

¹²¹ Per l'ascesa al potere di Cola il 19 maggio 1347 cfr. da ultimo J. C. MAIRE VIGUEUR, *L'Autre Rome...*, cit., pp. 334-335.

¹²² Si tratta senza dubbio della chiesa di Sant'Angelo in Pescheria che allora era dotata di un poderoso campanile duecentesco. A riguardo v. I. LORI SANFILIPPO, *Un "luoco famoso" nel medioevo, una chiesa oggi poco nota: notizie extravaganti su S. Angelo in Pescheria (V-XX secolo)*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXVII (1994/1995), pp. 231-268.

¹²³ S. ROMANO, *L'immagine di Roma...*, cit., p. 244.

¹²⁴ Ivi, p. 232.

¹²⁵ T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Cola di Rienzo*, Roma 2002, p. 143.

¹²⁶ È piuttosto difficile identificare questa chiesa. Secondo S. ROMANO (*L'immagine di Roma...*, cit., p. 234) deve trattarsi dell'antica chiesa della Maddalena «situata in uno dei luoghi più popolosi di Roma vicino al Pantheon dove in quegli anni si stava erigendo l'ospedale della croce e una confraternita intorno al francescano Acuto da Assisi». L'indicazione toponomastica «piazza de Castiello» potrebbe suggerire anche una chiesa nei pressi di Castel Sant'Angelo.

¹²⁷ T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Cola di Rienzo...*, cit., p. 143.

¹²⁸ Ivi, p. 142.

¹²⁹ A. COLLINS, *Greater than emperor...*, cit., p. 73.

¹³⁰ Si deve ricordare a questo proposito anche un altro episodio: tra la fine di settembre e gli inizi di ottobre del 1347, l'Anonimo tramanda, infatti, che Cola fece dipingere i suoi antagonisti politici «Missore Ranallo et Missore Jordano denanzi allo Palazzo de Campituoglio, come cavalieri con lo capo de sotto retrosi e li piedi ad aito» (cfr. PH. SONNAY, *La politique artistique...*, cit., p. 41).

¹³¹ Rapporti con la pittura infamante eseguita a Firenze al tempo della cacciata di Gualtieri di Brienne sono stati suggeriti già da PH. SONNAY (ivi, pp. 41-42). Sulla pittura infamante al tempo di Gualtieri di Brienne si rinvia a M. FERRARI, *"Avaro, traditore". Tradizione figurativa del bando politico tra Lombardia e Toscana*, in *Images and Words in Exile. Avignon and Italy in the first half of the 14th century (1310-1352)*, Atti del Convegno internazionale (Firenze - Avignon 2011), in corso di stampa.

¹³² Ivi.

¹³³ F. ANTAL, *Florentine painting and its social background: the bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power; XIV and early XV centuries*, London 1947; A. COLLINS, *Greater than emperor...*, cit., pp. 73-81; R. G. MUSTO, *Apocalypse in Rome Cola di Rienzo and the Politics of the New Age*, Berkeley 2003, pp. 253, 325; J. C. MAIRE VIGUEUR, *L'Autre Rome...*, cit., p. 484.

¹³⁴ F. ANTAL, *Florentine painting...*, cit., p. 264.

¹³⁵ A. COLLINS, *Greater than emperor...*, cit., pp. 73-81; R. G. MUSTO, *Apocalypse in Rome...*, cit., pp. 253, 325; S. CONRAD, *Renovatio urbis Romae...*, cit., p. 83; J. C. MAIRE VIGUEUR, *L'Autre Rome...*, cit., p. 484.

¹³⁶ S. ROMANO, *L'immagine di Roma...*, cit., p. 244.

¹³⁷ In questo caso affida il suo messaggio politico alla scrittura (ivi, p. 232). In virtù della solita pianificazione programmatica, tuttavia, non sceglie una sede qualsiasi ma le mura di una chiesa dedicata a un santo *miles*, San Giorgio. A questo Cola riconosce un ruolo nel suo pensiero politico portando in marcia verso il Campidoglio nel giorno dell'ascesa al potere il così detto *velum aureum* (cfr. T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Cola di Rienzo...*, cit., p. 70).

¹³⁸ Giovanni XXII nominò come commissari apostolici del processo di canonizzazione il vicario papale Angelo dei Tignosi, il cardinale Pandolfo Savelli e l'arcivescovo di Napoli Hubert d'Ormont, uomo di fiducia di Roberto d'Angiò con il quale il pontefice doveva ribadire l'alleanza. A proposito cfr. *supra* a cap. II e C. D'ALBERTO, *La Madonna del Principio in Santa Restituta: il culto eziologico della nuova cattedrale angioina*, in G. CORSO, A. CUCCARO, C. D'ALBERTO, *La Basilica di Santa Restituta a Napoli e il suo arredo medievale*, Pescara 2012 («Mezzogiorno Medievale. Collana di studi storico-artistici a cura di Pio Francesco Pistilli, VII»), pp. 143-173: 150.

¹³⁹ Per una ricostruzione davvero puntuale di questo momento storico cfr. G. BENEVOLO, *Bertrando del Poggetto e la sede papale a Bologna: un progetto fallito*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, Catalogo della Mostra a cura di M. Medica, (Bologna 2005-2006), Cinisello Balsamo 2005, pp. 21-35.

¹⁴⁰ Ivi, p. 21 con bibliografia di riferimento a p. 33, nota 1.

¹⁴¹ J. C. MAIRE VIGUEUR, *L'Autre Rome...*, cit., pp. 478-479.

¹⁴² Ivi, p. 291.

¹⁴³ ANONIMO ROMANO, *Cronica...*, cit., cap. III, <<http://bepi1949.altervista.org/cronica/cronica1.html>>.

¹⁴⁴ La trascrizione dell'iscrizione è stata restituita sulla base del rilievo epigrafico. L'utilizzo dell'aggettivo «forasteria» è molto significativo, perché questo è il termine attraverso il quale nelle fonti sono indicati i funzionari angioini presenti a Roma e più in generale tutti i soggetti politici non direttamente espressi dalla città. Su questo argomento ancora fondamentali M.T. CACIORGNA, *L'influenza angioina in Italia: gli ufficiali nominati a Roma e nel Lazio*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», CVII (1995), 1, pp. 173-206. Cfr. inoltre J.C. MAIRE VIGUEUR (a cura di), *I podestà nell'Italia comunale. Parte I. Reclutamento e circolazione degli ufficiali forestieri (fine XII sec. - metà XIV sec.)*, 2 voll., Roma 2000 («Collection de l'École française de Rome, 268»).

¹⁴⁵ Il cerimoniale, infatti, prevede un'innovazione significativa: l'investitura doveva essere suggerita oltre che dal potere spirituale pure da una rappresentanza del popolo romano composta da quattro esponenti già titolari di una carica comunale, uno dei quali era naturalmente il valente condottiero. Sull'argomento cfr. J. C. MAIRE VIGUEUR, *L'Autre Rome...*, cit., pp. 478-479 con bibliografia precedente.

¹⁴⁶ A. DE VINCENTIIS, *ad vocem Niccolò V*, in *Enciclopedia dei Papi. Niccolò I, santo - Sisto IV*, II, Roma 2000, pp. 522-524: 522-523.

¹⁴⁷ G. MOLLAT, *Les papes d'Avignon (1305-1378)*, Paris 1920, pp. 203-228.

¹⁴⁸ Si ricordi, infatti, che nel 1317 il pontefice decise di inviare in Italia due nunzi apostolici il domenicano Bernardo Gui e il francescano Bernardo della Torre con il compito di pacificare i conflitti e di comunicare ai signori di Verona e di Mantova, ma soprattutto a Matteo Visconti, la revoca del vicariato imperiale. La reazione naturalmente fu prevedibile i signori rifiutarono di sottomettersi alle decisioni del papa che in risposta lanciò loro l'accusa di eresia ordinandone la scomunica. G. BENEVOLO (*Bertrando del Poggetto...*, cit., p. 23) commenta questi fatti aggiungendo «Per Giovanni XXII impegnato a contrastare l'impero e a sostituirsi all'imperatore considerare eretici gli avversari politici di Lombardia significò poter tradurre in una missione crociata la volontà di piegare le forze filo imperiali fino alla pacificazione dell'Italia sotto il controllo della Chiesa». Si ha ulteriore conferma di questa strategia politica messa in atto da Giovanni XXII, scorrendo le lettere che il pontefice invia fra il 1319 e il 1320 al legato apostolico Bertrando del Poggetto, nelle quali affermava con forza di estinguere la piaga eretica sino alla proclamazione nel 1321 della crociata contro i ribelli di Lombardia (ivi, p. 24).

¹⁴⁹ Per la definizione di «*membrum Antichristi*» cfr. la ricostruzione, ancora di grande efficacia, restituita da F. BISOGNI, *Problemi iconografici riminesi. Le storie dell'Anticristo in S. Maria in Porto Fuori*, in «Paragone», XXVI (1975), 305, pp. 13-23.

¹⁵⁰ M. REEVES, *The influence of Prophecy in later middle Age*, Oxford 1969, pp. 321-322. Anche nell'ambito della letteratura esegetica minoritica di metà secolo è possibile ricono-

scere l'attualizzazione dell'Anticristo. Nel *Liber secretorum eventum* Giovanni da Rupescissa rielaborava gli scritti di Pietro di Giovanni Olivi e identificava il mistico Anticristo in protagonisti del proprio secolo e in particolare proprio in Ludovico il Bavaro. Anche la dissidenza francescana ricorreva in questi anni a suddette simbologie identificando il pontefice con Satana; denuncia che le valse un processo e la condanna da parte dell'inquisitore e legato papale Bernardo Gui, autore di un manuale in cui si censurava tale posizione. Su questi argomenti cfr. F. MASSACCESI, *Politiche pontificie e immagini: la committenza di Aimerico di Châtelus a Ravenna*, in *Giotto e le arti a Bologna...*, cit., pp. 95-105: 99.

¹⁵¹ F. BISOGNI, *Problemi iconografici...*, cit.; F. MASSACCESI, *La chiesa di Santa Maria in Porto fuori: alcune riflessioni*, in «Ravenna studi e ricerche», XII (2005), 1/2, pp. 205-225; ID., *Politiche pontificie e immagini...*, cit.; ID., *Nuovi argomenti per Ravenna riminese: affreschi di Giuliano e Giovanni Baronzio*, in «Arte Cristiana», XCVI (2008), 844, pp. 9-23; ID., *Da Avignone a Ravenna: Giovanni XXII e Aimerico di Châtelus. Immagini e politica in Santa Maria in Porto Fuori*, in *Images and Words in Exile...*, cit., in corso di stampa.

¹⁵² F. MASSACCESI, *La chiesa di Santa Maria in Porto fuori...*, cit., pp. 205-225; ID., *Politiche pontificie e immagini...*, cit., pp. 100-101.

¹⁵³ Questa convincente lettura iconografica è stata avanzata da F. MASSACCESI, (ivi, pp. 98-99) il quale ha inoltre specificato che l'interpretazione immanentistica dell'Anticristo sia del tutto plausibile, perché nell'ambito della tradizione iconografica che illustra le sue *Gesta* si distingue, oltre l'accezione canonica desunta dall'esegesi biblica, anche quella per così dire 'canonica applicata' che, pur basandosi sugli stessi testi, mette per l'appunto la figura dell'Anticristo in rapporto agli avvenimenti storici.

¹⁵⁴ *Ibid.* Per la contaminazione della tradizione delle *Gesta Antichristi* con l'agiografia micaelica cfr. J.J. POESCH, *Antichrist imagery in Anglo-French Apocalypse manuscripts*, Ann Arbor 1966, pp. 172-284; ID., *Revelation 11:7 and revelation 13:1-10, interrelated Antichrist imagery in some English apocalypse manuscripts*, in *Art the ape of nature: studies in honor of H. W. Janson*, a cura di M. Barasch, L. Freeman Sandler, P. Egan, New York 1981, pp. 15-33.

¹⁵⁵ M. MEDICA, *Giotto e Bologna*, Cinisello Balsamo 2010; D. CAUZZI, C. SECCARONI (a cura di), *Il politico di Giotto nella Pinacoteca Nazionale di Bologna: nuove letture*, Firenze 2009; M. MEDICA, *Giotto e Bologna*, in *Giotto e il Trecento: "il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*. Saggi, Catalogo della Mostra a cura di A. Tomei, (Roma 2009), Milano 2009, pp. 225-239; D. CAUZZI, *Giotto e il politico di Bologna: data e possibile, ulteriore firma*, in «Paragone. Arte», s.III, LVI (2005/2006), 64, pp. 91-96.

¹⁵⁶ M. MEDICA, *Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna*, in *Giotto e le arti a Bologna...*, cit., pp. 37-53; E. CASTELNUOVO, *Bologna come Avignone, quindici anni dopo*, in ivi, pp.17-19: 17.

¹⁵⁷ M. MEDICA, *Giotto e Giovanni di Balduccio...*, cit., p. 37.

¹⁵⁸ E. CASTELNUOVO, *Bologna come Avignone...*, cit., p. 18; M. MEDICA, *Giotto e Giovanni di Balduccio...*, cit., p. 38.

¹⁵⁹ E. CASTELNUOVO, *Bologna come Avignone...*, cit., p. 19; M. MEDICA, *Giotto e Giovanni di Balduccio...*, cit., pp. 37-47.

¹⁶⁰ Ivi, p. 43.

¹⁶¹ Ivi, p. 44.

¹⁶² E. CASTELNUOVO, *Bologna come Avignone...*, cit., p. 18.

¹⁶³ T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Cola di Rienzo...*, cit., p. 62. Anche A. REHBERG (*Clientele e fazioni...*, cit., I, p. 100) ritiene che «l'avventura politica di Cola di Rienzo ebbe sotto qualche aspetto un precedente nella situazione del 1327/8 quando Sciarra Colonna con altri esponenti dei Savelli, Capocci e Sant'Eustachio nonché gran parte dei *populares* invitarono a Roma Ludovico il Bavaro per l'incoronazione imperiale 17 gennaio 1328».

¹⁶⁴ Per la *lex regia* v. in particolare A. COLLINS, *Cola di Rienzo, The Lateran Basilica, and the lex de imperio of Vespasian*, in «Medieval Studies», LX (1998), pp. 159-183; T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Cola di Rienzo...*, cit., pp. 60-61; A. REHBERG, *Clientele e fazioni...*,

cit., I, p. 105; J.-Y. BORIAUD, *Cola di Rienzo et la mise en scène de la lex Vespasiani de imperio*, in *La Lex de Imperio Vespasiani e la Roma dei Flavi*, Atti del Convegno a cura di L. Capogrossi Colognesi, E. Tassi Scandone, (Roma 2008), Roma 2009, pp. 115-124.

¹⁶⁵ S. ROMANO, *L'immagine di Roma...*, cit., p. 232.

¹⁶⁶ *Statuti dei mercanti di Roma*, a cura di G. Gatti, Roma 1885 (ed. anast., Sala Bolognese 1980), pp. 79-80; A. COLLINS, *Greater than emperor...*, cit., p. 233.

¹⁶⁷ Ivi, p. 233.

¹⁶⁸ Per un'analisi socio politica di coloro che sostennero Cola di Rienzo v. in particolare A. REHBERG (*Clientele e fazioni...*, cit., I, pp. 106-111) secondo cui insieme ai *populares* c'erano anche membri delle vecchie formazioni clientelari delle grandi famiglie baronali.

¹⁶⁹ Francesco Baroncelli fu giustiziato da Cola proprio nel 1354, il quale, nonostante non ci fossero presupposti, lo sospettava di tradimento (A. REHBERG, *Clientele e fazioni* cit., I, p. 115). Un episodio che dimostra come Cola, tornato al potere nelle vesti di vassallo papale, visse in un clima di sospetti che faceva da preludio all'imminente tragica fine.

¹⁷⁰ A. COLLINS, *Greater than emperor...*, cit., p. 235; J. C. MAIRE VIGUEUR, *L'Autre Rome...*, cit., p. 353.

¹⁷¹ L'informazione è tramandata dall'Anonimo Romano (*Cronica...*, cit. <<http://bepi1949.altervista.org/cronica/cronica5.html>>, cap. XXVII: «Cecco dello Viecchio impuinao mano a uno stuocco e deoli nello ventre. Questo fu lo primo») e ne è stato accolto il suo valore documentario da P. EGIDI (*Cbi è l'uccisore...*, cit.); più di recente da A. REHBERG, *Kirche und Macht im römischen Trecento: die Colonna und ihre Klientel auf dem kurialen Pfründenmarkt (1278-1378)*, Tübingen 1999, p. 378, nota 77 e da A. COLLINS, *Greater than emperor...*, cit., pp. 232-236.

¹⁷² Sul Comune di popolo cfr. *supra* a cap. I, nota 13.

¹⁷³ L. FILIPPINI, *La scultura...*, cit., pp. 98-100; A. M. D'ACHILLE, *ad vocem Roma. Scultura...*, cit., pp. 106-114.

¹⁷⁴ Cfr. *supra* a cap. II.

¹⁷⁵ Si rimanda per l'argomento a cap. II.

¹⁷⁶ Per una ricapitolazione della letteratura sulla scultura litica dipinta e per un'analisi della scultura di Papa Benedetto XII cfr. E. BILLI, *Rivestire la pietra con la pittura: materiali, tecniche, note*, in *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di A.C. Quintavalle, (Parma 2009), Milano 2010, pp. 427-433.

¹⁷⁷ P. PICARDI, A.M. PEDROCCHI, *scheda di catalogo OA, San Michele...*, cit.

¹⁷⁸ Si attende la pubblicazione dei risultati della recente campagna di restauro condotta all'interno dell'ospedale lateranense, che avviata già dal 2011, ha implicato un accurato intervento di pulitura di tutte le evidenze medievali, sia scultoree che architettoniche.

¹⁷⁹ Non si condivide l'ipotesi espressa da P. CANNATA, *Lapicidi, marmisti...*, cit., p. 236 (con bibliografia precedente) che questi busti siano inserti rinascimentali, espressione di una concezione plastica attardata in quanto esemplati sui rilievi medievali. Non ci sono dati su cui basare questa ipotesi. Cfr. anche *supra* a nota 34.

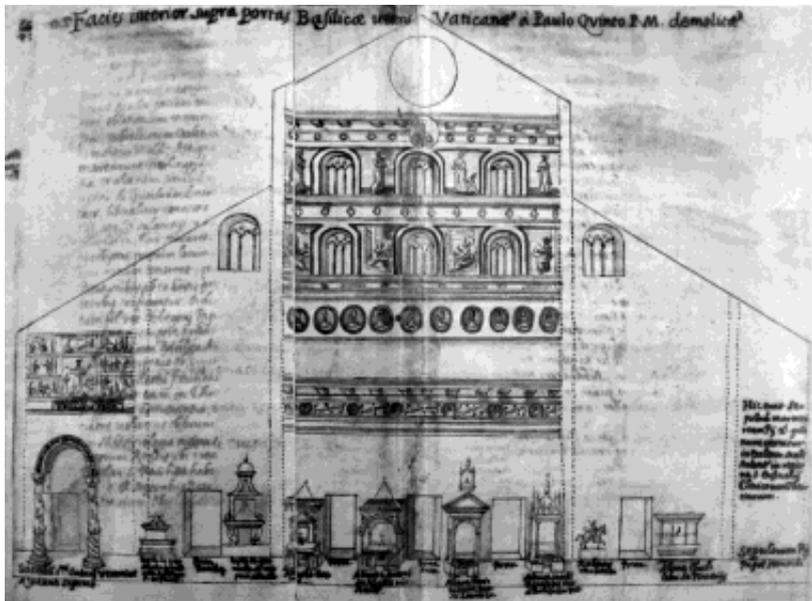
¹⁸⁰ Sul quale cfr. C. BOLGIA, *The Felici icon tabernacle (1372) at S. Maria in Aracoeli reconstructed: Lay patronage, sculpture, and Marian devotion in Trecento Rome*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXVIII (2005), pp. 27-72.



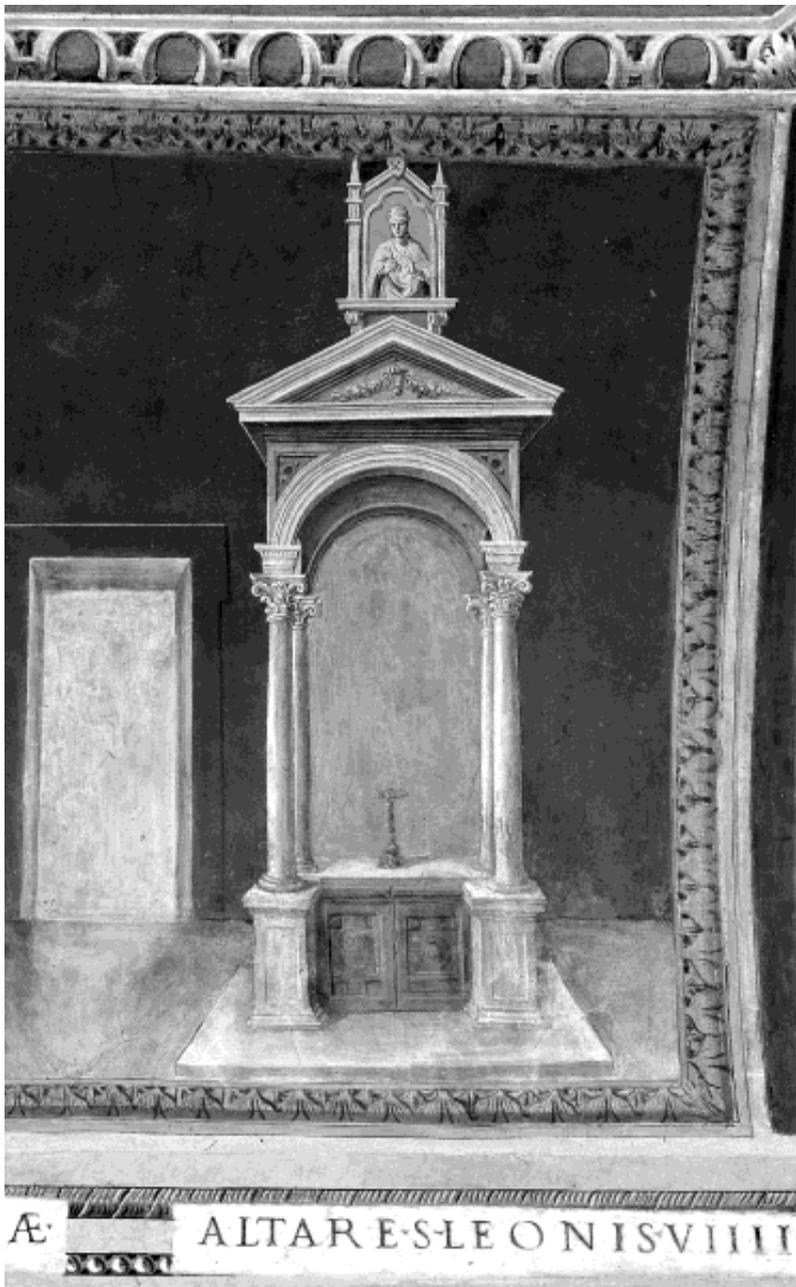
II.1. Città del Vaticano, San Pietro
in Vaticano, Grotte Vaticane,
busto di Benedetto XII e
frammenti dell'edicola



- II.2. Città del Vaticano, San Pietro in Vaticano, Grotte Vaticane, iscrizione con *titulus* dedicatorio e sottoscrizione attributiva pertinente al busto di Benedetto XII
- II.4. Città del Vaticano, Fabbrica di San Pietro, Depositi, riproduzione a gesso del *verso* della struttura cuspidata dell'edicola di Benedetto XII
- II.3. già Città del Vaticano, San Pietro in Vaticano, controfacciata dell'antica basilica vaticana, da G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano. Codice barberiniano latino 2733*, ed. e note a cura di R. Niggel, Città del Vaticano 1972, ff. 120v-121r
- II.5-6. Città del Vaticano, San Pietro in Vaticano, Grotte Vaticane, busto di Benedetto XII, particolare delle tracce di policromia e della tiara
- II.7. Città del Vaticano, San Pietro in Vaticano, Grotte Vaticane, iscrizione seicentesca relativa ai lavori compiuti nella basilica durante il pontificato di Benedetto XII

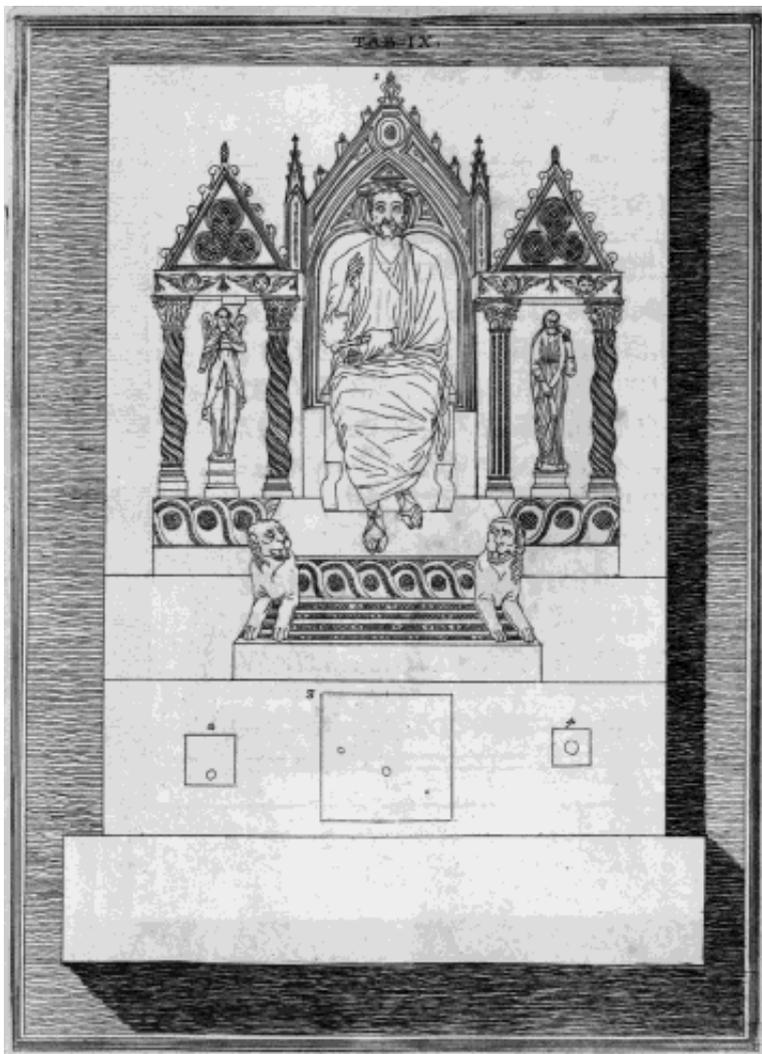


BENEDICTVS PP. XII. QVI
 TECTA VETERIS BASILICAE
 RESTITVIT CALABRIA ET
 ALIVNDE MAGNIS ABIEGNIS
 TRABIVS ADVECTIS QVARVM
 ALIQVAE INTEGRAE CENTVM
 TRIGINTA TRIBVS PALMIS
 ROMANIS LONGAE ERANT



Æ

ALTARE SLEONISVIII



- II.8. Città del Vaticano, San Pietro in Vaticano, Grotte Vaticane, cappella detta della Madonna della Bocciata, parete est, Giovan Battista Ricci da Novara, particolare dell'edicola di Benedetto XII nella sua collocazione originaria, cioè nella controfacciata dell'antica basilica vaticana, al di sopra dell'altare di Leone IX
- II.9. già Città del Vaticano, San Pietro in Vaticano, Grotte Vaticane, 'Monumento a San Pietro' con i frammenti dell'edicola del busto di Benedetto XII, incisione in PH. L. DIONYSIO, *Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta aereis tabulis incisa [...]*, Romae 1773, tav. IX



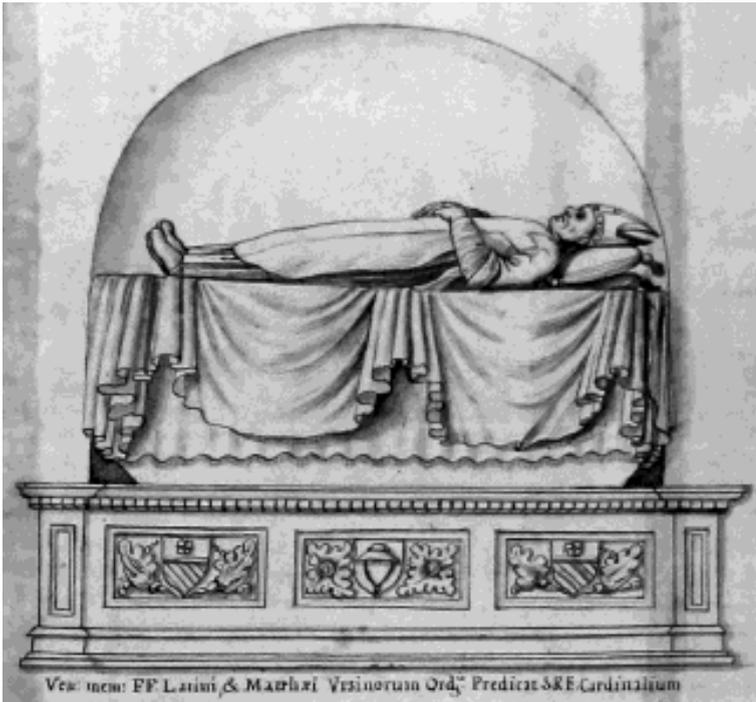
II.10. già Città del Vaticano, San Pietro in Vaticano, Grotte Vaticane, 'Monumento a San Pietro' con i frammenti dell'edicola del busto di Benedetto XII, foto Anderson ante 1950



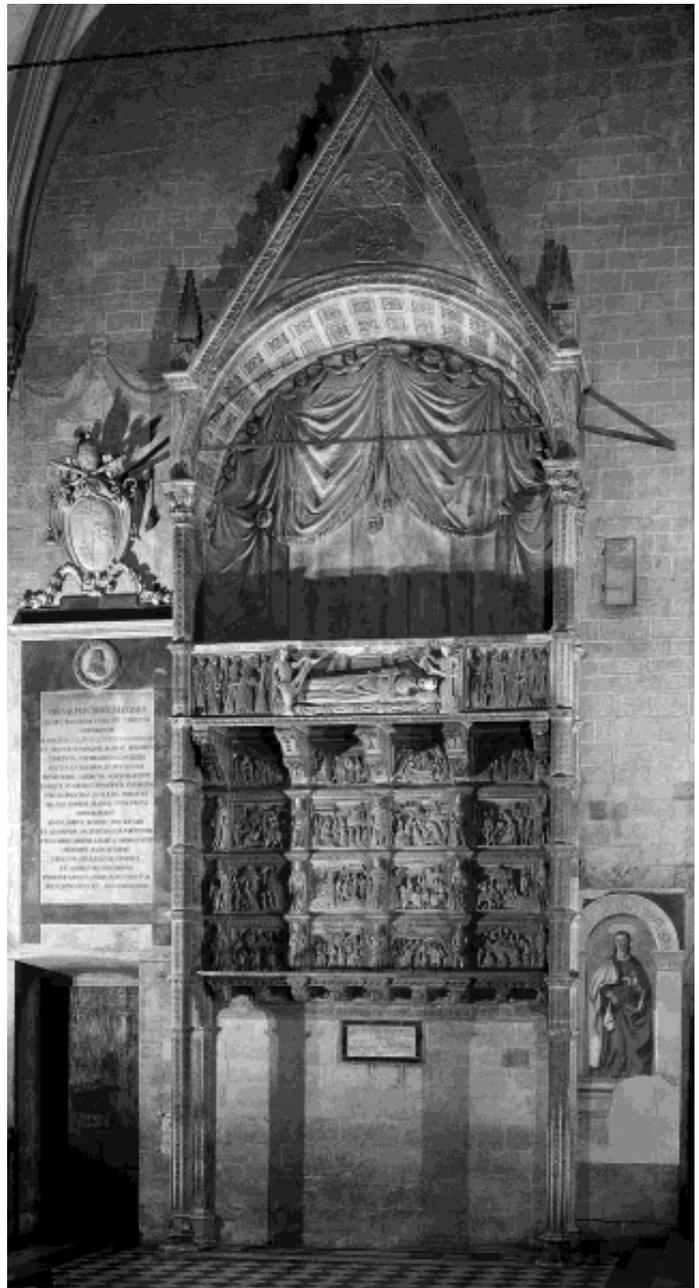
II.11-12. Città del Vaticano, San Pietro in Vaticano, Grotte Vaticane, varco che immette dalla navata centrale delle Grotte alla Confessione, leoni murati in corrispondenza degli stipiti sinistro e destro



II.13-14. Roma, Santa Maria sopra Minerva, monumento funebre di Matteo Orsini e particolare dell'iscrizione seicentesca che tramanda l'annessione in questo sacello dei resti del cardinale Latino Malabranca Orsini (1220/1225-1294)



- II.15-16. Roma, Santa Maria sopra Minerva, monumento funebre di Matteo Orsini, particolari della lesione che dal catafalco arriva sino al cuscino del giacente e di quella al piede sinistro del giacente
- II.17. Windsor, Royal Library, *Tombs of illustrious Italians at Rome*, RCIN 970 334, disegno del monumento funebre di Matteo Orsini in Santa Maria sopra Minerva a Roma (entro la prima metà del Seicento), da F. FEDERICI, J. GARMS 2011, cat. 33 (RL 11747)
- II.18. Arezzo, duomo, Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, monumento funebre di Guido Tarlati







- II.19. Firenze, Santa Croce, cappella dei Confessori, monumento funebre di Gualtieri dei Bardi
- II.20. Firenze, Santa Croce, cappella di San Ludovico, monumento funebre di Gualterotto dei Bardi
- II.21. Siena, San Francesco, chiostro, portale che segnava l'ingresso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni
- II.22. Siena, Pinacoteca Nazionale, Redentore benedicente entro mandorla
- II.24. Siena, San Francesco, chiostro, portale che segnava l'ingresso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni, particolare della lunetta, Madonna con il Bambino fra San Francesco e il beato Pietro da Siena
- II.23. Città del Vaticano, San Pietro in Vaticano, Grotte Vaticane, particolare del busto di Benedetto XII





- II.25. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, particolare della Madonna in trono con il Bambino
 II.26. Arezzo, duomo, Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, monumento funebre di Guido Tarlati, particolare dei rilievi al di sotto della camera funebre
 II.27. Roma, Santa Maria sopra Minerva, monumento funebre di Guglielmo Durando

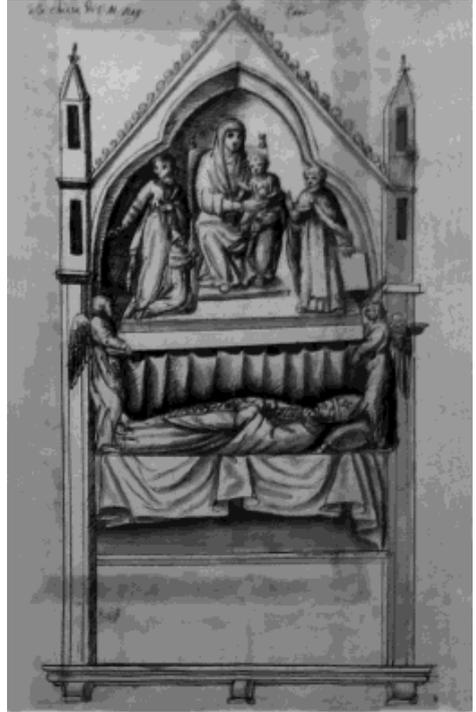


II.28. Roma, Santa Maria sopra Minerva, particolare del catafalco e del giacente del monumento funebre di Guglielmo Durando

II.29. Roma, Santa Maria sopra Minerva, particolare del catafalco e del giacente del monumento funebre di Matteo Orsini



II.30. Città del Vaticano, San Pietro in Vaticano, Grotte Vaticane, monumento funebre di Bonifacio VIII





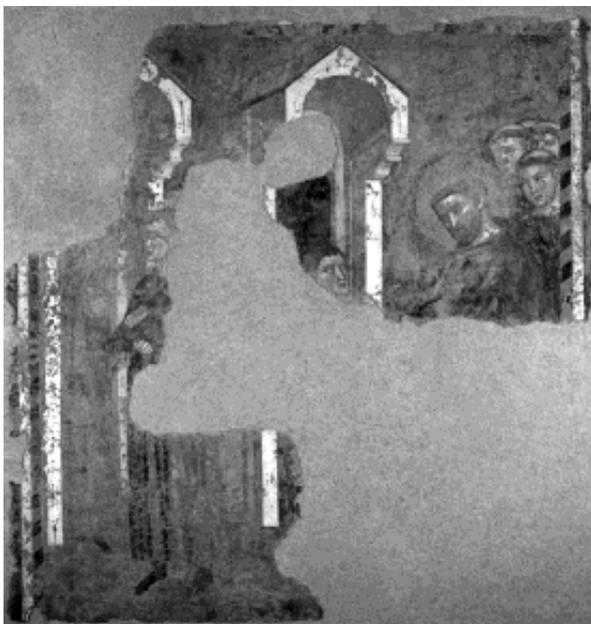
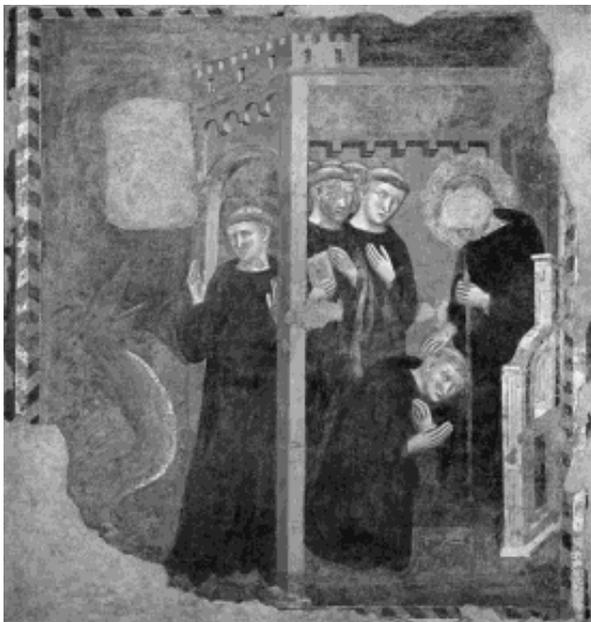
- II.31. Siena, duomo, Tino di Camaino, monumento funebre di Riccardo Petroni
- II.32. Windsor, Royal Library, *Tombs of illustrious Italians at Rome*, RCIN 970 334, disegno del monumento funebre di Gonzalo García Gudiel in Santa Maria Maggiore a Roma (entro la prima metà del Seicento), da F. FEDERICI, J. GARMS 2011, cat. 85 (RL 11799)
- II.33. già Viterbo, San Francesco, monumento funebre di Marco da Viterbo
- II.34. Roma, Santa Maria in Trastevere, monumento funebre di Pietro Stefaneschi
- II.35. Città del Vaticano, Palazzo Vaticano, sala di San Giovanni, busto di Bonifacio VIII



II.36-37. Napoli, cattedrale, basilica di Santa Restituta, cappella di Santa Maria del Principio, Lellus de Urbe, Madonna del Principio fra i Santi Gennaro e Restituta e particolare della firma



11.38. Napoli, Museo
diocesano, Lellus de
Urbe, ritratto funerario
dell'arcivescovo
Humbert d'Ormont





- II.39-39a. Roma, San Francesco a Ripa, altare reliquiario settecentesco, sportelli, reimpiego delle tavole trecentesche con Sant'Antonio da Padova e San Ludovico di Tolosa
- II.40-41. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Depositi, Storie di San Benedetto, Il monaco volubile e il dragone; San Benedetto resuscita il figlio del giardiniere
- II.42. Roma, ospedale di Santo Spirito in Saxia, cortile, frammento superstite (iscrizione dedicatoria) della statua di Clemente VI
- II.43. Roma, Archivio di Stato, *Ospedale di Santo Spirito, Liber Regulae Hospitalis Sancti Spiritus*, reg. 3193, Innocenzo III consegna ai frati ospedalieri la Veronica e l'abito dell'ordine con la mano sinistra, il testo della Regola con la mano destra, f. 15v



II.44. Roma, San Paolo fuori le mura, chiostro, Bonifacio IX in trono su basamento di fine Cinquecento inizi Seicento

II.45. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, Bonifacio VIII in trono



III.1-2. Roma, Ospedale dell'Angelo, prospetto nord occidentale e facciata con arco a profilo policentrico

III.3-4. Roma, Ospedale dell'Angelo, prospetto occidentale e interno della corsia (prima dell'intervento di restauro 2011-2013)





- III.5. Roma, Sant'Antonio Abate all'Esquilino, portale proveniente dall'ospedale di Sant'Andrea *in Assaio*
- III.6. Roma, complesso ospedaliero "San Giovanni-Addolorata", portale dei Guardiani, dall'Ospedale dell'Angelo (prima dell'intervento di restauro 2011-2013)
- III.7. Roma, complesso ospedaliero "San Giovanni-Addolorata", San Michele Arcangelo che trafigge il drago al di sopra del basamento ottocentesco (prima dell'intervento di restauro 2011-2013)
- III.8. Roma, complesso ospedaliero "San Giovanni-Addolorata", portale dei Guardiani, dall'Ospedale dell'Angelo (dopo l'intervento di restauro 2011-2013)



- III.9. Roma, complesso ospedaliero “San Giovanni-Addolorata”, portale dei Guardiani, particolare dell’attico con gli emblemi della confraternita del Salvatore
- III.10. Roma, complesso ospedaliero “San Giovanni-Addolorata”, portale dei Guardiani, particolare dello stemma impaginato nella specchiatura di sinistra
- III.15. Roma, complesso ospedaliero “San Giovanni-Addolorata”, portale dei Guardiani, *Agnus Dei* entro compasso mistilineo



III.II-12. Roma, complesso ospedaliero “San Giovanni-Addolorata”, portale dei Guardiani, imposte destra e sinistra

III.14. Roma, complesso ospedaliero “San Giovanni-Addolorata”, portale dei Guardiani, imposta sinistra, particolare del risarcimento con marmo granigliato (prima dell’intervento di restauro 2011-2013)

III.13. Roma, complesso ospedaliero “San Giovanni-Addolorata”, immagine allegata alla scheda di catalogo OA (NCTN: 00863798)



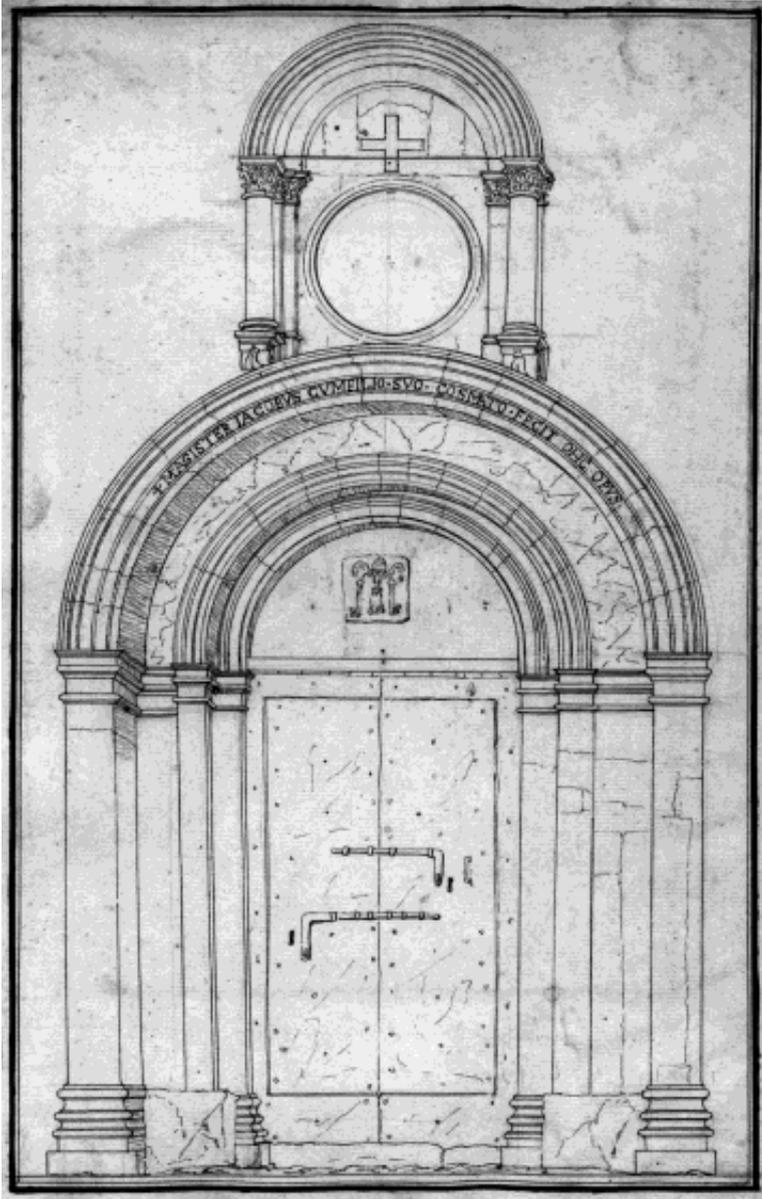


III.16. Roma, resti dell'ospedale di San Tommaso *in Formis*, facciata

III.18. Roma, resti dell'ospedale di San Tommaso *in Formis*, portale, particolare dell'iscrizione

III.17. Roma, resti dell'ospedale di San Tommaso *in Formis*, portale

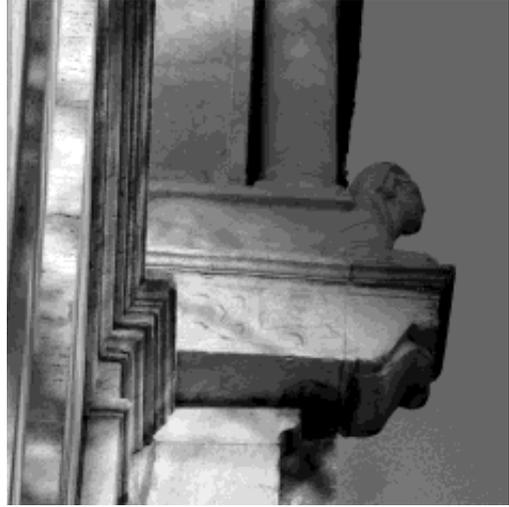




III.19. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9845, portale dell'ospedale di San Tommaso *in Formis* ante 1789, f. 3v



III.20. Roma, Sant' Antonio Abate all'Esquilino, portale proveniente dall'ospedale di Sant'Andrea *in Assaio*



III.21-22. Roma, Sant' Antonio Abate all'Esquilino, portale proveniente dall'ospedale di Sant'Andrea *in Assaio*, particolare dello stipite polistilo di sinistra e della sfiga che poggia su una mensola ottenuta dalla rilavorazione di un blocco alto medievale

III.23. Roma, Sant' Antonio Abate all'Esquilino, portale proveniente dall'ospedale di Sant'Andrea *in Assaio*, particolare degli archivolti e dell'attico

III.24. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9845, portale dell'ospedale di San Tommaso *in Formis* ante 1789, particolare degli archivolti e dell'edicola sovrastante, f. 3v

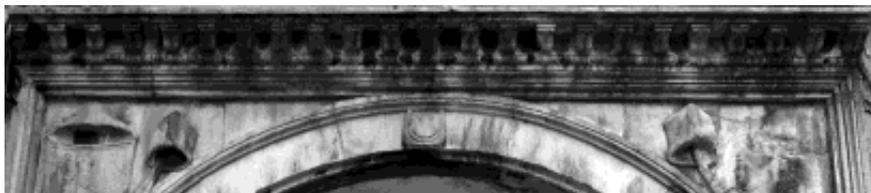
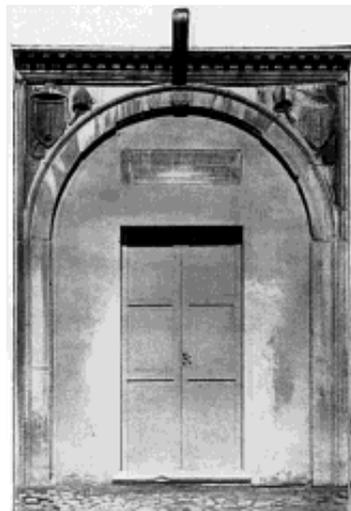


III.25. Civita Castellana, duomo, arco trionfale di ingresso
 III.26-27. Roma, ospedale di Santo Spirito *in Saxia*, corsia sistina, Storie della vita di Sisto IV,
 Visite di Sisto IV all'antico ospedale



- III.28. Roma, complesso ospedaliero "San Giovanni-Addolorata", portale dei Guardiani, particolare dell'archivolto duecentesco reimpiegato nel portale trecentesco (prima dell'intervento di restauro 2011-2013)
- III.29. Roma, Sant'Antonio Abate all'Esquilino, portale proveniente dall'ospedale di Sant'Andrea *in Assaio*, particolare degli archivolto
- III.30. Roma, complesso ospedaliero di San Giacomo degli Incurabili, cortile, portale
- III.31. Roma, complesso ospedaliero di San Giacomo degli Incurabili, cortile, iscrizione dedicatoria
- III.32. Roma, complesso ospedaliero di San Giacomo degli Incurabili, cortile, portale, particolare dell'attico con gli stemmi Colonna e le mitre del vescovo Giovanni Pagnotta, vicario papale





- III.33. Pianta di Roma Du Pérac-Lafréry del 1577, zona di piazza del Popolo, particolare dell'ospedale di San Giacomo in Augusta (da A. P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, Roma 1962, tav. 251)
- III.34. Roma, complesso ospedaliero di San Giacomo degli Incurabili, cortile, portale con integrazione del modiglione posto in asse con la chiave di volta dell'arco (da A. CANEZZA, *Gli arcispedali...*, Roma 1933, p. 203)
- III.35. Roma, complesso ospedaliero di San Giacomo degli Incurabili, cortile, portale, particolare della cornice a mensole
- III.36. Roma, complesso ospedaliero "San Giovanni-Addolorata", portale dei Guardiani, particolare della cornice a mensole



- III.37. Roma, Sancta Sanctorum,
 icona del Salvatore,
 sportellini quattrocenteschi
 annessi al rivestimento
 argenteo innocenziano
- III.38. Stoccarda, Staatsgalerie,
 Anonimo Fabriczy, veduta
 della corsia di San Giacomo
de Rota Colisei fra 1570 e 1580,
 particolare (inv. 5796,
 da G. CAPITELLI, *L'“ignobil
 massò”...*, fig. 1)





III.39-42. Roma, complesso ospedaliero “San Giovanni-Addolorata”, San Michele Arcangelo che trafigge il drago (prima dell’intervento di restauro 2011-2013) e particolari dell’iscrizione che corre sulla base



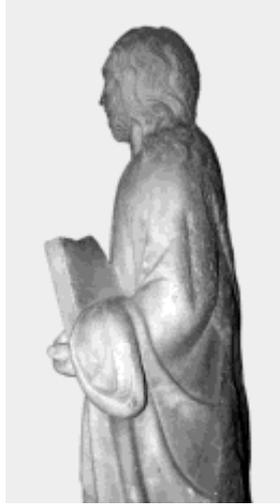


III.44-45. Roma, complesso ospedaliero “San Giovanni-Addolorata”, San Michele Arcangelo che trafigge il drago, visioni laterali sinistra e destra (prima dell'intervento di restauro 2011-2013)

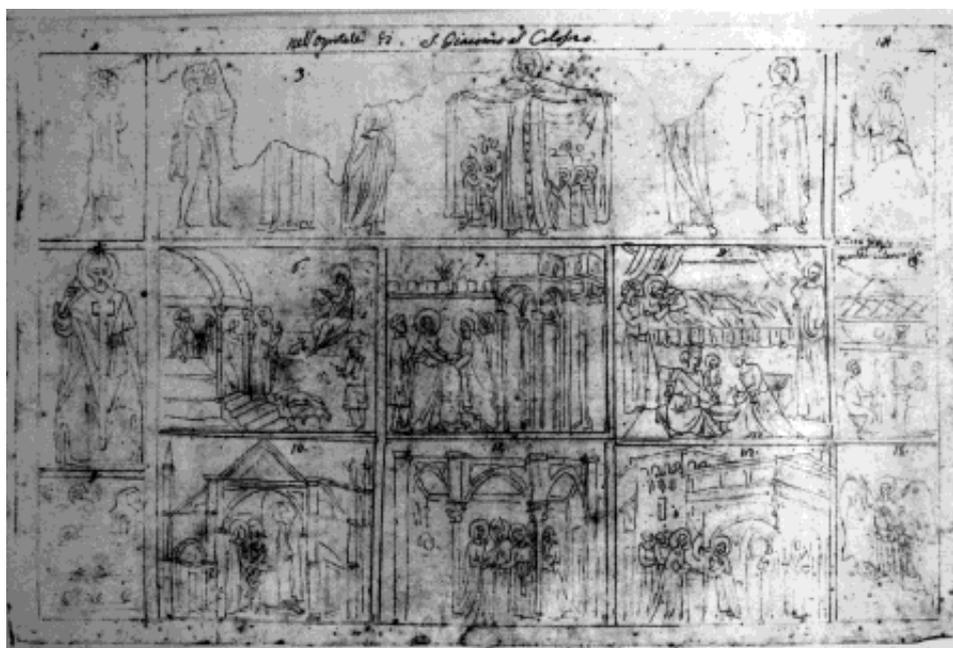
III.43. Roma, Ospedale dell'Angelo, interno della corsia, particolare della muratura moderna oltre la quale la corsia medievale continuava ad estendersi (prima dell'intervento di restauro 2011-2013)



- III.46. Roma, chiesa di San Giacomo in Augusta, San Giacomo pellegrino
III.47. Città del Vaticano, San Pietro in Vaticano, Grotte Vaticane, Paolo da Gualdo Cattaneo, frammento di epigrafe dal monumento funebre di Antonio de Vecchi
III.48. Roma, Santa Maria Porta Paradisi, facciata



- III.49-51. Roma, chiesa di San Giacomo in Augusta, San Giacomo pellegrino, visioni posteriore e laterale
- III.52. Roma, portico colonnato di ingresso all'ospedale dell'Angelo con ciclo affrescato sulle tamponature degli intercolumnni, riproduzione di G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran au Moyen Age*, Paris 1877, tav. LX, particolare
- III.53-54. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9848, già ospedale di San Giacomo *de Rota Colisei*, interno della corsia, schizzo delle pitture murali della parete destra e del San Michele Arcangelo pesatore di anime, ff. 14v, 19v







III.55. Arezzo, San Francesco, cappella Guasconi, l'Angelo di Castello

III.56. Firenze, Palazzo Vecchio, Sant'Anna davanti al Palazzo pubblico in atto di consegnare le insegne ai vincitori mentre Gualtieri di Brienne è scacciato da un angelo

III.57-58. Roma, porta San Sebastiano e particolare del San Michele Arcangelo che uccide il drago e dell'iscrizione celebrativa graffiti sullo stipite destro

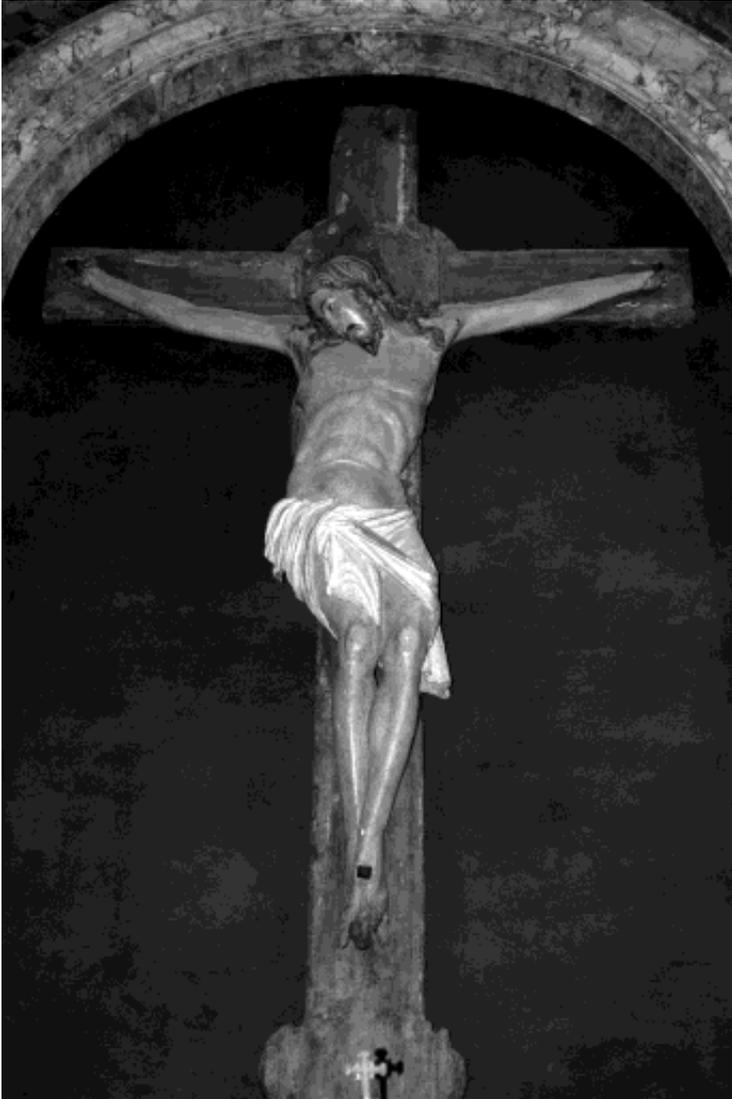




- III.59. già Ravenna, Santa Maria in Porto Fuori, presbiterio
III.60-61. già Ravenna, Santa Maria in Porto Fuori, presbiterio, arco trionfale, l'Anticristo fa decapitare i Profeti Elia ed Enoch e l'Arcangelo Michele decapita l'Anticristo
III.62. già Ravenna, Santa Maria in Porto fuori, presbiterio, arco trionfale, pilastro di imposta di sinistra, vescovo (Aimerico di Châtelus?)



- III.63. Bologna, Pinacoteca Nazionale, Giotto, polittico
- III.64. Roma, complesso ospedaliero "San Giovanni-Addolorata", San Michele Arcangelo che trafigge il drago, particolare del volto
- III.65. Roma, complesso ospedaliero "San Giovanni-Addolorata", San Michele Arcangelo che trafigge il drago, immagine allegata alla scheda di catalogo OA (NCTN: 00863807)
- III.66. Siena, San Francesco, chiostro, portale che segnava l'ingresso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni, lunetta, Madonna con il Bambino fra San Francesco e il beato Pietro da Siena, particolare del volto del beato Pietro da Siena

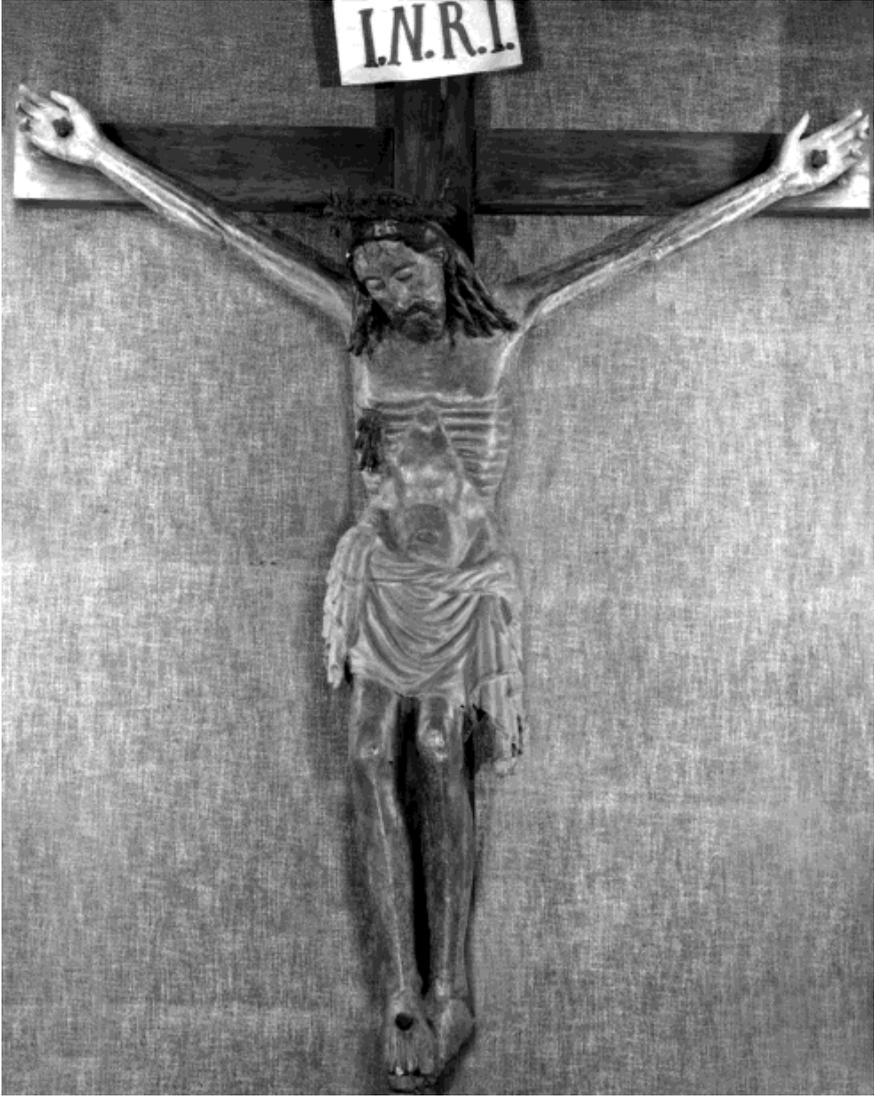


- IV.1-2. Roma, San Paolo fuori le mura, cappella del Santissimo Sacramento, crocifisso e particolare del volto
- IV.3. Roma, basilica di San Paolo fuori le mura, cappella del Santissimo Sacramento, Stefano Maderno, Santa Brigida
- IV.4. Roma, San Paolo fuori le mura, Pinacoteca, Giuseppe Ghezzi (attr.), il crocifisso 'parlante' di Santa Brigida

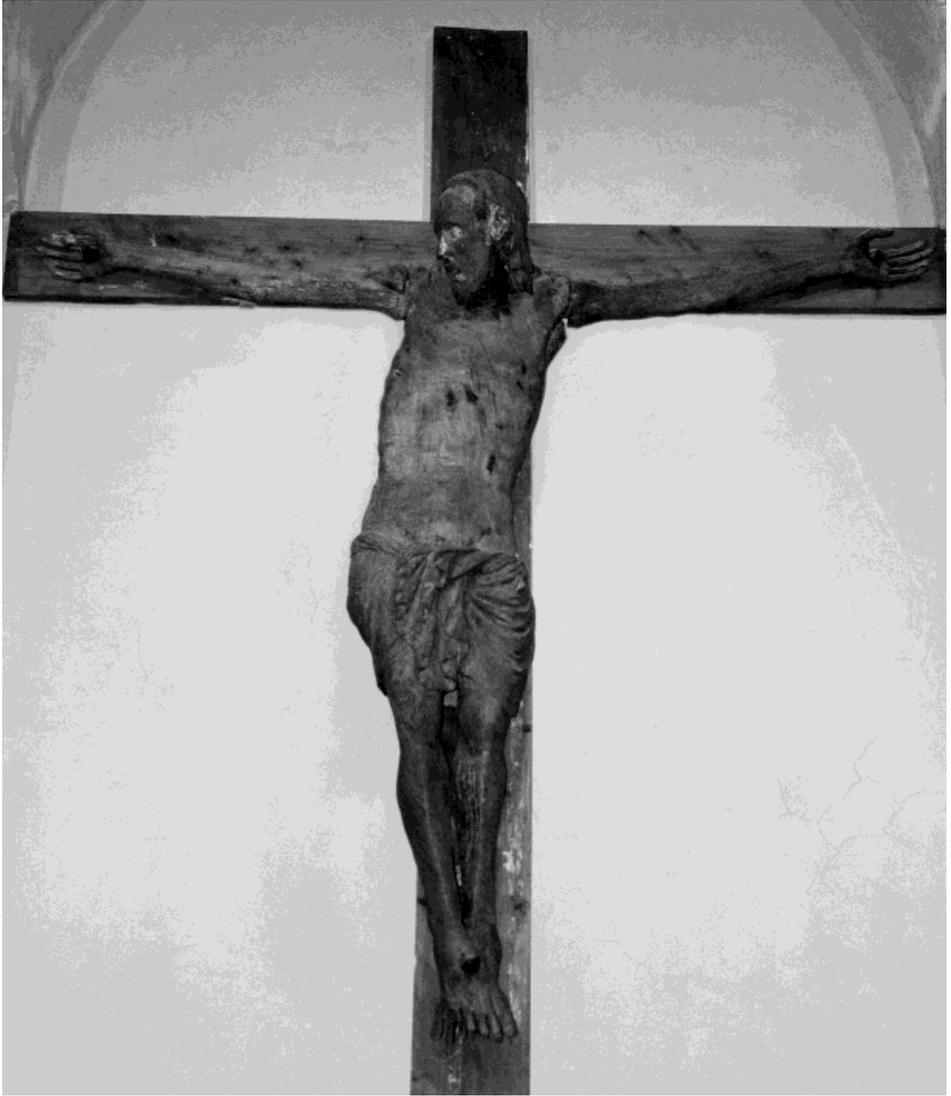




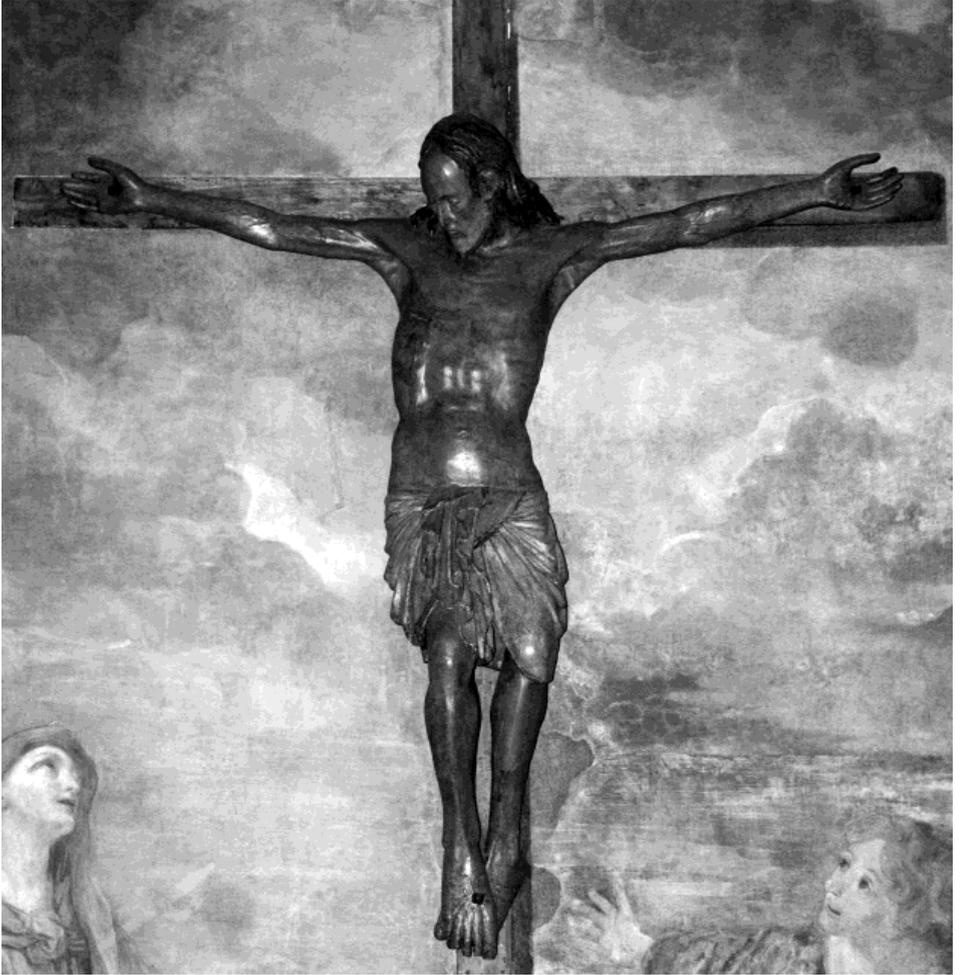
- IV.5. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inc. Rossi 997 (2), XV *Orationes*, ed. Stephan Plannck 1495 ca
- IV.6. Roma, Biblioteca Casanatense, Vol. Inc. 1275, *Hec sunt quindecim collecte siue orationes illius preclarissime virginis beate Brigitte*, Romae, Eucharius Silber 1500 ca. [annotazione a inchiostro: «*Corpus eius est Rome in Sancto Laurentio Paliserna*»]
- IV.7. Roma, Biblioteca Casanatense, Vol. Inc 1281/1, *Orationes sancte Brigitte*, Romae, Eucharius Silber 1500
- IV.8. Roma, Biblioteca Casanatense, Vol. Inc 1281/2, *Orationes sancte Brigitte*, Romae, Eucharius Silber 1500
- IV.9. Roma, Biblioteca Casanatense, NICOLAUS HERMANNI, OLAUS MAGNUS, *Incipit vita abbreviata praedilectae sponsae Christi sanctae Brigittae...*, *Crucifixus loqui dignatus est*, Romae, Impressum in domo hospitalis S. Birgittae nationis Suecorum & Gothorum 1533
- IV.10. Roma, Biblioteca Casanatense, *Memoriale effigiatum librorum prophetiarum seu visionum B. Brigidae, Ad crucifixum in S. Paulo*, Romae, Impressum in aedibus sanctae Brigidae 1556



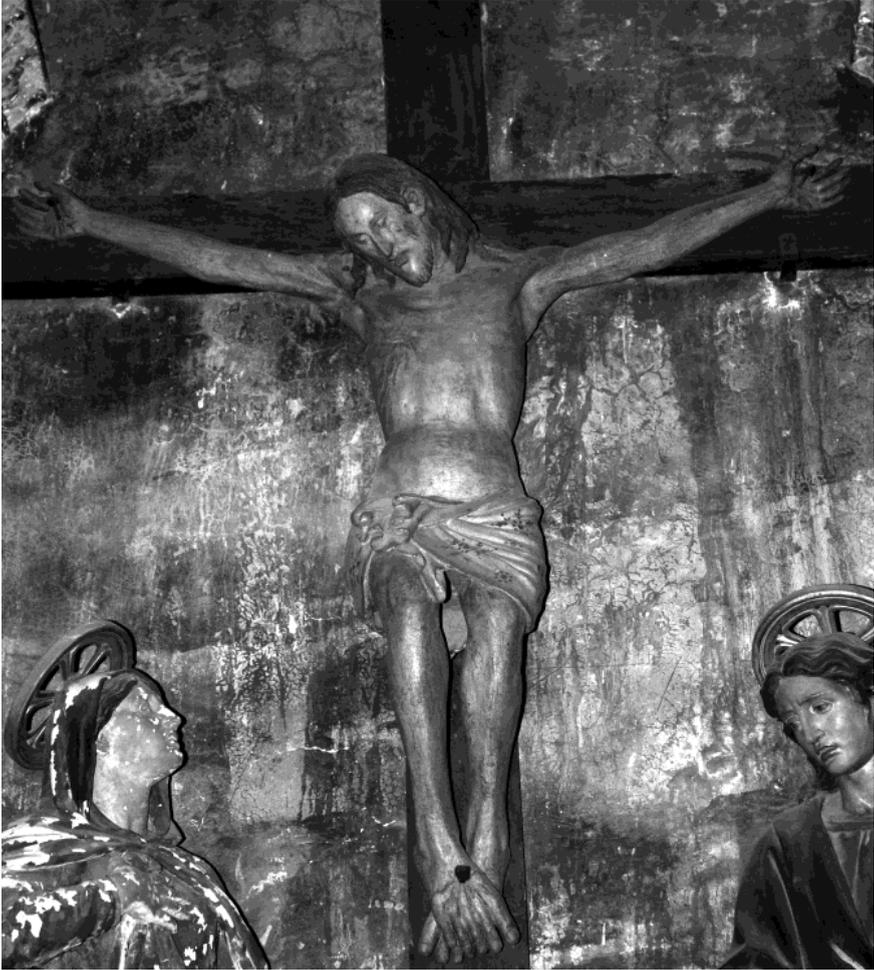
IV.11. Roma, San Lorenzo in Damaso, crocifisso



IV.12. Roma, Santa Maria in Monticelli, crocifisso



IV.13. Roma, Santa Barbara dei Librai, crocifisso

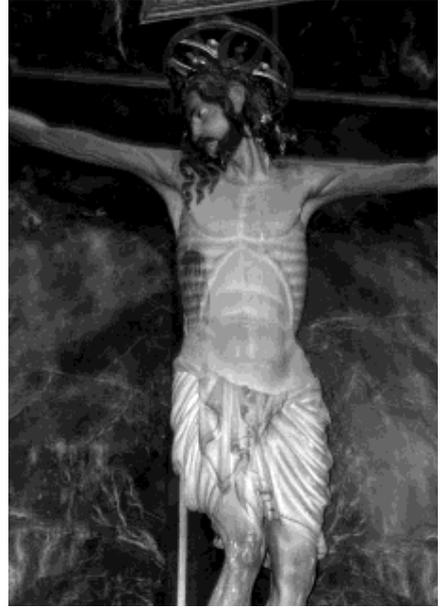


IV.14. Roma, Sant' Angelo in Pescheria, crocifisso





- IV.15. Roma, San Marcello al corso, crocifisso
- IV.16. Roma, Santa Maria sopra Minerva, crocifisso
- IV.18. Roma, Santa Maria in Trastevere, crocifisso



IV.17. Roma, Santa Maria Maggiore, crocifisso

IV.19. Roma, San Giovanni in Laterano, crocifisso

IV.20. Città del Vaticano, San Pietro in Vaticano, cappella delle Reliquie, crocifisso



IV.21. Roma, Santa Maria in
Monticelli, crocifisso,
particolare

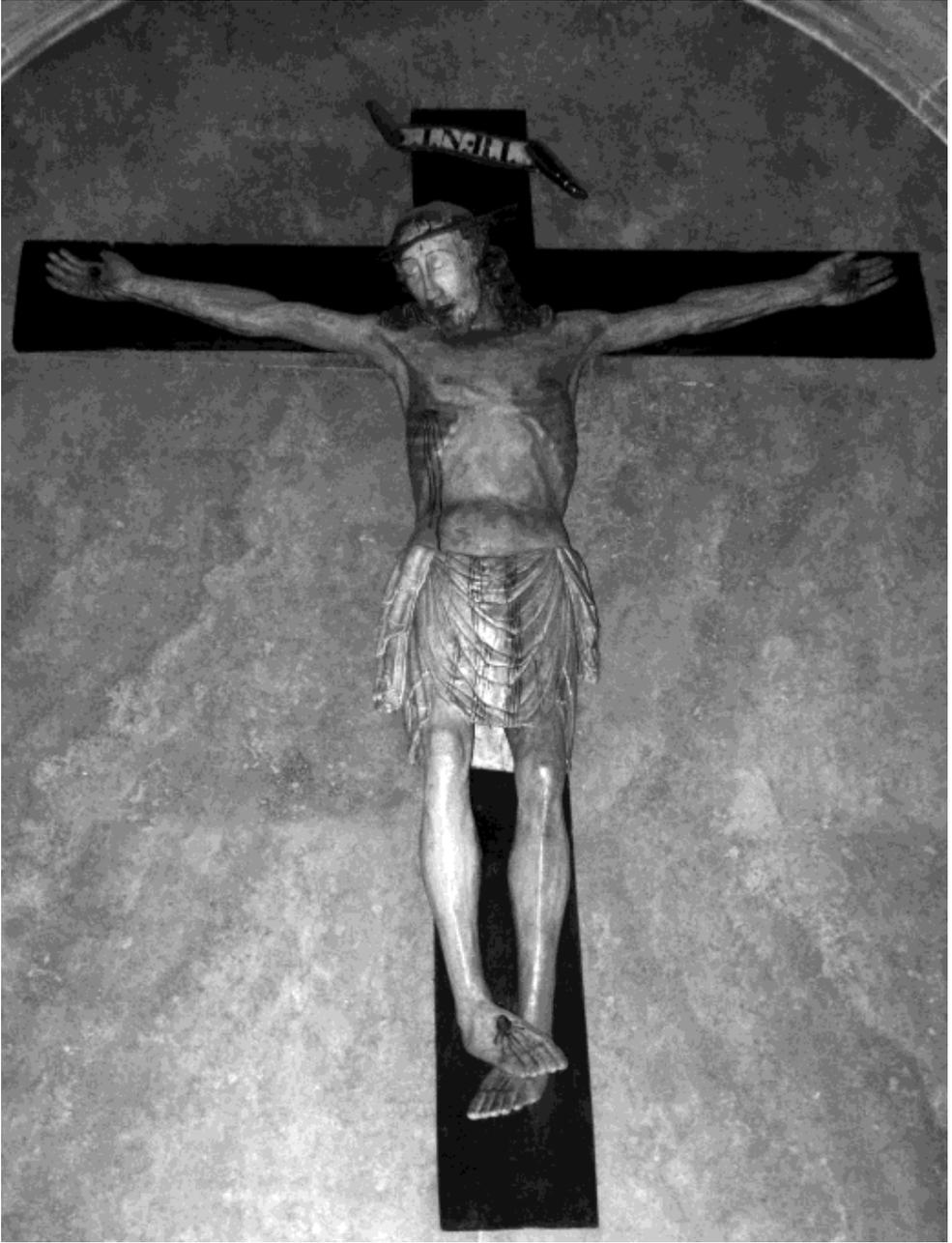
IV.22. Roma, Santa Barbara dei
Librai, crocifisso, particolare

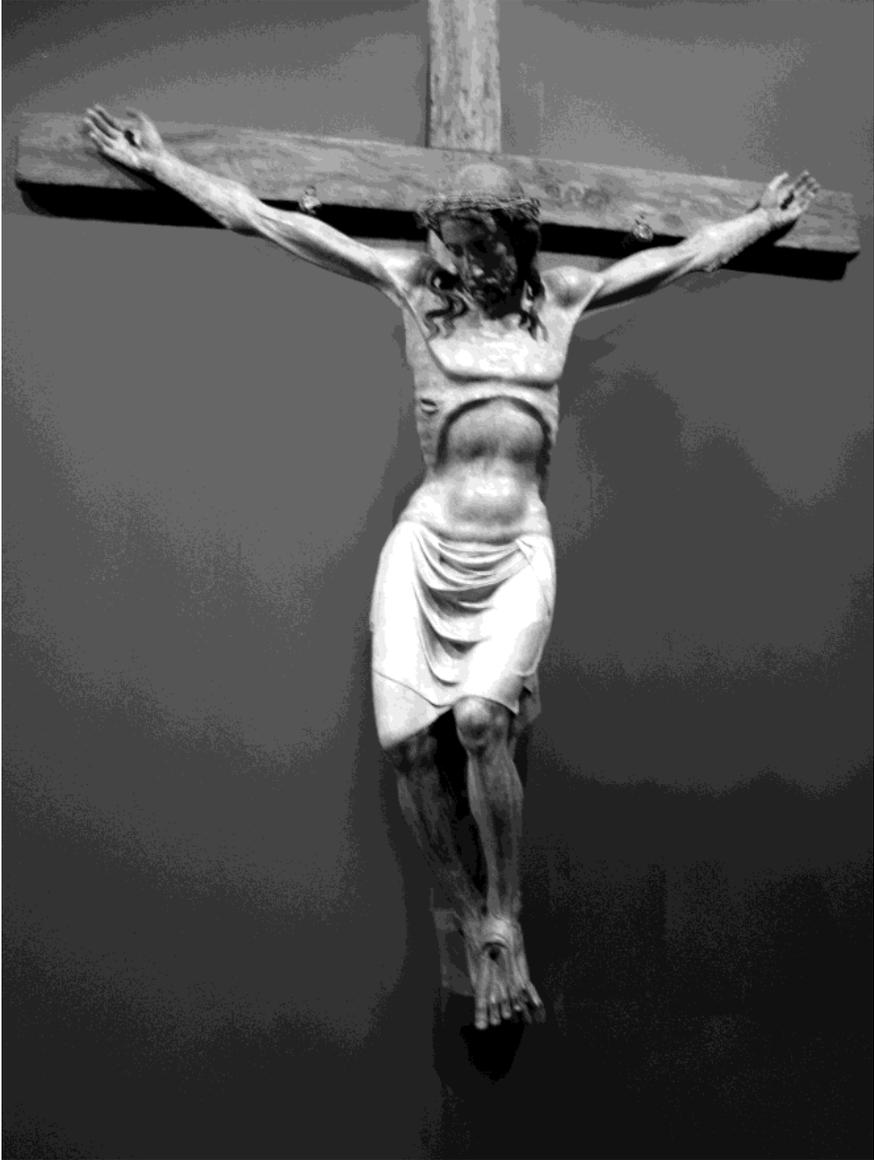




IV.23. Roma, Sant' Angelo in Pescheria, crocifisso, particolare

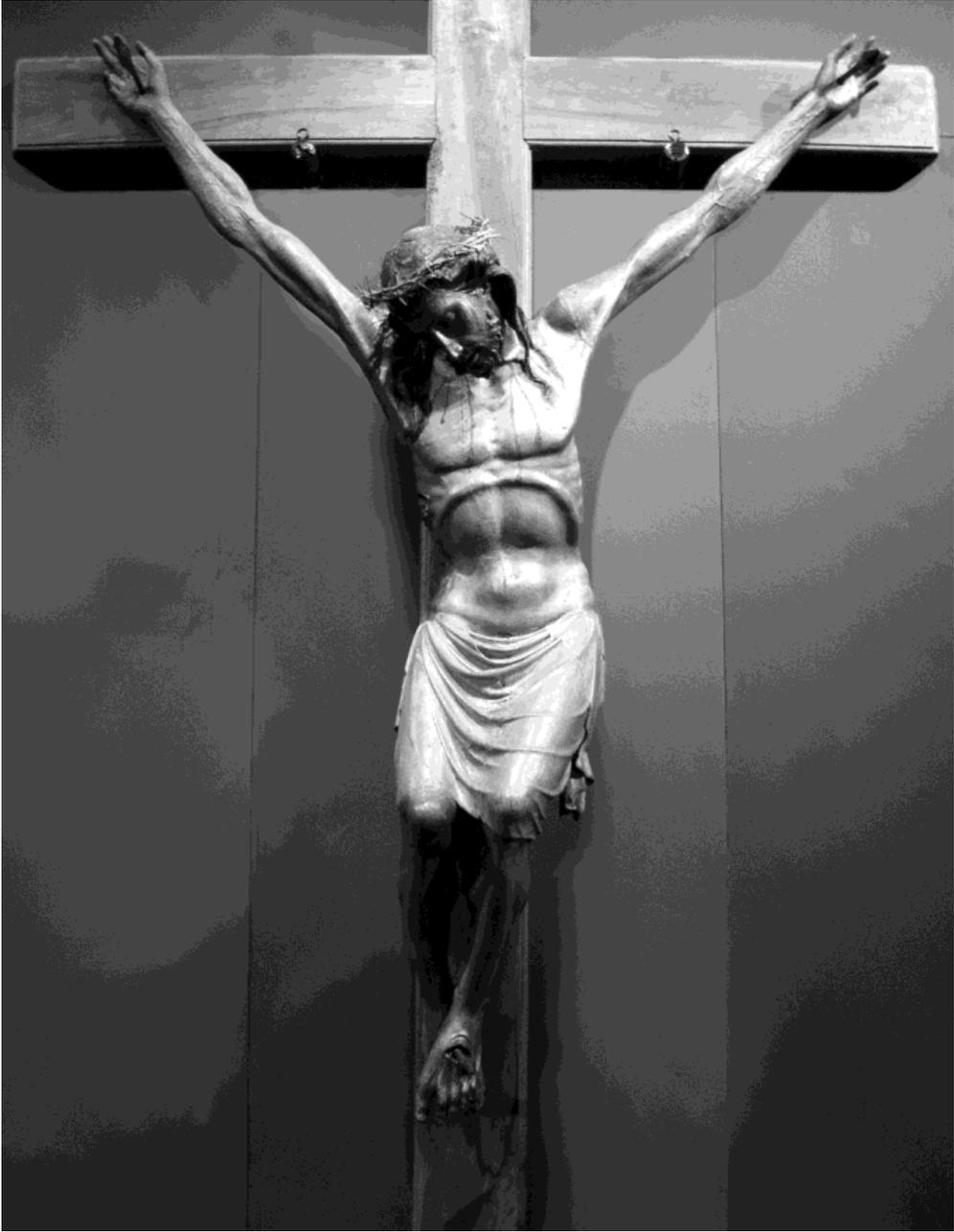
IV.24. Roma, Santa Croce in Gerusalemme, crocifisso





IV.25. Orvieto, duomo, sagrestia, crocifisso
IV.26. Orvieto, duomo, presbiterio, crocifisso





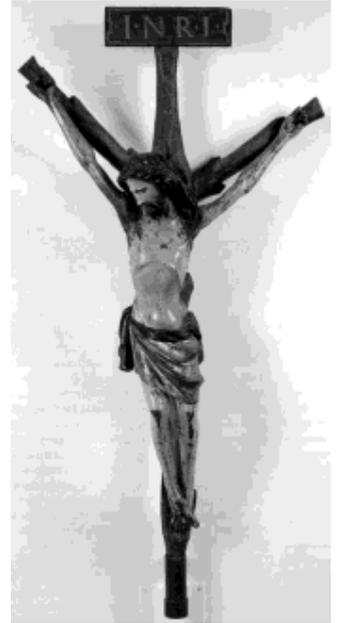


IV.27. Orvieto, San
Francesco,
crocifisso

IV.28. Orvieto, duomo,
cappella del
Corporale, Ugolino
di Prete Ilario, San
Tommaso
d'Aquino in
conversazione con
il crocifisso

IV.29. Orvieto, duomo,
facciata, Giudizio
Universale, dannati





- IV.30. Orvieto, duomo, presbiterio, crocifisso, particolare del volto
IV.31. Orvieto, duomo, cappella del Corporale, reliquiario del Corporale, profeta
IV.32. Orvieto, San Domenico, crocifisso
IV.33. Colle di Val d'Elsa, Museo civico e diocesano, Marco Romano, crocifisso
IV.34. Pisa, Museo dell'Opera del duomo, Giovanni Pisano, crocifisso



IV.35. Siena, oratorio di San Bernardino, Giovanni d'Agostino, Madonna in trono con Bambino fra angeli



IV.36-38. Parigi, Musée du Louvre, Santa Caterina d'Alessandria e un chierico orante;
particolare dei volti e visione laterale

v.1. Roma, San Giovanni in Laterano, Giuseppe Valadier, reliquiari dei Santi Pietro
e Paolo, riproduzione dei reliquiari trecenteschi di Giovanni di Bartolo

v.2-3. Catania, cattedrale, Tesoro, Giovanni di Bartolo, reliquiario di Sant'Agata,
fronte e retro





V.4. già La Verna,
convento, Tesoro,
croce reliquiario,
particolare del piede

V.5. New York,
Metropolitan Museum
of Art, The Cloisters
Collection, reliquiario
di Santa Giuliana

V.6. Vienna,
Kunsthistorisches
Museum, Weltliche
Schatzkammer, cassetta
reliquiario delle catene
della prigionia dei Santi
Pietro, Paolo e San
Giovanni Evangelista

V.7. già Roma, San Giovanni
in Laterano, Giovanni
di Bartolo, reliquiari a
mezza figura dei Santi
Pietro e Paolo,
riproduzione grafica di
G.M. SORESINO, *De
capitibus Sanctorum
Apostolorum...*, Rome
1673, tav. inserita fra pp.
42 e 43

V.8. già Roma, San Giovanni
in Laterano, Giovanni
di Bartolo, reliquiari a
mezza figura dei Santi
Pietro e Paolo,
riproduzione grafica di
G. M. CRESCIMBENI,
*Stato della Chiesa Papale
lateranense...*, Roma
1723, p. 112







v.9. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat 9840, disegno preparatorio dei reliquiari trecenteschi di Giovanni di Bartolo per S. D'AGINCOURT (*Histoire de l'Art par les Monumens...*, IV, Paris 1825, tav. XXXVII), f. 72r



V.12-13. Catania, cattedrale, Tesoro, Giovanni di Bartolo, reliquiario di Sant'Agata privo degli ex voto e con ricostruzione del piedistallo senza la base ottagonale aggiunta nel XVI secolo, fronte e retro (da M. TOMASI, *Un capolavoro ai margini...*, Catania 2010, pp. 14-15)

OMNIBUS AD OBTINENDUM

HOC FABRICANTE MAISTRE IOHANNES BARTOLUS EST OPERATOR
CELEBRES CIVI PATRIA SENSU MILLE CXX ET QUATUOR VOLT PATRI



V.14. Catania, cattedrale, Tesoro, Giovanni di Bartolo, reliquiario di Sant'Agata, particolare dell'iscrizione dedicatoria con la firma dell'orafo (da S. RICCIONI, *Le iscrizioni del reliquiario...*, Catania 2010, p. 50)

V.15. Maurs, Saint-Sulpice, reliquiario di Saint Césaire

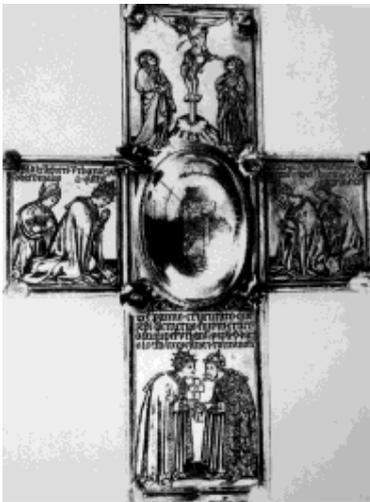
V.16. Praga, castello di Karlštejn, cappella della Croce, santo vescovo



- v.17. Città del Vaticano, San Pietro, Museo del Tesoro, cornice della Veronica
v.18. Colonia, Santa Orsola, 'Goldenen Kammer', reliquiario di Santa Orsola
v.19. Castiglion Fiorentino, Pinacoteca comunale, reliquiario di Santa Orsola
v.20. Parigi, Musée National du Moyen Âge, reliquiario di Santa Orsola o di una delle sue compagne



- V.21. Parigi, Musée National du Moyen Âge, reliquiario di Santa Orsola o di una delle sue compagne, particolare del volto
- V.22. Catania, cattedrale, Tesoro, Giovanni di Bartolo, reliquiario di Sant'Agata privo degli ex voto, particolare del volto
- V.23. Catania, cattedrale, Tesoro, Giovanni di Bartolo, reliquiario di Sant'Agata, formella smaltata con Santa Lucia
- V.24. Catania, cattedrale, Tesoro, Giovanni di Bartolo, reliquiario di Sant'Agata, formella smaltata, il vescovo Elia con angelo reggistemma



- V.25. Badia a Settimo (Scandicci), abbazia di San Salvatore, reliquiario ligneo di una delle compagne di Santa Orsola
- V.26. Badia a Settimo (Scandicci), abbazia di San Salvatore, reliquiario in cuoio di una delle compagne di Santa Orsola
- V.27. Catania, cattedrale, Tesoro, Giovanni di Bartolo, reliquiario di Sant'Agata, retro, particolare delle foglie gigliate incise a riempimento degli spazi compresi fra le placchette smaltate
- V.28. Praga, cattedrale, Tesoro, croce reliquiario



v.29-31. Città del Vaticano, San Pietro, Museo del Tesoro, reliquiario di San Luca, fronte e retro; particolare dello stemma del capitolo



- V.32. Roma, San Giovanni in Laterano, ciborio, prospetto ovest verso la controfacciata
- V.33. Roma, San Giovanni in Laterano, ciborio, prospetto est verso l'abside, stemmi di Urbano V (al centro), del cardinal Anglic de Grimoard (a sinistra) e del cardinal Pierre Roger de Beaufort (a destra). Nei riquadri pittorici: l'Incoronazione della Vergine (al centro), l'Annunciazione (a sinistra), Santa Caterina da Siena e Sant'Antonio Abate (a destra)
- V.34. Roma, San Giovanni in Laterano, ciborio, prospetto sud, stemma di Urbano V (al centro), scudo cardinalizio privo di identificativi (a sinistra), stemma del cardinal Anglic de Grimoard (a destra). Nei riquadri pittorici: Madonna in trono con Bambino con offerente inginocchiato (Pierre Roger de Beaufort?) (al centro), San Giovanni Battista e San Lorenzo (a sinistra), San Giovanni Evangelista e Santo Stefano (a destra)





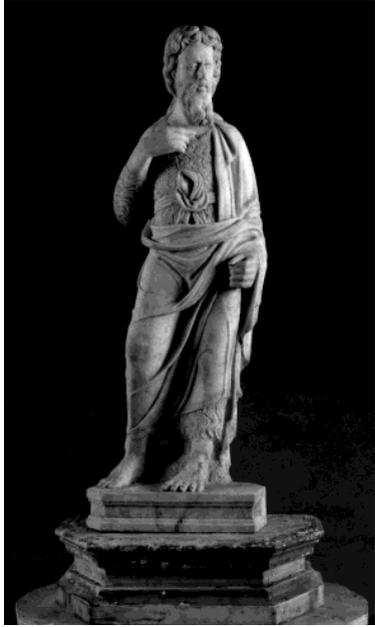
V.35. Roma, San Giovanni in Laterano, volta del primo piano del ciborio con chiave di volta decorata dalla testina del Redentore e le vele con pitture attribuite a un tardo manierista fiorentino

V.36. Roma, San Giovanni in Laterano, ciborio, prospetto sud/ovest

V.37-38. Roma, San Giovanni in Laterano, ciborio, dal prospetto ovest, San Paolo (visione frontale e laterale) durante l'intervento di fissaggio delle otto statuine angolari eseguito nel 1994

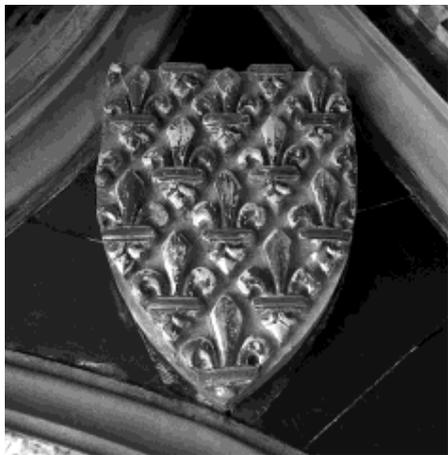
V.39-40. Roma, San Giovanni in Laterano, ciborio, dal prospetto ovest, San Paolo (visione frontale e laterale) durante l'intervento di fissaggio delle otto statuine angolari eseguito nel 1994





- V.41. Roma, San Giovanni
in Laterano, ciborio,
dal prospetto est, San
Giovanni Evangelista
durante l'intervento
di fissaggio delle otto
statuine angolari
eseguito nel 1994
- V.42. Roma, San Giovanni
in Laterano, ciborio,
dal prospetto est, San
Giovanni Battista
- V.43-44. Roma, San Giovanni in
Laterano, ciborio, dal
prospetto sud, Vergine
Annunciata (visione
frontale e laterale)
- V.45. Roma, San Giovanni
in Laterano, ciborio,
dal prospetto sud,
Angelo annunciante





v.46. Roma, San Giovanni in Laterano, ciborio, prospetto nord, San Giacomo pellegrino, dopo l'intervento di fissaggio delle otto statuine angolari eseguito nel 1994

v.47. Roma, San Giovanni in Laterano, ciborio, dal prospetto nord, Sant'Ambrogio (?) durante l'intervento di fissaggio delle otto statuine angolari eseguito nel 1994

v.48. Roma, San Giovanni in Laterano, ciborio, prospetto nord, tribuna delle reliquie e cuspide di coronamento con insegne di Anglic de Grimoard

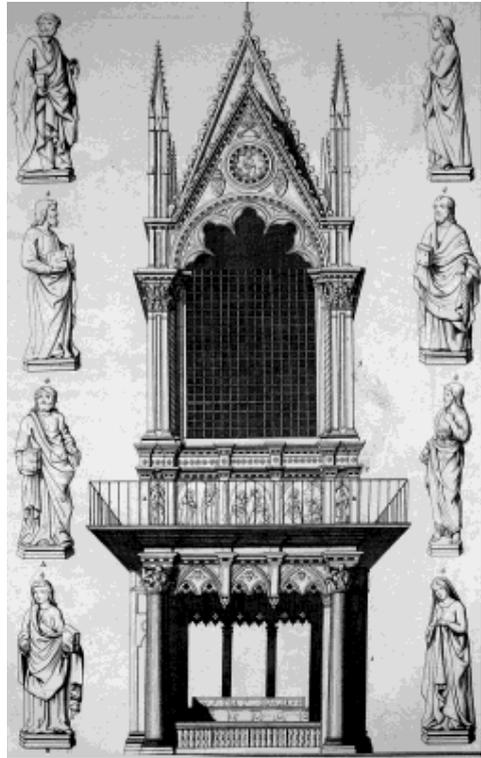
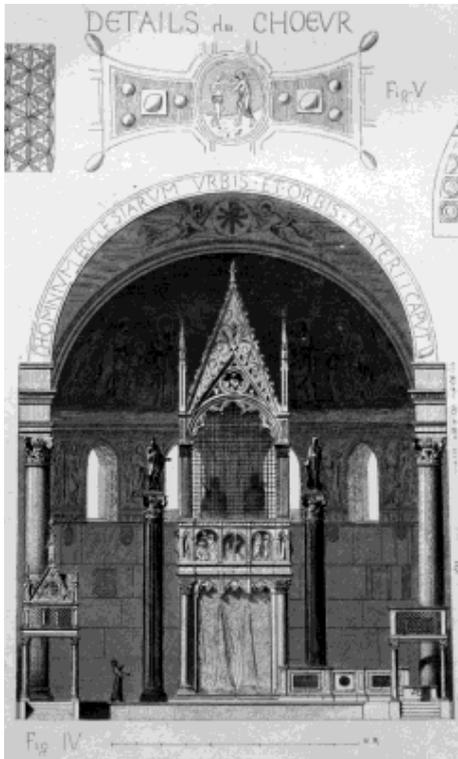
v.51. Roma, San Giovanni in Laterano, ciborio, prospetto ovest, cuspide di coronamento della tribuna delle reliquie, stemma di Carlo V di Valois

v.49. Roma, San Giovanni in Laterano, ciborio, prospetto sud, cuspide di coronamento della tribuna delle reliquie, profeta con cartiglio entro clipeo polilobato

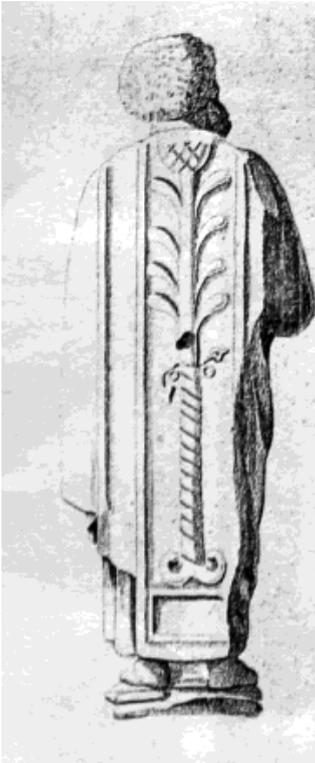
v.50. Roma, San Giovanni in Laterano, ciborio, prospetto est, cuspide di coronamento della tribuna delle reliquie, profeta con cartiglio entro clipeo polilobato







- v.52. Roma, Museo francescano, Battista Panzera, Incontro di San Domenico e San Francesco alla presenza di Sant'Angelo Carmelitano in San Giovanni in Laterano (incisione datata 1598)
- v.53. Firenze, chiesa di Ognissanti, chiostro, Jacopo Ligozzi, Storie francescane, Incontro di San Domenico e San Francesco alla presenza di Sant'Angelo Carmelitano in San Giovanni in Laterano
- v.54. Roma, San Martino ai Monti, Filippo Gagliardi, l'interno di San Giovanni in Laterano prima dei rifacimenti borrominiani
- v.55. Roma, San Giovanni in Laterano, ciborio, riproduzione di G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran au Moyen Age*, Paris 1877, tav. XVIII, particolare
- v.56. Roma, San Giovanni in Laterano, ciborio, riproduzione di S. D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les Monumens...*, IV, Paris 1825, tav. XXXVI



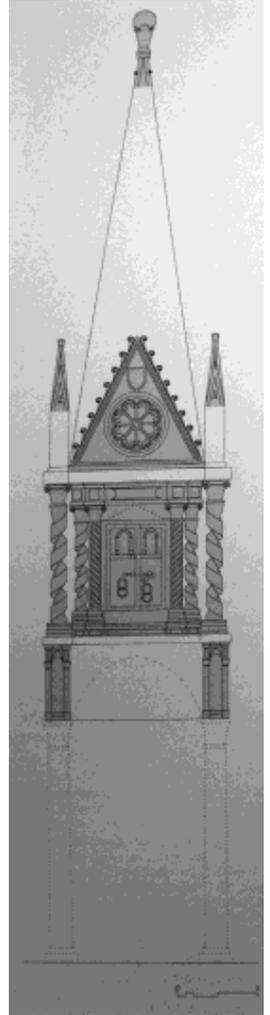
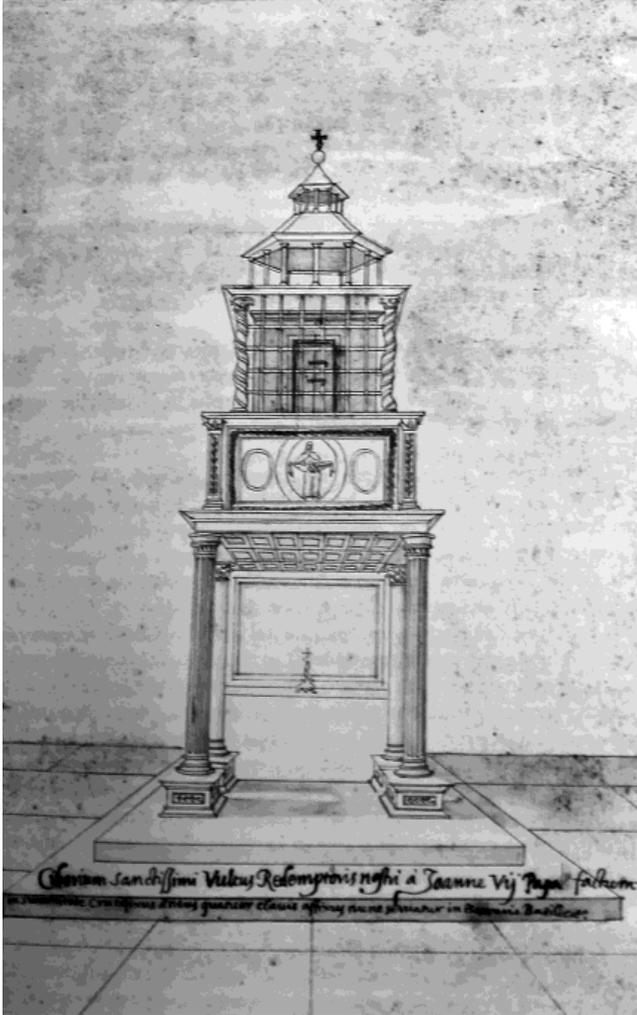
v.57. Roma, San Paolo fuori le mura, Arnolfo di Cambio, ciborio prospetto ovest

v.58. Roma, San Paolo fuori le mura, Arnolfo di Cambio, ciborio, prospetto est, cuspide di coronamento con statuine angolari

v.59. Roma, San Paolo fuori le mura, ciborio, rilievi di L. MORESCHI (*Descrizione del tabernacolo...*, Roma 1840) eseguiti durante lo smontaggio e il restauro dopo l'incendio del 1823 (da A. M. D'ACHILLE, *Da Pietro d'Oderisio...*, Roma 2000, p. 44)

v.60-60a. Roma, San Giovanni in Laterano, interno del primo piano del ciborio, materiale di reimpiego





v.61. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, fondo Archivio Capitolare della Basilica di San Pietro, Album allegato a G. GRIMALDI (*Descrizione della basilica antica...*), tabernacolo della Veronica (1197-1198)

v.62. già Roma, San Giovanni in Laterano, ipotesi ricostruttiva formulata da P. C. CLAUSSEN (*Die Kirchen...* S. Giovanni in Laterano, Stuttgart 2008, p. 210) per il ciborio della Maddalena



v.63. Parigi, Sainte Chapelle, tribuna delle reliquie, disegno di R. de Gaignières che illustra S.-J. MORAND, *Histoire de la Ste-Chapelle royale du Palais enrichie de planches*, Paris 1790, p. 39

v.64-65. Orvieto, cattedrale, facciata, struttura di inquadramento del rosone, profeti della prima nicchia in alto a destra e della terza nicchia in basso a sinistra

v.66. Siena, duomo, ballatoio della cupola, seguace di Giovanni Pisano, San Bartolomeo

v.67. Avignone, Musée du Petit Palais, San Pietro (dalla certosa di Bonpas)

v.68. Avignone, Musée du Petit Palais, Sant'Elzéar de Sabran fustigato (dal convento francescano di Apt)

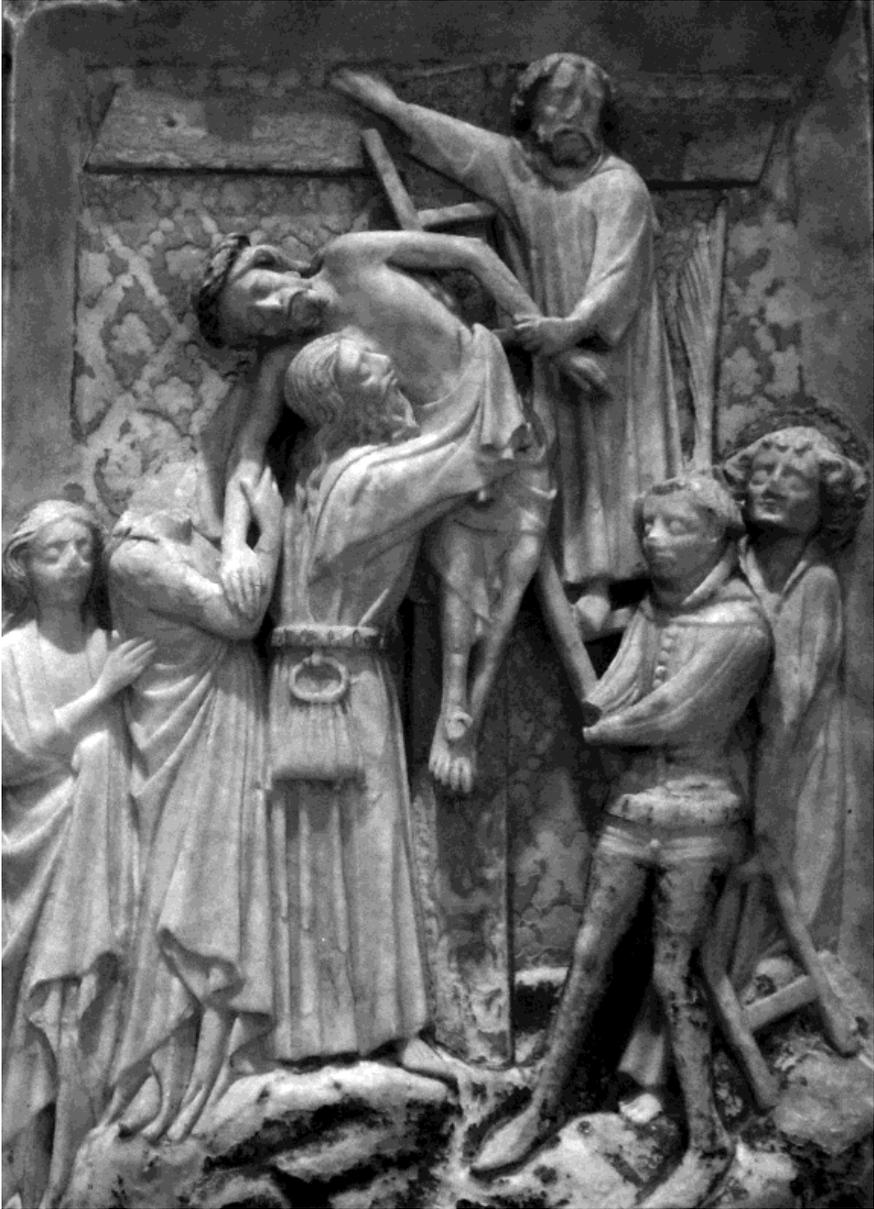


- v.69. Città del Vaticano, Musei Vaticani, diacono addossato a colonna tortile
- v.70-71. Roma, Santa Maria in Trastevere, ciborio del monumento funebre di Philippe d'Alençon e angelo annunciante
- v.72-73. Roma, Santa Croce in Gerusalemme, San Pietro e San Paolo (prima del restauro del 1991)
- v.74. Roma, Santa Croce in Gerusalemme, cappella di Santa Elena, i Santi Pietro e Paolo nella loro collocazione ai lati dell'altare della Pietà post 1861





v.75. Parigi, Musée National du Moyen Âge, il bacio di Giuda



v.76. Londra, Victoria and Albert Museum, retablo con Storie della Passione, Deposizione dalla croce



v.77. Roma, Santa Croce in Gerusalemme, San Pietro, particolare del volto

v.78. Londra, Victoria and Albert Museum, retablo con Storie della Passione, Deposizione dalla croce, particolare di San Giovanni Evangelista

I Crocifissi lignei replicati, copiati e riprodotti

L'intelaiatura storica che si è sin qui tracciata per il quinto decennio del Trecento e, di riflesso, per gli anni immediatamente prima e dopo, offre importanti punti di riferimento per quelle opere che qualificano uno specifico tipo di produzione ma che sono prive di qualsiasi aggancio documentario relativo a data, autore o committente. Si allude alla scultura lignea superstita che consiste, soprattutto, in crocifissi. Questi manufatti devono una loro coerente e omogenea sopravvivenza al fatto di aver acquisito, a partire verosimilmente dalla seconda metà del XIV secolo, un vero e proprio *status* miracoloso che hanno poi mantenuto inalterato nel corso del tempo, sino a essere divenuti strumenti della devozione controriformata.

Si parte proprio dalla ricostruzione del loro valore devozionale per aggiungere quanti più dati possibili rispetto al loro contesto storico di riferimento prima di intraprendere l'insidiosa via dell'analisi stilistica e di arrivare, poi, a tracciare i contorni della cultura figurativa della quale essi sono espressione.

Il crocifisso "parlante" di San Paolo fuori le mura

Fra gli esemplari più miracolosi merita una posizione di rilievo il crocifisso di San Paolo fuori le mura. Scampato all'incendio del 1823, il crocifisso (figg. IV.1-2), mutilo delle mani e con i piedi danneggiati, deve la salvezza al fatto di esser stato sistemato un secolo prima del tragico evento – correva l'anno giubilare 1725 – nella cappella aperta in suo onore lungo il braccio destro del transetto, cappella oggi dedicata al Santissimo Sacramento. Qui è coinvolto in una sorta di sacra rappresentazione ispirata alla sua storia devozionale secondo cui avrebbe parlato a santa Brigida di Svezia, che giunse a Roma nel 1349 e, fra periodici allontanamenti, vi rimase sino alla sua morte avvenuta nel 1373.

Entro la prima delle quattro nicchie sul lato sinistro della cappella, infatti, fu collocata la statua della santa, scolpita da Stefano Maderno agli inizi del XVII secolo, rivolta in atteggiamento estatico verso il miracoloso simulacro (fig. IV.3). La memoria della sistemazione settecentesca del crocifisso è affidata a un'epigrafe, trascritta prima da Nicolai e poi da Forcella¹, in cui si ricorda anche la provenienza da un altare eretto nel 1594, per volontà di papa Clemente VIII (1592-1605), situato fra l'altar maggiore e l'abside lungo il lato occidentale del muro di divisione del transetto².

La messa in scena della *locutio* prodigiosa nella basilica ostiense risale però ai primi decenni del Seicento. Già nel 1639 Giovanni Baglione³, infatti, ricorda che a «man dritta» dell'altare del Crocifisso allestito da Clemente VIII, stava quello dedicato alla Santa Brigida del Maderno. Questa ipotesi trova conferma nella testimonianza di Pietro Martire Felini⁴ che nel 1610 vedeva «la figura di marmo di essa Santa che mira nel crocefisso». L'episodio edificante era inoltre commemorato da una tela di Lodovico Cardì detto il Cigoli risalente al 1609, oggi nota soltanto attraverso una copia tardo seicentesca attribuita a Giuseppe Ghezzi e conservata nella pinacoteca del monastero⁵ (fig. IV.4). Prima della messa in scena del miracolo, invece, le più antiche informazioni circa l'ubicazione del Cristo ligneo sono tramandate da Onofrio Panvinio⁶ che, nel suo scritto del 1570 sulle sette basiliche romane, lo ricorda entro il recinto del coro marmoreo, «dalla parte sinistra dell'altar grande»; da ciò si desume che il manufatto fosse, almeno intorno alla metà del XVI secolo, dotato di una base, come si vede, peraltro, nelle opere di età moderna che lo riproducono.

La devozione cresciuta intorno alla leggenda del Cristo parlante di Santa Brigida emerge con forza già dalle sole testimonianze legate alla basilica di San Paolo fuori le mura. Di conseguenza ci si aspetterebbe di trovare numerosi riferimenti su questo miracolo negli scritti brigidini, cioè nelle *Revelationes*⁷ come nelle altre opere minori⁸, o negli atti di canonizzazione della santa, siglati da Bonifacio IX il 7 ottobre del 1391⁹, o almeno nella sua biografia scritta nel 1373 dai due celebri Petrus, il *magister* e il priore¹⁰. E invece la ricerca ha dato esito negativo. Il miracolo non è documentato in nessuna fonte brigidina diretta, vale a dire in nessuna fonte legata alla vicenda storica, letteraria o agiografica della santa.

La tradizione del Cristo parlante inizia ad affermarsi grazie alla circolazione di libretti contenenti le Quindici Orazioni sulla Passione di

Cristo, la cui nota introduttiva tramanda che queste erano recitate dalla santa al momento dell'animazione del crocifisso nella basilica di San Paolo fuori le mura. Si tratta di scritti brigidini apocrifi che, in molti casi, sono accompagnati dalle cosiddette risposte formulate «*ab ymagine crucifixi*». Sono diffusi mediante testi a stampa e fra le prime edizioni ci sono quelle uscite dalla stamperia del tedesco Johannes Bulle nel 1478¹¹, seguite a distanza di qualche anno da innumerevoli copie, la cui standardizzazione e il cui costo apparentemente moderato di riproduzione permettono di parlare di una produzione di massa¹² (figg. IV.5-8).

La prima riflessione che si impone a partire da questo resoconto è che le attestazioni del miracolo sono piuttosto tarde e che partono non prima della seconda metà del XV secolo, quando cioè furono del tutto sedati gli umori ereticali sorti intorno alla figura della profetessa svedese con la terza canonizzazione, ratificata da Martino V il 1 luglio 1419, e poi con il prevalere della linea di Giovanni Torquemada contro coloro che volevano condannare le Rivelazioni al Concilio di Basilea del 1436¹³. È evidente che la discussione sulla santità di Brigida e sull'ortodossia dei suoi scritti nasceva dal fatto che la profetessa svedese, avendo speso molte delle sue energie per riportare la curia a Roma, era di conseguenza percepita negli anni dello Scisma come l'immagine dell'obbedienza romana.

La maggior parte di questi libretti è corredata anche di immagini che riproducono il miracolo del crocifisso parlante (figg. IV.5-8). Ambientato all'interno di una chiesa che evidentemente identifica la basilica di San Paolo fuori le mura, il crocifisso è rappresentato in quella che è la collocazione cinquecentesca documentata dalle fonti erudite. Dalle immagini si può ricavare anche un'altra informazione importante relativa allo *status* lipsanico accordato al manufatto. Al pari delle più importanti reliquie romane, il crocifisso non era sempre visibile come prova il *velarium*, disposto a sipario, che lo scopre sotto gli occhi della santa (figg. IV.5-7).

Un'altra conferma del potere taumaturgico che la devozione gli riconosceva risiede nel fatto che, ben presto e precisamente a partire dal 1524, le XV orazioni pseudo brigidine iniziano ad essere allegate ai *Mirabilia urbis Romae*¹⁴ che, in quanto guide per i pellegrini in visita ai luoghi più santi dell'Urbe, si erano moltiplicate in innumerevoli versioni arricchendosi di volta in volta degli indirizzi cultuali più in voga in quel determinato momento storico.

Il primo tentativo di dare una codificazione agiografica al miracolo

risale, invece, alla metà del Cinquecento e si deve a Oloa Magno, intellettuale e prelato svedese che, giunto a Roma intorno agli anni venti, si impegnò nella lotta alla dissidenza riformata del mondo nordico attraverso iniziative editoriali ben mirate¹⁵. Dalla sua tipografia organizzata nella residenza farnesiana di Santa Brigida, uscirono, a distanza di pochi anni, la *Vita abbreviata sanctae Birgittae* nel 1553, il *Memoriale effigiatum Prophetiarum beatae Birgittae* nel 1556 e una nuova edizione delle *Revelationes* nel 1557¹⁶. Queste pubblicazioni erano finalizzate a rilanciare il culto della santa sotto il segno del quale la Chiesa romana doveva tentare la riconquista delle diocesi svedesi, ormai gravitanti nell'orbita protestante. Ed era tutto sommato semplice fare di Brigida una santa della Controriforma considerato che, come si è visto sopra, identificava l'immagine dell'obbedienza romana sin dai tempi dello Scisma.

Oloa, dunque, incluse nel volume dedicato alla *Vita abbreviata sanctae Birgittae*¹⁷ l'episodio del Cristo parlante, sebbene al di fuori dell'intreccio narrativo e alla fine della *Legenda cum miraculis divae Katherinae filiae S. Birgittae de Regno Svetiae*. Dopo il colophon una xilografia raffigura il prodigio (fig. IV.9) che, nonostante l'ambientazione paesaggistica forse dovuta alla dimensione visionaria, è ricordato dalla rubrica sottostante essere avvenuto nella basilica di San Paolo mentre Brigida recitava le quindici orazioni sulla passione di Cristo. È rilevante ritrovare la stessa xilografia nel *Memoriale effigiatum*¹⁸ (fig. IV.10) che, come si desume dal prologo, è esplicativo rispetto alle *Revelationes* ed è finalizzato ad accrescere «*Christifidelium devotionem*»¹⁹ grazie al suo ricco apparato iconico. La xilografia, peraltro, presenta peculiarità stilistiche e formali piuttosto lontane dalle altre pubblicate nel *Memoriale*. Queste, infatti, riproducono le incisioni düreriane contenute nel secondo importante incunabolo brigidino, dopo il *princeps* di Lubeca, cioè quello stampato a Norimberga nel 1500²⁰. Una simile difformità conferma che si tratta di un episodio introdotto da Oloa il quale, a sua volta, lo recepisce, come si è visto, dal contesto devozionale romano del tempo.

Anche Vasari accoglie la tradizione del crocifisso parlante di Santa Brigida. Nella seconda edizione delle *Vite* lo storico aretino inserisce nel catalogo di opere attribuite a Pietro Cavallini il manufatto ostiense specificando che «si dice e credere si dee, è quello che parlò a Santa Brigida l'anno 1370»²¹. Nessuna menzione si può rintracciare, invece, nell'edizione torrentiniana del 1550 e ciò rappresenta un dato significativo. È noto, infatti, che la seconda stesura della biografia cavalliniana è

meno rigorosa rispetto alla prima, nel senso che è ricca di aggiunte. Quando queste non sono dovute alla confusione fra omonimi, nascono dalla volontà di creare la figura di un santo patriarca della pittura romana, come consoni alla mentalità della controriforma²². Ed è proprio in tale prospettiva che si deve leggere il riferimento al mito brigidino che Vasari, infaticabile intervistatore, recepì durante il suo soggiorno alla corte di Giulio III (1550-1555), conclusosi proprio nel 1553, anno in cui Oloa Magno pubblicava la *Vita abbreviata sanctae Birgittae*.

La storia del Cristo parlante è, dunque, intercettata e strumentalizzata in chiave controriformata. Il fruttuoso mercato delle indulgenze sortì gli effetti sperati, se con Sisto V (1585-1590) e poi ancor più con Clemente VIII, si predisposero sostanziali ristrutturazioni nell'area presbiteriale della basilica ostiense al fine di agevolare il continuo flusso di pellegrini raccolto, oltre che intorno al *martyrium* apostolico, anche intorno ai nuovi poli religiosi rappresentati dagli altari dell'icona musiva duecentesca e del crocifisso brigidino²³.

Il primo tentativo volto a dare valore documentario alla memoria edificante è invece del 1628, anno in cui il teologo marchigiano Consalvo Durante²⁴, vescovo di Montefeltro, dà alle stampe il *De visionibus*, un trattato sulle esperienze mistiche dei santi. Nel capitolo dedicato a Brigida egli riporta un breve passo che, tratto a suo dire da un antichissimo codice delle *Revelationes* recita: «*Crucifixus ardentem in Ecclesia Sancti Pauli sub Crypta oranti dignatus est loqui*». Legittima la fonte ricordando che anche il *probatissimus frater* Antonio de Yepes²⁵ nella sua Cronaca generale dell'ordine di San Benedetto tramanda la notizia. In realtà non si sa quale sia la vera genealogia delle fonti, ma è plausibile ipotizzare che Durante abbia attinto la memoria proprio dalle edizioni brigidine di Oloa in quanto parafrasa il testo della rubrica che illustra la xilografia con il Cristo parlante.

... e i crocifissi lignei replicati, copiati e riprodotti fra Roma e Orvieto

Alla fine del Seicento la letteratura erudita inizia ad attestare che anche i crocifissi di San Lorenzo in Damaso (fig. IV.11) e di Santa Maria in Monticelli (fig. IV.12) sono legati all'agiografia di Santa Brigida. Questi sono presentati ai fedeli come potenti simulacri cui rendere omaggio per ottenere qualche sconto penitenziale, perché si dice che fossero venerati dalla santa quando era impossibilitata a raggiungere il crocifisso prediletto di San Paolo²⁶, «non sapendo far differenza fra

uno, e gli altri, ove non solo dell'uno, e degli altri era lo stesso Prototipo»²⁷. Interessante notare il riferimento al concetto di "Prototipo" in quanto è presente, seppure indirettamente, anche nella nota introduttiva alle XV orazioni, dove si ricorda che fu l'immagine del crocifisso ad animarsi e a parlare. Ciò significa che, come avveniva per le icone, la venerazione non era rivolta all'immagine scolpita ma all'immagine originaria, quindi a quella del Cristo in croce²⁸.

Circa la devozione che la mistica svedese nutriva per il crocifisso damasiano (fig. IV.11), custodito nella chiesa annessa al palazzo dove ella soggiornò appena giunta a Roma, si può rintracciare un riferimento indiretto nei suoi scritti e nel processo di canonizzazione. In un passo delle *Revelationes*, ripreso poi dagli atti del processo²⁹, si legge che Brigida scrisse il *Sermo Angelicus* rivolta verso la finestra della sua dimora che, situata all'interno del palazzo cardinalizio di San Lorenzo in Damaso, si apriva nell'attigua basilica «*contra altare maius ubi corpus Christi reconditum stabat*» (cioè di fronte all'altare maggiore, dove si trovava il corpo di Cristo). È plausibile ipotizzare, dunque, che questo riferimento al simbolismo eucaristico dell'altare azionasse il meccanismo della devozione verso il crocifisso.

Riguardo il crocifisso di Santa Maria in Monticelli (fig. IV.12), se da una parte non si dispone di alcuna indicazione nelle carte agiografiche e processuali della santa³⁰, dall'altra il dato materiale suggerisce un'interessante pista d'indagine. Il crocifisso di Santa Maria in Monticelli, infatti, insieme a quello di San Paolo fuori le mura (fig. IV.1) è fra gli esemplari più antichi che individua una nuova tipologia di manufatto, non attestata a Roma nei secoli precedenti, cioè quella dei crocifissi lignei monumentali. Al tempo stesso, nell'ambito di questa nuova tipologia, gli esemplari di San Paolo fuori le mura (1315-1330 ca) e di Santa Maria in Monticelli (1320-1330) sono ritenuti, a partire da una linea storiografica risalente agli inizi del secolo scorso, anche i prodotti più antichi di un omogeneo gruppo di crocifissi, caratterizzato da analoghe peculiarità formali, compositive e in molti casi anche stilistiche.

Gemello di Santa Maria in Monticelli è il crocifisso di Santa Barbara dei Librai³¹ (figg. IV.12-13) che, ascrivibile alla seconda metà del Trecento, presenta numerose analogie anche con il più tardo crocifisso di Sant'Angelo in Pescheria (inizi del XV secolo, fig. IV.14), di dimensioni ridotte rispetto a tutti gli altri. Quest'ultimo è stato messo in rapporto dalla critica, inoltre, con il crocifisso di San Marcello al Corso (anni settanta del Trecento, fig. IV.15)³² che risulta a sua volta essere il model-

lo per quello più tardo di Santa Maria sopra Minerva (inizi del XV secolo, fig. IV.16). Nella misura in cui il crocifisso di San Marcello al Corso si allontana dall'esemplare di Sant'Angelo e quindi da quello di Santa Maria in Monticelli, cita però, con tutte le dovute distanze stilistiche, il modello di San Lorenzo in Damaso (primo quarto del Trecento, fig. IV.11).

Direttamente dal crocifisso della Minerva (fig. IV.16) discende quello cinquecentesco di Santa Maria Maggiore (fig. IV.17) che, tuttavia, riprende alcune soluzioni, limitate soprattutto al volto, dal crocifisso di Santa Maria in Trastevere (fig. IV.18), il quale, a sua volta, ascrivibile al primo trentennio del Quattrocento, è una riproduzione di quello di Santa Maria in Monticelli (fig. IV.12). Da Santa Maria in Trastevere (fig. IV.18) deriva, con una cronologia di difficile definizione a causa del suo stato conservativo fortemente alterato dalle ridipinture, quello di San Giovanni in Laterano (fig. IV.19).

Tutti gli esemplari ascrivibili a una datazione più bassa, compresa fra il secondo decennio del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento, confermano la fortuna del tipo protrattasi per ben oltre un secolo dalla sua apparizione³³. Tenendo conto delle profonde modifiche apportate in età moderna, anche il crocifisso di San Pietro in Vaticano³⁴ (fig. IV.20) conservato nella cappella delle Reliquie, può essere incluso nella sequenza.

Si tratta di enormi macchine plastiche inamovibili (le misure si aggirano mediamente intorno ai due metri sia in lunghezza che in larghezza) in cui il corpo di Cristo non è concepito come una figura attiva nello spazio, ma prevede un punto di osservazione ben definito, cioè da sinistra, di tre quarti e dal basso.

Dal punto di vista stilistico formale, il modello più riprodotto è il crocifisso di Santa Maria in Monticelli (figg. IV.12, 21). Sono ripetuti alcuni elementi salienti come il trattamento anatomico con la zona periombelicale rigonfia, la cassa toracica alta e sintetica e gli arti muscolosi. Sono ripetute, inoltre, le fisionomie del volto segnato dagli incavi orbitali profondi, dalle labbra sottili e dal setto nasale lungo e dritto che termina in una fronte spaziosa lasciata sgombra dalla chioma; anche la capigliatura è caratterizzata da peculiarità seriali: ben compatta sulla testa è pettinata a ciocche intricate con uniformità. Una di queste scende regolarmente sulla nuca destra scoprendo l'orecchio corrispondente (figg. IV.21-23). Un'altra invenzione reiterata è la resa del perizoma. Annodato per lo più in corrispondenza della zona pelvica veste il Cristo a partire

dall'altezza delle anche, scoprendogli le gambe con un taglio diagonale che scende da sinistra verso destra. Il panneggio intagliato con grande perizia è percorso sui lembi centrali del nodo lasciati lunghi, da una fitta articolazione di pieghe tubolari parallele, mentre ai lati da un più generico andamento falcato (figg. IV.12-14, 18).

Il crocifisso della basilica di San Paolo (fig. IV.1), sebbene condivida un orizzonte comune con il crocifisso di Santa Maria in Monticelli (fig. IV.12), si distingue tuttavia da questo per alcune cifre morfologiche e compositive. Esso è caratterizzato da una maggiore trazione delle gambe che, sovrapposte destra/sinistra, caricano ulteriormente il moto serpentinato, ma soprattutto è qualificato dall'incassamento del capo nelle spalle. Questa peculiarità è stata interpretata in età moderna, quando ormai la storia devozionale era già popolarissima, in rapporto alla *locutio* prodigiosa che il simulacro ligneo rivolse a Santa Brigida. Nella tela di Giuseppe Ghezzi, sul libro posto ai piedi della santa, campeggia infatti la seguente scritta: «*INCLINA FACIEM TUA(M) SUPER SERVAM TUAM [...]*»³⁵ (fig. IV.4).

Se Santa Maria in Monticelli è il modello stilistico formale reiterato, il crocifisso di San Lorenzo in Damaso rappresenta il prototipo devozionale. Sacro più degli altri perché direttamente legato ai luoghi e agli scritti di Santa Brigida, è stato interpretato, dal punto di vista dello stile, come un prodotto vestfalico del primo quarto del Trecento³⁶ (fig. IV.11). Essere il prototipo devozionale significa essere stato tradotto dalla sequenza dei crocifissi replicati nel linguaggio figurativo che caratterizzava Roma fra la prima e la seconda metà del Trecento. In alcuni casi, tuttavia, è molto evidente anche la ripresa di alcune delle sue peculiarità formali. In particolare ciò avviene, come si accennava sopra, soprattutto da parte dei crocifissi di San Marcello (fig. IV.15) e di Santa Maria sopra Minerva (fig. IV.16). Questi due esemplari, nonostante le cospicue manomissioni di età moderna, contraggono nell'organizzazione del panneggio e nella struttura anatomica più esile un debito maggiore nei confronti di San Lorenzo in Damaso, come pure lo contrae, seppure in modo diverso, il crocifisso di Santa Croce in Gerusalemme (fig. IV.24). Già considerato di produzione toscana degli inizi del XV secolo³⁷, deve essere incluso in questo gruppo di crocifissi anche da un punto di vista devozionale perché la *Legenda cum miraculis divae Katherinae* tramanda che la figlia di Santa Brigida gli pregò dinnanzi per ben otto giorni consecutivi³⁸. La sua datazione, dunque, deve essere anticipata quanto meno agli anni sessanta del Trecento, come sugge-

risce anche l'evidenza stilistica che lo identifica quale antecedente del crocifisso pisano della chiesa di San Rocco, ascripto agli inizi del Quattrocento e già messo in rapporto dalla Fabjan con l'esemplare di San Marcello al Corso.

Un caso di indipendenza formale e stilistica del tutto svincolato dagli esemplari presi in considerazione è rappresentato dal crocifisso, oggi conservato nella chiesa di Santa Brigida ma proveniente da San Lorenzo in Panisperna, dove il corpo della profetessa trovò ricovero dopo la morte e prima del suo trasferimento nel convento di Vadstena. Questo manufatto, pur essendo stato realizzato fra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo, in una fase cioè in cui è già attestata la storia devozionale del crocifisso parlante di San Paolo, non si adegua al tipo trecentesco. Ben qualificato in senso brigidino dal contenitore in cui si trovava originariamente, la sua esecuzione fu affidata a maestranze che, vicine alla cultura figurativa di Giovanni Tedesco, avevano modelli di produzione ben codificati e dei quali sono espressione anche i crocifissi di Sant'Agostino in Campo Marzio e di San Salvatore in Lauro³⁹.

La questione, dunque, appare molto sfaccettata. Per tentare di sistematizzare tutti gli indizi a disposizione e fornirne una lettura complessiva, è necessario ripartire dalla lettura delle fonti storiche e agiografiche relative alla santa. In tale prospettiva è utile rilevare che negli atti di canonizzazione Brigida è appellata profetessa di Cristo. Fu investita di questa missione in Alvastra, quando le apparve Cristo che la incaricò di parlare a suo nome dicendole: «Tu sarai la mia sposa e la mia messaggera. Vedrai e udrai cose spirituali e celesti e il mio Spirito rimarrà con te fino alla morte» (Acta et Proc. 81). È questo il cardine teologico su cui si basa il misticismo brigidino e che impregna ogni aspetto della sua vicenda agiografica, dalla stesura delle *Revelationes* al suo arrivo a Roma; arrivo che, come si legge sempre nelle carte processuali, fu preparato da un'altra visione in cui Cristo la ammonì: «Rimarrai a Roma finché non vedrai il papa e l'imperatore insieme: a loro dirai le mie parole» (Acta et Proc. 94).

La vicenda della profetessa svedese non era stata esattamente un'esperienza conforme alle regole della vita religiosa femminile. Brigida non si limitò a descrivere le proprie visioni cristologiche ma le strumentalizzò in chiave politica per favorire il ritorno della curia a Roma. Attraverso le parole rivelate da Cristo, Brigida si sentiva infatti autorizzata ad ammonire e a scagliare invettive contro i pontefici che disillu-

devano le sue aspettative. Clemente VI fu definito «Distruttore di anime, peggiore di Lucifero, più ingiusto di Pilato, più spietato di Giuda!» (Rev. I, 41) per aver disertato il Giubileo del 1350. Urbano V fu implorato dalla santa di ascoltare ciò che Cristo gli ordinava per bocca sua, cioè di restare a Roma, altrimenti giunto ad Avignone sarebbe stato colto da morte certa (Rev. IV, 137). La maledizione si realizzò e poi fu lanciata anche contro Gregorio XI (Rev. IV, 139), che sul letto di morte si sarebbe dolorosamente pentito di aver seguito delle *mulierculae* e altri visionari che gli avevano consigliato di lasciare Avignone per Roma⁴⁰.

Sulla base di questi presupposti è verosimile che Brigida, dunque, azionasse il meccanismo di trasformazione dei crocifissi lignei, già presenti nelle più importanti basiliche e nelle chiese che era solita visitare (San Lorenzo in Damaso, Santa Maria in Monticelli e San Paolo fuori le mura), in simulacri miracolosi cui rendere omaggio, in quanto materializzavano il Cristo che le appariva e che tramite di lei esortava il pontefice a ritornare a Roma. Ciò valse loro l'acquisizione di uno *status* miracoloso che li trasformò in sculture-reliquie e che ne determinò negli anni successivi la produzione di copie o repliche e le prime codificazioni letterarie e agiografiche⁴¹. Come si è già accennato sopra, ciò che era riprodotto era il Prototipo, vale dire il Cristo di Santa Brigida che lanciava messaggi di propaganda a favore del Papato romano. Alla base c'era lo stesso meccanismo di replicazione delle icone. Come le icone anche i crocifissi brigidini non erano la raffigurazione di qualcuno ma è quel qualcuno che attraverso di loro si presentava⁴². Il rapporto fra effigie e archetipo dunque è lo stesso.

I crocifissi 'parlanti' che facevano appello ai pontefici di far ritorno a Roma sono un'ipotesi plausibile anche perché in grado di interpretare lo spirito della religiosità basso medievale. In risposta alla crisi che travagliava il Papato e a partire dalla codifica pontificia della festa del *Corpus Domini* fra 1311 e 1312, il pensiero francescano, domenicano e in genere il misticismo colto del tempo, così come la religiosità laica, erano incentrati sulla venerazione per il crocifisso⁴³.

Un'ultima prova tesa a dimostrare la verosimiglianza della ricostruzione risiede nel fatto che la replicazione di crocifissi miracolosi qualificava con ogni probabilità una prassi trecentesca. Fra i molti casi ancora in attesa di ricostruzione, si può far riferimento a quello di Orvieto.

Nella cittadina papale si conservano tre crocifissi lignei fra duomo (dei due quello oggi esposto nell'abside proviene da Sant'Agostino) e San Francesco (figg. IV.25-27), tanto affini fra loro da formare un grup-

po di copie. Si tratta della celebre sequenza attribuita a Lorenzo Maitani e al suo ambito⁴⁴ datata fra secondo e terzo decennio del Trecento, negli anni, cioè, in cui il senese era *caput magister* della fabbrica del duomo.

La causa della ripetitività dell'immagine è determinata, anche qui ad Orvieto, dallo svilupparsi di un culto intorno a un episodio di *locutio* prodigiosa che, in questo caso, è però documentabile in ordine di precedenza rispetto alla riproduzione dei crocifissi.

A partire dal 1264 la vicenda del miracolo eucaristico di Bolsena⁴⁵ anima la vita religiosa della cittadina umbra grazie all'arrivo del suo corredo lipsanico. Per volere di Urbano IV (1261-1264), allora lì residente, vi trovarono ricovero il corporale e l'ostia sanguinante che macchiò il panno durante la messa, celebrata da Pietro da Praga nella basilica di Santa Cristina di Bolsena.

In onore del Corpo di Cristo e della Vergine fu eretta dall'ultimo ventennio del Duecento la nuova cattedrale; in onore del corporale e dell'ostia fu commissionato nel 1338 a Ugolino di Vieri e soci il reliquiario. Sempre in onore del corporale e dell'ostia fu aperta, intorno alla metà del secolo, una cappella nella testata nord del transetto della cattedrale detta per l'appunto 'cappella del Corporale'. Qui il programma decorativo, realizzato fra il 1357 e il 1364 da Ugolino di Prete Ilario, è dedicato a glorificare l'istituto del *Corpus Domini* rispetto al quale il miracolo di Bolsena costituisce uno degli antefatti prodigiosi che prova la reale presenza di Cristo nell'eucarestia. Soltanto entro tale prospettiva di lettura si spiega l'inclusione, nella volta con gli *exempla* eucaristici, dell'episodio agiografico di Tommaso d'Aquino in conversazione con Cristo (fig. IV.28). Nel 1273 il santo, mentre pregava nella chiesa napoletana di San Domenico, assistette all'animazione in realtà di una croce dipinta che lo confortò sulla legittimità dei suoi scritti e, in particolare, dell'*Officium Festi* che doveva essere esegetico rispetto al principio dogmatico del *Corpus Domini*⁴⁶. L'incarico di scrivere l'*Officium Festi* fu affidato a Tommaso da Urbano IV un decennio prima. Non è un caso, infatti, che le Storie del Miracolo di Bolsena, sia quelle del reliquiario che quelle affrescate, si concludano con la scena in cui il papa ordina al santo di comporre la funzione. Ciò per dire come la grande affezione che si nutriva ad Orvieto per il Miracolo di Bolsena e, dopo il primo quarto del Trecento, per il *Corpus Domini* si connettesse indissolubilmente alla figura di Tommaso, non solo per il suo ruolo di codificatore dottrinario prima e di santo poi (con la canonizzazione del 1323), ma anche perché gloria locale, avendo reso cele-

bre il convento domenicano della città con la sua permanenza dal 1261 al 1265.

Ne consegue che il Cristo parlante di Tommaso è il modello reiterato. Reiterato anzitutto dal crocifisso scolpito per il duomo da Lorenzo Maitani o comunque da una mano a lui molto vicina (fig. IV.25). Dalla lettura stilistica si deduce che sia il più antico della serie in quanto fortemente tangente ai dannati raffigurati sul quarto pilastro di facciata⁴⁷ (fig. IV.29). Databile, dunque, fra la fine degli anni venti e gli inizi degli anni trenta del XIV secolo, condivide con questi rilievi, oltre i singoli dettagli, le secchezze plastiche delle anatomie squadrate in modo netto.

Le stesse forme allungate e smagrite si ritrovano anche nel crocifisso di San Francesco (fig. IV.27) che, se non replica, è sicuramente copia dell'esemplare del duomo⁴⁸.

Di poco più tardi è l'altro crocifisso custodito oggi in duomo, al centro del presbiterio, ma proveniente da Sant'Agostino (fig. IV.26). Che la sua cronologia possa risalire alla fine degli anni trenta del secolo, ne è prova la somiglianza con le microsculture del reliquiario del Corporale, che, opera omogenea di una mano dotata e fortemente espressiva, misurano la fedeltà della cultura figurativa senese al gotico settentrionale⁴⁹. Fra i due contesti plastici intercorrono affinità che si estendono dal trattamento smussato delle forme all'articolazione pacata dei panneggi, alla resa di barba, capelli e fisionomie. Se, infatti, si confronta il volto del Cristo ligneo con quello del Profeta posto sul verso del reliquiario (al centro verso destra) (figg. IV.30-31) si notano alcune assonanze nell'ovale allungato, segnato da lineamenti minuti e incorniciato da folte chio-me che, propagandosi ad onde, creano acconciature tipiche del gusto transalpino.

Nel gruppo di crocifissi orvietani può essere incluso anche il crocifisso più antico di San Domenico⁵⁰ (fig. IV.32) che, sebbene indipendente dal modello reiterato nel Trecento, è comunque simulacro miracoloso del convento dove Tommaso soggiornò come testimoniano anche i lacerti pittorici raffiguranti la prodigiosa *locutio*.

Rispetto ai papi avignonesi che dovevano necessariamente accrescere il culto della loro persona⁵¹, Roma e gli avamposti più importanti del *Patrimonium Petri* creavano o rilanciavano corredi culturali in grado di provare che quelle erano le vere terre della cristianità d'Occidente. Ciò è quanto avvenne, d'altronde, al tempo di Urbano V che per riaffermare la romanità del Papato ritrovò le teste dei Santi Pietro e Paolo⁵².

Conferme per una cultura figurativa di estrazione senese

La paternità cavalliniana del crocifisso di San Paolo fuori le mura (fig. IV.1), affermata da Vasari e accolta da tutta la successiva trattatistica d'arte, ha iniziato ad assumere valore critico a partire da Lavagnino⁵³, Hermanin⁵⁴ e Buchowiecki⁵⁵; ma, priva di fondamento, è stata negata da Pietro Toesca⁵⁶ che scorse nell'opera «un fine disegno gotico da rammentare Pietro Lorenzetti». Carli⁵⁷, al contrario, fece riferimento a una produzione locale risalente agli anni venti del Trecento, ipotesi con la quale non concordò Salmi⁵⁸, piuttosto propenso all'autografia tinesca. Ritornò all'ambito romano, questa volta però di primo Trecento e con derivazioni senesi, Mancinelli⁵⁹, al quale si deve l'accostamento alla cultura figurativa di Giovanni Pisano e in particolare al crocifisso conservato nel Museo dell'Opera del duomo di Siena. Quanto sostenuto da Mancinelli è stato accolto con favore da Ludovisi⁶⁰ e Tomei⁶¹, sebbene quest'ultimo propenda più per inquadrare la scultura ostiense nella tarda attività giovannea del pulpito di Pistoia. Curzi⁶², infine, la inserisce entro una congiuntura senese-orvietana, riproponendo un interessante confronto con il crocifisso di San Domenico a Spoleto, che circoscrive, però, soltanto al volto sofferente.

Di recente è stato proposto il nome di Marco Romano⁶³ che, prima di prendere la via verso il nord, dove la sua attività ha uno dei riferimenti più importanti nel San Simeone di Venezia (1318), si sarebbe formato a Roma. Il grande simulacro ostiense che ne costituirebbe la testimonianza, potrebbe spiegare così il suo alto livello qualitativo. L'ipotesi implica, però, che esso debba essere datato fra la fine del Duecento o al massimo agli inizi del secolo successivo e che debba essere incluso in una serie di crocifissi caratterizzati da specificità formali, stilistiche e compositive molto precise (fig. IV.33).

Per restituire la cultura figurativa del crocifisso ostiense è necessario, dunque, partire dalla valutazione del riferimento a Giovanni Pisano; riferimento che è imprescindibile quando si tenta di contestualizzare un crocifisso ligneo di probabile produzione toscana o, meglio, prodotto a Roma da maestranze toscane e con cronologia oscillante fra primo e terzo decennio del XIV secolo.

L'invenzione, avviata intorno al 1270 nel crocifisso oggi al Museo dell'Opera del duomo di Pisa (fig. IV.34) e sviluppata nell'esemplare oggi nel Museo dell'Opera del duomo di Siena⁶⁴, segna un punto di non ritorno nel percorso artistico del maestro. In entrambi i casi il corpo di

Cristo si inserisce a tutto tondo nello spazio avvitandosi su se stesso per cui, al girare verso destra di testa e torso, si oppone il moto contrario delle gambe. Questa concezione stereometrica del dato plastico, definita icasticamente da Max Seidel⁶⁵ «dinamizzazione dell'opera e dell'osservatore», ispira anche i successivi crocifissi (i due di Sant'Andrea a Pistoia, duomo di Prato, cattedrale di Massa Marittima, chiesa di San Nicola a Pisa, Berlino)⁶⁶, i quali, però, muteranno l'impostazione del corpo di Cristo, tutto spostato verso destra e aggettante in avanti, mostrando un pieno aggiornamento sulle novità giottesche introdotte dalla croce di Santa Maria Novella.

Il crocifisso ostiense (fig. IV.1), al contrario, se da una parte condivide con i più antichi prototipi del Pisano (fig. IV.34) lo schema compositivo del Cristo centrato sull'asse della croce e in torsione serpentinata, dall'altra non è concepito come una figura saldamente partecipe dello spazio, piuttosto prevede, come si è già rilevato in precedenza, un punto di osservazione privilegiato e ben individuato, cioè da sinistra, di tre quarti e dal basso, sulla scorta del quale è stata condotta la lavorazione fino a dove esso risultava visibile⁶⁷ (figg. IV.1-2). Questo diverso rapporto con lo spazio come pure il differente tipo di lavorazione sono dettati dalla funzione. Il manufatto romano era un arredo inamovibile mentre i legni giovannei, piccoli e maneggevoli, non avevano parti lasciate allo stato grezzo perché erano essenzialmente croci processionali.

La cultura figurativa espressa dal crocifisso di San Paolo implica, dunque, una componente giovannea nell'ambito della quale si può rintracciare il punto di incontro con i crocifissi attribuiti a Marco Romano (che, tuttavia, la sfruttano in modo molto più accentuato). Tale componente, però, è soltanto una delle tante che, ben sintetizzate, descrivono il manufatto ostiense. Fra le altre c'è quella lorenzettiana già ravvisata da Pietro Toesca⁶⁸ per spiegare le eleganti e allungate anatomie e la loro morbida morfologia. Al contrario il linearismo delle fisionomie, prive di fattezze ritrattistiche, la sferzante inclinazione del capo che determina una posa di rottura rispetto al corpo e il trattamento a rilevate falcature triangolari del pannello, rimandano alla sigla stilistica di Giovanni d'Agostino⁶⁹. Documentato ad Arezzo a partire dagli inizi degli anni Trenta, dal 1336 al 1340 si sposta fra Siena e Orvieto, dove in entrambi i casi dirige la fabbrica del duomo⁷⁰. Nell'ambito del ricco *corpus* che gli è stato attribuito, il rilievo con la Madonna in trono con Bambino fra Angeli dell'Oratorio di San Bernardino a Siena è il perno orientativo, in quanto firmato sul margine della cornice (fig. IV.35).

Rilevare tangenze con il linguaggio stilistico di Giovanni d'Agostino è un dato significativo perché questo maestro, al fianco del padre Agostino di Giovanni, collabora con Agnolo di Ventura al monumento Tarlati di Arezzo (figg. II.18, 26), ovverosia con quell'Agnolo di Ventura che dal 1341 è attivo a Roma⁷¹.

È evidente che non si possa trarre nessun tipo di conclusione soprattutto a causa di incongruenze cronologiche che spingerebbero verso forzature dei dati noti. Si può dire soltanto che il manufatto ostiense si colloca senza fratture nel panorama della scultura trecentesca romana dominato, forse già prima di quanto attestino con certezza le testimonianze d'archivio⁷², da maestranze senesi. Entro tale prospettiva è inquadrabile anche il crocifisso di Santa Maria in Monticelli (fig. IV.12) che presenta addirittura tangenze stilistiche con il giacente di Matteo Orsini alla Minerva (fig. II.29). Si veda, ad esempio, quanto il trattamento calligrafico del pannello del perizoma, che si aggroviglia in raffinati ghirigori in corrispondenza dei lembi del nodo, possa essere accostato al virtuosismo decorativo che caratterizza lo sbuffo centrale del lenzuolo funebre nel catafalco orsiniano. Allo stesso tempo sono accostabili le fattezze ossute dei volti e i lineamenti ben marcati di Cristo e cardinale (figg. IV.21, II.15).

Che fra prima e seconda metà del Trecento la produzione plastica romana sia dominata da quei maestri, definiti in precedenza tineschi di seconda generazione, è provato anche da un'altra testimonianza che, a quanto risulta inedita, concorre a risarcire il laceratissimo tessuto artistico della città. Si tratta di un gruppo scultoreo conservato al Musée du Louvre e raffigurante Santa Caterina d'Alessandria con un chierico orante (figg. IV.36-38). Nella scheda catalografica del museo (RF 1086) si afferma che fu donato il 17 dicembre 1895 dal conservatore del Département des sculptures Louis Courajod (in carica dal 1874 al 1896⁷³) e che proveniva da Roma. Una notizia, quest'ultima, molto plausibile per due ordini di ragioni.

Anzitutto perché Courajod, impegnato nel dibattito di fine Ottocento sulle origini dell'arte occidentale, non era soltanto un grande conoscitore della tradizione italiana (alla quale, in funzione nazionalistica, contestava il primato), ma partecipò attivamente alle acquisizioni in particolare di scultura basso medievale e quattrocentesca proveniente dalla penisola. E svolse questa azione sia in qualità di funzionario pubblico sollecitando acquisti al Louvre⁷⁴ (che portarono di fatto a un sostanziale accrescimento della collezione e a una riorganizzazione del-

le sale⁷⁵), sia in qualità di consigliere e garante dei collezionisti Édouard e Nélie André, i fatidici del Musée Jacquemart-André⁷⁶. Ed è proprio quello dei coniugi André – che risiedettero a Roma per lungo tempo, entrando nelle maglie del mercato d'antichità – il canale attraverso il quale la Santa Caterina con chierico potrebbe essere entrata in possesso di Courajod. Courajod poi la donò nel 1895 al Louvre dove, a partire dal 1897, fu esposta nella sala della Robbia⁷⁷.

In secondo luogo perché, sulla base del linguaggio figurativo che caratterizzava la produzione plastica romana fra gli anni trenta e quaranta del Trecento, è possibile anche supporre che questo gruppo scultoreo non fosse semplicemente giunto nell'Urbe tramite vie antiquarie, ma provenisse da qualche monumento locale.

Le peculiarità stilistiche dell'opera, infatti, supportano un'attribuzione a Giovanni d'Agostino. La figura di santa Caterina (fig. IV.37) è esemplata su quella dell'angelo che nel rilievo di San Bernardino fiancheggia la Madonna sulla sinistra (fig. IV.35). Coincidono le fisionomie, la forma paffuta del volto, il modo in cui la testa si innesta sul collo, il trattamento dei capelli. Le corrispondenze sono talmente forti che funzionano anche tra la santa e la Vergine. Allo stesso modo è indicativo il trattamento del panneggio increspato a onde falcate in corrispondenza del ventre proteso in avanti sia del chierico del Louvre che dell'angelo senese.

I riferimenti proposti per gli esemplari di San Paolo e di Santa Maria in Monticelli, attestando dunque una loro estrazione senese che è già connaturata alla scultura romana di quegli anni offre coordinate utili anche per tutti quei crocifissi individuati sopra come loro derivazioni. Man mano che si passa però dalle repliche alle riproduzioni, man mano cioè che si arriva al XV secolo, la componente senese perde le sue caratteristiche trecentesche e, per i manufatti di maggior pregio, assume connotazioni più genericamente toscane, in sintonia con il linguaggio predominante tra gli scultori che operavano a Roma alla fine del Quattrocento⁷⁸.

NOTE

¹ N. M. NICOLAI, *Della basilica di S. Paolo*, Roma 1815, p. 262; V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, XII, Roma 1878, p. 21 nr. 39: «INSIGNEM HANC CRUCIFIXI IMAGINEM EX ALTARI. IN QUOD AN. MDXCIV. EX ALIO TRANSLATA FUERAT IN NOVUM HOC SACELLUM BÉNEDICTI XIII. P. M.

INTERVENTU. ABBAS ET MONACHI SOLEMNIORI POMPA DEDUXERUNT AN. IUB. MDCCXXV. VI. COLLOCARUNT EOD. AN. XIV. KAL. IUNY».

² Circa i principali spostamenti e sistemazioni che interessano il crocifisso a partire dalla fine del XVI secolo si veda da ultimo N. M. CAMERLENGHI, *The life of the Basilica of San Paolo fuori le Mura in Rome: architectural renovations from the ninth to the nineteenth centuries*, A dissertation presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the degree of doctor of philosophy, Princeton (NJ), 2007, pp. 167-178.

³ G. BAGLIONE, *Le nove chiese di Roma*, a cura di L. Barroero, Roma 1990, p. 78 (I ed. Roma, per Andrea Fei, 1639).

⁴ P.M. FELINI, *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma*, Roma 1610, p. 17 (ed.. anast., Roma 1995).

⁵ Sulla base di un'incisione di Giovanni Maggi del 1618, la critica ha ipotizzato che l'originale del Cigoli dovesse trovarsi nell'attuale cappella di San Lorenzo (cfr. A. MATTEOLI, *Ludovico Cardì Cigoli pittore e architetto: fonti biografiche, catalogo delle opere, documenti, bibliografia, indici analitici*, Pisa 1980, pp. 184-187, EAD., *La Santa Brigida e il tema della Crocifissione nel Cigoli*, in EAD., *Saggi sul Cigoli*, Firenze 1984, pp. 91-162).

⁶ O. PANVINIO, *De praecipuis urbis Romae, sanctoribusque basilicis, quas septem ecclesias vulgo vocant, liber*, Romae 1570, p. 75.

⁷ SANCTA BIRGITTA, *Revelaciones. Book I; with magister Mathias' prologue*, a cura di C.-G. Undhagen, Stockholm 1977; EAD., *Revelaciones. Book II*, a cura di C.-G. Undhagen, B. Bergh, Stockholm 2001; EAD., *Revelaciones. Book III*, a cura di A.-M. Jönsson, Stockholm 1998; EAD., *Revelaciones. Book IV*, a cura di H. Aili, Stockholm 1992; EAD., *Revelaciones. Book V, Liber questionum*, a cura di B. Bergh, Uppsala 1971; EAD., *Revelaciones. Book VI*, a cura di B. Bergh, Stockholm 1991; EAD., *Den Heliga Birgittas Revelaciones. Book VII*, a cura di B. Bergh, Uppsala 1967; EAD., *Revelaciones. Book VIII, Liber celestis imperatoris ad reges*, a cura di H. Aili, Uppsala 2002; EAD., *Den Heliga Birgittas revelaciones extravagantes*, a cura di L. Hollman, Uppsala 1956.

⁸ EAD., *Opera minima. I, Regula Salvatoris*, a cura di S. Eklund, Uppsala 1975; EAD., *Opera minima. II, Sermo angelicus*, a cura di S. Eklund, Uppsala 1972; EAD., *Opera minima. III, Quattuor orationes*, a cura di S. Eklund, Stockholm 1991.

⁹ *Acta et processus canonizationis Beate Birgittae: efter cod. A 14 Holm., cod. Ottob. Lat. 90 o. cod. Harl. 612; med inledning, person- och ortregister*, a cura di I. Collijn, Uppsala 1924-1931.

¹⁰ La biografia scritta nel 1373 dai confessori di Santa Brigida, nota soltanto attraverso una copia, (Roma, Provincia Romana dei Francescani, Archivio, *Codex Panispermus*) datata 1387 e firmata dal monaco tedesco Nicolaus Misner chiamato Vyogeler, è pubblicata in *Acta et processus...*, cit., pp. 73-105. Si veda, inoltre, *Rosa rorans bonitatem: exhibition celebrating the sixth centenary of the canonization of St. Birgitta of Sweden*, Catalogo della Mostra a cura di E. Nilsson Nylander, (Città del Vaticano 1991), Città del Vaticano 1991, p. 79.

¹¹ SANCTA BIRGITTA, *Orationes quindecim*, Rome, Johannes Bulle, 1478 ca.

¹² M. TOMASI, *L'art multiplié matériaux et problèmes pour une réflexion*, in Id., S. Utz (a cura di), *L'art multiplié: production de masse, en serie, pour le marche dans les arts entre Moyen Age et Renaissance*, Roma 2011, pp. 7-24: 17-18.

¹³ A proposito degli umori ereticali nati intorno alla figura di Santa Brigida si veda in particolare A. VAUCHEZ, *La diffusione delle Rivelazioni di Santa Brigida in Francia alla fine del medioevo*, in *Santa Brigida profeta dei tempi nuovi. Saint Bridget prophetess of new ages*, Atti dell'incontro internazionale di studio. Proceedings of the International Study Meeting (Roma 1991), Roma 1993, pp. 165-175: 168.

¹⁴ Cfr. ad esempio *Mirabilia vrbis Romae noua recognita, & emendata, atque in uerum sensum reducta per Antoninum Pontum virum diligentiss. sicut alias nunquam fuerunt. (...) Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae. Tabula Christianae religionis. Orationes S. Brigittae cum oratione sancti Augustini. Translatio miraculosa ecclesiae beatae Mariae virginis de Loreto. Divisiones decem nationum totius christianitatis. Interrogationes et doctrinae. Modus*

confitendi, di Andrés de Escobar. Coniuratio malignorum spirituum, Romae, per Antonium Bladum de Asula, 1524. Per i *Mirabilia* cfr. C. NARDELLA, *Il fascino di Roma nel Medioevo*, Roma 2007.

¹⁵ G. ALFANO, *Brigida cinge l'Europa: una stampa romana e la politica religiosa di metà Cinquecento*, in *Santa Brigida, Napoli, l'Italia*, Atti del Convegno di studi italo-svedese a cura di O. Ferm, A. Perriccioli Sagge, M. Rotili, (Santa Maria Capua Vetere 2006), Napoli 2009, pp. 171-189.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Si tratta di un compendio della vita della santa che, scritto da Nicolaus Hermanni vescovo di Linköping, un tempo precettore dei figli di Brigida (v. *Rosa rorans...*, cit., p. 101), fu pubblicato a cura di Olaus Magnus (NICOLAUS HERMANNI, OLAUS MAGNUS, *Incipit vita abbreviata praedilectae sponsae Christi sanctae Brigittae de Regno Sueciae continens in se certas reuelationes diuinas cum aliquibus miracoli*, Romae 1553).

¹⁸ *Memoriale effigiatum librorum prophetiarum seu visionum B. Brigidae alias Birgittae viduae stirpis regiae de regno Suetiae ad excitandum conseruandumque puram deuotionem in cordibus humilium Christianorum*, ed. Olaus Magnus, Romae 1556, f. 3. La parte testuale del *Memoriale effigiatum* è mutuata e rielaborata dalle *Reuelationes*. Sostanzialmente ne risulta una breve agiografia brigidina.

¹⁹ *Ivi*, f. 2.

²⁰ BIRGITTA SUECICA, *Reuelationes sancte Birgitte*, Nuremberg, Anton Koberger, 1500.

²¹ G. VASARI, *Le vite Edizione giuntina e torrentiniana*, <http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=2&page_n=185>.

²² G. PREVITALI, *Presentazione*, in G. VASARI, *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino*, Firenze 1550, a cura di L. Bellosi, Torino 1991, pp. VII-XVII.

²³ N. M. CAMERLENGHI, *The life of the Basilica...*, cit., pp. 167-169.

²⁴ C. DURANTUS, *Tractatus de visionibus, reuelationibus, apparitionibus, Raptu & Extasi*, I, Romae 1628, f. 179.

²⁵ FRAY ANTONIO DE YEPES, *Cronica General de la Orden de San Benito*, I, Valladolid 1609, centuria prima, f. 67, column. 3.

²⁶ C. B. PIAZZA, *Emerologio sagro di Roma cristiana e gentile*, Roma 1690, Parte I, p. 370; Parte II, p. 72. Per il crocifisso di San Lorenzo in Damaso cfr. anche G. VASI, *Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma dedicato ai gloriosi apostoli S. Pietro e S. Paolo da Giuseppe Vasi (...) con una breve digressione, sopra alcune città, e castelli suburbani*, Roma 1763, IV, n. 326, tav. 74: «È di somma devozione l'immagine del ss. Crocifisso nella cappella, che segue, per la tradizione che più volte parlasse a santa Brigida, mentre vi faceva orazione».

²⁷ O. PISELLI CIUCCIOLI, *Notizie istoriche della chiesa parrocchiale di S. Maria in Monticelli di Roma col ristretto della vita del Regnante Pontefice Clemente XI, restauratore della medesima*, Montefiascone 1719, p. 38.

²⁸ G. LEONE, *Il percorso della mostra, in Tavole miracolose. Le icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto*, Catalogo della Mostra a cura di Id., (Roma 2012), Roma 2012, pp. 11-20: 16.

²⁹ *Acta et processus...*, cit., pp. 526-529.

³⁰ Le prime attestazioni documentarie che riguardano il crocifisso di Santa Maria in Monticelli risalgono agli anni venti del XVII secolo. L'altare su cui insiste, dedicato per l'appunto al Crocifisso, è ricordato essere di proprietà dell'arciconfraternita del Gonfalone da una visita apostolica del 16 febbraio 1626 (cfr. I. TOESCA, *scheda n. 6 Crocifisso*, in *Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti. X Settimana dei Musei, Roma 1967, p. 14). Non c'è ragione di dubitare sulla sua presenza *in situ* sebbene non si faccia cenno alla scultura. La prima certezza in tal senso risale al 1690, overosia all' *Emerologio sagro* di Carlo Bartolomeo PIAZZA (cit., p. 370) che sotto il «di 3 maggio» consiglia per la ricorrenza de «L'invenzione della

Santa Croce» di lucrare indulgenza plenaria oltre che in Santa Croce in Gerusalemme, nelle Basiliche Maggiori e nella cappella del miracoloso crocifisso di San Marcello anche «A Santa Maria in Monticelli al Santissimo Crocifisso di gran divozione e v'ha tradizione, che fù visitato da s. Brigida».

Allo stesso tempo è significativo rilevare che il crocifisso si trovava in una chiesa del rione Regola, dove Brigida abitò in una casa donata dalla nobildonna Francesca Papazurri, dopo aver lasciato il palazzo cardinalizio attiguo a San Lorenzo in Damaso (A. SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria*, Roma 1964, pp. 29-30).

³¹ G. CURZI, [*Percorsi centromeridionali: la Madonna lignea di Santa Maria della Sorresca*, in *L'Arte del Legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, Atti del convegno a cura di G. B. Fidanza, (Pergola 2002), Perugia 2005, pp. 169-180: 178] ritiene che i crocifissi gemelli di Santa Maria in Monticelli e Santa Barbara dei Librai presentino affinità fisionomiche con i crocifissi riuniti sotto la denominazione del Maestro del crocifisso di Visso.

³² B. FABJAN, C. BERTORELLO, E. CORONA, A. LO MONACO, *Il restauro del Crocifisso di San Marcello a Roma: conservazione ed esigenze di culto*, in «Kermes», XIV (2001), pp. 27-40.

³³ E. NERI LUSANNA, *Invenzione e replica nella scultura del Trecento: il "Maestro dei Magi di Fabriano"*, in «Studi di storia dell'arte», III (1992), pp. 45-66. La studiosa sintetizza con grande efficacia le categorie critiche che riguardano la prassi imitativa medievale. È evidente che si debba presupporre l'esistenza di un 'modello' perché «la coscienza dell'originalità della creazione non era presente nel Medioevo nel senso moderno del termine». Rispetto al modello si definiscono tre tipi di reiterazione: 1. replica da intendersi quale «riproposta di un fortunato esemplare eseguito all'interno della stessa bottega», 2. copia, cioè «fedele derivazione realizzata da altra mano anche dopo un certo lasso di tempo»; 3. riproduzione, «pratica che elimina ogni relazione cronologica e stilistica». Su questo argomento cfr. inoltre EAD., *Per l'Adorazione dei Magi di Palazzo Venezia a Roma*, in *Nobilis arte manus: Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, a cura di B. Klein, H. Wolter- von dem Knesebeck, Dresden 2002, pp. 218-227.

³⁴ C. SAVETTIERI, *Crocifisso sec. XIV*, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, II, Modena, 2000, pp. 725-726. In occasione del trasferimento dalla cappella del Crocifisso a quella di San Nicola il manufatto fu sottoposto ad un restauro molto invasivo eseguito da Mattia Gomes, secondo quanto attesta l'atto di pagamento erogato in suo favore il 15 dicembre 1750, per aver «raggiustata tutta l'Imagine del SS. Crocefisso fatta di legno con molti pezzi di nuovo e riempito tutto dove bisognava di mistura da ontarsi con fascie di tela tenera succato e saltato» (Città del Vaticano, Archivio Fabbrica di San Pietro, P. 43, S.E., vol. 91, cit. in C. SAVETTIERI, *Crocifisso...*, p. 726).

³⁵ Nella relazione dell'ultimo restauro condotto sul manufatto [cfr. F. MANCINELLI, *Arte medievale e arte moderna*, in «Atti della Pontificia Accademia romana di Archeologia. Rendiconti», XLVIII (1975-1976), pp. 454-476] non è segnalato nessun intervento in corrispondenza dell'attacco fra testa e omeri che possa essere ascrivibile ai secoli successivi. Si parla soltanto di una fatica nell'intaglio. Ciò significa che non si hanno in mano elementi che possano dare consistenza a una presunta manomissione avvenuta fra XVI e XVII secolo per incrementare il valore evocativo della scultura in rapporto al prodigio brigidino.

³⁶ A. LUDOVISI, *La scultura lignea medievale nel Lazio*, tesi di dottorato, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara, a.a. 2003/2004, pp. 158-161; EAD, *La scultura lignea a Roma tra la seconda metà del XIII secolo e la prima metà del XIV*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300 il primo Giubileo*, Catalogo della Mostra a cura di M. Righetti Tosti-Croce, (Roma 2000), Milano 2000, pp. 90-92.

³⁷ V. TIBERIA, *Crocifisso ligneo e affresco del catino absidale. Ultimi restauri*, in A. M. Affanni (a cura di), *La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma: quando l'antico è futuro*, Viterbo 1997, pp. 221-223; A. CAVALLARO, *Santa Croce in Gerusalemme*, Roma 2009, p. 81.

³⁸ NICOLAUS HERMANNI, OLAUS MAGNUS, *Incipit vita abbreviata...*, cit., s.p. (cap. XVI).

³⁹ M.V. BRUGNOLI, *scheda nr. 29*, in *Mostra dei restauri*, Catalogo della Mostra, (Roma 1970), Roma 1970, p. 23.

⁴⁰ A. VAUCHEZ, *La diffusione delle Rivelazioni...*, p. 167.

⁴¹ Trattandosi di replicazione lipsanica non può considerarsi fenomeno di fabbricazione massiva (cfr. v. M. TOMASI, *L'art multiplié...*, cit., p. 20).

⁴² M. ANDALORO, *Dal ritratto all'icona*, in Ead., S. Romano (a cura di), *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000, pp. 23-54; 53-54.

⁴³ Lo stesso San Francesco, verso il quale Brigida nutiva grande affezione, verso la fine del Trecento iniziò ad accentuare la sua cristiformità, essendo caratterizzato in modo sempre più marcato dai segni della Passione ed essendo stigmatizzato non solo dal Serafino in immagine d'uomo crocifisso alato, ma anche dal Cristo affisso alla croce, secondo la nuova visione espressa dal *De Conformitate vitae Beati Francisci ad Vitam Domini Iesu* che, redatto da Bartolomeo da Pisa a partire dal 1385, fu approvato dal Capitolo generale di Assisi del 1399 [per un inquadramento della questione francescana cfr. C. D'ALBERTO, *Ufficialità francescana e potere comitale: la Cappella di San Francesco a Castelvecchio Durbequo*, in *Universitates e Baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo*, Atti del Convegno a cura di P. F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi, (Guardiagrele 2006), I, Pescara 2008, pp. 53-69; in prospettiva più generale v. P. SANVITO, *Imitatio. l'amore dell'immagine sacra*, Pescara 2009, pp. 37-72]. Nel mondo delle confraternite, allo stesso modo, la soteriologia dei Disciplinati era incentrata sulla *conformitas* del penitente al motivo del Dio-uomo-crocifisso, alla stessa stregua di quella dei Bianchi, che rendevano, però, le pratiche liturgiche più spettacolari attraverso le essudazioni sanguigne dei crocifissi al seguito dei quali si snodavano le loro processioni [cfr. C. D'ALBERTO, *Puccio Capanna nell'oratorio della confraternita dei Disciplinati di San Rufino: spaccato di un'Assisi tardo trecentesca*, in *Iconografia francescana*, Terzo Convegno Internazionale degli Studi Iconografici (Rijeka 2009), «Ikon», III (2010), pp. 137-150].

⁴⁴ Cfr. G. TIGLER (Orvieto 1284-1334. *Le sculture della parte bassa della facciata* con appendice documentaria a cura di L. Mineo, in *La facciata del duomo di Orvieto. Teologia in Figura*, Cinisello Baslamo 2002, pp. 12-25: 24) propone il nome del figlio di Lorenzo Maitani, Vitale che, alla morte del padre, assume il ruolo di *caput magister* della fabbrica orvietana: J. WIENER, *Lorenzo Maitani und der Dom von Orvieto: eine Beschreibung*, Petersberg 2009, pp. 344-346.

⁴⁵ Per una puntuale definizione delle testimonianze artistiche connesse al Miracolo eucaristico di Bolsena cfr. D. RIGAUX, *Miracle, reliques et images dans la chapelle du Corporal à Orvieto (1357-1364)*, in *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, Actes du séminaire tenu à Paris, Institut catholique (1997-2004), a cura di N. Bériou, B. Caseau, D. Rigaux, Paris 2009, pp. 201-245.

⁴⁶ D. RIGAUX (ivi, pp. 211-212, 228) identifica, a ragione, questo episodio con l'assegnazione da parte di Urbano IV a Tommaso d'Aquino della stesura dell'*Officium Festi del Corpus Domini* e non della bolla *Transiturus*. Sebbene i limiti esatti della collaborazione di Tommaso all'istituto del *Corpus Domini* non siano ancora stati determinati con esattezza, tuttavia attualmente si tende a confermare che le opere *Cibavit* e *Office Sacerdos* siano di autografia tommasiana [su questo argomento v. in particolare: P.-M. GY, *L'office du Corpus Christie et saint Thomas d'Aquin, état d'une recherche*, in «Revue des Sciences philosophiques et théologiques», LXIV (1980), pp. 491-507; ID., *L'office du Corpus Christie et la théologie des accidents eucharistiques*, in «Revue des Sciences philosophiques et théologiques», LXVI (1982), pp. 81-86; P. SANVITO, *Imitatio...*, cit., p. 50].

⁴⁷ Confronto proposto per la prima volta da E. CARLI, *Il Duomo di Orvieto*, Roma 1965; ID., *Architettura e scultura, in Il Duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di G. Barlozzetti, (Orvieto 1990), Torino 1995, pp. 27-51: 37, e in genere accolto dalla critica. Da ultimo v. J. WIENER, *Lorenzo Maitani...*, cit., p. 345.

⁴⁸ Per celebrare il settimo centenario della ricostruzione del duomo di Orvieto, l'Opera del Duomo ha voluto rendere omaggio a Lorenzo Maitani, che nel 1310 impose un cambiamento profondo all'impostazione progettuale della fabbrica, con una mostra monografica lui dedicata (10 aprile - 13 novembre 2010). Questa, purtroppo, non è stata accompagnata da

un catalogo scientifico, perciò le scelte espositive e i pannelli illustrativi sono gli unici strumenti dei quali si dispone. Significativa ai fini del presente discorso la collocazione del crocifisso del duomo di fronte a quello proveniente dal San Francesco per misurarne le strettissime affinità quali prove di identità autografica. Si propende però nel ritenere il crocifisso francescano copia e non replica del modello in duomo, in quanto è caratterizzato da un intaglio meno aspro e da affinità più legate a volontà imitative del prototipo che a vere intrinseccità stilistiche.

⁴⁹ M.-M. GAUTHIER, *Emaux du moyen âge occidental*, Fribourg 1972, p. 222. Sulla scia del riconoscimento di una matrice francese nelle sculturine del Corporale sono stati avanzati specifici accostamenti con la statua-reliquiario di San Biagio, originariamente San Nicasio, del tesoro della cattedrale di Namur per i quali si veda E. CIONI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998, p. 530. Da ultimo v. anche G. FRENI, *The reliquary of the Holy Corporal in the cathedral of Orvieto: patronage and politics*, in *Art, politics and civic religion in central Italy, 1261 – 1352*, Essays by postgraduate students at the Courtauld Institute of Art, a cura di J. Cannon, B. Williamson, Aldershot [u.a.] 2000, pp. 117-177.

⁵⁰ Già A. VENTURI (*Storia dell'arte italiana. La scultura del Trecento e le sue origini*, IV, Milano 1906, p. 325) affermava che il modello alla base dei crocifissi del duomo e di San Francesco era l'esemplare di San Domenico, perché fu quello che parlò a San Tommaso. Certo in base all'agiografia del santo aquinate fu la croce dipinta del convento napoletano di San Domenico a parlargli nel 1273; in ogni caso è verosimile sostenere, in base al principio di replicazione del sacro presentato nel corso di questa trattazione, che anche il crocifisso conservato nella chiesa orvietana di San Domenico, dove soggiorno l'Aquinate, fu investito, nel corso del tempo, delle stesse qualità del simulacro napoletano.

⁵¹ Cfr. *supra* a cap. II.

⁵² Cfr. *infra* a cap. V.

⁵³ E. LAVAGNINO, *Storia dell'Arte medievale italiana*, Torino 1936, p. 345; ID., *Il crocifisso della Basilica di San Paolo*, in «Rivista del Regio Istituto di Archeologia e storia dell'arte», VII (1940/1941), pp. 217-227; ID., *Pietro Cavallini*, Roma 1953, pp. 19, 55-58.

⁵⁴ F. HERMANIN, *L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV*, Bologna 1945, p. 164.

⁵⁵ W. BUCHOWIECKI, *Handbuch der Kirchen Roms: der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, 3 voll., Wien 1967-1974, p. 227.

⁵⁶ P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il Trecento*, Torino 1951, p. 367.

⁵⁷ E. CARLI, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960, p. 42.

⁵⁸ M. SALMI, *Tino di Camaino a Roma?*, in «Commentari», XI (1964), pp. 166-172.

⁵⁹ F. MANCINELLI, *Arte medievale...*, cit.. Sulla stessa linea di Mancinelli: C. GUGLIELMI FALDI (*ad vocem Pietro Cavallini*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXII, Roma 1979, pp. 775-784: 781) la quale assegna il manufatto ad un maestro toscano di gusto senese-giugante. Per una puntuale disamina dello stato della questione sino ai primi anni ottanta dello scorso secolo v. T. IAZEOLLA, *scheda A.II. 4.2. Crocifisso ligneo, Roma S. Paolo fuori le mura*, in *Roma 1300-1875: la città degli anni santi. Atlante*, Catalogo della Mostra a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, (Roma 1985), Milano 1985, p. 73.

⁶⁰ A. LUDOVISI, *La scultura lignea a Roma...*, cit., pp. 90-92; EAD., *La scultura lignea medievale...*, cit., pp. 147-151.

⁶¹ A. TOMEI, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000, pp. 14, 148.

⁶² G. CURZI, *Percorsi centromeridionali...*, cit., p. 178.

⁶³ L. CAVAZZINI, *Natura e scultura: Assisi, Perugia, Orvieto*, in *Medioevo: natura e figura*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di A.C. Quintavalle, (Parma 2011), in corso di stampa. Su Marco Romano v. da ultimo *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, Catalogo della Mostra a cura di A. Bagnoli, (Casole d'Elsa 2010), Cinisello Balsamo 2010.

⁶⁴ Da ultimo su questo crocifisso si veda S. SPANNOCCHI, *scheda nr. 2*, in *Marco Romano e il contesto...*, cit., pp. 156-159.

⁶⁵ M. SEIDEL, "Sculpens in ligno splendida". *Sculture lignee di Giovanni Pisano*, in *Sacre passioni: scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Catalogo della Mostra a cura di M. Burrelli, (Pisa 2000-2001), Milano 2000, pp. 79-94.

⁶⁶ Da ultimo v. a questo riguardo G. AMERI, *scheda n. 101*, in *GiOTTO e il Trecento: "il più Sovrano Maestro stato in dipintura". Le opere*, Catalogo della Mostra a cura di A. Tomei, (Roma 2009), Milano 2009, pp. 259-261.

⁶⁷ F. MANCINELLI, *Arte medievale...*, cit., pp. 470-471.

⁶⁸ P. TOESCA, *Storia dell'arte...*, cit., p. 367. Si pensi ad esempio al piccolo crocifisso dipinto al di sotto del riquadro con la Madonna fra San Francesco e San Giovanni Evangelista nel transetto sinistro della Basilica Inferiore di San Francesco ad Assisi.

⁶⁹ G. KREYTENBERG, *Gano di Fazio, Goro di Gregorio, Giovanni d'Agostino: Bemerkungen zur Sienerer Skulptur des Trecento*, in «Studi di storia dell'arte», XVII (2006), pp. 23-36; R. BARTALINI, *Scultura gotica in Toscana: maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 290-335; ID., *Cinque postille su Giovanni d'Agostino*, in «Prospettiva», LXXIII/LXXIV (1994), pp. 46-73; A. MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Simone Martini e la scultura senese contemporanea*, in *Simone Martini*, Atti del Convegno a cura di L. Bellosi, (Siena 1985), Firenze 1988, pp. 193-202.

⁷⁰ J. WIENER, *Lorenzo Maitani...*, cit., 60.

⁷¹ Cfr. *supra* a cap. II.

⁷² Si fa riferimento all'atto di procura allegato al testamento del cardinal Matteo Orsini, il quale siglato il 24 novembre del 1341 a Roma, in Santa Maria sopra Minerva, contiene la nomina degli esecutori testamentari alla presenza di quattro testimoni: i marmorari Paolo e Agnolo senesi ma «nunc de Urbe» e «Johannes Guidicelli marmorario de regione Trivii e Lelio dicto alias Menchiabona de regione Pigna». Cfr. *supra* a cap. II.

⁷³ Cfr. D. VIN, *Louis Courajod et la muséologie du département des Sculptures du musée du Louvre (1874-1896)*, in *Un combat pour la sculpture: Louis Courajod (1841-1896), historien d'art et conservateur*, Actes de la journée d'étude à l'occasion du centenaire de la mort de Louis Courajod (1841-1896) a cura di G. Bress-Bautier, con la collab. di M. Lafabrie, (Paris 1996), Paris 2003, pp. 59-89: 59.

⁷⁴ F. DE LA MOUREYRE, *Édouard et Nélie André en quête de sculptures italiennes*, in «Gazette des Beaux-Arts», CXXV(1995), pp. 123-138: 130.

⁷⁵ Sull'ampliamento della collezione plastica e sul riallestimento delle sale cfr. D. VIN, *Louis Courajod et la muséologie...*, cit.

⁷⁶ Sui rapporti fra Courajod e gli André cfr. in particolare F. DE LA MOUREYRE, *Édouard et Nélie André...*, cit.

⁷⁷ *Catalogue sommaire des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes (Musée du Louvre)*, Paris 1897: «Ouvrage anonymes, seconde partie, École d'Italie», nr. 286, p. 34.

⁷⁸ E. PARLATO, *La scultura dal tardo Medioevo alla fine del Cinquecento*, in I. Miarelli Mariani, M. Ricciello (a cura di), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, I, Roma 2009, pp. 147-177: 160-163.

Ritorno breve ma non effimero.
Opere degne di un papa

Alla fine riuscì a tornare. Nonostante le resistenze dei cardinali e di Carlo V, re di Francia, il 20 maggio del 1367 Urbano V si imbarcò a Marsiglia, giunse a Corneto agli inizi di giugno e di qui si trasferì a Viterbo, dove rimase all'incirca tre mesi prima di entrare a Roma il 16 ottobre¹.

Oltre la sua personalissima convinzione che la sede naturale del Papato fosse Roma, perché qui si conservavano le reliquie della Cristianità, era intenzionato anche a sottrarsi alle eccessive ingerenze della corona francese². E come era avvenuto anche in passato, un buon terreno dove conquistarsi questa autonomia era la penisola italiana. Qui l'impegno dell'Albornoz, sanzionato poi dall'opera legislativa delle Costituzioni egidiane, aveva dato già i suoi frutti soprattutto fra la Toscana e l'Emilia, mentre nei territori settentrionali la situazione risultava più complessa a causa dei Visconti³. Gli interventi legati alla pacificazione continuarono, dunque, a essere imponenti anche durante la presenza del papa a Roma, il quale in un primo momento fu piuttosto concentrato a restituire alla città quell'idea di universalità che, inevitabilmente, Avignone le aveva sottratto.

Fu così che il 1 marzo del 1368 rinvenne nell'altare del Sancta Sanctorum – là dove le aveva collocate Niccolò III – le teste dei santi Pietro e Paolo, tra le reliquie più sacre della città almeno dalla fine del XII secolo e strumenti miracolosi già dalla seconda metà del Duecento⁴. L'evento suscitò grandissimo fermento nella folla che ne pretese la visione. Il pontefice allora con l'aiuto dell'arcivescovo di Urgel, Niccolò Capocci, le mostrò dalla loggia delle Benedizioni, ottenendo così quanto sperava: tripudio e consenso⁵. Il primo passo era compiuto. Ora però doveva dare giusta collocazione a questo preziosissimo patrimonio lipsanico che non poteva stare più chiuso nell'isolamento della cappella papale, se era servito da aggregante comunitario.

GIOVANNI DI BARTOLO

Avignone - Roma: i reliquiari a mezza figura dei Santi Pietro e Paolo

Si scelse di realizzare due reliquiari antropomorfi o 'parlanti', le cui forme, cioè, alludevano all'oggetto di devozione che sarebbe stato racchiuso al loro interno⁶. Purtroppo gli originali sono stati fusi nel 1799 dai Francesi nell'ambito delle spoliazioni fatte a riscatto della taglia imposta con il Trattato di Tolentino. Sei anni dopo la loro distruzione sono state realizzate due copie da Giuseppe Valadier, le quali, commissionate dalla principessa Maria Emanuela Pignatelli, sono tuttora esposte all'interno del ciborio urbaniano⁷ (fig. v.1).

L'aspetto dei reliquiari trecenteschi, tuttavia, è ricostruibile in modo puntuale grazie a una ricca tradizione indiretta, costituita da testimonianze documentarie, erudite, grafiche e pittoriche. Questa tradizione tramanda anche il nome del maestro che firmò i due busti. Si tratta di quel «*Johannes Bartoli de Senis aurifaber*»⁸ che Eugène Müntz⁹, alla fine del XIX secolo, rintracciò in numerosi documenti dell'Archivio Segreto Vaticano. Dopo Müntz, è stato merito di Sidney J. A. Churchill¹⁰ e di Ippolito Machetti¹¹ aver delineato la vicenda artistica dell'orafo senese, che, trascurata dagli studi del Novecento, è stata soltanto di recente rivista, nei suoi punti essenziali, da un volume collettivo, il cui progetto scientifico è stato curato da Elisabetta Cioni¹².

La sfortuna critica di Giovanni di Bartolo è stata in parte determinata dal fatto che la quasi totalità dei numeri attestati dal catalogo documentario sia priva di riscontri materiali. Ha voluto poi il caso che, oltre ai distrutti busti lateranensi, l'unico manufatto riferibile con certezza alla sua autografia è stato per lungo tempo invisibile. Si tratta del reliquiario di Sant'Agata conservato a Catania (figg. v.2-3) che, avvolto da sentimenti di devozione, condivisi dalla cittadinanza e dalle istituzioni sia pubbliche sia religiose, è stato sottratto agli occhi della comunità scientifica sino alla citata iniziativa della Cioni e a qualsiasi tipo di intervento conservativo che, ora fortunatamente, è in corso, dopo l'ultimo risalente agli inizi del secolo passato¹³.

Per il resto il *corpus* di Giovanni di Bartolo può contare soltanto poche attribuzioni avanzate sulla base del referto stilistico. Si tratta del piede della croce¹⁴ in cristallo di rocca che, conservata presso il Tesoro del santuario della Verna, è stata trafugata nel secolo scorso (fig. v.4), del busto reliquiario di Santa Giuliana proveniente dall'omonimo monastero perugino e ora al Metropolitan Museum of Art di New York

(fig. v.5, quest'ultima attribuzione, è stata già messa in discussione¹⁵); e infine della cassetta reliquiario delle catene dei Santi Pietro, Paolo e Giovanni Evangelista del Kunsthistorisches Museum di Vienna¹⁶ (fig. v.6).

A fronte delle numerose questioni prospettate è utile procedere per gradi, integrando anzitutto la biografia documentaria dell'orafo senese con il contesto storico all'orizzonte del quale essa si svolse, ovvero sia il ritorno della curia a Roma. In seconda battuta è necessario sistematizzare tutti i dati a disposizione al fine di ricostruire l'aspetto formale, tecnico e a tratti stilistico dei reliquiari lateranensi che di questo ritorno furono il manifesto programmatico.

La prima attestazione che riguarda Giovanni di Bartolo risale al 20 giugno 1363. Al maestro, allora residente ad Avignone e già al servizio di Urbano V, è commissionata una croce d'argento per la chiesa di Saint-Didier in esecuzione del lascito testamentario di Albert Arnaud. Nel *recto* era rappresentato (non è dato sapere con quale tecnica) un Crocifisso, i dolenti e un angelo in atto di raccogliere il sangue sgorgante dal costato di Cristo, mentre nel *verso* un *Agnus Dei* circondato dai simboli degli Evangelisti¹⁷.

Segue il 14 novembre del 1364 una fattura in cui si attesta il versamento di 25 fiorini e 6 soldi per lo sbalzo e la cesellatura di cinque vassoi o tazze (*scutella*) in argento¹⁸. Il 16 agosto del 1365 realizza per Carlo IV di Boemia in visita ad Avignone in collaborazione con l'incisore *Johannes de Gobro* una *cella regali de fusta deaurata* che gli frutta ben 264 fiorini e 6 soldi¹⁹. Fra 1365 e 1368, in qualità di orafo ufficiale della curia, gli sono commissionate quattro Rose d'oro (una nel 1365²⁰, due nel 1367²¹, l'ultima nel 1368²²) che il pontefice ogni anno benediva nella quarta domenica di Quaresima e inviava poi in dono a regnanti o città che si erano particolarmente resi meritevoli²³. Delle prime tre si ignora il destinatario, mentre della quarta si sa che era per la regina Giovanna d'Angiò e che era particolarmente preziosa in quanto realizzata con 14 onces e 20 denari di oro 20 carati e tre zaffiri²⁴. Nel 1367, rispettivamente il 18 febbraio²⁵ e il 30 giugno²⁶, sono emesse due bolle di pagamento che fatturano compensi relativi alla cesellatura di 12 calici e di un vaso, tutti in argento dorato, o più semplicemente relativi alla riparazione di croci e turiboli o alla saldatura di piedi di candelabri.

Con la qualifica di orafo e argentiere «*Curiam Romanam sequens*»²⁷, dunque, Giovanni di Bartolo sovrintende sia lavori di un certo presti-

gio sia quelli di ordinaria manutenzione. A ciascuna di queste committenze della prima stagione avignonese, tuttavia, non è riconducibile nessun manufatto.

È necessario attendere il soggiorno romano per avere la prima opera nota con i busti reliquiari. Se non fosse stato per la loro distruzione, si configurerebbero come un caso esemplare di produzione, possedendo informazioni di prima mano circa la committenza, l'artefice e la cronologia *ad annum*. L'assenza del dato materiale, invece, impone in prima istanza, la sua restituzione che, come si diceva sopra, è possibile grazie a una ricchissima tradizione indiretta.

Alla descrizione dei busti redatta dal guardiano della confraternita del Salvatore Urbano Mellini nel 1649²⁸, in occasione di un intervento di pulitura predisposto dai canonici lateranensi, è ora possibile affiancare un'altra, per altro precedente in ordine cronologico. Si tratta della relazione scritta da Fabrizio Nario (o Naro) nel 1596 e autenticata dal notaio Francesco Pacichelli nel 1643²⁹. La circostanza era la stessa. Un intervento di pulitura predisposto dai canonici lateranensi e al quale Nario partecipò perché, come Mellini, era guardiano della confraternita del Salvatore.

Molta della letteratura erudita che di lì a poco fece riferimento alla memoria manoscritta del Mellini (pubblicandone in alcuni casi delle parti, in altri la versione integrale), ne trasse anche delle riproduzioni grafiche³⁰, più o meno dettagliate (figg. v.7-8). Ad esse si devono aggiungere le puntuali versioni fornite da Jean-Baptiste Seroux D'Agincourt nei suoi disegni preparatori³¹ (fig. v.9) che, risalenti agli anni Ottanta del Settecento³², furono in parte utilizzate per la tavola inserita nell'*Histoire de l'Art par les Monumens*³³ (fig. v.10).

La sacralità dei reliquiari, per i quali Urbano V aveva previsto un'indulgenza di cinque anni, confermata poi da Gregorio XI a quella pressoché illimitata della Veronica³⁴, aveva determinato la precoce replicazione devozionale del loro soggetto. In tale prospettiva devono essere considerate due tavole dipinte che, ricordate da Francesco Cancellieri nel 1802³⁵, risalivano, sempre secondo lo storico romano, al Quattrocento. «Alte palmi sei e larghe quattro» erano prodighe di dettagli che, ormai agli inizi del XIX secolo, risultavano utili per la ricostruzione dei reliquiari scomparsi³⁶. Se di queste tavole si è persa traccia³⁷ rimangono altri casi di replicazione del sacro. Fra i più importanti i due dipinti tardo cinquecenteschi conservati nella cappella Colonna della basilica lateranense³⁸ e quelli dell'oratorio del Santissimo Sacramento situato

nel lato sud del Sancta Sanctorum³⁹, che servirono da modelli per le restituzioni di Valadier, come lascia intendere anche Rohault de Fleury⁴⁰ nel titolo della sua restituzione grafica (fig. V.II).

Incrociando, dunque, le più importanti testimonianze iconografiche con la letteratura erudita e soprattutto con le memorie documentarie, che per altro contano i nuovi apporti della relazione tardo cinquecentesca, si apprende che i due reliquiari dei Santi Pietro e Paolo in argento sbalzato, dorato, cesellato e inciso avevano proporzioni e struttura assolutamente speculari⁴¹. Essi si presentavano come effigi a tutto tondo tagliate quasi all'altezza della vita e poggianti su un alto basamento (figg. V.7-II).

Dal punto di vista tipologico erano reliquiari a mezza figura⁴². Comprendevano anche mani e braccia atteggiate in pose diversificate a sorreggere i simboli qualificanti delle loro rispettive iconografie: spada e libro per Paolo, chiavi e atto benedicente per Pietro.

Entrambi i busti erano dotati di un piedistallo formato da due livelli. Il primo, procedendo dall'alto verso il basso, aveva un'elegante forma poliloba. Dalla piattaforma centrale a semicerchio dipartivano due ali rettangolari che si concludevano alle estremità con piccoli corpi cilindrici dal profilo sporgente. Entro lo spessore di questo primo livello correva un'iscrizione che, interrotta soltanto al centro da un inserto araldico (lo stemma di Urbano V in San Paolo e quello del Papato in San Pietro)⁴³, celebrava il prestigioso committente:

«URBANUS PAPA QUINTIUS FECIT FIERI HOC OPUS AD HONOREM CAPITIS BEATI PAULI [/PETRI/] APOSTOLI ANNO DOMINI MCCCLXIX»⁴⁴

Il secondo livello era costituito da una base a forma di parallelepipedo profilata nella parte alta da una cornice con fiorellini (fig. V.7). Le facce erano concave e ospitavano alternativamente stemmi di Urbano V, chiavi papali e placchette smaltate raffiguranti gli episodi più significativi delle vite di Pietro e Paolo⁴⁵. In basso girava una seconda bordura sulla quale, in corrispondenza dei lati lunghi, era impaginata un'altra iscrizione interrotta, allo stesso modo della prima, da stemmi posti entro losanga (quello di Urbano V in San Paolo, quello del Papato in San Pietro):

«CAROLUS DEI GRATIA REX FRANCORUM, QUI CORONATUS FUIT ANNO DOMINI MCCCLXIV DONAVIT PRAESENS LILIUM AD HONOREM CAPITIS B. PAULI [/PETRI/] QUOD EST IN PECTORE EIUS»⁴⁶.

Nel testo si fa riferimento ai gigli che Carlo V, re di Francia, donò in occasione della consacrazione dei due busti. Non furono gli unici omaggi ricevuti dal pontefice per il riallestimento delle sacre reliquie. La moglie di Carlo, Giovanna de Bourbon offrì la croce della casula di San Pietro, mentre Giovanna I d'Angiò il nimbo di San Paolo⁴⁷. Come ovvio soltanto i gigli araldici del Valois, che campeggiavano al centro del petto degli Apostoli, scintillanti d'oro massiccio e di pietre preziose, furono celebrati nell'epigrafe. L'uso dei due reliquiari in chiave politica è evidente⁴⁸: Urbano V era riuscito a coinvolgere nell'impresa anche la corona di Francia.

Se la dedicazione reale correva, dunque, sui lati lunghi della bordura che chiudeva la base a forma di parallelepipedo, la sottoscrizione attribuita di Giovanni di Bartolo campeggiava sui lati corti⁴⁹ e recitava «*hoc opus fecit Johannes Bartoli de Senis aurifaber*»⁵⁰.

È probabile che il piedistallo non poggiasse direttamente a terra, ma fosse dotato di otto piedini, costituiti da foglie rigonfie⁵¹ (fig. V.7).

Queste erano le peculiarità strutturali, decorative ed epigrafiche che i due busti dividevano. Per il resto avevano caratteristiche proprie.

San Paolo vestiva un camice interamente percorso da raffinatissimi tralci vitinei (forse realizzati a sbalzo), la cui trama tentacolare era interrotta soltanto in corrispondenza dello scollo, delle ascelle e dei polsi da bordure decorate con castoni di pietre preziose.

Sopra indossava un manto sul quale si sviluppava lo stesso motivo fitomorfo del camice. In più era rifinito in corrispondenza dei lembi da passamanerie ornate da pietre preziose. Fra queste pietre le fonti ricordano uno zaffiro con sopra intagliato il Salvatore a tutta figura⁵² e un grande cammeo bianco sul quale era raffigurata forse l'effigie dell'imperatore Nerone⁵³. Al centro del petto, poco sotto il giglio, pendeva una medaglia d'argento nella quale era inciso il motto «*Cedit Apostolicus Princeps tibi, Paule, vocaris // Nam dextre natus, vas, Tuba clara Deo*»⁵⁴.

Tra i suoi attributi recava, inoltre, la spada sulla quale la tradizione letteraria ricorda che correva la scritta in lettere dorate «*Sanctus Paulus*»⁵⁵, mentre le memorie iconografiche (che non riportano il dettaglio di questa iscrizione) ne riproducono la terminazione dell'elsa a forma di piccolo clipeo entro cui era impaginato, forse in smalto, l'ennesimo blasone pontificio (figg. V.7-11). Come pure d'argento smaltato⁵⁶ erano gli stemmi che campeggiavano sulla copertina del libro di san Paolo (fig. V.7).

Il volto doveva essere dipinto, perché le fonti ricordano che era color

carne, mentre la barba, definita bionda e lunga⁵⁷, poteva essere resa anche attraverso l'argento dorato del metallo.

Il San Paolo, infine, era coronato dall'aureola donata dalla regina Giovanna di Napoli (in particolare fig. V.9). Doveva trattarsi di un manufatto di grandissimo pregio. Mellini⁵⁸ la descrive, infatti, smaltata di verde con un raffinato sistema di raggi culminanti in stelline. Il giro più esterno del disco, invece, era scandito da pietre preziose (figg. V.7, 10-11).

San Pietro aveva un aspetto ancora più sontuoso tutto avvolto, com'era, nei suoi paramenti pontificali (fig. V.7-11)⁵⁹. La casula era confezionata, sia davanti sia dietro, con una profusione di pietre preziose. Perle, diamanti, rubini e smeraldi insistevano soprattutto in corrispondenza della croce donata dalla regina Giovanna de Bourbon, laddove le parti risparmiate erano percorse dallo stesso disegno a tralci vitinei che decorava le vesti di San Paolo. Sulla casula, oltre al giglio Valois, era appuntata una medaglia d'argento che, speculare a quella paolina, differiva da questa soltanto per il *titulus* sopra inciso: «*Erigat ut propriam sedem tua, Petre, redibit ut vaticana Pastor ab arce petre (Petri)*»⁶⁰. È evidente quanto il motto petrino che alludeva al reinsediamento papale in Vaticano, rendeva definitivamente esplicito il messaggio simbolico sotteso al ritrovamento miracoloso delle due teste apostoliche.

Il motivo del giglio reale era ripreso dal ricco apparato decorativo della tiara, formando i giri delle corone. Lo stesso fasto caratterizzava le infule che, spartite in piccole bande, erano decorate da insegne pontificie, castoni e sonagli dorati⁶¹. Castoni e pietre preziose tempestavano anche collare e pallio. Da sotto la pianeta emergevano le mani vestite con guanti e polsini che ripetevano l'ornato del collare. Sul polso sinistro pendeva un manipolo frangiato nel quale la marcata esibizione araldica era interrotta soltanto da piccole perle⁶².

Pietro, rappresentato in atto benedicente, manteneva con la sinistra le chiavi che, in argento dorato, erano unite da un pendaglio smaltato di rosso e decorato con le armi urbaniane⁶³. Il volto e il collo erano dipinti «al naturale», mentre la barba era bianca⁶⁴. In questo caso, dunque, la policromia era forse più estesa rispetto a quella di San Paolo.

Infine il sistema di visualizzazione della reliquia è ricordato soltanto per il busto paolino⁶⁵. Al centro della testa vi era un ferretto che fungeva da perno per il sollevamento di una parte del cranio, resa mobile grazie a un sistema di cerniere. Nel verso dell'aureola era applicato un lucchetto la cui apertura consentiva l'estrazione della reliquia (fig. V.9). Con ogni probabilità il meccanismo nel San Pietro era facilitato dalla

presenza del triregno che, se non un vero e proprio copricapo mobile (come lo è ad esempio quello del reliquiario di San Zanobi conservato nel duomo di Firenze⁶⁶), doveva garantire, quanto meno, una parziale apertura del reliquiario sempre attraverso delle cerniere.

La maggior parte delle notizie che era attestata nel corredo epigrafico dei reliquiari trova riscontri e, come ovvio, ulteriori puntualizzazioni nel già citato dossier archivistico pubblicato da Müntz e in altra documentazione conservata presso l'Archivio Segreto Vaticano.

Dopo che il primo marzo del 1368 Urbano V rinviene le teste degli Apostoli, in luglio si inizia a lavorare ai reliquiari, se in un mandato della fine del mese il pontefice affida a Giovanni Baroncelli⁶⁷, suo sergente d'armi e *campstor* della Camera Apostolica, del denaro da impegnare in questa committenza. Nel mese di gennaio del 1369 l'argentiere Giovanni di Marco⁶⁸ è pagato 3 fiorini e 12 bolognini per la costruzione di due piedistalli in noce che, dipinti da un pittore (del quale non si cita il nome) d'azzurro, d'oro e di altri colori, fanno parte di una struttura a baldacchino progettata per il trasporto dei reliquiari in processione⁶⁹. Che i reliquiari furono terminati nel 1369 e che la loro esecuzione fu affidata a Giovanni di Bartolo, però, se ne ha notizia soltanto dalla sottoscrizione attributiva, un tempo su di essi apposta.

Müntz, infatti, ha collegato ai busti dei Santi Pietro e Paolo una bolla di pagamento non pertinente, ritenendo che i 1336 fiorini, 1 soldo e 10 denari erogati in ritardo a Giovanni di Bartolo il 3 aprile del 1372 erano solo una piccola parte dell'ammontare complessivo (parte che giustificava «li soli ferramenti») che gli doveva essere versato per il lavoro dei due reliquiari⁷⁰.

In realtà, rileggendo il testo del documento, la questione è molto diversa⁷¹. I 1336 fiorini, 1 soldo e 10 denari saldavano il lavoro «*pro ferramentis tabernacoli Capitem beatorum Petri et Pauli*», ovverosia delle grate di chiusura del ciborio fatto costruire da Urbano V per l'esposizione dei due reliquiari⁷². Di questa somma di denaro, inoltre, si specifica che 1000 fiorini erano stati già versati all'orafo pontificio dalla Camera Apostolica, secondo quanto era registrato nel libro delle spese e 300 dal pontefice Gregorio XI, negli anni in cui era ancora cardinale. Per estinguere il debito rimanevano dunque soltanto 36 fiorini che gli furono dati in franchi.

La vera bolla di pagamento concernente i due reliquiari è, invece, da riconoscersi in un altro documento (sinora mai citato direttamente)

contenuto nell'*Introitus et Exitus* nr. 331 fra le spese di giugno del 1369:

«*Die eodem facto computo cum predicto magistro Jobanne Bartoli [...] per eum empo et posito de mandato domini nostri Pape in Capitibus argenteis beatorum apostolorum Petri et Pauli per ipsum factis, ad rationem X. flor. pro qualibet marcha inclusa factura predictorum [...] Item pro Gullielmo de Frezenthis [...] qui XVIII. uncias perlarum ymaginibus situavit [...] XV. flor.*»⁷⁵.

Da una parte la corretta lettura dell'atto risalente al 3 aprile 1372 consente di sganciarlo dai reliquiari dei due Apostoli e di provare un'ipotesi già formulata in passato⁷⁴, cioè che anche Giovanni di Bartolo lavorò al ciborio attribuito a Giovanni di Stefano (fig. V.32).

Dall'altra la scoperta documentaria del 1369 fa sì che la paternità dei busti reliquiari non si basi soltanto sulla tradizione indiretta dell'iscrizione, ma possa contare riferimenti certi che solo le carte d'archivio sanno assicurare. La bolla, inoltre, introduce anche un'altra notizia molto interessante. Tramanda il nome di Guglielmo *de Frezenthis*, pagato 15 fiorini per aver incastonato 18 once di perle.

Nel mese di giugno del 1369, dunque, i due busti sono terminati e quasi un anno dopo, il 15 aprile del 1370, sono portati in processione dal palazzo apostolico Vaticano alla basilica lateranense⁷⁵, in presenza di tutto il clero e del popolo romano.

Roma - Avignone - Roma: il reliquiario a mezza figura di Sant'Agata

Se al contributo delle fonti documentarie, erudite e grafiche si associa quello del dato materiale, allora si è in grado di proporre una ricostruzione dei due busti lateranensi, anche da un punto di vista tecnico e stilistico. Per dato materiale si intende, come accennato all'inizio, il reliquiario antropomorfo di Sant'Agata (figg. V.2-3, 12-13), realizzato da Giovanni di Bartolo nel 1376, cioè quando, ritornato in Provenza al seguito di Urbano V, continuò a mantenere la carica di argentiere e orafo pontificio anche sotto Gregorio XI⁷⁶.

Prima di tentare questo tipo di restituzione, è necessario, tuttavia, continuare a percorrere la biografia documentaria del maestro senese proprio per inserire la realizzazione del reliquiario agatino, così come si è fatto per i manufatti lateranensi, entro una salda trama storica.

Dopo che Giovanni di Bartolo lasciò Roma nel 1370, la prima attestazione che lo riguarda è del 23 marzo 1372. Di nuovo attivo presso la

curia pontificia di Avignone, è pagato per la riparazione di 10 piatti e 12 grandi scodelle d'argento (che furono sottoposte pure a brunitura e doratura) e per la realizzazione di una Rosa d'oro⁷⁷. Si è detto che il 3 aprile di quell'anno gli fu saldato il corrispettivo per i lavori relativi al ciborio lateranense.

Il 6 novembre 1373 ricevette compensi per aver inciso i coni delle monete papali⁷⁸, mentre fra il 25 febbraio e il 23 dicembre del 1374 gli furono saldati un'ennesima Rosa d'oro carica di uno zaffiro e due granate e molti *monilia*, alcuni dei quali erano stati lavorati *ex novo*, altri semplicemente riparati, dietro richiesta dei cubiculari papali *Johannes de Baro* e *Petrus de Chassarchis ac Robineto*. In oro, in argento, dorati e smaltati erano destinati a uso personale del pontefice⁷⁹.

Il 1375 è segnato da importanti committenze. L'anno si apre con una Rosa d'oro per il figlio del duca d'Andria⁸⁰ e prosegue con quella che, considerato il compenso di 2566 fiorini, 4 soldi e 6 denari, dovette essere un'impresa di grande prestigio: il braccio d'argento di Sant'Andrea⁸¹. Nonostante le numerose bolle di pagamento che lo riguardano, non è tramandata nessuna notizia circa una sua possibile destinazione⁸².

Il 1376 è l'ultimo anno in cui si hanno informazioni sull'orafo prima del silenzio documentario durato ben tre anni. Il 20 febbraio gli sono saldati lavori di basso cabotaggio che riguardavano la cesellatura di cingoli, fermagli e piccole croci in oro⁸³, ma già ad aprile esce dalla sua bottega una Rosa in oro per il vice conte di Villamuro, impreziosita dai soliti zaffiri e granate⁸⁴. Nel mese di dicembre riceve compensi per nuovi interventi di manutenzione fatti su alcuni reliquiari della cappella *magna* pontificia e su una coppa d'oro che viene anche brunita insieme ad un vaso⁸⁵. Questi ultimi interventi sono realizzati, insieme alla cesellatura di un anello, quando l'orafo era a Marsiglia⁸⁶. L'informazione non è di poco conto. Il 13 settembre 1376 Gregorio XI lascia, infatti, Avignone e dal 23 settembre al 2 ottobre si ferma presso l'abbazia di Saint-Victoir di Marsiglia, in attesa di allestire la flotta e di un miglioramento delle condizioni meteorologiche, per intraprendere il tanto sospirato viaggio verso Roma⁸⁷. Questa notizia conferma che l'orafo faceva parte del seguito papale e che si imbarcò alla volta dell'Italia, giungendovi il 17 gennaio del 1377⁸⁸. Di questo presunto secondo soggiorno romano non si hanno però né riscontri documentari né manufatti. Morto Gregorio XI nel 1378, inizia la stagione dello Scisma d'Occidente e Giovanni sceglie di stare al fianco della curia francese. Dopo un *black out*, durato un buon triennio, il suo nome ricompare nelle carte avignonesi del-

l'antipapa Clemente VII a partire dal 1380. Il 30 maggio esegue per 10 fiorini e 12 denari la doratura della copertina di un libro, con ogni probabilità un evangelario, conservato nella cappella papale⁸⁹.

I documenti poi tacciono di nuovo sino al 1383 quando fu incaricato di realizzare la consueta rosa d'oro che fu mandata quell'anno al re d'Armenia⁹⁰. Doveva essere molto più ricca e più grande delle precedenti la rosa eseguita nel 1385 e inviata a Roma in dono a Giovanni de Serre, parente del prefetto⁹¹. Questa è l'ultima notizia che, con assoluta certezza, riguarda Giovanni di Bartolo.

Stando ad alcune ricerche condotte nel secolo scorso da Ippolito Machetti⁹², l'orafo e argentiere pontificio avrebbe interrotto la sua lunga permanenza in Francia con periodici ritorni nella sua città d'origine, Siena. Qui il 6 aprile del 1373 acquisterebbe da Salvo di Renalduccio una casa situata nel "popolo" di San Salvatore⁹³. Un anno e mezzo dopo ritornerebbe di nuovo in città per sposare Giovanna Bonini⁹⁴; matrimonio evidentemente fallito se nel 1380 l'orafo compare in un secondo atto matrimoniale stipulato con Augustina, figlia di Giovanni Fei⁹⁵. Nello stesso anno eseguirebbe anche alcuni lavori per il duomo, che riguarderebbero «un paio di stagiuoli ferati e dipinti»⁹⁶. Al cantiere della cattedrale senese dovrebbe essere legato anche il suo ingaggio del 1404, quando gli sono commissionati due doppiieri di cera che, tuttavia, non riesce a consegnare perché, sempre secondo Machetti, è colpito dalla morte⁹⁷.

Un recente studio di Alessia Quercioli⁹⁸, che ha sistemato la confusa situazione documentaria senese, ha sollevato, a ragione, molte perplessità circa l'identificazione dell'orafo pontificio con il «*Nanni Bartoli Guidi aurifici populi San Salvatoris*». Potrebbe trattarsi di uno dei tanti casi di omonimia in quanto già l'attestazione del 6 aprile 1373 entra in collisione con le carte francesi che lo ricordano ad Avignone soltanto tre giorni prima⁹⁹. Come pure entrano in collisione i nuovi documenti rintracciati dalla Quercioli dove sempre un «Nanni di Bartolo orafo» sarebbe vissuto nel 1374 per circa otto mesi come castellano a Talamone¹⁰⁰. L'unica evidenza documentaria che ben si concilierebbe con la carriera avignonese del maestro è quella del 1378 in cui si testimonia che un «*Johannes dictus Nannes Bartali Guidi de Sen.*» vende una casa a Piero del Maestro Jacopo¹⁰¹. Si concilierebbe perché andrebbe a colmare il silenzio che avvolge il biennio 1377-1379, per il quale tuttavia, come si è visto sopra, si dispone ora di qualche indizio grazie all'informazione sull'anello e sulle altre riparazioni realizzate a Marsiglia,

che lascerebbero presupporre un suo ritorno a Roma al seguito di Gregorio XI.

Queste tracce, tuttavia, non bastano per identificare Giovanni di Bartolo attivo ad Avignone con quello attestato a Siena. Dopo poco, infatti, si ricreano le solite sovrapposizioni, per cui l'orafo, nel giro di qualche giorno o addirittura simultaneamente, si troverebbe sia al di qua che al di là delle Alpi¹⁰².

C'è poi da dire che tutti i documenti senesi, nuovi e vecchi, attestano committenze poco rilevanti per un orafo che poteva spendersi nella propria patria la fama raggiunta ad Avignone¹⁰³.

La ricca situazione archivistica che illustra la vicenda di Giovanni di Bartolo non include, dunque, testimonianze sul reliquiario di Sant'Agata, ma notizie sulla committenza, sull'artefice e sulla cronologia sono ricavabili, come nei busti lateranensi, dall'iscrizione che corre attorno al basamento sotto la fascia con gli smalti:

«Virginis istud opus // Agathe sub nomine ceptum Marcialis fuerat q(u)o te(m)pore p(rae)sul i(n) urb<e> // Catha(n)ie ac pastor success(or) // Helya p(e)reg(it): quos Lemovicium // clar(um) p(ro)dux(it) ad ort(um). Artificis notus / hoc fabricavit in arte Johannes Bartolus est genitor / celebres cui patria Sene. Mille ter et centum post p(ar)tu(m)// Virginis almae et decies septem / sextoque fluentibus annis»¹⁰⁴ (fig. V.14).

L'abate benedettino Marziale («[...] *Marcialis fuerat q(u)o te(m)pore p(rae)sul i(n) urb<e> // Catha(n)ie*») nativo di Limoges, nominato da Innocenzo VI vescovo di Catania (1355-1376), il 30 marzo 1375 giunse ad Avignone in qualità di ambasciatore di Federico IV d'Aragona (1342-1377). Il sovrano aragonese, dopo aver concluso nel 1372 la lunghissima guerra dei Vespri, scendendo a patti con Giovanna I d'Angiò proprio grazie alla mediazione di Gregorio XI, ora chiedeva al pontefice ulteriori garanzie riguardo la sua investitura a re di Trinacria¹⁰⁵. Ci sono buoni margini per credere che durante la missione avignonese Marziale commissionò il reliquiario di Sant'Agata a Giovanni di Bartolo, oltre che per una personale devozione nei confronti della santa¹⁰⁶, anche per dare nuovo lustro alle reliquie più importanti della città etnea, sulla scia di quanto Urbano V aveva fatto pochi anni prima a Roma. Marziale, tuttavia, morì ad Avignone tra aprile e maggio del 1376, così l'impresa fu portata a termine dal suo successore: il limosino Elia de Vaudron (1376-1378) che, vice-tesoriere della Camera Apostolica, fu

innalzato in fretta e furia al rango vescovile il 14 maggio («[...] *pastor success(or) // Helya p(e)reg(it): quos Lemovicium // clar(um) p(ro)dux(it) ad ort(um)*»¹⁰⁷). E, infatti, Giovanni di Bartolo, che ora non si dice più soltanto «*aurifaber*», come nei reliquiari romani, ma «*Artificis notus*» (fig. V.14), firma il reliquiario di Sant'Agata nel 1376 [«*Mille ter et centum post p(ar)tu(m) // Virginis alme et decies septem / sextoque fluentibus annis*»].

Il 2 ottobre dello stesso anno il de Vaudron segue Gregorio XI in Italia¹⁰⁸, infittendo le fila di quello stesso corteo del quale doveva far parte, come si è visto, anche Giovanni di Bartolo. Non è difficile immaginare, a questo punto, che pure il busto di Sant'Agata avesse un suo posto in 'equipaggio', tanto più che in un documento catanese pubblicato da Carrera e de Grossis si afferma che questo arrivò a Catania nel dicembre del 1377¹⁰⁹, molto probabilmente portatovi proprio da Elia che, di certo, dovette scendere da Roma per legittimare definitivamente il suo insediamento in cattedra.

Dalla fine del 1377 così la testa della santa, sistemata nel nuovo prestigioso contenitore, fu riposta là dove tutte le reliquie agatine erano custodite sin dal loro arrivo a Catania il 17 agosto del 1126, in un ambiente angusto, detto *Cameredda*, ricavato fra le mura delle absidi normanne della cattedrale¹¹⁰.

Il reliquiario di Sant'Agata può essere valutato in modo piuttosto completo soltanto attraverso le fotografie degli inizi del secolo scorso, quando, occasione straordinaria, fu liberato dalla pesantissima coperta di *ex voto* che scoprì l'elegante sbalzo di Giovanni di Bartolo¹¹¹ (figg. V.12-13). L'apparato integrale degli smalti, al contrario, può giovare della recentissima campagna fotografica allegata al già menzionato volume pubblicato dall'Ufficio Beni culturali dell'Arcidiocesi di Catania¹¹², che, si ribadisce, ha in corso un intervento di restauro, al termine del quale molti degli interrogativi che si andranno ora a sollevare troveranno definitiva risposta e si acquisiranno, di conseguenza, nuovi dati anche sui busti lateranensi.

I reliquiari lateranensi attraverso Sant'Agata

Le tangenze del reliquiario di Sant'Agata con gli esemplari commissionati da Urbano V, soltanto sette anni prima, dovevano essere sostanziali, dai materiali impiegati (argento dorato) alla tecnica di esecuzione

(sbalzo e cesello), al tipo di basamento con smalti traslucidi e iscrizione dedicatoria¹¹³ (figg. V.7-II, 12-13).

Dalla visione diretta della Sant'Agata si ha conferma di quanto è intuibile dalle testimonianze indirette e cioè che i manufatti giovannei erano delle vere e proprie macchine plastiche con dimensioni da statuarie. La Sant'Agata misura all'incirca 101,5 cm di altezza e 60 cm di larghezza¹¹⁴, ed è molto probabile che anche i busti romani avessero le stesse proporzioni. Difficile individuare quali fossero i modelli tipologici ai quali Giovanni di Bartolo fece riferimento.

Senza dubbio dovettero essere importanti antecedenti i reliquiari lignei a mezza figura rivestiti di fogli metallici che, diffusi dagli inizi del XII secolo soprattutto nella Francia meridionale, sono considerati originali di quest'area¹¹⁵ (fig. V.15).

Superando le specificità dei materiali e delle tecniche, è evidente che l'orizzonte dei riferimenti per i reliquiari giovannei si ampli, non solo per quanto riguarda i modelli precedenti, ma anche per quanto riguarda le opere più o meno coeve. Esemplificativi in tal senso sono le tavole-reliquiario dipinte con mezze figure di santi (fig. V.16) nella cappella della Croce presso il castello di Karlštejn a Praga (1365)¹¹⁶ o, in ambito renano, i numerosissimi reliquiari lignei risalenti alla metà del Trecento (molti dei quali a mezza figura, fig. V.18) dedicati a Santa Orsola e compagne, che, per altro, ebbero larga diffusione anche in Italia centrale¹¹⁷.

Se si resta, invece, nell'ambito dell'oreficeria, i reliquiari a mezza figura di Giovanni di Bartolo hanno un tale grado di autonomia che non è azzardato parlare di nuovo tipo di reliquiario metallico antropomorfo. Questi monumentali manichini non erano semplici busti, ma vere e proprie mezze figure rappresentate fino alla vita e dinamizzate nello spazio. Monumentali macchine plastiche nelle quali la preziosità del metallo e degli ornamenti era interrotta dalla coloritura naturalistica degli incarnati. I santi Pietro e Paolo, secondo quanto ricordano le fonti, «avevano la faccia e il collo color carne»¹¹⁸, proprio come la Sant'Agata. Nell'adottare questo tipo di soluzione, essi rivelavano un pieno aggiornamento sulle tendenze più in voga già dalla prima metà del Trecento, quando iniziano a comparire teste e busti in metallo dipinto¹¹⁹. È molto utile stabilire quale fu la tecnica di policromatura utilizzata, in quanto si contribuirebbe a delineare in modo ancora più nitido i contorni del profilo artistico di Giovanni di Bartolo, del quale, facendo un primo bilancio, è possibile affermare che fu un artista innovatore.

Gli esiti delle indagini diagnostiche che, con ogni probabilità, saran-

no applicate al busto di Sant'Agata durante il restauro, consentiranno di rispondere in via definitiva ai numerosi interrogativi sollevati nel corso degli anni dalla letteratura critica. Si è parlato ora di smalto *champlevé*¹²⁰, ora di *ronde-bosse*¹²¹ e più di recente di pittura a tempera¹²².

Che si tratti di smalto *champlevé* è un'ipotesi inverosimile. Lo *champlevé*, infatti, implicherebbe principalmente il bronzo o il rame (laddove il reliquiario siciliano è in argento dorato) ma soprattutto la lavorazione del metallo ad alveoli¹²³, il che non potrebbe essere pensabile per superfici così estese come quelle di collo e volto.

Il *ronde-bosse* apparirebbe di certo una delle soluzioni più plausibili. Questa tecnica, elaborata a Parigi intorno alla metà del secolo consentiva di colorare, sia in lucido sia in opaco, supporti tridimensionali attraverso l'aggiunta di ossidi metallici¹²⁴. La sua applicazione da parte di Giovanni di Bartolo ne confermerebbe l'avanguardia della ricerca, pronta a cogliere le raffinate elaborazioni messe a punto alla corte di Carlo V¹²⁵. Un'avanguardia che per altro Giovanni è in grado di rielaborare sapientemente, miscelandola con il portato della tradizione senese, alla quale rende omaggio attraverso l'abituale inserimento di formelle in smalto traslucido à *basse-taille* (figg. V.23-24)¹²⁶.

L'ipotesi della stesura a tempera, infine, è quella che oggi gode di maggior credito¹²⁷. La tecnica pittorica che Giovanni di Bartolo utilizzò per la Sant'Agata (e quindi per i Santi Pietro e Paolo) è stata assimilata, infatti, a quella rilevata di recente nel busto reliquiario di Santa Orsola che, conservato nella Pinacoteca comunale di Castiglion Fiorentino¹²⁸ (fig. V.19), è ricondotto in modo pressoché unanime a manifattura avignonese del quarto decennio del Trecento¹²⁹. Si tratta di tempera stesa su lamina metallica, senza preparazione¹³⁰ e identifica una tecnica specificamente francese rintracciabile in molti altri esemplari¹³¹. La prudenza, sino ai referti diagnostici, è d'obbligo in quanto Giovanni di Bartolo avrebbe potuto stendere il colore anche su uno strato preparatorio di gesso, come avviene ad esempio nel già menzionato busto di Santa Giuliana del Metropolitan¹³² (fig. V.5), esemplare, per altro, più vicino alla sua cultura figurativa. Tecnica, questa della stesura su gesso, che da alcuni è stata considerata come la trasposizione italiana dell'invenzione transalpina priva di preparazione¹³³.

Se quelli della Sant'Agata fossero, dunque, incarnati dipinti a tempera, Giovanni, si confronterebbe con una prassi esecutiva già in funzione da almeno un trentennio e rispetto al *ronde-bosse* rivelerebbe l'adesione a tecniche più tradizionali, sebbene del tutto aggiornate.

Le stesse difficoltà, incontrate per l'inquadramento tipologico e tecnico, si presentano nell'analisi del linguaggio stilistico di Giovanni di Bartolo.

Una parte della critica, la più recente, tende a qualificare la Sant'Agata come il prodotto di una cultura specificamente avignonese che si ritrova nel trattamento damascato dell'abito, nel volto dipinto e scarsamente espressivo assimilabile a quello dei Santi Eugenio e Idelfonso della cattedrale di Toledo¹³⁴. I confronti additati, ovviamente, sono sempre gli stessi menzionati per la definizione tecnica dell'opera: la Santa Giuliana del Metropolitan¹³⁵ (fig. V.5) e la Santa Orsola di Castiglion Fiorentino¹³⁶ (fig. V.19). Peccato che le diverse componenti della complessa cultura avignonese non siano state ancora ben definite, soprattutto in oreficeria. Certo la matrice senese è il riferimento più facilmente identificabile e, in questa prospettiva, si coglie l'aria di famiglia che lega il reliquiario di Sant'Agata alla testa di Santa Giuliana (figg. V.12, 5). È evidente, però, che questo rimando nella Sant'Agata non sia esclusivo. Non riesce, infatti, a spiegare ad esempio le linee robuste della capigliatura, le fisionomie marcate, il panneggio stonato delle vesti; caratteristiche, queste, che avvicinano il manufatto giovanneo al reliquiario di Castiglion Fiorentino, per il quale si è pure parlato di Avignone pontificia ma, a differenza degli altri manufatti ascritti a questo orizzonte artistico, si è cercato di approfondire cosa ciò significhi. Tutte quelle caratteristiche non spiegabili in rapporto alla 'Siena avignonese', sono state lette quali derivazioni dall'Alta Renania, laddove per Alta Renania si è inteso ora Basilea¹³⁷, ora Friburgo, Strasburgo o Magonza¹³⁸, sempre eccetto gli smalti ritenuti francesi. E in effetti, in passato, voci più isolate avvertivano che, per avere un inquadramento completo della sfaccettata cultura figurativa di Giovanni di Bartolo, era necessario ricercare non solo nella tradizione francese, ma anche «in quella mirabile fioritura che si ebbe nella Regione del Mosa e del Reno e in particolare a Colonia tra la prima e la seconda metà del Trecento»¹³⁹. Seguendo questa pista si è arrivati, in effetti, all'identificazione di un confronto pertinente, ovverosia del reliquiario a busto, in legno dorato e un tempo dipinto, raffigurante Santa Orsola o una delle sue compagne, conservato al Musée National du Moyen Âge di Parigi¹⁴⁰ (figg. V.20-21) e indicato in catalogo come manifattura coloniese del 1340. La Sant'Agata e la presunta Sant'Orsola condividono la forma dell'ovale e la rotondità degli incarnati (figg. V.21-22), come pure i tratti fisionomici. Dal setto nasale, lungo e dritto, dipartono due arcate sopraccigliari

che inquadrano occhi borsati, dalla forma più allungata nel reliquiario di Cluny. Le bocche, dai contorni ben definiti, sono caratterizzate dalla carnosità insistita del labbro inferiore. La rima labiale superiore, invece, piuttosto sottile, ha una forma segnata dalla fossetta orbicolare che scende in asse dal margine inferiore delle narici. Altrettanto vicino è il trattamento delle chiome. Ben compatte sulla calotta cranica, sono formate da ciocche ondulate che, prima di scendere quasi inamidate sulle spalle, si allargano in volute all'altezza delle orecchie. Lo spazio che qui si crea è riempito da ciuffi arricciati a forma di "S".

Questo confronto assume maggiore spessore grazie a una recente puntualizzazione sulla cultura figurativa degli smalti impaginati nel basamento del reliquiario siciliano¹⁴¹. Sono stati suddivisi in due gruppi, dei quali il primo¹⁴² comprendente la Santa Caterina, la Santa Lucia (fig. v.23), i quattro simboli degli Evangelisti e la maggior parte degli smalti araldici, è ritenuto il prodotto di un artista del sud della Francia, forse avignonese, con qualche apertura in più verso Siena; mentre il secondo gruppo, comprendente le placchette con i committenti (fig. v.24) e i due episodi della vita di Sant'Agata, rivelerebbe soluzioni diffuse in ambito mitteleuropeo¹⁴³.

I rapporti sin qui rilevati con l'area germanica troverebbero anche un flebile riscontro nella presenza ad Avignone di orafi originari di Toul e Metz, registrati in città proprio nel 1376¹⁴⁴. Certo il loro numero è davvero irrisorio rispetto agli orafi francesi e italiani, ma è importante prenderlo in considerazione perché offre uno spunto, insieme a quanto suggerito dai manufatti, per includere nell'oreficeria prodotta in seno alla curia avignonese anche la componente tedesca¹⁴⁵.

La cultura figurativa renana aveva un buon grado di diffusione, come si è accennato prima, anche in Italia centrale. Il culto di Santa Orsola e compagne sviluppatosi, soprattutto in area toscana¹⁴⁶, intorno alle reliquie donate dagli arcivescovi di Colonia nel corso del Trecento, determinò la diffusione di numerosi busti reliquiari assimilabili, sia da un punto di vista tipologico che stilistico, a quelli che rivestono le pareti della "Camera d'oro" della basilica di Sant'Orsola a Colonia (fig. v.18). Oltre al citato esemplare di Castiglion Fiorentino (fig. v.19), del quale però non si conoscono le circostanze di provenienza, si ricordino, fra gli altri, i due busti reliquiari policromi, uno in legno (fig. v.25), l'altro in cuoio (fig. v.26), risalenti alla prima metà del XIV secolo e dei due quello ligneo conservato sin dall'origine presso la badia di Settimo¹⁴⁷. Sin dall'origine perché prodotto per la reliquia della testa di una delle

Undicimila Vergini, qui attestata dal 1320, quando le fu legata una lucralità indulgenziale di quaranta giorni¹⁴⁸.

Non è escluso dunque che Giovanni di Bartolo sia potuto entrare in contatto con questo tipo di cultura figurativa anche durante la sua formazione che, con ogni probabilità, avvenne a Siena, perché, come si è visto, quella senese era una delle componenti essenziali della sua sintassi espressiva.

La molteplicità ben sintetizzata di differenti elementi culturali costituisce, dunque, l'aspetto più identitario di Giovanni di Bartolo che, oltre a una personale tendenza alla sperimentazione, molto dovette anche al contesto di Avignone. Qui, infatti, gli scambi intercorrevano non solo con orafi e argentieri, ma anche con gli altri artisti. In particolare dall'analisi dei suoi reliquiari emerge che Giovanni guardò, senza dubbio, alla decorazione libraria. Entro questa prospettiva trovano puntuali riferimenti i tralci vitinei che percorrono le vesti della sant'Agata (figg. v.12-13) e che percorrevano i paramenti dei Santi Pietro e Paolo¹⁴⁹ (figg. v.7-11). Come pure nell'ambito della decorazione libraria devono essere rintracciati i modelli per le foglie gigliate incise a riempimento degli spazi compresi fra le placchette smaltate del basamento¹⁵⁰ (fig. v.27).

Si ritiene che un'indagine sistematica sui rapporti tra oreficeria e miniatura, possa produrre interessanti acquisizioni, a partire dalla concreta possibilità di provare che esistessero manuali comuni di modelli¹⁵¹.

La cultura figurativa di Giovanni di Bartolo è dunque il portato diretto dell'internazionalità artistica avignonese e la sua esperienza romana rappresenta per l'Urbe la prima e più importante apertura verso le sperimentazioni maturate Oltralpe.

Qualche possibile committenza imperiale

Quando Carlo IV di Boemia (1346-1378), già incoronato imperatore nel 1355, giunse in Italia nel 1368 per incontrare Urbano V a Roma e realizzare finalmente la *coniunctio duorum capitum*¹⁵², ricevette in dono dal pontefice molte reliquie, fra le quali il lembo della tunica di San Giovanni Evangelista, le catene della prigionia di San Giovanni, e una parte della cintura di stoffa del perizoma di Cristo conservata nella basilica del Laterano¹⁵³.

Carlo IV non tardò a commissionare i reliquiari entro i quali custodire questo sacro patrimonio. Riunì le catene di San Giovanni insieme a quelle dei Santi Pietro e Paolo che già possedeva¹⁵⁴, mentre racchiuse

in distinti contenitori il lembo della tunica giovannea e il perizoma.

Di queste imprese di committenza, probabilmente non lontane fra loro da un punto di vista cronologico, si conservano soltanto i manufatti; nessun dato documentario circa gli artefici e la data di esecuzione. Per le catene (fig. v.6) e la veste giovannea furono realizzate due cassette, decorate entrambe a niello e attualmente conservate a Vienna (Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer), mentre per il lembo di stoffa fu modellata una croce, ancora custodita nel Tesoro del duomo di Praga (fig. v.28).

Secondo la critica questi manufatti non sembrano essere stati realizzati da uno stesso orafo, nonostante le apparenti similitudini. In tutti, però, è stata rilevata una componente senese più o meno accentuata¹⁵⁵. Ciò ha giustamente indotto a sollevare una proposta di attribuzione a Giovanni di Bartolo. Si rimanda a un prossimo studio il loro approfondimento, ma si intende qui rilevare che la pista dell'orafo e argentiere papale può portare a interessanti acquisizioni, contando che, come si è registrato nel lungo *dossier* documentario, Giovanni di Bartolo aveva già realizzato per Carlo IV in visita ad Avignone nel 1365 una «*cella regali de fusta deaurata*», cioè una cassetta reliquiario decorata con incisioni da «*Johannes de Gobro*»¹⁵⁶. Ciò implica con ogni probabilità che, qualora la *capsa* delle catene apostoliche sia veramente da connettersi all'attività di Giovanni di Bartolo e con essa la croce del sudario, di certo l'orafo ne modellò soltanto le strutture plastiche mentre a un incisore fu demandato l'apparato decorativo.

L'eredità di Giovanni di Bartolo

Le opere di Giovanni di Bartolo ebbero un'incidenza significativa sulla produzione orafa presente a Roma fra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento. Ne è un esempio il busto reliquiario di San Luca conservato nel Museo del Tesoro di San Pietro in Vaticano (figg. v.29-30), che, se da un punto di vista tipologico propone soluzioni tradizionali, sul piano stilistico trova ragione in rapporto alla cultura figurativa dell'orafo e argentiere pontificio.

Attestato nell'inventario della sacrestia solo dal 1436¹⁵⁷, la sua identificazione iconografica è di immediata comprensione, grazie alla fibula reggimanto che campeggia al centro dello sterno. Questa, infatti, raffigura un toro che cavalca un cartiglio con la scritta «*SANCTUS LUCAS*».

Sul basamento corre un'iscrizione dedicata alla reliquia in esso con-

tenuta, evidentemente la testa del santo, e ricorda che questa giunse da Costantinopoli al tempo in cui il futuro papa Gregorio Magno era nunzio di Pelagio II (578-590) presso l'imperatore d'Oriente:

«CAPUD BEATI LUCE EVANGELISTE TRASLATUM DE COSTANTINOPOLI ROMA(M) PER B(EA)TUM G(RE)G(ORIUM) DOCTORE(M) P(A)P(AM) PRIMUM»

Ai lati del basamento si trovano due stemmi del Capitolo. Quello posto a sinistra apre il *titulus*, mentre l'altro sulla destra lo interrompe, ponendosi fra 'DE' e 'CONSTANTINOPOLI'. È stato supposto¹⁵⁸ che le evidenze araldiche siano state aggiunte in un secondo momento, quando cioè i canonici commissionarono nel 1458 all'orafo papale Meo di Domenico de Flavis¹⁵⁹ un restauro del busto reliquiario¹⁶⁰. Anche l'analisi del dato materiale orienterebbe verso questa ipotesi. La lamella, sulla quale campeggia lo scudo capitolare di sinistra, è in effetti il frutto di un'integrazione in quanto ha determinato la recisione del segno di spaziatura che divideva la fine dall'inizio dell'iscrizione (fig. v.31).

Ritenuto di origine veneziana¹⁶¹, risulta ben più fruttuoso inquadrare questo busto reliquiario, del quale non si sa nulla circa il suo artefice, in area toscana. Se qualche spunto interessante può essere offerto da un raffronto con le opere di Romolo di Sennuccio da Firenze¹⁶², è nella Sant'Agata di Giovanni di Bartolo che esso ha un suo tangente riferimento (figg. v.22, 29). Dal confronto si deduce che il busto vaticano è più tardo. Ascrivibile probabilmente alla fine del secolo, rivela nel trattamento fisionomico, nella lavorazione dei capelli e nella resa dei panneggi una discendenza diretta dall'autografo giovanneo. In particolare condivide con questo la forma del naso dal setto lungo e stretto che si allarga poi in due ampie narici, le grandi e sporgenti mandorle degli occhi, come pure le orecchie dai grossi lobi e il loro scorcio non perfettamente riuscito. Non si dispone di dati certi in base ai quali poter ipotizzare l'originaria policromatura degli incarnati argentei, sebbene è evidente che ci fosse un completamento pittorico almeno in corrispondenza degli occhi.

GIOVANNI DI STEFANO?

Il ciborio

Trovate le teste, progettati i reliquiari, era necessario concepire anche una struttura che del sacro patrimonio regolasse la visione e custodisse

l'enorme valore. Si doveva avere l'impressione di stare di nuovo nella Roma papale, quanto meno entro le mura della basilica lateranense che per l'occasione era stata già restaurata, perché gravemente colpita dall'incendio del 1361¹⁶³. Le fiamme avevano compromesso anche il ciborio con colonne in diaspro¹⁶⁴ che era stato eretto dopo l'incendio del 1308 e nel corso del quale era già andato distrutto anche il fastigio argenteo, identificato con il ciborio in legno rivestito di lamine metalliche descritto dalle fonti dell'XI secolo¹⁶⁵.

Non fu soltanto l'impellenza delle circostanze che spinse Urbano V a commissionare un nuovo ciborio; anche se si fosse conservato quello precedente, era necessario concepire una struttura adatta a contenere ed esporre due monumentali reliquiari a mezza figura. Nulla di ciò che era codificato nella tradizione romana del Duecento offriva modelli risolutivi. Le maestranze ingaggiate dal pontefice dovevano pensare a qualcosa di diverso (fig. V.32).

Agli angoli di un basamento quadrangolare si impostano quattro colonne di marmo colorato¹⁶⁶, abbinata cromaticamente a coppie nei toni del grigio e del rossastro. I capitelli sono di ordini eterogenei. Si passa dal composito al corinzio a un tipo figurativo, dove elementi vegetali si combinano con grifi angolari e stilizzati motivi cuoriformi coronati da testine. Tra gli intercolumni dei quattro prospetti del ciborio corre una sorta di merlatura rovesciata che, poggiante su pseudo-pilastrini polistili, si basa sul motivo dell'archetto binato difeso da contrarco (figg. V.33-34). Nel complesso è restituita una trama marmorea che alterna *trachery* a parti piene. Su questa merlatura i committenti si presentano attraverso le loro sigle araldiche. Sul lato occidentale si riconoscono al centro le insegne di papa Urbano V, a destra quelle di suo fratello, il cardinale di San Pietro in Vincoli Anglic de Grimoard¹⁶⁷ che fu il responsabile materiale dell'allestimento dei reliquiari nel 1370¹⁶⁸. A sinistra c'è stata una sostituzione perché lo stemma è quello del cardinal Antonelli che nel 1851 curò i restauri del ciborio per conto di Pio IX (1846-1878)¹⁶⁹. Sul lato orientale (fig. V.33) si ripete la stessa sequenza variata soltanto dallo stemma di destra che qui identifica le armi di Pierre Roger de Beaufort, arciprete della basilica lateranense e poi successore di Urbano V con il nome di Gregorio XI¹⁷⁰. Sui prospetti meridionale (fig. V.34) e settentrionale si ritrovano di nuovo le insegne del pontefice e del fratello Anglic, accompagnati da uno scudo cardinalizio privo di identificativi¹⁷¹.

Se l'evidenza del dato materiale è integrata con le informazioni tramandate dalla storiografia erudita, allora si recupera una disposizione degli stemmi molto vicina a quella originaria. Mellini¹⁷² e Gerardi¹⁷³ oltre agli stemmi di Urbano V e di Pierre Roger de Beaufort, ricordano quelli del cardinal Egidio Albornoz, del quale de Beaufort era anche esecutore testamentario¹⁷⁴. Martinucci¹⁷⁵ prospetta un assetto affine, eccetto il lato orientale, dove, a sinistra del blasone pontificio, colloca quello del cardinal Guglielmo d'Aigrefeuille il Giovane.

Sui capitelli insiste un sistema architravato costituito da due cornici aggettanti, entro le quali corre una fascia con decorazioni policrome (fig. V.32), interrotta in corrispondenza del versante che guarda la controfacciata dal *titulus* commemorativo dei già citati restauri del 1851: «PIUS IX PONT(IFEX) MAX(IMUS) IN VETEREM FORMAM RESTITUIT AC SPLENDIDIORI CULTU INSTAURAVIT ANNO D(OMINI) MDCCCLI»¹⁷⁶.

Sull'architrave scarica, a sua volta, una copertura voltata (fig. V.35) che dal punto di vista strutturale consente il grande verticalismo del ciborio. La chiave è decorata dalla testina dorata del Redentore, mentre le vele sono ricoperte da pitture di età moderna attribuite a Giovanni Balducci, un tardo manierista fiorentino, epigono vasariano¹⁷⁷. Lo sviluppo della volta non è visibile all'esterno perché nascosto da un involucro a parallelepipedo che riprende il motivo della pianta quadrangolare della base (fig. V.36).

Di fatto si viene a creare un piano intermedio, dove è impaginato un programma pittorico che, considerato contestuale all'erezione del ciborio, è stato completamente ridipinto nella seconda metà del XV secolo o da pittori melozzeschi o più probabilmente dalla bottega di Antoniazzo Romano. Di conseguenza anche la cronologia di queste pitture subisce forti variazioni fra l'epoca di Sisto IV (1471-1484) e lo scorcio del Quattrocento¹⁷⁸.

Ogni faccia di questa cassa cubica è suddivisa in tre riquadri da lesene decorate con un disegno a lancette e piccolo rombo centrale (figg. V.33-34). Il lato che affaccia verso la nave maggiore (fig. V.32) ospita nel pannello mediano una Crocifissione, mentre in quelli laterali figure di santi inquadrati da archi a tutto sesto. A sinistra San Paolo e San Giacomo pellegrino, mentre a destra San Pietro e Sant'Andrea¹⁷⁹. Il versante opposto è dedicato a un'iconografia prevalentemente mariana. Da sinistra verso destra si susseguono l'Annunciazione, l'Incoronazione della Vergine e poi di nuovo due figure stanti di santi, identificabili con Santa Caterina d'Alessandria e con Sant'Antonio Abate¹⁸⁰ (fig. V.33).

La faccia che guarda verso l'altare del Sacramento celebra i dottori della Chiesa. Ai lati di un Cristo fra le greggi stanno, a partire da sinistra, San Gregorio Magno, Sant'Agostino, San Girolamo e infine Sant'Ambrogio qualificato anche dal flagello¹⁸¹. L'ultimo lato, quello rivolto verso la loggia del Fontana, presenta qualche problema in più di lettura iconografica (fig. V.34). Sul primo piano del riquadro centrale, dominato dalla Madonna in trono con Bambino, è rappresentato un offerente inginocchiato in abiti cardinalizi, la cui identità non è definibile con certezza. Gerardi¹⁸² e Rohault de Fleury¹⁸³ pensano che si tratti del cardinal Pierre Roger de Beaufort, perché, come si è detto, al tempo dell'erezione del ciborio era arciprete della basilica. Questa interpretazione è stata accolta anche da Monferini¹⁸⁴. Nei due pannelli laterali, invece, sono rappresentati, come di norma, santi inquadrati da arcate a tutto sesto. A San Giovanni Evangelista e a Santo Stefano corrispondono sulla sinistra San Giovanni Battista e San Lorenzo¹⁸⁵.

Agli angoli dell'imponente parallelepipedo, su piccole piattaforme emergenti e poste in asse con le sottostanti colonne, si trovano otto stuette poste entro pseudo-edicole gugliate. La loro identificazione non risulta molto semplice a causa dell'assenza di attributi specifici. Fanno eccezione sul lato occidentale San Pietro (figg. V.37-38) e San Paolo (figg. V.39-40), su quello orientale San Giovanni Evangelista (fig. V.41) e San Giovanni Battista (fig. V.42). La statua che rappresenta il Battista, tuttavia, non è coerente con le altre da un punto di vista sia stilistico sia formale. Di proporzioni ridotte, poggia su un secondo piedistallo posto sopra la consueta base semi decagonale. Seguendo il dato stilistico potrebbe trattarsi di una sostituzione tardo quattrocentesca, effettuata al tempo della ridipintura dei dodici pannelli, a causa di una qualche compromissione dell'originale.

In corrispondenza del lato meridionale si riconoscono, anche grazie alla relazione con i soggetti pittorici, la Vergine (figg. V.43-44) e l'Angelo annunciante¹⁸⁶ (fig. V.45).

La lettura più problematica riguarda i santi che inquadrano il prospetto nord, tradizionalmente identificati con due dei dottori della Chiesa: Agostino o Gerolamo, quello di sinistra, Ambrogio quello di destra¹⁸⁷. Il presunto Agostino è in realtà San Giacomo pellegrino (fig. V.46), ben qualificato, come nella versione dipinta, dalla bisaccia a tracolla e con ogni probabilità anche dal bastone, del quale però è andato perso il fusto. Non è possibile avere lo stesso ampio margine di certezza per l'altra statua (fig. V.47). Supponendo che, al pari di tutti gli altri

casi, sia reiterato un soggetto del programma pittorico, sarebbero esclusi Lorenzo e Stefano, poiché santi imberbi, e rimarrebbero, dunque, fra i papabili soltanto Sant'Andrea e, fra i santi dottori, Ambrogio. Se si propendesse per il Sant'Andrea, sarebbe difficile interpretare quell'arnese che regge con la destra. È più probabile che si tratti di Sant'Ambrogio, secondo quanto sostenuto in precedenza, per l'effettiva somiglianza che intercorre fra l'oggetto che ha in mano e il flagello tenuto dal Dottore della Chiesa nel pannello pittorico collocato accanto. Si deve rilevare, tuttavia, l'assenza di qualsiasi attributo vescovile.

Questo involucro della volta a forma di parallelepipedo, dotato, dunque, sia di un apparato pittorico che plastico, è chiuso in alto dalla stessa doppia cornice aggettante che gli corre alla base. Strutturalmente funge da basamento alla tribuna delle reliquie (figg. V.36, 1), ai cui angoli si elevano quattro colonnine a sezione quadrata, caratterizzate nelle facce esterne da un profilo rettilineo e in quelle interne da un andamento tortile. Esse insistono su piedistalli angolari sporgenti, in modo da porsi in asse con le colonne portanti del ciborio. Reggono una volta a crociera costolonata con vele decorate a cielo stellato che, nonostante le ridipinture, è fedele riproposizione della versione originale (fig. V.48).

Ogni prospetto della volta è coronato da pinnacoli e timpani nelle cui specchiature si aprono a traforo clipei polilobati dai quali emergono mezze figure marmoree raffiguranti profeti con cartiglio (figg. V.49-50). Alla base dei clipei campeggiano di nuovo insegne araldiche, fra le quali spiccano molte novità, anzitutto le armi di Carlo V¹⁸⁸ (fig. V.51), apposte sul versante principale (cioè quello che, orientato a ovest, affaccia verso la navata) e potenziate nella loro connotazione regale dalla presenza di una corona posta al vertice del frontone. Sul versante opposto, poi, sono impaginate le insegne pontificie di Gregorio XI e, in posizione esattamente speculare alla corona di Carlo V, si trovano chiavi e tiara. I lati sud e nord sono dedicati, invece, ai de Grimoard, rispettivamente a Urbano V e al fratello Anglic.

I timpani disegnati dalla solita doppia cornice aggettante, sono profilati da foglie frappate (fig. V.48) che, tarda interpretazione del motivo a gattoni, si ritrovano anche nella cuspide che svetta dal centro della volta e culmina con una croce metallica (fig. V.32).

Ogni faccia di questo secondo piano del ciborio è chiusa da grate metalliche che, realizzate durante il restauro mimetico di metà Ottocento¹⁸⁹ (fig. V.48), sostituirono quelle originarie lavorate, come si è visto, da Giovanni di Bartolo. Esse costituivano un apparato essenziale del

ciborio, perché gli conferivano quella sembianza da macroreliquiario, da sacro contenitore che costituiva l'aspetto più qualificante del monumento urbaniano.

Il disegno strutturale del ciborio non ha mai subito modifiche sostanziali, come pure la sua postazione al centro dell'abside. Ne sono prova, prima alcune testimonianze pittoriche che vanno dalla fine del Cinquecento alla metà del Seicento, e poi fonti documentarie, erudite e grafiche. Tutte lo ricordano sempre al di sotto dell'arco trionfale lateranense, come una costruzione a due piani poggiate su quattro colonne e culminante in timpani triangolari inquadrati da pinnacoli.

La testimonianza iconografica più antica si rintraccia in un rotolo di disegni a penna che, conservato presso l'Archivio Capitolare lateranense, tramanda memoria di un ciclo realizzato fra il 1438 e il 1440 nel braccio settentrionale del transetto della basilica e andato distrutto in occasione dell'ammodernamento clementino del 1592¹⁹⁰. Gli affreschi raccontavano il furto delle gioie incastonate sui reliquiari dei Santi Pietro e Paolo, compiuto l'11 settembre 1437¹⁹¹, e le pene inflitte ai rei. Il primo di questi episodi rappresentato nei disegni è dedicato al momento del ladrocinio. La scena è dominata dal ciborio, raffigurato, però, soltanto a partire dal secondo livello, cioè dal piano di esposizione dei reliquiari. La riproposizione del monumento non è dettagliata ma corsiva.

Pressoché coeva è l'incisione di Battista Panzera (fig. v.52)¹⁹² che, datata 1598 e raffigurante l'Incontro in Laterano fra San Domenico e San Francesco alla presenza di Sant'Angelo Carmelitano, restituisce un maggior grado di accuratezza, al quale non corrisponde, però, sempre piena attendibilità documentaria. Sull'incisione di Panzera è esemplata la lunetta affrescata da Jacopo Ligozzi fra 1616 e 1619 nel chiostro di Ognissanti a Firenze (fig. v.53), che è parte di un ciclo francescano al quale partecipò anche Giovanni da San Giovanni. La rappresentazione del ciborio, ovviamente, non aggiunge nessun dettaglio che non sia fedele citazione del modello grafico¹⁹³.

Un buon valore documentario ha invece l'affresco di Filippo Gagliardi nella chiesa romana di San Martino ai Monti (1640-1650). Il grande pannello (fig. v.54), in coppia con quello dedicato a San Pietro in Vaticano, immortala l'interno della basilica lateranense poco prima dei rifacimenti¹⁹⁴ commissionati da Innocenzo X (1644-1655) in occasione del giubileo del 1650¹⁹⁵. È cosa nota che il ciborio passò indenne anche

attraverso il riallestimento barocco di Borromini¹⁹⁶, il quale, tuttavia, ne aveva proposto la sostituzione. Il pontefice gli accordò soltanto limitati interventi, fra i quali la doratura delle grate¹⁹⁷.

La tradizione iconografica appena delineata e in particolare il riquadro di Gagliardi tramandano, invece, quello che doveva essere l'aspetto trecentesco¹⁹⁸ delle recinzioni metalliche, ancora prive di doratura. Caratterizzate da un disegno molto più semplice rispetto alla raffinata lavorazione ottocentesca, erano formate dall'intersezione di inferriate poste in orizzontale e in verticale, che chiudevano sino all'altezza dei capitelli.

Si sa, questa volta però grazie a fonti archivistiche, che le inferriate furono nuovamente dorate al tempo di Alessandro VII (1655-1667). Oltre i pochi cenni dati da Cancellieri¹⁹⁹, numerose notizie sono contenute nelle note di spesa stilate alla «vigilia di San Michele Arcangelo del 1656»²⁰⁰, le quali tramandano, con dovizia di particolari, anche gli interventi di consolidamento dell'impianto di sostegno delle cancellate. Furono fatti otto regoli lignei per impedire che queste potessero cader giù e che «restasse offeso chi visitava sotto»²⁰¹. Fu inoltre sostituito un cilindro di ferro, giudicato antichissimo, che dal centro del piano espositivo saliva fino alla chiave di volta della crociera, con un'asse metallica posta in orizzontale e «che regge il cielo a guisa di trave»²⁰².

Da queste note di spesa si traggono, inoltre, elementi di conferma, rispetto a quanto si può soltanto dedurre dalle immagini pittoriche, circa il sistema che, almeno a partire dal Seicento, regolava la visione delle reliquie e le funzioni liturgiche nel ciborio.

I prospetti del primo piano erano chiusi da tendaggi. Rappresentati da Gagliardi in verde damascato con bordure auree (fig. V.54), erano in velluto cremisi al tempo di Alessandro VII, che commissionò in coordinato anche le cortine di chiusura per il sovrastante piano di mostra²⁰³. L'effetto complessivo doveva essere molto simile a quanto proposto da Rohault de Fleury nella sua restituzione grafica²⁰⁴ (fig. V.55). Dall'esame autoptico del ciborio non sono emersi, però, dati che possano far supporre la presenza di strutture più invasive per la regolamentazione espositiva delle reliquie, quindi è ragionevole supporre che questa sin dall'inizio fosse affidata a *velaria*.

Tutti gli interventi apportati nei secoli successivi, allo stesso modo di quelli condotti fino alla seconda metà del Seicento, implicarono soltanto la costruzione di apparati rimovibili e la doratura delle grate come pure delle cornici del ciborio²⁰⁵. L'aspetto che questo doveva ave-

re entro il primo ventennio del XIX secolo è documentato dalla tavola di Seroux d'Agincourt (1825)²⁰⁶. La struttura (fig. v.56) reca tutte le aggiunte apportate nei secoli precedenti, come ad esempio la balconata con sporti laterali che racchiudevano le scale di accesso alla tribuna.

Con Pio IX (1846-1878) si avviò un vero e proprio restauro di ripristino²⁰⁷ che, ricordato sia dall'iscrizione dell'architrave sia dagli stemmi del cardinal Antonelli, da una parte liberò il ciborio dalle aggiunte di età moderna, dall'altra ne predispose la ridipintura con integrazione di tutte le lacune. Come si è accennato in precedenza furono sostituite anche le vecchie grate con eleganti inferriate formate da tubolari tortili, alti sino alla corda dell'arco. Questa, segnata idealmente da una fascia decorata con racemi vegetali, sviluppa una raffinatissima tessitura vitinea che si incunea entro la cornice poliloba dell'arco (fig. v.48).

Nel corso del Novecento il ciborio non è stato sottoposto a interventi di restauro, anche perché le sue condizioni conservative non sono state mai a tal punto compromesse; anche a seguito dell'attentato che la basilica di San Giovanni subì il 28 luglio del 1993, fu necessario, come rilevato dal sopralluogo di alcuni restauratori del Laboratorio materiali Lapidei dei Musei Vaticani, soltanto il fissaggio delle otto statuine angolari²⁰⁸, eseguito, per altro, a quasi un anno di distanza. In questa occasione, però, fu realizzata una campagna fotografica che, ad oggi, costituisce la più dettagliata documentazione iconografica che si dispone del ciborio.

La monumentale struttura, eretta dalle maestranze attive al servizio di Urbano V, è il risultato di un progetto eclettico.

Un debito sostanziale è contratto nei confronti dei cibori di Arnolfo di Cambio e in particolare di quello di San Paolo fuori le mura (1283-1284, fig. v.57)²⁰⁹. Questo debito consiste soprattutto nell'aver concepito un arredo liturgico come struttura architettonica inserita autonomamente nello spazio; struttura che non prevedendo pareti di addossamento si articola in quattro facce caratterizzate dalla stessa logica compositiva. È riproposto, inoltre, il corredo scultoreo arnolfiano e la sua interazione con l'intelaiatura architettonica (figg. v.36, 58). Il ciborio di Urbano V comprende, infatti, statuine angolari, capitelli figurati e la chiave di volta decorata (fig. v.35). Un'altra analogia molto significativa risiede nell'utilizzo di materiale di spoglio che risulta evidente, per la prima volta nel caso del Laterano, grazie alla pubblicazione delle fotografie di fine Novecento (figg. v.59-60a).

Il modello arnolfiano, tuttavia, non era sufficiente agli artisti papali che dovevano elaborare una struttura adatta per la custodia e l'esposizione dei monumentali reliquiari dei Santi Pietro e Paolo e di altro materiale lipsanico.

Queste destinazioni d'uso indussero a prendere in considerazione anche il tabernacolo vaticano della Veronica (1197-1198) e dunque il tipo romano di ciborio per reliquie che esso aveva codificato²¹⁰ (fig. V.61) e del quale si trovava una versione tardo duecentesca nella basilica lateranense con il cosiddetto altare della Maddalena (1297, fig. V.62)²¹¹. Si tratta di manufatti articolati su più piani, con un lato addossato a parete o a recinzioni e dotati di tabernacoli metallici che fungevano da vere e proprie casseforti delle reliquie. Sono andati tutti distrutti o smontati, perché conservati in luoghi naturali di ammodernamenti e palinsesti. È possibile, tuttavia, far riferimento alla loro struttura grazie a puntuali ipotesi ricostruttive avanzate dalla critica anche sulla base delle fonti grafiche di età moderna.

Il disegno dell'alzato che caratterizza il ciborio urbaniano simula, con tutte le debite differenze strutturali e linguistiche, quello del tabernacolo di Celestino III²¹² (figg. V.32, 61) che, nella versione tramandata dall'album allegato alla descrizione di Grimaldi, già presenta l'aggiornamento cinquecentesco del baldacchino, in origine sostenuto da sei colonne²¹³. L'idea compositiva non era comunque stata variata: una copertura quadrangolare su colonne sormontata da un piedistallo a forma di parallelepipedo sul quale si imposta la gabbia delle reliquie, che, nel caso vaticano, non potendo essere coronata da cuspidi goticheggianti, termina con un doppio tetto a spioventi sorretto da giri di colonnine. I frontoni del ciborio tardo trecentesco citano, invece, quelli dell'altare della Maddalena (figg. V.32, 62), dei quali ripetono anche la soluzione degli stemmi impaginati ai vertici.

Il ciborio delle Sacre Teste corrispose, dunque, a una revisione in direzione gotica dei cibori romani per reliquie. Questa trasposizione, come sempre accadeva, non fu soltanto il diretto portato dei tempi, ma fu mediata, come si è detto, attraverso la lezione arnolfiana e inoltre attraverso l'opera che si ritiene configuri una versione gotico *rayonnant* del tipo romano di ciborio per reliquie: la tribuna della Sainte Chapelle di Parigi (fig. V. 63)²¹⁴. All'indomani della sontuosa costruzione della cappella palatina, conclusa nel 1248, Luigi IX di Francia ordinò che la Corona di spine e il frammento della Vera Croce fossero conservate, insieme ad altre preziose reliquie, in una grande arca d'argento e rame

dorato posta al di sopra dell'altare maggiore. Fra il 1265 e il 1268, quando dunque era papa Guy Foulques con il nome di Clemente IV, la *capsa* venne rialzata al di sopra della tribuna²¹⁵ che, nel suo corpo centrale, reinterpreta l'idea dei prototipi romani. Sopra un ciborio voltato a crociera fu dunque collocata la *capsa*, il ciborio a sua volta fu sormontato da un altro cuspidato, più alto e snello. Al tempo di Clemente IV, la cui fulminea carriera ai vertici della curia fu favorita anche perché fidato emissario del re²¹⁶, si iniziano a registrare serrati rapporti tra la cultura plastica romana e quella d'Oltralpe, come dimostra in modo esemplare il suo monumento funebre²¹⁷; rapporti che, letti sempre in termini di aggiornamento della prima sulla seconda, sono meglio valutabili per alcuni aspetti in un'ottica di scambio.

Nel complesso, dunque, il ciborio delle sacre teste risultò un monumento inquadrabile a pieno nella tradizione romana sia cosmatesca che arnolfiana, ma fu costruito tenendo presente anche il sontuoso contenitore parigino e si riuscì in questo modo a imprimere maggiore verticalismo all'insieme. D'altronde era un cantiere patrocinato da Francesi e a Roma sono documentati maestri transalpini al servizio di Urbano V, come Gaucelin de Pradelhe che aveva diretto, prima dell'arrivo del pontefice, il restauro del Palazzo papale vaticano²¹⁸.

Il progetto del ciborio lateranense prevede però anche qualche novità (fig. v.36). Fu eliminata la *capsa* metallica chiusa da sportellini, e fu mantenuta soltanto il repositorio con recinzioni all'interno del quale si collocarono i monumentali reliquiari a mezza figura di Giovanni di Bartolo, proposti essi stessi come scrigni di protezione. Di fatto si trattò di un errore di valutazione se, a meno di un secolo di distanza, fu perpetrato il furto di gran parte del materiale sacro lì conservato. Un errore di valutazione che tradiva le reali intenzioni di quella scelta. Urbano V desiderava che attraverso la visione dei preziosi reliquiari, pure soltanto suggerita al di sotto dei *velaria*, il miracoloso rinvenimento delle teste che aveva consacrato il ritorno della curia a Roma e restituito alla Cristianità un inestimabile patrimonio lipsanico, fosse il centro della scenografia sacra lateranense.

Non si dispone di documenti direttamente riferibili alla data di costruzione del ciborio, questa, tuttavia, può essere compresa fra marzo 1368, anno del miracoloso rinvenimento delle teste, e il 15 aprile del 1370, quando le reliquie, chiuse negli evocativi contenitori di Giovanni di Bartolo, furono sistemate nella loro nuova sede²¹⁹. Il ciborio, infatti,

nonostante rechi in una delle cuspidi gli stemmi di Gregorio XI, nel 1370 doveva essere pressoché concluso. È più plausibile che questa firma araldica papale sia stata aggiunta nel 1374, dopo cioè che il pontefice aveva versato, in prospettiva del suo imminente ritorno, 800 fiorini per ultimare i grandi cantieri di Urbano V e in particolare la basilica di San Giovanni in Laterano²²⁰.

La presenza degli scudi di Carlo V (fig. V.51), associata ai gigli che il sovrano aveva donato per i reliquiari dei Santi Pietro e Paolo (figg. V.7-11), dimostra che Urbano V riuscì, nonostante le iniziali diffidenze, a presentare il suo ritorno a Roma come un'impresa condivisa e sostenuta dalla corona di Francia.

Per quanto riguarda, invece, l'autografia, la letteratura assegna il ciborio a Giovanni di Stefano, scultore e architetto senese, documentato dal 1366 al 1391 fra Siena, Roma, Orvieto e forse Ancona²²¹.

L'attribuzione poggia da un punto di vista documentario su una lettera del 7 dicembre 1369 scritta da Urbano V al Comune di Firenze con la quale raccomandava il «*dilectus filius Johannes Stefani de Senis architector*» che aveva lavorato già alle sue dipendenze presso la basilica lateranense, dove era stato responsabile del cantiere e dove aveva realizzato molte opere²²². Per la critica è stato giocoforza includere fra queste anche il ciborio. In un primo momento si pensò che avesse progettato soltanto la struttura architettonica²²³, poi il suo intervento fu esteso anche al corredo plastico. In particolare gli furono assegnati la statua di San Pietro (figg. V.37-38) e la testina del Redentore (fig. V.35), posta come chiave di volta del ciborio, sulla base di un confronto con le sculture del rosone del duomo di Orvieto²²⁴ (fig. V.64). Qui infatti proprio negli anni in cui si lavorava «*pro finestra magna parietis facciate dicte ecclesie*»²²⁵ Giovanni di Stefano era *caput magister* (1373-1386)²²⁶.

Il resto della decorazione scultorea del ciborio è invece riferita ad aiuti, fra i quali si distingue Rinaldino di Pietro di Vascogna (Gua-scogna) che lavorò soprattutto in corrispondenza delle cuspidi (figg. V.48-50). La sua partecipazione si basa ancora una volta sul confronto dei rilievi romani con altre sculture e testine che circondano la *finestra magna* del duomo di Orvieto (fig. V.65), nel cui cantiere Rinaldino è documentato a partire dal 1389²²⁷.

Si deve rilevare, tuttavia, che a fronte di una sostanziale coerenza di questa ricostruzione critica, sussiste qualche punto debole. La documentata presenza di Giovanni di Stefano a Roma e a Orvieto non è agganciata, infatti, a opere specifiche, nel senso che questo maestro

non dispone di autografi. Senza dubbio, però, la cultura figurativa espressa dalle maestranze dirette da Giovanni sulla facciata di Santa Maria Assunta, rappresenta il riferimento più specifico per lo stile delle sculture lateranensi. Poco importa, dunque, se i nomi dei due maestri diventano etichette convenzionali sotto le quali riassumere questo momento artistico.

È probabile che Giovanni di Stefano non facesse parte dell'*atelier* papale giunto da Avignone, ma fosse stato reclutato direttamente da Urbano V in Italia. D'altronde Giovanni era un architetto e scultore senese che nel 1366 lavorava all'ospedale di Santa Maria della Scala²²⁸ e, come si è ribadito più volte, Siena costituiva il serbatoio principale per il reclutamento di maestranze a Roma nel corso del Trecento, così come era la città dalla quale proveniva la maggior parte di orafi e scultori attivi in Provenza.

La cultura figurativa di Giovanni di Stefano è esemplata sulla lezione di Giovanni Pisano, che egli aveva studiato nel duomo di Siena²²⁹ e dal quale eredita la ricchezza decorativa dei panneggi e la monumentale ed espansa volumetria delle forme (figg. v.37, 66). Durante l'esperienza romana la sua riflessione artistica si arricchì di una componente transalpina, connaturata alla presenza in città della curia avignonese e degli artisti giunti al suo seguito. È questo il motivo per il quale il San Pietro del ciborio, come pure la Vergine Annunciata, trovano ragione anche in rapporto ad alcune sculturine provenienti dalla certosa di Bonpas (oggi conservate presso il Musée du Petit Palais di Avignone) e datate alla seconda metà del XIV secolo (fig. v.67).

Molto diversa è la cultura figurativa espressa da Rinaldino di Guascogna (figg. v.49-50, 65) che, come suggeriscono le sue origini, deve essersi formato in ambito francese. Ricordato dai documenti orvietani come ottimo scultore e intagliatore di legno e tarsie²³⁰, realizza figure snelle, coperte da panneggi aderenti e caratterizzate da volti con fisionomie appuntite, che hanno maggiore assonanza con quanto commissionato dal fratello di Urbano V Anglic nel convento francescano di Apt per il monumento funebre di Sant'Elzéar de Sabran²³¹ (fig. v.68).

L'esperienza di Giovanni di Stefano a Roma ebbe delle conseguenze sul contesto artistico locale. In base a una recente ipotesi²³², infatti, il maestro senese o più probabilmente suoi collaboratori avrebbero realizzato nel 1372 un altro ciborio per reliquie o per icona²³³ destinato questa volta a contenere la preziosa tavola mariana di Santa Maria *in*

Aracoeli. Si tratta della cosiddetta “cappella” commissionata dal notaio Felici e smontata intorno alla metà del Cinquecento²³⁴. Sulla base dei frammenti superstiti e delle notizie documentarie, dirette e indirette, ne è stata proposta una convincente restituzione. L'attribuzione a Giovanni di Stefano o a maestri a lui molto vicini è sostenuta attraverso la via insidiosa dell'analisi stilistica che, se non è in grado di attestare una precisa autografia, dimostra, comunque, l'affermarsi di una nuova cultura figurativa sviluppatasi sulla sua lezione e vitalizzata da un secondo soggiorno dell'architetto e scultore senese a Roma²³⁵. Nel 1388, infatti, Giovanni, ancora alla guida della fabbrica orvietana, fu ingaggiato da Urbano VI (1378-1389) «*pro quadam cappella in basilica principis apostolorum de Urbe fienda*»²³⁶. Poteva trattarsi di un nuovo altare, forse dotato di ciborio²³⁷. È stato ipotizzato che il diacono con colonnina tortile (fig. v.69), ora ai Musei Vaticani, possa essere un frammento di questo arredo, per le similitudini stilistiche che lo legano alle testimonianze plastiche del ciborio capitolino²³⁸. Allo stesso modo, dunque, dovrebbe essere assegnato a Giovanni di Stefano il ciborio tardo trecentesco che, secondo una recente proposta, si trovava nella chiesa dei Santi Bonifacio e Alessio per la custodia e l'esposizione dell'icona mariana qui conservata²³⁹. Le lastre che dovevano farne parte e che sono le uniche evidenze materiali superstiti (insieme forse a un frontoncino murato attualmente all'esterno del complesso conventuale²⁴⁰) sono talmente vicine a quelle dell'*Aracoeli* che per lungo tempo si è creduto provenissero da uno stesso monumento. Da un punto di vista tipologico questi altri due cibori, rispetto all'esemplare lateranense, rimasero più vincolati ai modelli duecenteschi. Non abbandonarono infatti il tabernacolo metallico chiuso da sportelli e ridussero, forse anche per esigenze di costo, il corredo plastico figurativo. Si aggiornarono soltanto in rapporto al nuovo tipo di verticalismo elaborato in Laterano tramite l'adozione di svettanti cuspidi di coronamento.

La vicenda artistica di Giovanni di Stefano²⁴¹ e dei maestri formatisi sotto la sua direzione nell'ambito del cantiere lateranense, diventa, dunque, sigla della produzione plastica romana fra la fine degli anni sessanta e la fine degli anni ottanta del Trecento. Essa apre e spiega l'ultima decade del secolo che attraverso Giovanni d'Ambrogio, Lorenzo di Giovanni e Piero di Giovanni Tedesco²⁴² (figg. v.70-71) scolpisce con mentalità già umanistica preparando a sua volta l'arrivo di Filarete,

Isaia da Pisa, Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata, insomma di tutti quegli scultori che rappresentarono il volto più aggiornato del patrocinio papale quattrocentesco.

NOTA AL MARGINE. UN CASO DI IMPORTAZIONE

Le due pregevoli statuette in alabastro conservate in Santa Croce in Gerusalemme (figg. V.72-73) non sono inquadrabili nel panorama artistico romano dell'ultimo trentennio del Trecento.

Le informazioni sul loro conto sono davvero scarse. Non si sa dove fossero collocate in origine all'interno della basilica e attraverso quali vie furono acquisite.

Una prima pista di ricerca si è aperta soltanto dopo che è stata resa nota, alla fine del secolo scorso, una lettera del ministro della Pubblica Istruzione, indirizzata al direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Roma, il 12 luglio del 1894²⁴³. In quegli anni si stava lavorando al recupero di alcuni frammenti dell'antico ciborio della basilica; ovverosia quello (stando all'iscrizione che lo percorreva sull'architrave) commissionato nel 1140 dal cardinal Ubaldo Caccianemici ai marmorari Giovanni, Angelo e Sasso di Paolo²⁴⁴ e smembrato da Melchiorre Passalacqua alla metà del XVIII secolo²⁴⁵. In questa lettera, dunque, si afferma che del ciborio medievale facevano parte anche «due squisite statuette dei Ss. Pietro e Paolo, a metà del vero fatte collocare dal Passalacqua ai due lati dell'altare sotterraneo di fronte a quello di Sant'Elena»²⁴⁶.

Che la fonte dalla quale il ministro attingeva le informazioni aveva una sua attendibilità, è provato anche dal fatto che le due sculture, all'indomani dello smontaggio del ciborio, furono effettivamente ricoverate nella cappella di Santa Elena. Qui, sistemate nell'altare dedicato alla santa titolare, sono registrate dall'inventario della basilica del 1786²⁴⁷. In questo allestimento rimangono sino al 1815, quando vengono sostituite da due placche metalliche²⁴⁸. Gli inventari successivi le danno sempre all'interno della cappella di santa Elena senza specificarne, tuttavia, la collocazione. È plausibile ipotizzare che fossero state integrate nell'altare antistante a quello maggiore, là dove le ricorda la lettera del ministro.

A partire dal 1860²⁴⁹, secondo quanto attesta l'inventario di quell'anno, sono poste ai lati dell'altare della Pietà situato nella cappella gregoriana che è adiacente a quella di Sant'Elena. In questa nuova

sistemazione sono immortalate da una foto del Gabinetto Fotografico Nazionale (fig. v.74) pubblicata in una guida della chiesa curata da Ortolani ed edita nel 1923²⁵⁰. È ragionevole supporre, in assenza di notizie che attestino altri trasferimenti, che quella dell'altare della Pietà fosse la loro ultima ubicazione prima del restauro del 1991²⁵¹ e della successiva musealizzazione nell'annessa sede espositiva del convento.

Sia le specificità stilistiche che iconografiche mostrano con evidenza che non si tratta di manufatti italiani.

San Pietro è imberbe e pur essendo connotato dai suoi attributi specifici presenta altre connotazioni inusuali rispetto alla tradizione iconografica romana (fig. v.72). Oltre alle chiavi appese al polso della mano sinistra e quasi celate dalle fitte pieghe del panneggio, reca il modellino di una chiesa con pianta a croce greca e torre centrale in alzato; anche i suoi paramenti pontificali sono piuttosto inconsueti. Anzitutto manca la *casula* e poi la tiara, priva del triregno, ha una forma assimilabile a quella dei berretti frigi.

Il san Paolo (fig. v.73), invece, è caratterizzato da un'iconografia più tradizionale. Al libro che mostra aperto nella mano destra corrisponde la spada ma afferrata al contrario, con la punta cioè rivolta verso il basso. Barba e capelli costituiscono gli elementi stilisticamente più connotanti.

La storiografia del secolo scorso, riconoscendone l'alto valore qualitativo, ha ipotizzato che le due statuette potevano essere riconducibili a manifattura inglese oscillante fra gli anni settanta e la fine del Trecento²⁵². Come prova dell'origine inglese fu additata anzitutto l'iconografia petrina che risulta molto simile a quella di un altro San Pietro in alabastro, proveniente da Flawford nello Yorkshire e conservato al Castle Museum di Nottingham²⁵³. Il confronto era naturalmente soltanto di tipo iconografico perché la scultura di Nottingham è ascrivibile al primo ventennio del XV secolo²⁵⁴.

L'evidente manifattura inglese dei due alabastri di Santa Croce fu poi collegata a un documento del 1382, nel quale il re d'Inghilterra Riccardo II rilasciò un permesso a Cosmato Gentili, rappresentante papale, di esportare all'estero tre sculture raffiguranti la Vergine, i Santi Pietro e Paolo e una più piccola Trinità²⁵⁵.

Più di recente, invece, è stata avanzata un'altra ricostruzione²⁵⁶ che è in rapporto diretto con l'arrivo dei Certosini in Santa Croce. Dalla bolla di concessione firmata da Urbano V nel 1370 emerge che la chie-

sa si trovava in uno stato di fatiscenza e che i lavori di restauro erano già iniziati. Nell'ambito di questo cantiere predisposto per l'erezione della Certosa è stato ipotizzato che le due statuette fossero un dono papale fatto per omaggiare l'insediamento dell'ordine avvenuto sotto gli auspici della curia²⁵⁷.

Purtroppo il dato stilistico, che rimanda inequivocabilmente ad una produzione inglese dell'ultimo trentennio del Trecento, non può essere determinante né per l'una né per l'altra ipotesi. All'orizzonte di legami politici intessuti, seppure a fasi alterne, fra la curia pontificia e la corte inglese, sono infatti attestati numerosi scambi commerciali in fatto di alabastri²⁵⁸. Quindi pur essendo un manufatto inglese potrebbe essere stato importato dalla curia di Avignone e poi donato alla basilica di Santa Croce.

Presenza consapevole dell'*impasse*, una delle vie percorribili per sciogliere il nodo critico consiste nella definizione di un inquadramento più puntuale del linguaggio stilistico dei due alabastri. Affrontando il problema da questa prospettiva si può arrivare, quanto meno, a restringere il *range* cronologico entro il quale essi oscillano.

Nell'ambito dei cosiddetti alabastri di Nottingham è molto significativo l'accostamento con un frammento di retablo raffigurante la Cattura di Cristo custodito nella chiesa di Hawkley nello Hampshire. Quando fu reso noto nel 1950, fu subito ricongiunto con un altro riquadro frammentario raffigurante il bacio di Giuda (appartenente con ogni probabilità allo stesso retablo) al tempo conservato nella collezione privata di Désiré Lefèvre²⁵⁹ (vice Sindaco di Fécamp nel 1896) e ora al Musée de Cluny, donato nel 1993 da Guy Ladrière²⁶⁰ (fig. v.75). La cronologia proposta era piuttosto alta. Si propendeva, infatti, per il terzo quarto del Trecento. Di recente, tuttavia, proprio sulla base di uno stringente confronto con il *retablo* raffigurante Storie della Passione, custodito al Victoria and Albert Museum (fig. v.76), ma proveniente da una chiesa della regione di Bordeaux e datato alla fine del secolo, si è orientati verso una posticipazione dei due riquadri²⁶¹.

Con questo gruppo di alabastri inglesi le statue di Santa Croce in Gerusalemme condividono numerose sigle stilistiche, al punto da poter supporre che siano usciti dalla stessa bottega, sebbene si debba rilevare una loro maggiore finezza di intaglio.

In tutti i casi la corposità delle figure è affidata soprattutto al trattamento dei panneggi, le cui pieghe presentano una lavorazione ai limiti della sovrapposibilità. Si confronti ad esempio il san Pietro romano con

il Cristo sia del rilievo Cluny sia di quello Hawkley (figg. v.72, 75): in corrispondenza del busto si formano increspature semicircolari che man mano che scendono giù si fanno sempre più appuntite sino a trasformarsi in veri e propri triangoli. Fortissime corrispondenze si registrano pure quando si passa ad analizzare il modo in cui le vesti ricadono a terra. Rispetto a questi dettagli la statua del San Paolo è del tutto assimilabile al Cristo della formella francese (figg. v.73, 75): rigide virgolettature volgono verso sinistra come fossero inamidate. Le due figure condividono, inoltre, la disposizione dei piedi fuoriuscenti dalle vesti. Il piede di sinistra emerge da un'apertura rettangolare, mentre quello di destra, più arretrato, esce da un cono d'ombra che, nel San Paolo romano, è in più accompagnato da un ricco groviglio di pieghe.

Altrettanto convincenti risultano gli accostamenti fra i volti sia per quanto riguarda i lineamenti sia per quanto riguarda il trattamento di barba e capelli. Colpisce *in primis* lo stesso occhio tondo e sporgente, la cui conformazione gli fa assumere le sembianze di un'enorme pupilla. Del tutto simile è anche la modellatura delle barbe. Nella formella di Hawkley sia Cristo che San Paolo presentano la stessa barba a gomitoloni del San Paolo di Santa Croce, mentre Giuda è caratterizzato dagli stessi baffi boccolosi che gli conferiscono quell'aria fiamminga. Il San Pietro conservato a Roma ha un suo gemello nel San Giovanni Evangelista rappresentato in secondo piano, nella Deposizione dalla croce del Victoria and Albert (figg. v.77-78). Tutto coincide: lineamenti, capelli a tortiglioni, forma del volto caratterizzata dall'accentuata arcata mascellare, nonché gli enormi occhioni pupillari.

In base al confronto proposto gli Apostoli di Santa Croce scivolano verso una datazione più vicina alla fine del secolo; quindi delle due ipotesi avanzate dalla critica, cioè considerarli doni di Urbano V alla nuova certosa di Santa Croce (1370 ca.) o importazioni di Cosmato Gentili (1382) dalla corte inglese, si propende, con tutte le debite cautele determinate dall'assenza di dati certi, a favore della seconda.

NOTE

¹ M. HAYEZ, *ad vocem Urbano V*, in *Enciclopedia dei Papi. Niccolò I, santo - Sisto IV*, II, Roma 2000, pp. 542-550.

² Ivi, p. 549.

³ Ivi, p. 545.

⁴ Ivi, p. 549. Circa la storia e l'importanza assunta da queste reliquie cfr. D. MONDINI, *Reliquie incarnate le "sacre teste" di Pietro e Paolo a San Giovanni in Laterano a Roma*, in

D. Scotto (a cura di), *Del visibile credere. Pellegrinaggi, santuari, miracoli, reliquie*, Firenze 2011, pp. 265-296.

⁵ Sul ritrovamento delle teste da parte di Urbano V cfr. da ultimo e con bibliografia di riferimento D. MONDINI, *Reliquie incarnate...*, cit., pp. 278-279.

⁶ Sui reliquiari cosiddetti "parlanti" si veda da ultimo e con bibliografia di riferimento M. TOMASI, *Le arche dei santi. Scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Roma 2012, pp. 196-199; mentre sul funzionamento delle reliquie cfr. l'efficace sintesi in D. MONDINI, *Reliquie incarnate...*, cit., pp. 268-269.

⁷ F. CANCELLIERI, *Memorie storiche delle sacre teste de' Santi Apostoli Pietro e Paolo e della loro solenne ricognizione nella Basilica Lateranense con un'appendice di documenti*, Roma 1806, p. 51; D. MONDINI, *Reliquie incarnate...*, cit., pp. 265-267.

⁸ U. MELLINI, *Descrizione de' busti dei santi Pietro e Paolo*, in G.M. SORESINO, *De capitibus Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli in Sacrosancta Lateranensi Ecclesia*, Rome 1673, pp. 33-42: 41.

⁹ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo da Siena, orafo della corte di Avignone nel XIV secolo*, in «Archivio Storico Italiano», s.V, II (1888), pp. 3-20.

¹⁰ S. J.A. CHURCHILL, *Giovanni di Bartolo, of Siena, goldsmith and enameller, 1364-1385*, in «The Burlington Magazine», X (1907), pp. 120-125.

¹¹ I. MACHETTI, *Orafi senesi*, in «La Diana», IV (1929), 1, pp. 43-52.

¹² *Sant'Agata. Il reliquiario a busto. Contributi interdisciplinari*, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania, Catania 2010.

¹³ Gli esiti del restauro saranno probabilmente al centro di un secondo volume che seguirà quello pubblicato nel 2010 (*Sant'Agata. Il reliquiario...*, cit.). Si ringrazia F. Tixier per l'informazione.

¹⁴ I. TOESCA, *La croce della Verna*, in «Paragone», XXIII (1972), 265, pp. 61-69.

¹⁵ L'attribuzione di questo busto a Giovanni di Bartolo è stata proposta per la prima volta in *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Catalogo della Mostra a cura di A. Legner, (Köln 1978-1979), II, Köln 1978, pp. 704-707. Dieci anni dopo W.D. WIXOM [*Medieval Sculpture at the Cloisters*, New York 1989 (The Metropolitan Museum of Art bulletin, 46/3), p. 40] lo riferisce alla bottega del maestro. Questa tesi è stata poi accolta da tutta la critica successiva per cui si veda: *Set in stone the face in medieval sculpture*, Catalogo della Mostra a cura di Ch.T. Little, (New York, 2006-2007), New Haven 2006, nr. 73, pp. 180-182] e da E. CIONI, *scheda nr. F.4*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, Catalogo della Mostra a cura di M. Seidel, (Siena 2010), Milano 2010, pp. 436-439; M. TOMASI, *Un capolavoro ai margini. Gli studi sul busto di sant'Agata tra Otto e Novecento*, in *Sant'Agata, il reliquiario...*, cit., pp. 11-21: 19.

¹⁶ S. ROMANO, *Nielli alla corte di Carlo IV di Boemia e gli eventi del 1368-1369 in Italia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», s.III, XXI (1991), 1, pp. 315-327.

¹⁷ M.C. LÉONELLI, *scheda nr. 39*, in *Avignon 1360-1410: art et histoire*, Catalogo della Mostra a cura di Id., (Avignon 1978), Avignon 1978; A.M. HAYEZ, *Deux commandes d'orfèvrerie pour les églises avignonnaises (1363-1393)*, in R. Guy (a cura di), *Hommage à Robert Saint-Jean art et histoire dans le Midi languedocien et rhodanien (Xe-XIXe s.)*, Montpellier 1993 («Mémoires de la Société Archéologique de Montpellier», 2), pp. 163-174; É. TABURET-DELAHAYE, *L'orfèvrerie au poinçon d'Avignon au XIVe siècle*, in «Revue de l'Art», CVIII (1995), pp. 11-22: 11, nota 4 con bibliografia precedente; EAD., *L'émaillerie translucide à Montpellier et Avignon au XIVe siècle*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», s. IV, 1997 (1999), 2, pp. 47-62: 53, nota 47; A. QUERCIOLO, *Giovanni di Bartolo da Siena (documentato dal 1363 al 1385 ad Avignone e a Roma)*, in *Sant'Agata. Il reliquiario...*, cit., pp. 43-47: 43.

¹⁸ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 4; I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 43; A. QUERCIOLO, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 43.

¹⁹ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 5; I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 43; O. PUJMANOVÁ, *Modelli di riferimento e fonti di ispirazione degli artisti alla corte di Carlo IV*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 177-188: 178, 186 nota 16.

²⁰ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 4; I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 43; A. QUERCIOLO, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 43.

²¹ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 5; I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 43.

²² E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 7; I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 43.

²³ È stato dimostrato che la Rosa d'oro era utilizzata sin dai tempi di Innocenzo III (1198-1216) per avvicinare in modo esplicito la figura del sommo pontefice a Cristo (A. PARAVICINI BAGLIANI, *Il corpo del Papa*, Torino 1994, pp. 115-117) e considerato che questo era un principio sul quale si basava il papato avignonese (per cui cfr. *supra* a cap. II) è evidente che se ne facesse un uso consistente. Fra gli esemplari conservatisi il più antico è quello commissionato da Giovanni XXII (1316-1334) all'orafo Minucchio da Siena e donato nel 1330 dal pontefice al conte di Neufchâtel nel 1330. Cfr. da ultimo F. POMARICI, *Il reliquiario a busto di Sant'Agata nel contesto della produzione artistica avignonese (manoscritti eoreficerie)*, in *Sant'Agata, il reliquiario...*, cit., pp. 23-41: 24.

²⁴ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 7; I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 43.

²⁵ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., pp. 5-6.

²⁶ Ivi, pp. 6-7.

²⁷ Ivi, p. 6.

²⁸ Questa descrizione fu edita per la prima volta nel 1673 da G.M. SORESINO (in *De capitibus Sanctorum...*, cit., pp. 33-42) e poi di nuovo sotto forma di compendio nell'anno seguente in G.M. PAZZAGLIA (*Compendio Istorico Cronologico delle cose più cospicue concernenti la Scala Santa, e le SS. Teste delli Gloriosi Apostoli Pietro e Paolo. Tratto dall'opere Latine del Sig. Abbate Giuseppe Maria Soresini Romano con un sommario delle Reliquie che si conservano, e Indulgenze, che sono nel detto Sancta Sanctorum*, Roma 1674) e poi in molti altri testi eruditi fra i quali si segnalano G. M. CRESCIMBENI, *Stato della Chiesa Papale lateranense e nell'anno MDCCXXIII*, Roma 1723, pp. 105-111 e F. CANCELLIERI sia in *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici detti anticamente processi o processioni dopo la loro coronazione dalla basilica vaticana alla lateranense*, Roma 1802 (p. 491), sia in *Memorie storiche* (cit., pp. 86-89). La storiografia erudita ricorda che la memoria manoscritta del Mellini era conservata nell'Archivio lateranense, ma questa dal 1893 è stata trasferita insieme a tutto l'archivio dell'ospedale del Salvatore e della sua confraternita presso l'Archivio di Stato di Roma (d'ora in avanti ASR). Sul trasferimento dell'archivio cfr. G. DE CESARE, *Le Istituzioni ospedaliere romane, in Studi in occasione del centenario. Amministrazione provinciale di Roma*, II, Milano 1970, pp. 173-193. È stato possibile infatti rintracciarla presso ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 405, cart. nr. 57, ma si rimanda anche alle cartelle 55 e 56. Dopo la distruzione dei reliquiari la descrizione del Mellini ha rappresentato un'importante fonte di riferimento oltre che per la storiografia erudita anche per E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., pp. 11-12; M. TOMASI, *Un capolavoro ai margini...*, cit.; D. MONDINI, *Reliquie incarnate...*, cit. pp. 285-286.

²⁹ ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 405, cart. 53.

³⁰ Tra le varie illustrazioni che riproducono i reliquiari trecenteschi si ricordino in particolare quelle contenute in G.M. SORESINO (in *De capitibus Sanctorum...*, cit., tav. inserita fra pp. 42-43), G. M. CRESCIMBENI (*Stato della Chiesa Papale...*, cit., p. 112) e in CANCELLIERI (*Memorie storiche...* cit., p. 1).

³¹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in avanti BAV), Vat. Lat 9840, ff. 72r-72v. I disegni preparatori di Seroux D'Agincourt come di consueto mostrano una maggiore ricchezza di dettagli rispetto alle incisioni. È rappresentato, infatti, anche il retro dei due busti. Questi disegni sono stati già segnalati da D. MONDINI, *Reliquie incarnate...*, cit. p. 284 nota 60.

Si coglie qui l'occasione per ricordare che tutto il materiale grafico raccolto da Seroux è

in corso di schedatura web, nell'ambito del progetto Prin 2009, dal titolo *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt: la riscoperta del Medioevo attraverso l'inventario del fondo di disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, responsabile unità di ricerca locale, I. Miarelli Mariani, Università degli Studi di Chieti "G. D'Annunzio"; progetto nazionale *Il Medioevo disegnato*, diretto dal prof. A. Iacobini, Sapienza Università di Roma.

³² D. MONDINI, *Reliquie incarnate...*, cit., p. 267 nota 8.

³³ Per la tavola cfr. S. D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, IV, Paris 1825, tav. XXXVII, pubblicata per la prima volta in relazione ai busti da S. ROMANO, *Nielli alla corte...*, cit., tav. CL.

Sulla monumentale opera di Seroux D'Agincourt cfr. in particolare I. MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'histoire de l'art par les monumens: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005; D. MONDINI, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunststoriographie um 1800*, Zürich 2005.

³⁴ Sul patrimonio remissoriale del quale godevano i reliquiari cfr. D. MONDINI, *Reliquie incarnate...*, cit., pp. 282-283.

³⁵ F. CANCELLIERI, *Storia de' solenni Possessi...*, cit., p. 491.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Queste due tavole dipinte, acquistate dal cardinal Stefano Borgia erano confluite nel suo Museo di Velletri (attuale Museo borgiano) nella sezione 'Sacre Antichità'. È noto che dopo la morte del cardinale, avvenuta a Lione nel 1804, la preziosa collezione fu venduta dal nipote Camillo ai Borbone e nel 1817 fu trasferita definitivamente a Napoli [per cui si rimanda a *La collezione Borgia curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, Catalogo della Mostra, a cura di A. Germano, M. Nocca, (Velletri-Napoli 2001); *Le quattro voci del mondo: arte, culture e saperi nella collezione di Stefano Borgia (1731-1804)*, Giornate internazionali di Studi a cura di S. Borgia, M. Nocca, (Velletri 2000), Napoli 2001].

³⁸ Sui dipinti della cappella Colonna in Laterano cfr. P. LAUER, *Le palais de Latran*, Paris 1911, pp. 263-264; *Roma 1300-1875: l'arte degli anni santi. Atlante*, Catalogo della Mostra, a cura di M. Fagiolo, M. L. Madonna, (Roma 1984-1985), Milano 1984, pp. 136-137 e in O. PUJMANOVÁ, *Modelli di riferimento...*, cit., pp. 177, 181, figg. 6-7; e più di recente sono stati presi in considerazione da D. MONDINI, (*Reliquie incarnate...*, cit., p. 284 e in particolare nota 61) alla quale si deve la convincente proposta di datazione alla fine del Cinquecento. Mondini ricorda inoltre l'esistenza di copie di questi dipinti fra le quali quelle di Palazzo Massimo delle Colonne.

³⁹ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 13; P. LAUER, *Le palais...*, cit., pp. 263-264.

⁴⁰ G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran au Moyen Age*, II, Paris 1877, tav. XXXII.

⁴¹ Una ricostruzione puntuale dei reliquiari è stata tentata per la prima volta da E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., pp. 10-13, poi di recente con diversi livelli di approfondimento da O. PUJMANOVÁ, *Modelli di riferimento...*, cit.; M. TOMASI, *Un capolavoro ai margini...*, cit., p. 19 e infine da D. MONDINI, *Reliquie incarnate...*, cit., pp. 284-290.

⁴² Per la bibliografia di riferimento sui reliquiari a mezza figura cfr. *infra* a note 115-117.

⁴³ U. MELLINI, *Descrizione de' busti...*, cit., in G.M. SORESINO, *De capitibus...*, cit., p. 37.

⁴⁴ La trascrizione del *titulus*, sciolta di tutte le abbreviazioni, è tratta dalla memoria manoscritta del Nario per cui cfr. ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 405, cartella 57, f.1r; la trascrizione proposta da U. MELLINI (*Descrizione de' busti* cit., in G.M. SORESINO, *De capitibus...*, cit., p. 37) non è completa: «Urbanus Papa V fecit fieri hoc opus ad honorem Beati Pauli Anno Dom. MCCCCLXIX».

⁴⁵ *Ivi*, pp. 37-38, 40-41.

⁴⁶ Anche l'edizione di questo secondo *titulus*, con le abbreviazioni sciolte, è tratta dalla memoria manoscritta del Nario per cui cfr. ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 405, cart. 57, f.1v. U. MELLINI, (*Descrizione de' busti* cit., in G.M. SORESINO, *De capitibus...*, cit., pp. 38, 41) registra di nuovo una forma di poco ridotta «Carolus Dei Gratia Rex Francorum, qui coronatus fuit Anno Domini MCCCCLXIV donavit praesens lilium ad honorem B. Pauli [/Petri] quod est in pectore eius».

⁴⁷ F. CANCELLIERI, *Memorie istoriche...*, cit., p. 21; ID., *Storia de'solenni Possessi...*, cit., p. 491.

⁴⁸ A. TOMEI, *Roma senza Papa: artisti, botteghe, committenti tra Napoli e la Francia*, in ID. (a cura di), *Roma, Napoli, Avignone: arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino 1996, pp. 13-53: 49-51; D. MONDINI, *Reliquie incarnate...*, cit., pp. 284-285 nota 62.

⁴⁹ Riguardo alla localizzazione della firma di Giovanni di Bartolo, le fonti non sono molto esplicite. U. MELLINI, (*Descrizione de' busti* cit., in G.M. SORESINO, *De capitibus...*, cit., p. 41) si esprime in modo piuttosto criptico affermando che «Dalle bande vi è scritto: *Hoc opus fecit Ioannes Bartoli de Senis aurifaber*» riprendendo l'espressione di Nario (ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 405, cartella 57, f.1v) «*Da piede nelle bande è scritto...*».

F. CANCELLIERI (*Storia de'solenni Possessi...*, cit., p. 491) interpreta l'espressione di Mellini «*Dai lati era scritto: Hoc opus fecit (...)*». Considerando che in ognuna di queste testimonianze, prima si parla del basamento dove correva il *titulus* dedicato a Carlo V, è plausibile ipotizzare che la firma del maestro si svolgesse sui lati corti della base e di conseguenza la dedicazione reale su quelli lunghi. Il fatto che sia ricordata da Mellini soltanto alla fine della presentazione del busto petrino, ha indotto a ritenere (E. CAMPOLONGO, *ad vocem Giovanni di Bartolo da Siena*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV (2001), <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-di-bartolo-da-siena_%28Dizionario-Biografico%29/>) che dovesse essere apposta soltanto su questo reliquiario. L'utilizzo del plurale, "bande" è invece indicativo del contrario. Non potendo supporre che fosse ripetuta due volte sullo stesso manufatto è ovvio che campeggiasse su entrambi.

⁵⁰ La formulazione della firma è tramandata in modo unanime da tutte le fonti prese in considerazione. Si veda da ultimo A. DIETL, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, III, Berlin 2009, cat. A595, pp. 1437-1439.

⁵¹ Questo dettaglio è attestato soltanto dalla riproduzione grafica di G.M. SORESINO (in *De capitibus Sanctorum...*, cit., tav. inserita fra pp. 42-43) ma come si vedrà più avanti è del tutto probabile che caratterizzasse entrambi i busti lateranensi in quanto è presente anche nel reliquiario di Sant'Agata (cfr. *infra* a nota 113).

⁵² ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 405, cart. 57, *Memoria e descrizione delle Sacre Teste (...)* fatta da Fabrizio Nario in occasione, che essendo custode del Sancta Sanctorum, assisté alla repolitura delle medesime, f.1r; U. MELLINI, *Descrizione de' busti* cit., in G.M. SORESINO, *De capitibus...*, cit., p. 36.

⁵³ Nella memoria manoscritta del Nario (ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 405, cart. 57, f. 1v) si parla specificamente di «cameo bianco», il quale poteva essere stato intagliato con l'effigie di Nerone (sulla cui identità Nario esprime qualche legittimo dubbio). Con ogni probabilità questa effigie doveva essere anche dipinta volendo seguire l'indicazione data da U. MELLINI (*Descrizione de' busti* cit., in G.M. SORESINO, *De capitibus...*, cit., p. 36) «con testa al naturale».

⁵⁴ Ivi, p. 37.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Ivi, p. 38.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Ivi, pp. 39-40.

⁶⁰ L'edizione qui fornita del *titulus* è frutto di un confronto fra le due versioni tramandate da Fabrizio Nario e da Urbano Mellini. Nel primo caso (per cui cfr. ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 405, cart. 57, f. 1v) si tramanda «*Erigat ut propriam sedem tua, petra, redibit ut vaticana pastor ab arce petre*», nel secondo «*Erigat ut propriam sedem tua, Petre, redibit //Huc Vaticana Pastor ab arce Petri*» (per cui cfr. U. MELLINI, *Descrizione de' busti* cit., in G.M. SORESINO, *op. cit.*, p. 40).

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Ivi, p. 39.

⁶³ Ivi, p. 40.

⁶⁴ Ivi, p. 41.

⁶⁵ Ivi, p. 38.

⁶⁶ M. COLLARETA, M. COCIANI, *Un capolavoro di Antonio di Salvi ritrovato: il reliquiario a busto di San Silvestro I papa*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», s. IV, 1997(1999), 2, pp. 89-95: 92.

⁶⁷ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 9.

⁶⁸ Ivi, pp. 8-10. Giovanni di Marco è stato talora considerato collaboratore di Giovanni di Bartolo nella cesellatura dei due busti lateranensi. M. TOMASI (*Gli smalti traslucidi. Nella cultura multicolore di Avignone*, in *Sant'Agata, il reliquiario a busto...*, cit., pp. 65-76: 76) lo esclude dall'impresa perché i pagamenti che lo riguardano si riferiscono a un'attività di coordinamento per la realizzazione dei basamenti lignei dipinti su cui i due busti furono fissati per essere portati in processione nel 1370. La qualifica di *argentarius* restituita dai documenti, però, deve essere rilevata, nel senso che con ogni probabilità Giovanni di Bartolo, argentiere pontificio, aveva sotto di sé una schiera di collaboratori dei quali si avvaleva. In questa misura è forse sostenibile una partecipazione di Giovanni di Marco alla realizzazione dei reliquiari.

⁶⁹ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., pp. 9-10.

⁷⁰ Ivi, p. 10.

⁷¹ *Ibidem*. Per motivi di chiarezza si è trascritto il contenuto della bolla di pagamento del 3 aprile del 1372: «*Die eadem facto computo cum Johanne Bartholi argentario domini pape pro resto M. III XXXVI. floren., I sol. X d. qui sibi debeantur pro expensis et operamentis per ipsum factis et solutis pro ferramentis tabernaculi Capitum beatorum Petri et Pauli, que posita sunt in ecclesia sancti Johannis Laterani, de et pro quibus habuit a Camera diversis diebus M. flor. qui dictis diebus positi et scripti fuerunt in libris expensarum dicte Camere, et a domino nostro papa dum erat cardinalis, III florenos et sic habuit M. III . floren., quibus deductis de predictis expensis, restabant sibi deberi, prout in magno libro est descriptum, computatis XXXVI. flor. de cambio qui fuerunt sibi soluti in franchis in floren. com. quolibet XXVIII. sol., et de cambio pro XXVII. solid. et III denar. computato, ipso Johanne manualiter recipienti; XXXV. flor. Cam. IIII. solid.*». Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano (d'ora in avanti ASV), Cam. Ap., *Intr. et Ex.*, vol. 336, f. 93v., cit. in E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 10.

⁷² Ivi, pp. 7, 10.

⁷³ ASV, Cam. Ap., *Intr. et Ex.*, vol. 331, f. 114r.

⁷⁴ C. PIETRANGELI, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *San Giovanni in Laterano*, Firenze 1990, pp. 11-22: 15; da ultimo cfr. anche A. QUERCIOLE, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 45.

⁷⁵ Sulla processione del 1370 cfr. oltre al puntuale resoconto di F. CANCELLIERI, *Memorie istoriche...*, cit., pp. 19-20, da ultimo e con bibliografia di riferimento D. MONDINI, *Reliquie incarnate...*, cit. p. 279.

⁷⁶ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 13.

⁷⁷ Ivi, p. 14; I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 46.

⁷⁸ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 14; A. QUERCIOLE, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 45.

⁷⁹ ASV, Cam. Ap., *Intr. et Ex.*, vol. 339, f. 56v e vol. 340, f. 81v (bolla di pagamento del 25 febbraio 1374); vol. 337, f. 51v (bolla di pagamento del 12 marzo 1374); vol. 340, f. 88v e vol. 339, f. 63 (bolla di pagamento del 15 marzo 1374); vol. 337, f. 55v (bolla di pagamento del 22 marzo 1374); vol. 340, f. 172v (bolla di pagamento del 23 dicembre 1374), cit. in E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., pp. 14-15; I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., pp. 46-47.

⁸⁰ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 15; I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 47; A. QUERCIOLE, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 45.

⁸¹ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., pp. 15-16; I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 47; A. QUERCIOLE, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 45.

⁸² D. CINELLI BARBI [*Il reliquiario di Sant'Agata e Giovanni di Bartolo*, in «Kalós», XI (1999), 1, pp. 22-25: 23] sostiene che il braccio è stato fuso ma non documenta questa sua affermazione.

- ⁸³ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 16; I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 47; A. QUERCIOLO, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 45.
- ⁸⁴ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., pp. 16-17; I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 47; A. QUERCIOLO, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 45.
- ⁸⁵ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 17; A. QUERCIOLO, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 45.
- ⁸⁶ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 17: 23 dicembre 1376, «[...] *Item eidem argenterio pro una ydria brunienda et una cupa de auro reparanda et brunienda, et factura unius anuli in Massilia*».
- ⁸⁷ M. HAYEZ, *ad vocem Gregorio XI*, in *Enciclopedia dei Papi...*, cit., pp. 550-561: 557.
- ⁸⁸ Anche A. QUERCIOLO (*Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 45) ipotizza che Giovanni di Bartolo faccia parte del seguito di Gregorio XI al momento della partenza verso Roma, ma ora la notizia dell'anello cesellato a Marsiglia ne dà la conferma.
- ⁸⁹ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 17; I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 50; A. QUERCIOLO, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 46.
- ⁹⁰ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 17; I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 50; A. QUERCIOLO, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 46.
- ⁹¹ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., pp. 17-18; I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 50; A. QUERCIOLO, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 46.
- ⁹² I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 50; A. QUERCIOLO, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 46.
- ⁹³ I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 40; E. CAMPOLONGO, *ad vocem Giovanni di Bartolo...*, cit., <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-di-bartolo-da-siena_%28Dizionario-Biografico%29/>; A. QUERCIOLO, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 46.
- ⁹⁴ I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 47.
- ⁹⁵ Ivi, p. 58; A. QUERCIOLO, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 47.
- ⁹⁶ Siena, Archivio dell'Opera Metropolitana di Siena (d'ora in avanti AOMS), Libro Nero, 498 [705 K. I; 190] 1394-1413, c. 67r, 1380. Questo documento, in parte trascritto da S. BORGHESI, L. BANCHI (*Nuovi documenti per la storia dell'arte senese. Appendice alla raccolta dei documenti pubblicata dal comm. Gaetano Milanese*, Siena 1898, p. 48) e poi citato erroneamente da I. MACHETTI, (*Orafi senesi...*, cit., p. 58) è stato restituito alla sua edizione corretta da A. QUERCIOLO, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 47.
- ⁹⁷ I. MACHETTI, *Orafi senesi...*, cit., p. 58.
- ⁹⁸ A. QUERCIOLO, *Giovanni di Bartolo...*, cit.
- ⁹⁹ Ivi, p. 46.
- ¹⁰⁰ La notizia era già citata in E. ROMAGNOLI [*Biografia cronologica de' bellartisti senesi dal secolo XIII a tutto il XVIII (ante 1835)*, ms. L.II, III, Siena ante 1835 (ed. anast., Firenze 1976), p. 285]; A. QUERCIOLO, *Giovanni di Bartolo...*, p. 46.
- ¹⁰¹ Ivi, p. 46.
- ¹⁰² Ivi, pp. 46-47.
- ¹⁰³ Anche i nuovi rinvenimenti della Quercioli risalenti rispettivamente al 1418 e al 1420 (per i quali cfr. EAD., *Giovanni di Bartolo...*, p. 47) fanno riferimento alla committenza di due doppiieri.
- ¹⁰⁴ L'edizione del testo è quella elaborata da S. RICCIONI (*Le iscrizioni del reliquiario a busto di Sant'Agata*, in *Sant'Agata, il reliquiario a busto...*, cit., pp. 49-53: 49) al quale si deve anche la prima approfondita analisi paleografica. Per l'analisi della firma di Giovanni di Bartolo si rimanda come già indicato sopra (cfr. nota 50) anche a A. DIETL, *Die Sprache der Signatur...*, cit., II, cat. A 152, pp. 739-741.
- ¹⁰⁵ Cfr. con bibliografia di riferimento S. RICCIONI, *Le iscrizioni del reliquiario...*, cit., p. 51 e G. FRANÇOIS, *Le buste-reliquaire de Sainte Aghate (1376): le double patronage épiscopal de Martial et d'Élie*, in *Sant'Agata, il reliquiario a busto...*, cit., pp. 55-64: 59.
- ¹⁰⁶ Nel suo sigillo vescovile Marziale aveva scelto di rappresentare accanto alla Vergine proprio Sant'Agata, cfr. ivi, p. 59.
- ¹⁰⁷ Ivi, pp. 60-61.

¹⁰⁸ Ivi, p. 60.

¹⁰⁹ P. CARRERA, *Delle memorie storiche della città di Catania*, Catania 1641, p. 156; G. B. DE GROSSIS, *Catana sacra sive de episcopis catanensibus rebusque ab iis praeclare gestis*, Catane 1654, p. 168; S. RICCIONI, *Le iscrizioni del reliquiario...*, cit., p. 51.

¹¹⁰ A. SCIFO, *Agata, Santa Patrona di Catania: la vita, le reliquie, i luoghi sacri, la festa di Sant'Agata*, Catania 2007, p. 17.

¹¹¹ Questa importante campagna fotografica fu pubblicata per la prima volta da M. ACCASCINA [*Oreficeria senese in Sicilia*, in «La Diana», V (1930), 3, pp. 207-214] e di recente in M. TOMASI, *Un capolavoro ai margini...*, cit., pp. 12-15.

¹¹² ID., *Gli smalti traslucidi...*, cit., pp. 64-69.

¹¹³ La conferma che i reliquiari dei Santi Pietro e Paolo avevano i piedistalli dotati di otto piedini deriva dal confronto con l'esemplare siciliano che si sollevava da terra, prima dell'aggiunta del basamento cinquecentesco, attraverso altrettanti piccoli sostegni simulanti foglie rigonfie.

¹¹⁴ Cfr. C. SIGNORELLO [*Il reliquiario a busto di Sant'Agata*, in *Agata santa, storia arte, devozione*, Catalogo della Mostra a cura di G. Algranti, (Catania 2008), Milano 2008, pp. 39-43: 43, nota 5] per l'altezza, rispetto alla quale contrasta la misura riportata da D. CINELLI BARBI (*Il reliquiario di Sant'Agata...*, cit., p. 23) che si attesta intorno ai 59-60 cm. Quest'ultima appare poco plausibile se rapportata alla profondità che risulta di 60 cm.

¹¹⁵ H. KELLER, *Zur entstehung der Reliquienbüste aus Holz*, in *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin 1956, pp. 71-80: 76; B. D. BOEHM, *Medieval head reliquaries of the Massif Central*, A dissertation presented to the New York University, New York 1990; *Karl IV, Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1347-1437*, Catalogo della Mostra a cura di J. Fajt, M. Hörsch, A. Langer e con la collab. di B. Drake Boehm, (New York - Praga 2005/2006), München 2006; O. PUJMANOVÁ, *Modelli di riferimento...*, cit., p. 177; E. CIONI, *Introduzione*, in *Sant'Agata, il reliquiario a busto...*, cit., pp. 1-9: 7.

¹¹⁶ Le pareti della cappella della Croce del castello di Karlštejn sono interamente rivestite da tavole con busti di santi inquadrati da cornici ognuna contenente le reliquie del soggetto raffigurato (fig. V.16). La loro esecuzione, attribuita a maestro Teodorico dietro committenza di Carlo IV di Boemia (per cui si veda O. PUJMANOVÁ, *Modelli di riferimento...*, cit.), si deve ritenere conclusa con ogni probabilità entro il 1365, data di consacrazione della cappella. Pujmanová (*ibid.*) ritiene che i busti dipinti di maestro Teodorico siano in rapporto di derivazione dai reliquiari lateranensi che l'imperatore ebbe occasione di vedere durante il suo soggiorno a Roma del 1368. Le evidenti incoerenze cronologiche (conclusione del programma decorativo entro il 1365 e viaggio di Carlo IV a Roma nel 1368) non consentono di aderire all'ipotesi. Il riferimento al contesto romano, qualora ci sia stato, potrebbe riguardare la teca della Veronica (fig. V.17), donata in occasione dell'anno giubilare del 1350 da tre benefattori veneziani «*Nicolaus Valentini de contrata Sanctae Mariae Formosae, de Venetiis, ser Bandinus de Guarzonibus de Venetiis et Franciscinus in Glostro de Venetiis*» [cfr. M. SEIDEL, R. SILVA, *Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca città imperiale: iconografia politica*, Venezia 2007, p. 151]. A ben guardare, infatti, le tavole reliquiario di Praga sono prodotti concepiti in una logica esattamente inversa rispetto alla custodia della Veronica. Se questa, infatti, è formata da una teca in cristallo di rocca inquadrata da una cornice lignea entro la quale si dispongono minuscoli santi a mezza figura, le tavole di Teodorico sono esattamente il suo contrario. L'immagine del santo occupa quella che nella teca vaticana era la mostra della reliquia, confinata piuttosto nello spessore della cornice.

¹¹⁷ O. PUJMANOVÁ, *Modelli di riferimento...*, cit., p. 177; *Volte d'incanto. Dal tesoro di Settimo due capolavori del Medioevo Europeo*, Catalogo della Mostra a cura di A. Guidotti, (Badia a Settimo-Scandicci, 2008), [s.l.] 2008. Considerando la diffusione dei reliquiari a mezza figura in Italia centrale si potrebbe rivalutare anche il caso del busto di San Cerbone della cattedrale di Massa Marittima che, recuperato di recente ed esposto alla mostra dedicata a Marco Romano a Casole d'Elsa, è stato giudicato la parte superstite di un'originaria statua a tutta figura [per cui si veda A. BAGNOLI, *scheda nr. 23*, in *Marco Romano e il conte-*

sto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento, Catalogo della Mostra a cura di Id., (Casole d'Elsa 2010), Cinisello Balsamo 2010, pp. 234-239].

¹¹⁸ U. MELLINI, *Descrizione de' busti* cit., in G.M. SORESINO, *De capitibus...*, cit., pp. 36, 41.

¹¹⁹ J. BRAUN, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg in Breisgau 1940; M. TOMASI, *L'or, l'argent, la chair: remarques sur l'usage (ou l'absence) de la couleur dans les bustes-reliquaires du XIVE siècle*, in *Aux limites de la couleur: monochromie et polychromie dans les arts (1300-1650)*, Actes du colloque international organisé par l'Institut National d'Histoire de l'Art (Paris) et par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, a cura di P. Charron, M. Boudon-Machuel, M. Brock, (Tour 2009), Turnhout 2012, pp. 133-140.

¹²⁰ D. CINELLI BARBI, *Il reliquiario di Sant'Agata...*, cit., p. 23.

¹²¹ F. BOLOGNA, *Note sulla propagazione delle arti minori toscane fuori di Toscana tra l'età romanica e la gotica*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*, Atti del I Convegno sulle Arti Minori in Toscana (Arezzo 1971), Firenze 1973, pp. 11-39: 36; ipotesi valutata di recente anche da D. MONDINI, *Reliquie incarnate...*, cit. p. 287.

¹²² M. TOMASI, *Un capolavoro ai margini...*, cit., p. 17.

¹²³ A. R. CALDERONI MASETTI, *ad vocem smalto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, X, Roma 1999, pp. 732-745: 732.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Ivi, p. 743.

¹²⁶ Sulla tecnica dello smalto traslucido *à basse-taille* si rimanda da ultimo e con bibliografia di riferimento a E. CIONI, *Introduzione...*, cit., pp. 4-5.

¹²⁷ C'è da tener conto, rispetto alla plausibilità di questa ipotesi, che i maldestri interventi apportati sul reliquiario di Sant'Agata fra fine Ottocento e inizi Novecento, l'ultimo dei quali risalente al 1919, consistenti nell'immissione di vernici compensative, hanno di fatto coperto lo strato originario degli incarnati, per cui si veda D. CINELLI BARBI, *Il reliquiario di Sant'Agata...*, cit., p. 23.

¹²⁸ M. TOMASI, *L'or, l'argent, la chair...*, cit., pp. 133-140. Sul busto reliquiario di Castiglion Fiorentino cfr. con bibliografia di riferimento P. TORRITI, *scheda nr. 5*, in *Sacra mirabilia: tesori da Castiglion Fiorentino*, Catalogo della Mostra a cura di P. Torriti e con la collab. di M. G. Scarpellini, (Roma 2010), Firenze 2010, pp. 41-47.

¹²⁹ L'assegnazione a manifattura avignonese del quarto decennio del Trecento è sostenuta sulla base del confronto dei suoi smalti traslucidi con quelli della coppa del Torneo conservata al Museo Poldi Pezzoli di Milano che reca il punzone della città di Avignone per cui si veda: E. TABURET-DELAHAYE, *L'émaillerie translucide...*, cit., pp. 55-56.

¹³⁰ P. BELLUZZO, C. ORTOLANI, *scheda nr. 5. Il restauro*, in *Sacra mirabilia...*, cit., p. 48.

¹³¹ La tecnica della tempera stesa direttamente su lamina metallica si ritrova ad esempio negli angeli che reggono il reliquiario della vera croce (XII-XIII secolo) proveniente dalla chiesa di Jaoucourt nel dipartimento dell'Aube in Champagne e ora al Louvre (1320-1340) per cui si veda M. TOMASI, *L'or, l'argent, la chair...*, cit., p. 136.

¹³² Sul busto di Santa Giuliana cfr. da ultimo: *Set in stone...*, cit., nr. 73, pp. 180-182; E. CIONI, *scheda nr. F. 4...*, cit., pp. 436-439; Sul busto di Santa Giuliana in rapporto ai manufatti di Giovanni di Bartolo cfr. in particolare: M. TOMASI, *Un capolavoro ai margini...*, cit., pp. 11-21: 19; D. MONDINI, *Reliquie incarnate*, cit., p. 287.

¹³³ P. TORRITI, *scheda nr. 5...*, cit., pp. 42-44.

¹³⁴ E. TABURET-DELAHAYE, *L'émaillerie translucide...*, cit., pp. 54-55; M. TOMASI, *Gli smalti traslucidi...*, cit., pp. 65-66.

¹³⁵ Cfr. *supra* a nota 15 per l'inquadramento attributivo.

¹³⁶ L'accostamento stilistico fra la Santa Orsola di Castiglion Fiorentino e la Sant'Agata catanese è stato sostenuto per la prima volta da E. TABURET-DELAHAYE (*L'émaillerie translucide...*, cit., p. 56), mentre di recente è stato da una parte escluso da P. TORRITI (*scheda nr. 5...*, cit., p. 46), dall'altra ridimensionato alla condivisione del trattamento delle chiome da E. CIONI (*Introduzione...*, cit., p. 7).

¹³⁷ J. M. FRITZ, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982, p. 214; ID., *Oreficerie e smalti nell'Europa centrale*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», ser. 4, 1997(1999), 2, pp. 9-12: 11.

¹³⁸ A. M. MAETZKE, in *Arte aurea aretina: manifatture europee in terra di Arezzo*, Catalogo della mostra a cura di G. Centrodi, (Arezzo 1987), Arezzo 1987, pp. 80-83.

¹³⁹ G. CANTELLI, *Sulla oreficeria senese fra Tre e Quattrocento, in Jacopo dalla Quercia fra gotico e Rinascimento*, Atti del convegno di studi a cura di G. Chelazzi Dini, (Siena 1975), Firenze 1977, pp. 67-80: 73.

¹⁴⁰ X. DECTOT, *scheda nr. 121*, in *Musée de Cluny. Le guide*, Paris 2009, p. 116. Il confronto è estendibile anche ad altri busti reliquiari di Santa Orsola conservati a Colonia e databili alla metà del Trecento. Cfr. ad esempio, quello riprodotto in H. WESTERMANN-ANGERHAUSEN (a cura di), *Das Mittelalter in 111 Meisterwerken: aus dem Museum Schnütgen Köln*, Köln 2003, pp. 84-85 (inv. nr. A97).

¹⁴¹ M. TOMASI, *Gli smalti traslucidi...*, cit., pp. 67-71.

¹⁴² Ivi, pp. 67-69.

¹⁴³ Ivi, pp. 69-74.

¹⁴⁴ Michele Tomasi (ivi, p. 72) nel ricordare la presenza di questi orafi, in quanto attestati nel censimento condotto da Gregorio XI nel 1376 sui fornitori e cittadini avignonesi (per cui si veda B. GUILLEMAIN, *La cour pontificale d'Avignon, 1309-1376: étude d'une société*, Parigi 1966, pp. 653-695), puntualizza, a ragione, che le città di Toul e Metz erano in quegli anni appartenenti politicamente e culturalmente all'area germanica. La loro documentata presenza nella cittadina papale acquista ora nuovo vigore anche in rapporto al confronto proposto per il busto reliquiario di Sant'Agata.

¹⁴⁵ È importante, dunque, valutare l'oreficeria prodotta nell'ambito della curia avignonese in un'ottica internazionale come è stato già fatto per la miniatura, per cui si veda F. MANZARI, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310-1410)*, Modena 2006; e come è stato delineato per la pittura da E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1991.

¹⁴⁶ *Volte d'incanto...*, cit.; *Reliquie e culto di S. Orsola e delle Undicimila Vergini in Italia tra Medioevo ed Età Moderna*, Atti del Convegno di studi (Abbazia di S. Salvatore e S. Lorenzo a Settimo 2008), in corso di stampa.

¹⁴⁷ *Volte d'incanto...*, cit.; A. MONTI, *Scultura lignea policroma sec. XIV*, Relazione del restauro (2002-2004), in *Volte d'incanto...*, cit., [s.p.]; EAD., *Scultura in cuoio (o pergamena) policroma sec. XIV*, Relazione del restauro (2002-2004), in ivi, [s.p.].

¹⁴⁸ A. GUIDOTTI, *Presentazione*, in ivi, [s.p.].

¹⁴⁹ È necessario guardare a quell'inerpicarsi di rami di vite che, disposto con grande scioltezza nei margini e nelle pagine d'*incipit*, caratterizza in particolare i manoscritti riconducibili all'atelier di Jean de Toulouse per i quali cfr. F. MANZARI, *La miniatura ad Avignone...*, cit., pp. 205-211, in particolare Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 4766.

¹⁵⁰ Un generico riferimento si può rintracciare nella decorazione dell'*incipit* del ms. contenente l'*Ufficio della Santa Croce* (Roma, Biblioteca Nazionale, Sessoriano 20, f. 1r). Per questo codice, portato da Avignone a Roma da Nicola Orsini e donato alla basilica di Santa Croce in Gerusalemme cfr. F. MANZARI (*La miniatura ad Avignone...*, cit., pp. 188, 194) che ha avanzato una puntuale attribuzione alla bottega del Breviario d'Aigrefeuille.

¹⁵¹ Si ringrazia Francesca Manzari per l'approfondita discussione relativa alla questione della circolazione di libri di modelli.

¹⁵² M. SEIDEL, R. SILVA, *Potere delle immagini...*, cit., pp. 53-58. Cfr. inoltre *supra* a cap. I.

¹⁵³ S. ROMANO, *Nielli alla corte...*, cit., p. 317; M. SEIDEL, R. SILVA, *Potere delle immagini, immagini...*, cit., p. 14.

¹⁵⁴ Le catene di san Paolo furono concesse forse dai monaci della basilica ostiense durante il viaggio dell'incoronazione nel 1355 (S. ROMANO, *Nielli alla corte...*, cit., p. 319).

¹⁵⁵ L'inquadramento di questi tre manufatti si deve a S. ROMANO, *Nielli alla corte...*, cit..

La cassetta reliquiario in oro delle catene della prigionia dei santi Pietro, Paolo e Giovanni

Evangelista è stata riferita, come si è detto all'inizio di questo paragrafo, a Giovanni di Bartolo. La cassetta della tunica di San Giovanni Evangelista è stata ricondotta, invece, a manifattura praghese degli anni settanta del Trecento, che ha ben riflettuto su modelli senesi. La croce reliquiario del Sudario di Cristo, conservata nel Tesoro del duomo di Praga, è stata infine assegnata, sebbene in termini più generici rispetto al reliquiario delle catene, a una congiuntura romano-avignonese e più di recente a un orafino senese che potrebbe esser stato ingaggiato da Carlo IV durante il suo soggiorno a Siena nel 1368 (per cui cfr. M. SEIDEL, R. SILVA *Potere delle immagini...*, cit., p. 55).

¹⁵⁶ E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo...*, cit., p. 5; O. PUJMANOVÁ, *Modelli di riferimento...*, cit., pp. 178, 186 nota 16.

¹⁵⁷ «*Caput Sancti Luce cum argento et litteris smaltatis*» per cui si veda E. MÜNTZ, A. L. FROTHINGHAM, *Il Tesoro della basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo con una scelta d'inventari inediti*, in «Archivio della Società romana di Storia Patria», VI (1883), 1-2, pp. 1-137: 52.

¹⁵⁸ Cfr. A. GAUVAIN, *Mastro Meo, Mastro Manno e la Stauroteca Minore Vaticana. Storie di orefici nella Sagrestia di San Pietro fra XV e XVI secolo*, Città del Vaticano 2012, p. 18, nota 53, che fornisce anche una trascrizione dell'epigrafe che corre sulla base del reliquiario (*ibid.*).

¹⁵⁹ A. GAUVAIN (ivi, p. 9 e nota 16) sostiene che Meo di Domenico de Flavis sia un orafino romano del rione Ponte perché così si sottoscrive nei documenti noti che lo riguardano. In una bolla di pagamento del 27 maggio 1447 è ricordato essere originario di Firenze. È verosimile che il maestro sia stato naturalizzato romano come spesso accadeva dopo che la sede lavorativa iniziava a coincidere con la città nella quale risiedeva l'artista. Si ricordi, ad esempio, che i due marmorari senesi Angelo e Paolo attivi in Santa Maria sopra Minerva nel 1341 sono definiti nell'atto testamentario che ne documenta la presenza nella chiesa domenicana «*nunc de Urbe*» (cfr. *supra* a cap. II).

¹⁶⁰ A. GAUVAIN, *Mastro Meo...*, p. 17, il quale ricorda, inoltre, che Giacomo Grimaldi, autore di un inventario di reliquie del 1617 (per cui si veda BAV, Archivio del Capitolo di San Pietro, H2, ff. 39v-40r, cit. in ivi, p. 18) ipotizzava addirittura che la presenza di queste insegne denotasse che il piedistallo fosse stato interamente rinnovato dal Capitolo «[...] *quae insigna denotant huius sancti capitis basem a Capitulo insturatum fuisse*».

¹⁶¹ A. GAUVAIN, *Mastro Meo...*, p. 18 nota 53.

¹⁶² G. DONATI, *scheda nr. 32. Busto reliquiario di San Cosma*, in *L'eredità di Giotto. Arte a Firenze 1340-1375*, Catalogo della Mostra a cura di A. Tartuferi, (Firenze 2008), Firenze 2008, pp. 160-161.

¹⁶³ Sui restauri della basilica lateranense cfr. *supra* a cap. I.

¹⁶⁴ A. MONFERINI, *Il ciborio lateranense e Giovanni di Stefano*, in «Commentari», n.s. XIII (1962), pp. 182-212: 185, nota 11.

¹⁶⁵ GIOVANNI DIACONO, *Descriptio Lateranensis ecclesiae*, in R. Valentini, G. Zucchetti (a cura di), *Codice topografico della città di Roma*, III, Roma 1946, (Fonti per la storia d'Italia, 90), pp. 319-373: 336-337; P.C. CLAUSSEN, *Il tipo romano del ciborio con reliquie: questioni aperte sulla genesi e la funzione*, in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome. Historical Studies», LIX (2000/2001), pp. 229-249: 238. Da ultimo cfr. M. GAGLIONE [Lignamina necessaria de Calabria ferenda. Interventi angioini per la ricostruzione di San Giovanni in Laterano (1308)], in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXXVIII (2005), pp. 5-64: 6] che lo identifica con il ciborio di età costantiniana.

¹⁶⁶ Secondo S. D'AGINCOURT (*Histoire de l'Art...*, cit., V, p. 389) e F. GERARDI (*La patriarcale Basilica lateranense illustrata per cura di Agostino Valentini*, I, Roma 1836, p. 46) erano di granito. F. MARTINUCCI (*Intorno le riparazioni eseguite all'altare papale lateranense e suo tabernacolo. Breve commentario dell'architetto cav. Filippo Martinucci*, Roma 1854, p. 25) distingue due colonne di granito orientale, una di marmo grigio antico e in ultimo una di granito dell'Elba.

¹⁶⁷ M. HAYEZ, *ad vocem Urbano V...*, cit., p. 542.

¹⁶⁸ A. MONFERINI, *Il ciborio lateranense...*, cit., p. 198.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ A. MONFERINI, *Il ciborio lateranense...*, cit., pp. 198-199.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² U. MELLINI, *Descrizione de la macchina dell'Altar Maggiore*, in G.M. SORESINO, *De capitibus...*, cit., pp. 43-44.

¹⁷³ F. GERARDI, *La patriarcale Basilica...*, cit., pp. 46-47.

¹⁷⁴ M. HAYEZ, *ad vocem Gregorio XI...*, p. 551.

¹⁷⁵ F. MARTINUCCI, *Intorno le riparazioni...*, cit., p. 24.

¹⁷⁶ A. MONFERINI, *Il ciborio lateranense...*, cit., p. 198.

¹⁷⁷ Sul quale si veda P. BENASSAI, *Nuovi contributi per Giovanni Balducci, Passignano e Valerio Marucelli*, in «Paragone. Arte», s. III, LVII (2006), 67, pp. 62-81.

¹⁷⁸ S. GUARINO, *Rinascimento a Roma: la pittura da Gentile da Fabriano al Giudizio di Michelangelo*, Roma 2004, pp. 148-154.

¹⁷⁹ A. MONFERINI, *Il ciborio lateranense...*, cit., p. 190.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² F. GERARDI, *La patriarcale Basilica...*, cit., pp. 50-51.

¹⁸³ G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran...*, cit., I, p. 353.

¹⁸⁴ A. MONFERINI, *Il ciborio lateranense...*, cit., p. 190.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 191.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 199.

¹⁸⁹ F. MARTINUCCI, *Intorno le riparazioni...*, cit., p. 27.

¹⁹⁰ Questi disegni pubblicati per la prima volta da P. LAUER (*Le palais de Latran*, Paris 1911, fig. 101), ma in versione integrale da R. MAGRI (*La lupa simbolo di giustizia in Laterano, in Da Pisanello alla nascita dei Musei capitolini: l'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Catalogo della Mostra, a cura dell' Assessorato alla Cultura del Comune di Roma e della Cattedra di Storia dell'Arte Moderna I dell'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma, (Roma 1988), Milano 1988, pp. 224-228) sono stati presi di recente di nuovo in considerazione da D. MONDINI (*Reliquie incarnate...*, cit. pp. 292-295) che ha contribuito a puntualizzarne alcuni aspetti interessanti legati alla cronologia.

¹⁹¹ Il soggetto iconografico è dunque ispirato a un vero e proprio fatto di cronaca del quale si tramanda memoria anche in documenti conservati presso l'ASR (*Ospedale del SS. Salvatore*, 405, nr. 51). Si tratta di narrazioni fatte da due beneficiati della basilica lateranense, pubblicate anche in F. CANCELLIERI, *Memorie storiche...*, cit., pp. 28-30, 77. Ricorda, inoltre, l'evento G.M. SORESINO, *De capitibus...*, cit., pp. 18-19.

¹⁹² L'incisione è stata pubblicata per la prima volta in P. LAUER (*Le palais...*, cit., fig. 112, p. 305) che l'aveva rintracciata presso l'Archivio Lateranense e la datava, forse erroneamente al 1508. Riproposta con datazione erronea da A. MONFERINI (*Il ciborio lateranense...*, cit., fig. 3), è attualmente conservata presso il Museo francescano di Roma ed è stata pubblicata con i riferimenti esatti da S. PROSPERI VALENTI RONDINÒ, [scheda nr. 119, in *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, Catalogo della Mostra a cura di Ead., C. Strinati, (Roma 1982), Roma 1982, p. 187]. Firmata e datata, rappresenta un soggetto iconografico particolare tratto dall'agiografia di Sant'Angelo Carmelitano e molto diffuso in ambito controriformato, il che spiega anche la riproposizione che ne dà Ligozzi per cui cfr. *infra* a nota 193.

¹⁹³ L. CONGLIELLO, *L'intervento di Jacopo Ligozzi e il completamento del ciclo*, in *Il chiostro di Ognissanti a Firenze. Restauro e restituzione degli affreschi del ciclo francescano*, a cura di A. Paolucci, Firenze 1990, (Quaderni dell'Ufficio Restauri della Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici di Firenze, Pistoia - Prato), pp. 31-37; EAD., scheda n. 23, in *ivi*, pp. 78-79; EAD., *Jacopo Ligozzi la vocazione del disegno*, in «Art e dossier», XX (2005), 217, pp. 31-35.

¹⁹⁴ M. MARZINOTTO, *Filippo Gagliardi disegnatore, pittore, architetto e prospettico nella Roma del XVII secolo: un artista poco noto della corte dei Barberini*, in «Bollettino della

Unione Storia ed Arte», n.s. VIII (2004), pp. 30-49; EAD., *Filippo Gagliardi e la didattica della prospettiva nell'Accademia di San Luca a Roma, tra XVII e XVIII secolo*, in *L'Artiste et l'oeuvre à l'épreuve de la perspective*, Actes du colloque a cura di M. Cojannot-Le Blanc, M. Dalai Emiliani, P. Dubourg Glatigny, (Roma 2002), Roma 2006, («Collection de l'École Française de Rome, 364»), pp. 153-177.

¹⁹⁵ Sui restauri borrominiani cfr. in particolare A. ROCA DE AMICIS, *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano, gli anni della fabbrica (1646-1650)*, Roma 1995, pp. 26, 30, 74-76.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ In memoria dell'ammodernamento, seppure contenuto, Innocenzo X fece apporre in corrispondenza del piano di mostra delle reliquie uno stemma retto da due angeli e sulla cornice del primo piano un'iscrizione che recitava: «*Innocentius X Pontifex Maximus Anno Iubilei 1650. Pontificatus VI*», poi obliterata da quella già detta di Pio IX. Cfr. U. MELLINI, *Descrizione de la macchina...*, cit., in G.M. SORESINO, *De capitibus...*, cit., p. 44. Si veda inoltre D. M. MANNI, *Istoria degli anni santi*. Firenze 1750, p. 192; F. CANCELLIERI, *Memorie storiche...*, cit., p. 89; F. GERARDI, *La patriarcale Basilica...*, cit., pp. 44-49.

¹⁹⁸ I documenti che ne riferiscono l'esecuzione a Giovanni di Bartolo parlano infatti di semplici «*ferramentis tabernacoli*» per cui cfr. *supra* a nota 71.

¹⁹⁹ F. CANCELLIERI, *Memorie storiche...*, cit., p. 38.

²⁰⁰ ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 405, cart. nr. 59, documento B intitolato: «Note di spesa fatte da Alessandro VII in abbellimento del tabernacolo in S. Giovanni in Laterano e del modo tenuto per ripulire e riattare le gioie di dette SS teste».

²⁰¹ Ivi, f. 1r.

²⁰² Ivi, f. 1v.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran...*, cit., II, tav. XIX.

²⁰⁵ Clemente X (1670-1676), ad esempio, nel 1674 vi addossò delle scale in legno per poter arrivare agevolmente al piano di mostra dei busti (A. MONFERINI, *Il ciborio lateranense...*, cit., p. 210, nota 55 con bibliografia di riferimento), mentre Innocenzo XI (1676-1689) collocò all'interno della tribuna un armadio ove racchiuse tutte le reliquie più importanti del Laterano. Nel corso del Settecento gli interventi furono più ridotti. In questo periodo al ciborio fu legata la lucralità di numerose e consistenti indulgenze (F. CANCELLIERI, *Memorie storiche...*, cit., pp. 40-41). Al tempo di Pio VII (1800-1823) fu promosso un intervento di doratura su alcune parti del ciborio (A. MONFERINI, *Il ciborio lateranense...*, cit., p. 210, nota 55).

²⁰⁶ S. D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art ...* cit., IV, tav. XXXVI.

²⁰⁷ Per il restauro promosso da Pio IX la fonte più importante è F. MARTINUCCI, *Intorno le riparazioni...*, cit.

²⁰⁸ Il consolidamento fu condotto dal restauratore Luciano Ermo del Laboratorio materiali Lapidei dei Musei dal 2 al 5 marzo del 1994 come risulta dal «III registro giornaliero generale (06/12/1991-26/06/1994)». Queste informazioni sono pubblicate «Su concessione dei Musei Vaticani - Archivio dei Laboratori di Restauro - Laboratorio materiali Lapidei».

²⁰⁹ La bibliografia sul ciborio ostiense di Arnolfo di Cambio è troppo vasta per poter essere riassunta adeguatamente. Si riportano qui di seguito soltanto alcune delle voci esemplificative: A. M. ROMANINI, *Arnolfo di Cambio e lo "stil novo" del gotico italiano*, Firenze 1980 (I ed. Milano 1969), pp. 75-84; A. M. D'ACHILLE, *Da Pietro d'Oderisio ad Arnolfo di Cambio: studi sulla scultura a Roma nel Duecento*, Roma 2000, pp. 51-53; V. PACE, *Arnolfo fra Roma e l'Umbria*, in *Arnolfo alle origini del Rinascimento fiorentino*, Catalogo della Mostra a cura di E. Neri Lusanna, (Firenze 2005-2006), Firenze 2005, pp. 172-181; A. M. D'ACHILLE, *Il ciborio di San Paolo fuori le mura tra autografia e restauro mimetico*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di V. Franchetti Pardo, (Firenze Colle di Val d'Elsa 2006), Roma 2007, pp. 157-166.

²¹⁰ Si deve a P.C. CLAUSSEN (*Il tipo romano del ciborio...*, cit., pp. 242-243) la classificazione del ciborio lateranense come ciborio per reliquie e un primo censimento degli esemplari

di questo tipo dei quali si conserva traccia documentaria o materiale a Roma. Su questo argomento cfr. inoltre: J. GARDNER, *The Capocci tabernacle in S. Maria Maggiore*, in «Papers of the British School at Rome», XXXVIII (1970), pp. 220-230; P. C. CLAUSSEN, *Magistri doctissimi Romani: die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Stuttgart 1987, p. 216; A. M. D'ACHILLE, *ad vocem Ciborio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Roma 1993, pp. 718-735; P.C. CLAUSSEN, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300*. S. Giovanni in Laterano (Corpus Cosmatorum II,2), Stuttgart 2008, pp. 198-216.

²¹¹ Grazie all'ultima convincente ipotesi ricostruttiva avanzata da P. C. CLAUSSEN (*Die Kirchen...* S. Giovanni in Laterano, cit., pp. 198-216) si ha ormai la certezza che l'altare della Maddalena, smontato nel corso del rinnovamento borromianiano della basilica e i cui pezzi superstiti sono conservati nel chiostro, apparteneva al tipo di cibori per reliquie. Firmato da Deodato (per cui si veda P. C. CLAUSSEN, *Magistri doctissimi...*, cit., pp. 216-222; A. M. D'ACHILLE, *Da Pietro d'Oderisio...*, cit., pp. 74-75) figlio di Cosma, è una delle poche opere note di questo marmoraro insieme agli altri due cibori di Santa Maria in Campitelli (andato perduto ma noto grazie a descrizioni e incisioni seicentesche) e di Santa Maria in Cosmedin, unico manufatto ancora integro. È ritenuto un omonimo, invece, il Deodato *de Urbe* che firmò nel 1332 il portale maggiore della cattedrale di Teramo, sul quale si veda da ultimo e con bibliografia di riferimento: F. ACETO, *La cattedrale di Santa Maria e San Berardo*, in *Teramo e la Valle del Tordino*, VII, 1, Teramo 2006, (Documenti dell'Abruzzo teramano), pp. 262-288: 274-281; A. CADEI, *Il portale dell'Incoronazione della Vergine di Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, in P. F. Pistilli (a cura di), *Santa Maria Maggiore a Guardiagrele. La vicenda medievale*, Pescara 2005, pp. 51-81: 61. Già P. C. CLAUSSEN (*Magistri doctissimi...*, cit., pp. 219-220) li riteneva due artisti distinti.

²¹² In particolare sulla struttura del ciborio vaticano della Veronica si veda S. DE BLAAUW, *Cultus et decor, liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*. Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri, II, Città del Vaticano 1994, pp. 669-670.

²¹³ G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano. Codice barbariano latino 2733*, edizione e note a cura di R. Niggel, Città del Vaticano 1972, p. 122.

²¹⁴ Da ultimo e con bibliografia di riferimento v. J.-M. LENIAUD, F. PERROT, *La Sainte-Chapelle*, Paris 2007.

²¹⁵ Ivi, p. 36.

²¹⁶ N. KAMP, *ad vocem Clemente IV*, in *Enciclopedia dei Papi. Niccolò I, santo - Sisto IV*, II, Roma 2000, <[²¹⁷ A. M. D'ACHILLE, *Il monumento funebre di Clemente IV in S. Francesco a Viterbo*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses. "Scultura e monumento sepolcrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia*, Atti del Convegno a cura di J. Garms, A. M. Romanini, \(Rom 1985\), Wien 1990, pp. 129-142; A. M. D'ACHILLE, *Da Pietro d'Oderisio...*, cit., pp. 97-99, 131-147.](http://www.treccani.it/enciclopedia/clemente-iv_(Enciclopedia_dei_Papi)/>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

²¹⁸ Sugli interventi di Urbano V in Vaticano cfr. in particolare A. MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo*, Firenze 2005, pp. 222-229 e per le fasi precedenti cfr. P.-Y. LE POGAM, *De la "cité de dieu" au "palais du pape": les résidences pontificales dans la seconde moitié du XIIIe siècle (1254-1304)*, Rome 2005, («Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome; 326»), pp. 55-77.

²¹⁹ Circa la data di ritrovamento cfr. *supra* a nota 5, mentre per quella della processione si veda *supra* a nota 75.

²²⁰ M. HAYEZ, *ad vocem Gregorio XI...*, p. 557.

²²¹ Nel 1366 Giovanni di Stefano «lavorava di scalpello» nella chiesa dell'ospedale di Santa Maria della Scala a Siena, dove eseguì colonne e capitelli per la cappella dell'istituto assistenziale (cfr. G. MILANESI, *Documenti per la storia senese*, I, p. 273. Si veda anche E. CARLI, *Gli scultori senesi*, Milano 1980, pp. 26-27).

²²² G. GAYE, *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, I, Firenze 1839, pp. 74-75, doc. nr. XIII; G. MILANESI, *Documenti...*, cit., I, p. 169, doc. 70: «*Urbanus, episcopus, servus servorum Dei, dilectis filiis Prioribus artium et vexillifero iustitiae ac Co. Civitat. floren. salut.*

et apostolic. ben. Cum dilectus filius Johannes Stefani de Senis architector, per nos ad opus et fabricam ecclesie Sci. Iohis. Laterani deputatus, pro operationibus et aliis ad predictum opus et fabricam opportunis, ad partes illas sit presentialiter accessurus; devotionem vestram rogamus actente, ac in domino exortamur, quatenus pro nostra et apostolice sedis reverentia in predictis, si ab eo fueritis requisiti, assistatis eidem favoribus et auxiliis opportunis. Dat. Rome. Ap. Scum. Petr. VI. Id. Decbr. Pontif. nri. anno. octavo.»

²²³ P. E. VISCONTI, *Dissertazione orale tenuta presso l'Accademia Romana di Archeologia nel 1852*, in «Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», vol. XV (1864), pp. XVII-XVIII; L. FILIPPINI, *La scultura nel Trecento in Roma*, Torino 1908, p. 109; P. LAUER, *Le palais...*, cit., p. 264. Soltanto P. TOESCA (*Storia dell'Arte italiana*, 2, *Il Trecento*, Torino 1951, pp. 366-367) si mantenne più prudente parlando genericamente di architetto senese.

²²⁴ A. MONFERINI (*Il ciborio lateranense...*, cit.), alla quale si deve il contributo ancora oggi più completo sul ciborio lateranense, ha riferito, dunque, a Giovanni di Stefano anche il programma plastico anche perché questo maestro nelle successive testimonianze documentarie è definito, oltre ad architetto, scultore. Non è necessario supportare l'ipotesi in tal senso perché basta la qualifica di *architectus*, utilizzata ad esempio da Arnolfo per firmare il monumento funebre di Bonifacio VIII (cfr. V. PACE, *Arnolfo a Roma e in Umbria. Certezze e problemi*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca...*, cit., pp. 117-126: 121).

²²⁵ L. FUMI, *Statuti e registi dell'Opera di Santa Maria di Orvieto. Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, a cura e con intr. di L. Riccetti, Roma 1891 (ed. anast., Orvieto 2002), p. 74: doc. nr. CCLII (1379, 22 gennaio).

²²⁶ Ivi, pp. 479-482.

²²⁷ Ivi, p. 482; J. WIENER, *Lorenzo Maitani und der Dom von Orvieto: eine Beschreibung*, Petersberg 2009, p. 60.

²²⁸ Cfr. *supra* a nota 221.

²²⁹ Oltre alle opere uscite direttamente dallo scalpello di Giovanni Pisano si fa riferimento anche a tutte le sculture esemplate sui suoi modelli che rappresentarono per Giovanni di Stefano una mediazione importante per l'elaborazione del suo linguaggio figurativo. Si rimanda per una sintesi completa sulla produzione plastica del duomo senese a M. LORENZONI (a cura di), *Le sculture del duomo di Siena*, Cinisello Balsamo 2009, in particolare pp. 55-60.

²³⁰ J. WIENER, *Lorenzo Maitani...*, p. 60.

²³¹ F. BARON, *Le mausolée de st-Elzéar à Apt*, in «Bulletin monumental», CXXXVI (1978), pp. 267-283.

²³² C. BOLGIA, *The Felici icon tabernacle (1372) at S. Maria in Aracoeli reconstructed: Lay patronage, sculpture, and Marian devotion in Trecento Rome*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXVIII (2005), pp. 27-72.

²³³ Si ritiene che sia inutile distinguere fra cibori per reliquie e cibori per icona: anzitutto perché le icone, al pari della Veronica, quando iniziarono ad essere conservate ed esposte in questo tipo di arredo avevano già assunto un vero e proprio "status lipsanico", e poi perché tali arredi non presentano nessuna distinzione anche dal punto di vista tipologico.

²³⁴ C. BOLGIA, *The Felici icon tabernacle...*, cit., pp. 33-34.

²³⁵ È probabile che il maestro a partire dagli inizi degli anni Settanta si trovi a lavorare anche a Firenze. Ciò tuttavia non contrasta con la possibilità che sia attivo a Roma. Nel 1388, infatti, Giovanni ancora *caput magister* di Orvieto è ingaggiato in Vaticano per cui cfr. *infra* a nota 236.

²³⁶ L. FUMI, *Statuti e registi...*, cit., p. 482; A. MONFERINI, *Il ciborio lateranense...*, cit., p. 203, nota 43.

²³⁷ Da un confronto fra fonti documentarie risalenti rispettivamente al 1360 e al 1370 S. DE BLAAUW (*Cultus et decor...*, cit., pp. 668-669) ha rilevato che il numero degli altari in San Pietro crebbe da cinque a sette. Il 3 dicembre del 1404 fu inoltre sistemato nel sesto intercolunnio della navata centrale un nuovo tabernacolo a uso delle numerose cappelle situate nella parte orientale della basilica (ivi, p. 674).

²³⁸ C. BOLGIA, *The Felici icon tabernacle...*, cit., pp. 57-59.

²³⁹ M. GIANANDREA, *Le lastre gotiche nel chiostro dell'ex convento dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino. Un'ipotesi per il perduto ciborio dell'immagine mariana e una riflessione sui cibori per icona nel tardo medioevo romano*, in «Studi romani», LVII (2009), 1/4, pp. 164-181.

²⁴⁰ P.C. CLAUSSEN, *Il tipo romano del ciborio...*, cit., pp. 242, 249 nota 63.

²⁴¹ L'ultima attestazione documentaria che riguarda Giovanni di Stefano risale al 1391, quando come «*magister lapidum et aliorum*» scolpì un coro ligneo per la cattedrale di Ancona (cfr. A. GIANANDREA, *Di maestro di Giovanni di Stefano da Siena, architetto, scultore e intagliatore del secolo XIV e di una sua ignota opera in Ancona*, Firenze 1889; A. MONFERINI, *Il ciborio lateranense...*, cit., p. 203, nota 44).

²⁴² G. KREYTENBERG, *Die Bildbauer von Altarziporium und Grabmal des Kardinals Philippe d'Alençon in Santa Maria in Trastevere in Rom: Giovanni d'Ambrogio, Lorenzo di Giovanni und Piero di Giovanni Tedesco*, in «Arte medievale», n.s. I (2002), 1, pp. 91-126; Id., *Das Grabmal für Kardinal Adam Easton in Santa Cecilia in Trastevere und seine Bildbauer: Giovanni d'Ambrogio und Lorenzo di Giovanni aus Florenz*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIII 2009(2011), 2/3, pp. 197-216.

²⁴³ A. M. AFFANNI, *Storia dei restauri attraverso lo studio dei documenti d'archivio*, in Ead. (a cura di), *La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma: quando l'antico è futuro*, Viterbo 1997, pp. 103-114: 106-107.

²⁴⁴ Sul ciborio e su questa bottega di marmorari si veda P. C. CLAUSSEN, *Magistri doctissimi...*, cit., pp. 13-17; C. VARAGNOLI, *S. Croce in Gerusalemme: la basilica restaurata e l'architettura del Settecento romano*, Roma 1995, p. 22.

²⁴⁵ A. M. AFFANNI, *Storia dei restauri...*, cit., p. 106.

²⁴⁶ Ivi, pp. 106-107.

²⁴⁷ Spetta a D. RADEGLIA [*Le statue di alabastro di San Pietro e San Paolo*, in A. M. Affanni (a cura di) *La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma: quando l'antico è futuro*, Viterbo 1997, pp. 137-140] il merito di aver rintracciato questo inventario.

²⁴⁸ Ivi, p. 140.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ S. ORTOLANI, *S. Croce in Gerusalemme*, Roma 1923 (Le chiese di Roma illustrate, 6).

²⁵¹ D. RADEGLIA, *Le statue di alabastro...*, cit., p. 137.

²⁵² U. MIDDELDORF, *Two English alabaster statuettes in Rome*, in «Art in America», XVI (1928), pp. 199-203.

²⁵³ F.W. CHEETHAM, *Medieval English alabaster carvings in the Castle Museum Nottingham*, Nottingham 1962, pp. 16-22.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ C. BERTELLI, *The image of pity in Santa Croce in Gerusalemme*, in *Essays presented to Rudolf Wittkower on his sixtyfifth birthday*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, R. Wittkower, I, London 1967, pp. 40-55; F.W. CHEETHAM, *English medieval alabasters with a cat. of the collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford 1984, p. 41.

²⁵⁶ C. VARAGNOLI, *S. Croce in Gerusalemme...*, cit., pp. 22-24.

²⁵⁷ Ivi, p. 49, nota 71.

²⁵⁸ Per ciò che concerne la Francia, in Normandia e Aquitania proprio a partire dagli anni settanta del XIV secolo sono importati ad esempio numerosi retabli in alabastro proprio da Nottingham. Su questo argomento si veda P. Y. LE POGAM, *Au tour de 1400: vers la victoire des retables complexes?*, in *Les premiers retables (XIIe - début du XVe siècle). Une mise en scène du sacré*, Catalogo della Mostra a cura di Id., (Paris 2009), Milano - Paris 2009, pp. 167-172: 169.

²⁵⁹ W. L. HILDBURGH, *English Alabaster of tables of about the third quarter of fourteenth century*, in «The Art Bulletin», XXXII (1950), 1, pp. 1-23; v. pure F. CHEETHAM, *Alabaster images of medieval England*, Woodbridge 2003, p. 113.

²⁶⁰ Da ultimo vedi C. VIVET-PECLET, *scheda n. 83*, in *Les premiers retables...*, cit., pp. 233-234.

²⁶¹ *Ibid.*; P. Y. LE POGAM, *Au tour de 1400...*, cit., p. 167.



Apparati

Abbreviazioni

ASR Archivio di Stato di Roma

ASV Archivio Segreto Vaticano

Bibliografia

Fonti

Acta et processus canonizationis Beate Birgitte: efter cod. A 14 Holm., cod. Ottob. Lat. 90 o. cod. Harl. 612, med inledning, person- och ortregister, a cura di I. Collijn, Uppsala 1924-1931.

ANONIMO ROMANO, *Cronica*, ed. critica a cura di G. Porta, Milano 1979.

ANONIMO ROMANO, *Cronica - Vita di Cola di Rienzo*, Biblioteca Telematica. Classici della letteratura italiana, <<http://bepi1949.altervista.org/cronica/cronica.html>>.

ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 405, cartella nr. 51, 11 settembre 1437, *Racconto del furto delle gioie dalle Teste di S. Pietro e S. Paolo che si conservavano nel tabernacolo in S. Giovanni in Laterano, fatto da due beneficiati di S. Giovanni*.

ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 405, cartella nr. 53 (3 documenti segnati da A a C), 30 ottobre 1596, *Memoria e descrizione delle Sacre Teste degli Apostoli Pietro e Paolo che si conservano nel tabernacolo in S. Giovanni in Laterano fatta da Fabrizio Nario in occasione, che essendo custode del Sancta Sanctorum, assisté alla repolitura delle medesime*.

ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 405, cartella nr. 57, 22-23 dicembre 1649, *Due memorie dell'ingresso di Urbano Mellini custode più anziano della nostra compagnia e descrizione del modo come stanno quelle SS Reliquie e che gioie ed ornamenti vi sono sottoscritte di propria mano da Urbano Mellini*.

ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 405, cartella nr. 59 (2 documenti segnati da A a B), A: *Nota di tutte le rinnovazioni ed ornati fatti al tabernacolo in S. Giovanni in Laterano delle teste di S. Pietro e S. Paolo in occasione che Alessandro VII salì a vederle*; B: *Nota di spese fatte da Alessandro VII in abbellimento del tabernacolo in S. Giovanni in Laterano e del modo tenuto per ripulire e riattare le gioie di dette SS. Teste*.

ASR, *Ospedale del SS. Salvatore*, 411, cartella nr. 2, 23 febbraio 1336, *Concessione in enfiteusi perpetua fatta dalli canonci e capitolo di San Giovanni in Laterano alla nostra compagnia d'un orto con dentro alcune case dirute dietro il nostro ospedale di San Michele con pigione o sia censo annuo di dieci fiorini da pagarsi nella festa di San Giovanni di giugno*.

ASV, Cam. Ap., *Intr. et Ex.*, vol. 331, Spese (giugno 1369), bolla di pagamento a favore di «*magistro Johanne Bartoli (...) de mandato domini nostri Pape in Capitibus*

- argenteis beatorum apostolorum Petri et Pauli per ipsum factis*», f. 114r.
- BIRGITTA SUECICA, *Reuelationes sancte Birgitte*, Nuremberg, Anton Koberger, 1500.
- BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Legenda Maior Sancti Francisci*, in E. Menstò, S. Bruffani (a cura di), *Fontes Franciscani*, Assisi 1995.
- Boniface VIII *en procès. Articles d'accusations et dépositions des témoins (1303-1311)*, a cura di J. Coste, in «*Annales. Histoire, Sciences Sociales*», VI (1998), vol. 53, pp. 1315-1316.
- R. CARLONI, *Documenti relativi alla statua marmorea di S. Pietro in Vaticano*, in «*Alma Roma*», XXI (1980), 1/2, pp. 49-57.
- Catalogo di Nicola Signorili (1425)*, in CH. HÜLSEN, *Le chiese di Roma nel medioevo: cataloghi ed appunti*, Firenze 1927, pp. 43-52.
- Catalogo di Torino (secolo XIV)*, in M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dalle loro origini al secolo XVI*, Roma 1887, pp. 49-51 [versione on line <<http://www.medioevo.roma.it/html/letteratura/torinoi.html#testo>>].
- M. CERRATI, *Il tetto della Basilica Vaticana rifatto per opera di Benedetto XII*, in «*Mélanges d'archéologie et d'histoire*», XXXV (1915), pp. 81-117.
- COLA DI RIENZO, *Briefwechsel des Cola di Rienzo*, a cura di K. Burdach, P. Piur, (Vom Mittelalter zur Reformation, II), 5 voll., Berlin 1912-1929.
- G. DAUMET, *Le monument de Benoît XII dans la Basilique de Saint Pierre*, in «*Mélanges d'archéologie et d'histoire*», XVI (1896), pp. 293-297.
- A. DELL'ASSUNTA, R. DI S. TERESA, *S. Tommaso in Formis sul Celio, notizie e documenti*, Isola del Liri 1927.
- G. DE NICOLA, *Falsificazioni di documenti per la storia dell'arte romana*, in «*Repertorium für Kunstwissenschaft*», XXXII (1909), pp. 55-60.
- G. B. DE ROSSI, *Inscriptiones Christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, 2 voll., Romae 1857-1888.
- V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 14 voll., Roma 1869-1884.
- L. FUMI, *Statuti e regesti dell'Opera di Santa Maria di Orvieto. Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, a cura e con intr. di L. Riccetti, Roma 1891 (ed. anast., Orvieto 2002).
- P. GALLETTI, *Inscriptiones Romanae infimi aevi Romae exstantes opera et cura d. Petri Aloysii Galletti Romani monachi Casinensis*, 3 voll., Romae 1760.
- G. GAYE, *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 2 voll., Firenze 1839-1840.
- GIOVANNI DIACONO, *Descriptio Lateranensis ecclesiae*, in R. Valentini, G. Zucchetti (a cura di), *Codice topografico della città di Roma*, III, Roma 1946, pp. 319-373.
- G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano. Codice barberiniano latino 2733*, edizione e note a cura di R. Niggel, Città del Vaticano 1972.
- Lettres secrètes et curiales du pape Grégoire XI (1370-1378) relatives à la France extraites des Registres du Vatican*, a cura di L. Mirot, H. Jassemmin [J. Viellard], I (5 fasc.), Paris 1935-1957.
- Memoriale de mirabilibus et indulgentiis quae in Urbe romana existunt*, in R. Valentini, G. Zucchetti (a cura di), *Codice topografico della città di Roma*, IV, Roma 1953, pp. 75-89.
- E. MÜNTZ, *Giovanni di Bartolo da Siena, orafo della corte di Avignone nel XIV secolo*, in «*Archivio Storico Italiano*», s.v, II (1888), pp. 3-20.

- E. MÜNTZ, A. L. FROTHINGHAM, *Il Tesoro della basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo con una scelta d'inventari inediti*, in «Archivio della Società romana di Storia Patria», VI (1883), 1-2, pp. 1-137.
- A. QUERCIOLO, *Giovanni di Bartolo da Siena (documentato dal 1363 al 1385 ad Avignone e a Roma)*, in *Sant'Agata, il reliquiario a busto. Contributi interdisciplinari*, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania, Catania 2010, pp. 43-47.
- Regestum Clementis Papae V [annus primus - annus nonus] ex vaticanis archetypis sanctissimi domini nostri Leonis XIII pontificis maximi iussu et munificentia nunc primum editum, cura et studio monachorum ordinis s. Benedicti*, 9 voll., Romae 1885-1888.
- SANCTA BIRGITTA, *Hec sunt quindecim collecte siue orationes illius preclarissime virginis beate Brigitte*, Romae, Eucharius Silber 1500.
- SANCTA BIRGITTA, *Orationes quindecim*, Rome, Johannes Bulle, 1478 ca.
- SANCTA BIRGITTA, *Orationes sancte Brigitte*, Romae, Eucharius Silber 1500.
- SANCTA BIRGITTA, *Revelaciones. Book I; with magister Mathias' prologue*, a cura di C.-G. Undhagen, Stockholm 1977.
- SANCTA BIRGITTA, *Revelaciones. Book II*, a cura di C.-G. Undhagen, B. Bergh, Stockholm 2001.
- SANCTA BIRGITTA, *Revelaciones. Book III*, a cura di A.-M. Jönsson, Stockholm 1998.
- SANCTA BIRGITTA, *Revelaciones. Book IV*, a cura di H. Aili, Stockholm 1992.
- SANCTA BIRGITTA, *Revelaciones. Book V, Liber questionum*, a cura di B. Bergh, Uppsala 1971.
- SANCTA BIRGITTA, *Revelaciones. Book VI*, a cura di B. Bergh, Stockholm 1991.
- SANCTA BIRGITTA, *Den Heliga Birgittas Revelaciones. Book VII*, a cura di B. Bergh, Uppsala 1967.
- SANCTA BIRGITTA, *Revelaciones. Book VIII, Liber celestis imperatoris ad reges*, a cura di H. Aili, Uppsala 2002.
- SANCTA BIRGITTA, *Den Heliga Birgittas revelaciones extravagantes*, a cura di L. Hollman, Uppsala 1956.
- SANCTA BIRGITTA, *Opera minora. I, Regula Salvatoris*, a cura di S. Eklund, Uppsala 1975.
- SANCTA BIRGITTA, *Opera minora. II, Sermo angelicus*, a cura di S. Eklund, Uppsala 1972.
- SANCTA BIRGITTA, *Opera minora. III, Quattuor orationes*, a cura di S. Eklund, Stockholm 1991.
- Statuti dei mercanti di Roma*, a cura di G. Gatti, Roma 1885 (ed. anast., Sala Bolognese 1980).

Letteratura erudita

- T. ALPHARANI, *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura. Pubblicato per la prima volta con introduzione e note dal dott. Michele Cerrati*, Roma 1914 («Studi e testi. Documenti e ricerche per la storia dell'antica Basilica vaticana, 26»).
- M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dalle loro origini al secolo XVI*, Roma 1887.

- G. BAGLIONE, *Le nove chiese di Roma*, a cura di L. Barroero, Roma 1990 (1 ed. Roma 1639).
- V. BRICCOLANI, *Descrizione della sacrosanta Basilica Vaticana*, Roma 1828.
- F. CANCELLIERI, *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici detti anticamente processi o processioni dopo la loro coronazione dalla basilica vaticana alla lateranense*, Roma 1802.
- F. CANCELLIERI, *Memorie storiche delle sacre teste de' Santi Apostoli Pietro e Paolo e della loro solenne ricognizione nella Basilica Lateranense con un'appendice di documenti*, Roma 1806.
- P. CARRERA, *Delle memorie storiche della città di Catania*, Catania 1641.
- CASIMIRO DA ROMA, *Memorie storiche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma. Raccolte dal p.f. Casimiro romano dell'Ordine de' minori*, Roma 1736.
- B. CHIOCCARELLO, *Antistitutum praeclarissimae neapolitanae ecclesiae catalogus ab apostolorum temporibus ad hanc usque nostram aetatem et ad annum MDCXLIII*, Neapoli 1643.
- S. D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, 6. voll., Paris 1810-1823 (nuova ed. Torino 2005).
- G. B. DE GROSSIS, *Catana sacra sive de episcopis catanensibus rebusque ab iis praecclare gestis*, Catane 1654.
- F. A. DE YEPES, *Cronica General de la Orden de San Benito*, I, Valladolid 1609.
- PH. L. DIONYSIO, *Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta aereis tabulis incisa [...]*, Romae 1773.
- CH. DU FRESNE SIEUR DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis, editio nova aucta pluribus verbis aliorum scriptorum a Léopold Favre*, 10 voll., Niort 1883-1887 (ed. anast., Graz 1954).
- C. DURANTUS, *Tractatus de visionibus, revelationibus, apparitionibus, Raptu & Extasi*, I, Romae 1628.
- P. EGIDI, "Chi era l'uccisore di Cola di Rienzo", in «Miscellanea per le Nozze Crocioni-Ruscelloni», 1908, pp. 141-146.
- P.M. FELINI, *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma*, Roma 1610 (ed. anast., Roma 1995).
- F. GERARDI, *La patriarcale Basilica lateranense illustrata per cura di Agostino Valentini*, 2 voll., Roma 1836.
- A. GIANANDREA, *Di maestro di Giovanni di Stefano da Siena, architetto, scultore e intagliatore del secolo XIV e di una sua ignota opera in Ancona*, Firenze 1889.
- D. M. MANNI, *Istoria degli anni santi*, Firenze 1750.
- G. MARANGONI, *Istoria dell'antichissimo oratorio, o capella di San Lorenzo Patriarchio Lateranense comunemente appellato Sancta Sanctorum e della celebre immagine del SS. Salvatore detta Acheropita che ivi conservasi*, Roma 1747.
- F. MARTINUCCI, *Intorno le riparazioni eseguite all'altare papale lateranense e suo tabernacolo. Breve commentario dell'architetto cav. Filippo Martinucci*, Roma 1854.
- A.S. MAZZOCCHI, *Dissertatio historica de Catholicae Ecclesiae Neapolitanae semper unicae variis diverso tempore vicibus cum praevio Anteloquio e Appendice Opusculorum. Accessit peremptorium edictum ad eluendas adversari doctiss. criminationes*, Neapoli 1751.

- U. MELLINI, *Descrizione de' busti dei santi Pietro e Paolo*, in G.M. SORESINO, *De capitibus Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli in Sacrosancta Lateranensi Ecclesia*, Roma 1673, pp. 33-42.
- U. MELLINI, *Descrizione de la macchina dell'Altar Maggiore*, in G.M. SORESINO, *De capitibus Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli in Sacrosancta Lateranensi Ecclesia*, Roma 1673, pp. 43-44.
- B. MILLINO, *Dell'oratorio di S. Lorenzo nel Laterano hoggi detto Sancta Sanctorum discorso di Benedetto Millino alla santità di nostro signore Alessandro VII*, Roma 1666.
- Memoriale effigiatum librorum prophetiarum seu visionum B. Brigidae alias Birgittae viduae stirpis regiae de regno Suetiae ad excitandum conseruandumque puram deuotionem in cordibus humilium Christianorum*, ed. Olaus Magnus, Romae 1556.
- A. MERCATI, *Nell'Urbe dalla fine di settembre 1337 al 21 gennaio 1338. Documenti dell'Archivio Segreto Vaticano*, Roma 1945 («Miscellanea Historiae Pontificiae, X»).
- G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 2 voll., Siena 1854.
- Mirabilia vrbs Romae noua recognita, & emendata, atque in uerum sensum reducta per Antoninum Pontum virum diligentiss. sicut alias nunquam fuerunt. (...) Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae. Tabula Christianae religionis. Orationes S. Brigittae cum oratione sancti Augustini. Translatio miraculosa ecclesiae beatae Mariae virginis de Loreto. Divisiones decem nationum totius christianitatis. Interrogationes et doctrinae. Modus confitendi*, di Andrés de Escobar. *Coniuratio malignorum spirituum*, Romae 1524.
- S.-J. MORAND, *Histoire de la Ste-Chapelle royale du Palais enrichie de planches*, Paris 1790.
- N. M. NICOLAI, *Della basilica di S. Paolo*, Roma 1815.
- NICOLAUS HERMANNI, OLAUS MAGNUS, *Incipit vita abbreviata praedilectae sponsae Christi sanctae Brigittae de Regno Sueciae continens in se certas reuelationes diuinas cum aliquibus miracoli*, Romae 1553.
- A. PALICA, *Origine e successivo sviluppo dell'Ospedale del Ss Salvatore*, Roma 1892.
- O. PANVINIO, *De praecipuis urbis Romae, sanctioribusque basilicis, quas septem ecclesias vulgo vocant*, Romae 1570.
- O. PANVINIO, *De sacrosanta basilica, baptisterio et patriarchio Lateranensi libri quatuor*, in P. LAUER, *Le palais de Latran*, Paris 1911.
- G.M. PAZZAGLIA, *Compendio Istorico Cronologico delle cose più cospicue concernenti la Scala Santa, e le SS Teste delli Gloriosi Apostoli Pietro e Paolo. Tratto dall'opere Latine del Sig. Abbate Giuseppe Maria Soresini Romano con un sommario delle Reliquie che si conservano, e Indulgenze, che sono nel detto Sancta Sanctorum*, Roma 1674.
- C. B. PIAZZA, *Emerologio sagro di Roma cristiana e gentile*, Roma 1690.
- C. B. PIAZZA, *Euseuologio romano, ouero delle Opere pie di Roma; accresciuto (...) secondo lo stato presente. Con due trattati delle accademie e librerie (...) di Roma*, Roma 1698.
- O. PISELLI CIUCCIOLI, *Notizie istoriche della chiesa parrocchiale di S. Maria in Mon-*

- ticelli di Roma col ristretto della vita del Regnante Pontefice Clemente XI, restauratore della medesima*, Montefiascone 1719.
- E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi dal secolo XIII a tutto il XVIII (ante 1835)*, ms. L.II., 13 voll., Siena ante 1835 (ed. anast., Firenze 1976).
- F.M. TORRIGIO, *Le sacre grotte vaticane*, Roma 1639.
- F. UGHELLI, *Italia sacra, sive de episcopis Italiae, et insularum adjacentium, rebusque ab iis praeclare gestis, deducta serie ad nostram usque aetatem*, 10 voll., Venetiis 1717-1722 (1 ed. Romae 1644-1662).
- G. VASARI, *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino*, Firenze 1550, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, 2 voll., Torino 1991 (1 ed. Torino 1986).
- G. VASARI, *Le vite Edizione giuntina e torrentiniana*, <<http://vasari.sns.it/consultazione/Vasari/indice.html>> [LARTTE, laboratorio di ricerca, Scuola Normale Superiore di Pisa].
- G. VASI, *Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma dedicato ai gloriosi apostoli S. Pietro e S. Paolo da Giuseppe Vasi (...) con una breve digressione, sopra alcune città, e castelli suburbani*, Roma 1763.

Letteratura critica di carattere storico

- T. AMAYDEN, *La storia delle famiglie romane*, Roma 1910.
- M. ANTONELLI, *Di Angelo Tignosi vescovo di Viterbo, e di una sua relazione al pontefice in Avignone*, in «Archivio della R. Società Romana di storia patria», LI (1928), pp. 1-14.
- G. BENEVOLO, *Bertrando del Poggetto e la sede papale a Bologna: un progetto fallito*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, Catalogo della Mostra a cura di M. Medica, (Bologna 2005-2006), Cinisello Balsamo 2005, pp. 21-35.
- Bibliographie de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, Ordre de Malte*, Société héraldique pictave, 2 voll., Niort 2008.
- G. BILLANOVICH, *Come nacque un capolavoro: la "Cronica" del non più Anonimo Romano. Il vescovo Ildebrandino Conti, Francesco Petrarca e Bartolomeo di Iacovo da Valmontone*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, Rendiconti», s.IX, VI (1995), pp. 195-211.
- F. BOSMAN, *Incastellamento urbano a Roma: il caso degli Orsini*, in *Settlement and Economy in Italy, 1500 BC-AD 1500*, Papers of the Fifth Conference of Italian Archaeology a cura di N. Christie, Oxford 1995, pp. 499-507.
- J. BRUTTINI, *Enclavi urbane a Firenze: il caso della famiglia Uberti*, in «Annali di Storia di Firenze», VI (2011), pp. 5-35.
- M.T. CACIORGNA, *L'influenza angioina in Italia: gli ufficiali nominati a Roma e nel Lazio*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», CVII (1995), I, pp. 173-206.
- A. CANEZZA, *Gli arcispedali di Roma nella vita cittadina, nella storia e nell'arte*, Roma 1933.

- V. CAPOBIANCHI, *Immagini simboliche e stemmi di Roma*, in «Archivio della R. Società romana di storia patria», XIX (1896), pp. 347-389.
- S. CAROCCI, *Forme di preminenza. L'insediamento urbano dei "baroni"*, in A. DI SANTO, *Monumenti antichi, fortezze medievali. Il riutilizzo degli antichi monumenti nell'edilizia aristocratica di Roma (VIII-XIV secolo)*, Roma 2010, pp. 149-186.
- S. CAROCCI, *Insediamento aristocratico e residenze cardinalizie a Roma fra XII e XIV secolo*, in *Domus et splendida palatia: residenze papali e cardinalizie a Roma fra XII e XV secolo*, Atti della giornata di studio a cura di A. Monciatti, (Pisa 2002), Pisa 2004, pp. 17-28.
- S. CAROCCI, *Baroni in città. Considerazioni sull'insediamento e i diritti urbani della grande nobiltà*, in É. Hubert (a cura di), *Roma nei secoli XIII e XIV. Cinque saggi*, Roma 1993, pp. 137-173.
- S. CAROCCI, *Baroni di Roma: dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, Roma 1993.
- A. COLLINS, *Greater than emperor: Cola di Rienzo (ca. 1313 - 54) and the world of fourteenth-century Rome*, Ann Arbor 2002.
- A. COLLINS, *Cola di Rienzo, The Lateran Basilica, and the lex de imperio of Vespa-sian*, in «Medieval Studies», LX (1998), pp. 159-183.
- S. CONRAD, *Renovatio urbis Romae: zur Herrschaftsinszenierung bei Cola di Rienzo als Potentat und Erretter Roms*, in *Antike als Konzept: Lesarten in Kunst, Literatur und Politik*, Akten des Kongresses a cura di G. Kamecke, B. Klein, J. Müller, Berlin 2009, pp. 77-86.
- P. DE ANGELIS, *L'Ospedale di Santo Spirito in Saxia. Dalle origini al 1300*, Roma 1960.
- P. DE ANGELIS, *L'arciospedale del Salvatore ad S.S. a S. Giovanni in Laterano*, Roma 1958.
- P. DE ANGELIS, *L'Arciospedale di San Giacomo in Augusta*, Roma 1955.
- G. DE CESARE, *Le Istituzioni ospedaliere romane*, in *Studi in occasione del centenario. Amministrazione provinciale di Roma*, II, Milano 1970, pp. 173-193.
- A. DE VINCENTIIS, *ad vocem Niccolò V*, in *Enciclopedia dei Papi. Niccolò I, santo - Sisto IV*, II, Roma 2000, pp. 522-524.
- T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Cola di Rienzo*, Roma 2002.
- E. DUPRÈ THESEIDER, *Roma dal comune di popolo alla signoria pontificia (1252-1377)*, Bologna 1952.
- A. ESPOSITO, *Le 'confraternite' del Gonfalone (secoli XIV-XV)*, in «Ricerche per la storia di Roma», V (1984), pp. 91-136.
- A. ESPOSITO, *L'inventario delle case e delle vigne dell'ospedale dei SS. Quaranta Martiri di Trastevere (1351)*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXXIV (2001), pp. 25-33.
- M. GAGLIONE, *Lignamina necessaria de Calabria ferenda. Interventi angioini per la ricostruzione di San Giovanni in Laterano (1308)*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXXVIII (2005), pp. 5-64.
- P. GASNAULT, *ad vocem Innocenzo VI*, in *Enciclopedia dei Papi. Niccolò I, santo - Sisto IV*, II, Roma 2000, pp. 537-541.

- L. GATTO, *La Roma di Cola di Rienzo*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXXX (2007/2008), pp. 43-67.
- L. GATTO, *Temi e spunti di propaganda politica nella Roma del Trecento: il caso di Cola di Rienzo*, in *La propaganda politica nel basso medioevo*, Atti del XXXVIII Convegno storico internazionale, (Todi 2001), Spoleto 2002.
- F. GREGOROVIVUS, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, 8 voll., Stuttgart 1859-1872.
- F. GREGOROVIVUS, *Storia della città di Roma nel Medioevo*, 3 voll., Torino 1973.
- B. GUILLEMAIN, *ad vocem Caetani, Annibaldo (Annibale)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma 1973, pp. III-115.
- B. GUILLEMAIN, *La Cour Pontificale d'Avignon (1309-1376): étude d'une société*, Paris 1962.
- M. HAYEZ, *ad vocem Gregorio XI*, in *Enciclopedia dei Papi. Niccolò I, santo - Sisto IV*, II, Roma 2000, pp. 550-561.
- M. HAYEZ, *ad vocem Urbano V*, in *Enciclopedia dei Papi. Niccolò I, santo - Sisto IV*, II, Roma 2000, pp. 542-550.
- M. HEINZ, *San Giacomo in Augusta in Rom und der Hospitalbau der Renaissance*, Bonn 1977.
- N. KAMP, *ad vocem Clemente IV*, in *Enciclopedia dei Papi. Niccolò I, santo - Sisto IV*, II, Roma 2000, <http://www.treccani.it/enciclopedia/clemente-iv_/Enciclopedia_dei_Papi/>.
- A. LANCONELLI, *Egidio de Albornoz e le rocche pontificie*, in *Castelli e fortezze nelle città e nei centri minori italiani (secoli XIII - XV)*, Atti del Convegno del Centro Internazionale di Studi sugli Insediamenti Medievali (CISIM) a cura di F. Panero e G. Pinto, (Cherasco 2008), pp. 227-249.
- J. C. MAIRE VIGUEUR, *L'altra Roma. Una storia dei romani all'epoca dei comuni (secoli XII-XIV)*, Torino 2011.
- J. C. MAIRE VIGUEUR, *L'autre Rome. Une histoire des Romains à l'époque communale (XIII-XIV siècle)*, Paris 2010.
- J.C. MAIRE VIGUEUR, *La felice Società dei balestrieri e dei pavesati a Roma: una società popolare e i suoi ufficiali*, in A. Mazzon (a cura di), *Scritti per Isa. Raccolta di studi offerti a Isa Lori Sanfilippo*, Roma 2008, pp. 247-290.
- J.C. MAIRE VIGUEUR (a cura di), *I podestà nell'Italia comunale. Parte I. Reclutamento e circolazione degli ufficiali forestieri (fine XII sec. - metà XIV sec.)*, 2 voll., Roma 2000 («Collection de l'École française de Rome, 268»).
- J.C. MAIRE VIGUEUR, *Strutture famigliari, spazio domestico e architettura civile a Roma alla fine del Medioevo*, in *Storia dell'arte italiana*, XII, *Momenti di architettura*, Torino 1983, pp. 97-160.
- M. MASSANI, *L'arcispedale di s. Giacomo in Augusta dalle origini ai nostri giorni*, Città del Vaticano, [s.d.].
- M. MIGLIO, *Schede per la cultura nobiliare a Roma nel Trecento*, in *La nobiltà romana nel medioevo*, Atti del Convegno a cura di S. Carocci, (Roma 2003), Roma 2006 («Collection de l'École Française de Rome, 359»), pp. 367-392.
- M. MIGLIO, *1304-1374: storie di Roma*, in *Petrarca e Roma*, Atti del convegno di studi a cura di M. G. Blasio, A. Morisi, F. Niutta, (Roma 2004), Roma 2005, pp. 7-48.

- M. MIGLIO, *Roma: eclissi di una memoria e costruzione del sacro*, in *La risignificazione*, Roma 2001, pp. 15-30.
- M. MIGLIO, *In viaggio per Roma*, Bologna 1999.
- M. MIGLIO, *Roma dopo Avignone: la rinascita politica dell'antico*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. L'uso dei classici*, Torino 1984, pp. 77-111.
- M. MIGLIO, "Et rerum facta est pulcherrima Roma": *attualità della tradizione e proposte di innovazione*, in *Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese*, Atti del Convegno presso l'Accademia Tudertina, (Todi 1978), Todi 1981, pp. 310-369.
- M. MIGLIO, C. FROVA, "Studium Urbis" e "Studium Curiale" nel Trecento e nel Quattrocento: *linee di politica culturale*, in *Roma e lo studium urbis: spazio urbano e cultura dal Quattro al Seicento*, Atti del convegno a cura di P. Cherubini, (Roma 1989), Roma 1992, pp. 26-39.
- A. MODIGLIANI, *Cerimonie e organizzazione del consenso ai tempi di Cola di Rienzo nella cronica dell'Anonimo Romano*, in Ead. (a cura di), *Patrimonium in festa: cortei, tornei, artisti e feste alla fine del Medioevo, secoli 15-16*, Orte 2000, pp. 97-118.
- G. MOLLAT, *Les papes d'Avignon (1305-1378)*, Paris 1920.
- R. MOSTI, *Istituti assistenziali e ospitalieri nel medioevo a Tivoli*, in «Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte già Accademia degli Agevoli e Colonia degli Arcadi Sibillini», LIV (1981), pp. 87-205.
- R.G. MUSTO, *Apocalypse in Rome Cola di Rienzo and the Politics of the New Age*, Berkeley 2003.
- C. NARDELLA, *Il fascino di Roma nel Medioevo*, Roma 2007.
- A. NATALE, *La felice società dei balestrieri e dei pavesati a Roma e il governo dei banderesi dal 1358 al 1408*, in «Archivio della Società romana di storia patria», LXII (1939), pp. 1-176.
- A. PARAVICINI BAGLIANI, *Avignon une autre Rome?*, in *Images and Words in Exile. Avignon and Italy in the first half of the 14th century (1310-1352)*, Atti del Convegno internazionale (Firenze-Avignon 2011), in corso di stampa.
- A. PARAVICINI BAGLIANI, *Boniface VIII en images: Vision d'Église et mémoire de soi*, in *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation XIIIe-XVe siècles*, a cura di D. Olariu, Berna 2009, pp. 65-82.
- A. PARAVICINI BAGLIANI, *Il potere del Papa: corporeità, autorappresentazione, simboli*, Firenze 2009.
- A. PARAVICINI BAGLIANI, *Bonifacio VIII e il segreto*, in *Il potere del Papa: corporeità, autorappresentazione, simboli*, Firenze 2009, pp. 252-261.
- A. PARAVICINI BAGLIANI, *Opicinus de Canistris et la symbolique pontificale*, in *Il potere del Papa: corporeità, autorappresentazione, simboli*, Firenze 2009, pp. 227-235.
- A. PARAVICINI BAGLIANI, *Il busto di Bonifacio VIII. Nuove testimonianze e una rilettura*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di V. Franchetti Pardo, (Firenze-Colle di Val d'Elsa 2006), Roma 2007, pp. 189-196.

- A. PARAVICINI BAGLIANI, *Le chiavi e la tiara*, Roma 2005.
- A. PARAVICINI BAGLIANI, *ad vocem Clemente V*, in *Enciclopedia dei Papi. Niccolò I, santo - Sisto IV*, II, Roma 2000, pp. 501-512.
- A. PARAVICINI BAGLIANI, *Clemente VI e il giubileo del 1350*, in *La storia dei giubilei*, a cura di G. Fossi, I, Roma 1997, pp. 270-277.
- A. PARAVICINI BAGLIANI, *Il corpo del Papa*, Torino 1994.
- A. PARAVICINI BAGLIANI, *I testamenti dei cardinali del Duecento*, Roma 1980.
- P. PECCHIAI, R.U. MONTINI, *San Giacomo in Augusta*, Roma [s.d.].
- M. PETOLETTI, *Il ritmo sull'incendio di San Giovanni in Laterano nel 1308*, in «Aevum: rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche», LXXVII (2003), 2, pp. 379-401.
- A. REHBERG, *Una categoria di ordini religiosi poco studiata: gli ordini ospedalieri. Prime osservazioni e piste di ricerca sul tema "centro e periferia"*, in *Gli ordini ospedalieri fra centro e periferia*, Atti della giornata di Studi, a cura di A. Esposito, A. Rehberg, (Roma 2005), Roma 2007 («Ricerche dell'Istituto storico germanico di Roma, 3»), pp. 15-70.
- A. REHBERG, *Nobiles, milites e cavalleroci nel tardo Duecento e nel trecento*, in *La nobiltà romana nel medioevo*, Atti del Convegno a cura di S. Carocci, (Roma 2003), Roma 2006 («Collection de l'École Française de Rome, 359»), pp. 413-460.
- A. REHBERG, *L'ospedale di Santo Spirito nell'età avignonese fra la protezione della curia e le vicende politiche a Roma*, in *L'antico ospedale di Santo Spirito dall'istituzione papale alla sanità del terzo millennio*, Atti del Convegno internazionale di studi, (Roma 2001), «Il Veltro», XLV (2001), pp. 95-104.
- A. REHBERG, *I papi, l'ospedale e l'ordine di S. Spirito nell'età avignonese*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXXIV (2001), pp. 35-140.
- A. REHBERG, *Kirche und Macht im römischen Trecento: die Colonna und ihre Klientel auf dem kurialen Pfründenmarkt (1278-1378)*, Tübingen 1999 («Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 88»).
- A. REHBERG, A. MODIGLIANI, *Cola di Rienzo e il Comune di Roma*, 2 voll., Roma 2004.
- I. RUFFINO, *Storia ospedaliera antoniana: studi e ricerche sugli antichi ospedali di sant'Antonio abate*, Cantalupa 2006.
- H. SCHMIDINGER, *Die Gesandten der Stadt Rom nach Avignon vom Jahre 1342/43*, in «Römische historische Mitteilungen», XXI (1979), pp. 15-33.
- A. SCIFO, *Agata, Santa Patrona di Catania: la vita, le reliquie, i luoghi sacri, la festa di Sant'Agata*, Catania 2007.
- G. SEIBT, *Anonimo romano. Scrivere la storia alle soglie del Rinascimento*, Roma 2000.
- A. VAUCHEZ, *La diffusione delle Rivelazioni di Santa Brigida in Francia alla fine del medioevo*, in *Santa Brigida profeta dei tempi nuovi. Saint Bridget prophetess of new ages*, Atti dell'incontro internazionale di studio. Proceedings of the International Study Meeting (Roma 1991), Roma 1993, pp. 165-175.
- V. VITA SPAGNUOLO, *Corporazioni religiose, confraternite e ospedali. Il diplomatico*, in L. Lume (a cura di), *L'Archivio di Stato di Roma*, Firenze, 1992, pp. 137-152.
- D. WALEY, *ad vocem Colonna Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVII, Roma 1982, pp. 399-402.

- R. ZAGNONI, *Gli ospitali di San Giacomo di Pianoro e San Pietro di Livergnano sulla strada di Toscana nel medioevo*, in «Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», n.s. LIX (2008/2009), pp. 279-312.

Letteratura critica di carattere storico-artistico

- M. ACCASCINA, *Oreficeria senese in Sicilia*, in «La Diana», V (1930), 3, pp. 207-214.
- F. ACETO, *La cattedrale di Santa Maria e San Berardo*, in *Teramo e la Valle del Tordino*, VII, I, Teramo 2006, (Documenti dell'Abruzzo teramano), pp. 262-288.
- A. M. AFFANNI, *Storia dei restauri attraverso lo studio dei documenti d'archivio*, in Ead. (a cura di), *La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma: quando l'antico è futuro*, Viterbo 1997, pp. 103-114.
- G. ALFANO, *Brigida cinge l'Europa: una stampa romana e la politica religiosa di metà Cinquecento*, in *Santa Brigida, Napoli, l'Italia*, Atti del Convegno di studi italo-svedese a cura di O. Ferm, A. Perriccioli Saggese, M. Rotili, (Santa Maria Capua Vetere 2006), Napoli 2009, pp. 171-189.
- Le ali di Dio: messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Catalogo della Mostra a cura di M. Bussagli, M. D'Onofrio, (Bari, Caen 2000), Cinisello Balsamo 2000.
- G. AMERI, *scheda n. 101*, in *Giotto e il Trecento: "il più Sovrano Maestro stato in dipintura". Le opere*, Catalogo della Mostra a cura di A. Tomei, (Roma 2009), Milano 2009, pp. 259-261.
- M. ANDALORO, *La pittura medievale a Roma 312-1431. Atlante. Percorsi visivi. Suburbio, Vaticano, Rione Monti*, Milano 2006.
- M. ANDALORO, *Dal ritratto all'icona*, in Ead., S. Romano (a cura di), *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000, pp. 23-54.
- M. ANDALORO, S. ROMANO (a cura di), *La Pittura Medievale a Roma. Corpus VI. Apogeo e Fine del Medioevo. 1288-1431*, Milano in corso di stampa (La pittura Medievale a Roma. 306-1431. Corpus. 6).
- M. ANDALORO, S. ROMANO (a cura di), *La Pittura Medievale a Roma. Corpus V. Il Duecento e la cultura gotica. 1198-1287 ca.*, Milano 2012, (La pittura Medievale a Roma. 306-1431. Corpus. 5).
- M. ANDALORO, S. ROMANO (a cura di), *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000.
- É. ANHEIM, *I ritratti dei papi tra Roma e Avignone*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di V. Franchetti Pardo, (Firenze-Colle di Val d'Elsa 2006), Roma 2007, pp. 231-238.
- A. ANSELMINI, *San Giacomo 'matamoros' in difesa dell'Immacolata Concezione: iconografia e significato della decorazione di Santa Maria Porta Paradisi*, in *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, Congreso internacional de la Sociedad Española de Emblemática, 6, a cura di R. G. Mahiques, V. F. Zuriaga Senent, (Gandia 2007), I, Valencia 2008, pp. 227-247.
- F. ANTAL, *Florentine painting and its social background: the bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power; XIV and early XV centuries*, London 1947.

- Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di V. Franchetti Pardo, (Firenze-Colle di Val d'Elsa 2006), Roma 2007.
- Arnolfo's moment*, Acts of an international conference a cura di D. Friedman, J. Gardner, M. Haines, (Firenze 2005), Firenze 2009.
- Aubin-Louis Millin 1759-1818 entre France et Italie / tra Francia e Italia. Voyages et conscience patrimoniale / Viaggi e coscienza patrimoniale*, Atti del convegno organizzato dall'Institut national du patrimoine (Parigi - Roma 2008), a cura di A. M. D'Achille, A. Iacobini, M. Preti-Hamard, M. Righetti, G. Toscano, Roma 2012.
- A. AUGENTI, *Il Palatino nel Medioevo. Archeologia e topografia (secoli VI - XIII)*, Roma 1996.
- A. BAGNOLI, *scheda nr. 23*, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, Catalogo della Mostra a cura di Id., (Casole d'Elsa 2010), Cinisello Balsamo 2010, pp. 234-239.
- F. BARON, *Le mausolée de st-Elzéar à Apt*, in «Bulletin monumental», CXXXVI (1978), pp. 267-283.
- X. BARRAL I ALTET, *La resistenza all'antico nella Roma del Duecento a proposito del portale romanico di S. Antonio Abate sull'Esquilino*, in «Arte medievale», s.IV, II (2012), pp. 135-160.
- L. BARROERO, *Guide Rionali di Roma. Rione I - Monti*, III, Roma 1982.
- R. BARTALINI, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005.
- R. BARTALINI, *Cinque postille su Giovanni d'Agostino*, in «Prospettiva», LXXIII /LXXIV (1994), pp. 46-73.
- P. BELLÌ D'ELIA, *L'iconographie de saint Michel au Mont Gargan*, in *Culte et pèlerinages à Saint Michel en occident: les trois monts dédiés à l'archange*, Atti del convegno a cura di P. Bouet, G. Otranto, (Cerisy-la-Salle, Mont-Saint-Michel 2000), Roma 2003 («Collection de l'École Française de Rome, 316»), pp. 523-530.
- P. BELLUZZO, C. ORTOLANI, *scheda nr. 5. Il restauro*, in *Sacra mirabilia: tesori da Castiglion Fiorentino*, Catalogo della Mostra a cura di P. Torriti e con la collab. di M. G. Scarpellini, (Roma 2010), Firenze 2010, p. 48.
- H. BELTING, *Wappen und Porträt: zwei Medien des Körpers*, in *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Akten des Kongresses a cura di P. Schmidt, M. Büchsel, (Frankfurt, Main 1999), Mainz 2003, pp. 141-151.
- P. BENASSAI, *Nuovi contributi per Giovanni Balducci, Passignano e Valerio Marucelli*, in «Paragone. Arte», s. III, LVII (2006), 67, pp. 62-81.
- N. BERNACCHIO, *Roma e il suo territorio nelle descrizioni di Petrarca*, in *Il rapporto di Francesco Petrarca con il territorio: Roma e il 'Districtus'*, Atti della Giornata di Studio a cura di L. Gatto, (Ferentino 2003), Ferentino-Roma 2004, pp. 193-232.
- N. BERNACCHIO, *L'ospedale dei Giovanniti nel Foro di Traiano e l'architettura ospedaliera a Roma nel tardo medioevo*, in *L'Ordine Templare nel Lazio meridionale*, Atti del Convegno a cura di C. Ciammarruconi, (Sabaudia 2000), Casamari 2004, pp. 247-274.
- N. BERNACCHIO, *L'ospedale dei Cavalieri di S. Giovanni di Gerusalemme a Roma*, in «Arte medievale», n.s. I (2002), I, pp. 127-147.

- N. BERNACCHIO, *La Torre delle Milizie*, in Ead., E. La Rocca, L. Ungaro, R. Meneghini (a cura di), *I luoghi del consenso imperiale: il Foro di Augusto, il Foro di Traiano. Introduzione storico-topografica*, 2 voll., Roma 1995, pp. 145-147.
- C. BERTELLI, *The image of pity in Santa Croce in Gerusalemme*, in *Essays presented to Rudolf Wittkower on his sixtyfifth birthday*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, R. Wittkower, 1, London 1967, pp. 40-55.
- J.-J. BERTHIER, *L'église de la Minerve à Rome*, Rome 1910.
- L. BIANCHI, M. R. COPPOLA, V. MUTARELLI, M. PIACENTINI, *Case e Torri Medioevali a Roma. I. Documentazione, storia e sopravvivenza di edifici medioevali nel tessuto urbano di Roma*, Roma 1998.
- E. BILLI, *Rivestire la pietra con la pittura: materiali, tecniche, note*, in *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di A.C. Quintavalle, (Parma 2009), Milano 2010, pp. 427-433.
- F. BISOGNI, *Problemi iconografici riminesi. Le storie dell'Anticristo in S. Maria in Porto Fuori*, in «Paragone», XXVI (1975), 305, pp. 13-23.
- B. D. BOEHM, *Medieval head reliquaries of the Massif Central*, A dissertation presented to the New York University, New York 1990.
- C. BOLGIA, *Images in the City. Presence, Absence and 'Exile' in Rome in the First Half of the 14th Century*, in *Images and Words in Exile. Avignon and Italy in the first half of the 14th century (1310-1352)*, Atti del Convegno internazionale (Firenze-Avignon 2011), in corso di stampa.
- C. BOLGIA, *The original setting and historical context of the fourteenth-century "anthropomorphic Trinity" of the Museo di Roma at Palazzo Braschi*, in *A wider Trecento, studies in 13th- and 14th-century European Art presented to Julian Gardner*, a cura di L. Bourdua, R. Gibbs, Leiden 2012, pp. 83-98.
- C. BOLGIA, *The Felici icon tabernacle (1372) at S. Maria in Aracoeli reconstructed: Lay patronage, sculpture, and Marian devotion in Trecento Rome*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXVIII (2005), pp. 27-72.
- C. BOLGIA, *Cassiano's Popes rediscovered. Urban V in Rome*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXV (2002), pp. 562-574.
- C. BOLGIA, *The so-called tribunal of Arnolfo di Cambio at S. Maria in Aracoeli, Rome*, in «The Burlington magazine», CXLIII (2001), pp. 753-755.
- F. BOLOGNA, *Note sulla propagazione delle arti minori toscane fuori di Toscana tra l'età romanica e la gotica*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*, Atti del I Convegno sulle Arti Minori in Toscana (Arezzo 1971), Firenze 1973, pp. 11-39.
- F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969.
- J.-Y. BORIAUD, *Cola di Rienzo et la mise en scène de la lex Vespasiani de imperio*, in *La Lex de Imperio Vespasiani e la Roma dei Flavi*, Atti del Convegno a cura di L. Capogrossi Colognesi, E. Tassi Scandone, (Roma 2008), Roma 2009, pp. 115-124.
- M. BRANCIA DI APRICENA, *Il complesso dell'Aracoeli sul colle Capitolino (IX-XIX secolo)*, Roma 2000.
- V. BRANCONE, *Le domus dei cardinali nella Roma del Duecento. Gioielli, mobili, libri*, Roma 2010.

- M.V. BRUGNOLI, *scheda nr. 29*, in *Mostra dei restauri*, Catalogo della Mostra, (Roma 1970), Roma 1970, p. 23.
- J. E BRINK, *Simone Martini's "Orsini Polyptych"*, in «Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten», LVI (1976), pp. 7-23.
- W. BUCHOWIECKI, *Handbuch der Kirchen Roms: der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, 3 voll., Wien 1967-1974.
- A. CADEI, *Il portale dell'Incoronazione della Vergine di Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, in P. F. Pistilli (a cura di), *Santa Maria Maggiore a Guardiagrele. La vicenda medievale*, Pescara 2005, pp. 51-81.
- A. CADEI, «*Scultura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia*»: convegno internazionale di studi organizzato dall'Istituto Storico presso l'Istituto Austriaco di Cultura e dall'Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 4-6 luglio 1985, in «Arte medievale», s.II., II (1988), 2, pp. 243-260.
- F. CAGLIOTI, *Un 'Profeta' vaticano d'Isaia da Pisa attribuito ad Arnolfo di Cambio (Firenze, Palazzo Mozzi-Bardini)*, in «Prospettiva», CXIII/CXIV (2004) pp. 60-72.
- A. R. CALDERONI MASETTI, *ad vocem smalto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, X, Roma 1999, pp. 732-745.
- V. CAMELLITI, *Patroni 'celesti' e patroni 'terreni': dedica e dedizione della città nel rituale e nell'immagine*, in *Städtische Kulte im Mittelalter*. Forum Mittelalter 6, a cura di S. Ehrlich e J. Oberste, (Regensburg 2009), Regensburg 2010, pp. 97-121.
- N. M. CAMERLENGHI, *The life of the Basilica of San Paolo fuori le Mura in Rome: architectural renovations from the ninth to the nineteenth centuries*, A dissertation presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the degree of doctor of philisophy, Princeton (NJ) 2007.
- E. CAMPOLONGO, *ad vocem Giovanni di Bartolo da Siena*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV (2001), <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-di-bartolo-da-siena_%28Dizionario-Biografico%29/>.
- P. CANNATA, *Lapicidi, marmisti, squadratori, abbozzatori, tagliapietra, scalpellini, ornatisti e statuari a Roma*, in M. G. Barberini (a cura di), *Tracce di pietra: la collezione dei marmi di Palazzo Venezia*, Roma 2008, pp. 233-238.
- L. CANGEMI, *Certose e certosini a Roma da S. Croce in Gerusalemme a S. Maria degli Angeli*, in *L'Ordine certosino e il papato dalla fondazione allo scisma d'Occidente*, Primo Convegno Internazionale delle celebrazioni nazionali per il nono centenario della morte di san Bruno di Colonia a cura di P. De Leo, (Roma 2002), Roma 2004, pp. 351-377.
- G. CANTELLI, *Sulla oreficeria senese fra Tre e Quattrocento*, in *Jacopo dalla Quercia fra gotico e Rinascimento*, Atti del convegno di studi a cura di G. Chelazzi Dini, (Siena 1975), Firenze 1977, pp. 67-80.
- G. CAPITELLI, *L'«ignobil masso»: la perduta chiesa di San Giacomo al Colosseo e la sua decorazione pittorica attraverso la documentazione archivistica, letteraria, iconografica*, in «Roma Moderna e Contemporanea», VI (1998), pp. 57-81.
- E. CARLI, *Architettura e scultura*, in *Il Duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di G. Barlozzetti, (Orvieto 1990), Torino 1995, pp. 27-51.

- E. CARLI, *Gli scultori senesi*, Milano 1980.
- E. CARLI, *Il Duomo di Orvieto*, Roma 1965.
- E. CARLI, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960.
- G. CASCIOLI, *Guida illustrata alle sacre grotte Vaticane e alle venerande tombe di Pio X e Benedetto XV*, Roma 1925.
- E. CASTELNUOVO, *Bologna come Avignone, quindici anni dopo*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, Catalogo della Mostra a cura di M. Medica, (Bologna 2005-2006), Cinisello Balsamo 2005, pp.17-19.
- E. CASTELNUOVO, *La pittura di Avignone capitale*, in A. Tomei (a cura di), *Roma, Napoli, Avignone: arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino 1996, pp. 57-91.
- E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1991.
- Catalogue sommaire des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes* (Musée du Louvre), Paris 1897.
- La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di L. Creti, (Civita Castellana 2010), Roma 2012.
- P. CAUCCI VON SAUCKEN, *Roma e Santiago di Compostella*, in *Romei & Giubilei: il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Catalogo della Mostra a cura di M. D'Onofrio, (Roma 1999-2000), Milano 1999, pp. 65-72.
- D. CAUZZI, *Giotto e il polittico di Bologna: data e possibile, ulteriore firma*, in «Paragone. Arte», s.III, LVI (2005/2006), 64, pp. 91-96.
- D. CAUZZI, C. SECCARONI (a cura di), *Il polittico di Giotto nella Pinacoteca Nazionale di Bologna: nuove letture*, Firenze 2009.
- A. CAVALLARO, *Santa Croce in Gerusalemme*, Roma 2009.
- L. CAVAZZINI, *Natura e scultura: Assisi, Perugia, Orvieto*, in *Medioevo: natura e figura*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2011), a cura di A. C. Quintavalle, in corso di stampa.
- A.M. CERIONI, *L'incendio del 1823. Problemi e polemiche per la ricostruzione e sua realizzazione*, in C. Pietrangeli (a cura di), *San Paolo fuori le mura a Roma*, Roma 1988, pp. 67-82.
- R. CERONE, *Congregato popolo in palatio communis. Il palazzo pubblico nel Medioevo: il caso del Lazio meridionale*, Roma 2010.
- F.W. CHEETHAM, *Alabaster images of medieval England*, Woodbridge 2003.
- F.W. CHEETHAM, *English medieval alabasters with a cat. of the collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford 1984.
- F.W. CHEETHAM, *Medieval English alabaster carvings in the Castle Museum Nottingham*, Nottingham 1962.
- S. J.A. CHURCHILL, *Giovanni di Bartolo, of Siena, goldsmith and enameller, 1364-1385*, in «The Burlington Magazine», X (1907), pp. 120-125.
- L. CIACCIO, *L'ultimo periodo della scultura gotica a Roma*, in «Ausonia», I (1906), pp. 68-92.
- D. CINELLI BARBI, *Il reliquiario di Sant'Agata e Giovanni di Bartolo*, in «Kalós», XI (1999), I, pp. 22-25.
- E. CIONI, *Introduzione*, in *Sant'Agata, il reliquiario a busto. Contributi interdiscipli-*

- nari, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania, Catania 2010, pp. 1-9.
- E. CIONI, *scheda nr. F.4*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, Catalogo della Mostra a cura di M. Seidel, (Siena 2010), Milano 2010, pp. 436-439.
- E. CIONI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998.
- B. CIRULLI, *Una ricerca sulle chiese degli ordini mendicanti*, in *Arnolfo di Cambio: una rinascita nell'Umbria medievale*, Catalogo della Mostra a cura di V. Garibaldi, B. Toscano, (Perugia - Orvieto 2005/2006), Cinisello Balsamo 2005, pp. 83-89.
- P. C. CLAUSSEN, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300*. S. Giovanni in Laterano (Corpus Cosmatorum II, 2), Stuttgart 2008.
- P. C. CLAUSSEN, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300*. A-F (Corpus Cosmatorum II, 1), Stuttgart 2002.
- P. C. CLAUSSEN, *Il tipo romano del ciborio con reliquie: questioni aperte sulla genesi e la funzione*, in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome. Historical Studies», LIX (2000/2001), pp. 229-249.
- P. C. CLAUSSEN, *Marmo e splendore: architettura, arredi liturgici, spoliae*, in M. Andaloro, S. Romano (a cura di), *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000, pp. 193-225: 209-210.
- P. C. CLAUSSEN, *Magistri doctissimi Romani: die römischen Marmorkünstler des Mittelalters* (Corpus Cosmatorum I), Stuttgart 1987.
- P. C. CLAUSSEN, D. MONDINI, D. SENEKOVIC, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300*. G-L (Corpus Cosmatorum II, 3), Stuttgart 2010.
- W. COHN-GOERKE, *Scultori senesi del Trecento*, in «Rivista d'arte», XX (1938), pp. 242-289.
- M. COLLARETA, M. COCIANI, *Un capolavoro di Antonio di Salvi ritrovato: il reliquiario a busto di San Silvestro I papa*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», s. IV, 1997(1999), 2, pp. 89-95.
- La collezione Borgia curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, Catalogo della Mostra, a cura di A. Germano, M. Nocca, (Velletri-Napoli 2001), Napoli 2001.
- S. COLUCCI, *Il monumento sepolcrale del vescovo Tommaso d'Andrea di Gano di Fazio, "picturis, et [...] carmine decoratus"*, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, Catalogo della Mostra a cura di A. Bagnoli, (Casole d'Elsa 2010), Cinisello Balsamo 2010, pp. 84-88.
- S. COLUCCI, *scheda nr. 25*, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, Catalogo della Mostra a cura di A. Bagnoli, (Casole d'Elsa 2010), Cinisello Balsamo 2010, pp. 246-249.
- S. COLUCCI, *Il monumento sepolcrale del cardinal Riccardo Petroni di Tino di Camaino: una soluzione di compromesso tra i prototipi curiali romani e la tomba pensile toscana*, in M. Lorenzoni (a cura di), *Le sculture del duomo di Siena*, Cinisello Balsamo 2009, pp. 135-139.
- L. CONIGLIELLO, *Jacopo Ligozzi la vocazione del disegno*, in «Art e dossier», XX (2005), 217, pp. 31-35.
- L. CONIGLIELLO, *L'intervento di Jacopo Ligozzi e il completamento del ciclo*, in *Il chiostro di Ognissanti a Firenze. Restauro e restituzione degli affreschi del ciclo*

- francescano*, a cura di A. Paolucci, Firenze 1990, (Quaderni dell'Ufficio Restauri della Soprintendenza per Beni Artistici Storici di Firenze, Pistoia - Prato), pp. 31-37.
- L. CONIGLIELLO, *scheda n. 23*, in *Il chiostro di Ognissanti a Firenze. Restauro e restituzione degli affreschi del ciclo francescano*, a cura di A. Paolucci, Firenze 1990, (Quaderni dell'Ufficio Restauri della Soprintendenza per Beni Artistici Storici di Firenze, Pistoia - Prato), pp. 78-79.
- V. CONTICELLI, "Una sepoltura ricchissima e quanto più si potesse onorata": osservazioni sul cenotafio di Guido Tarlati nel duomo di Arezzo, in A. GALLI (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, Firenze 2005, pp. 179-189.
- Culto e santuari di San Michele nell'Europa medievale*, Atti del Congresso internazionale di studi, a cura di P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, (Bari-Monte Sant'Angelo 2006), Bari 2007.
- G. CURCIO, *L'Ospedale di S. Giovanni in Laterano: funzione urbana di una istituzione ospedaliera*. I, in «Storia dell'arte», XXXII/XXXIV (1978), pp. 23-39.
- G. CURCIO, *L'Ospedale di San Giovanni in Laterano: funzione urbana di un'istituzione ospedaliera*. II, in «Storia dell'Arte», XXXV/ XXXVII (1979), pp. 103-130.
- G. CURZI, *Percorsi centromeridionali: la Madonna lignea di Santa Maria della Sorresca*, in *L'Arte del Legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, Atti del convegno a cura di G. B. Fidanza, (Pergola 2002), Perugia 2005, pp. 169-180.
- A. M. D'ACHILLE, *Il ciborio di San Paolo fuori le mura tra autografia e restauro mimetico*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di V. Franchetti Pardo, (Firenze - Colle di Val d'Elsa 2006), Roma 2007, pp. 157-166.
- A. M. D'ACHILLE, *Da Pietro d'Oderisio ad Arnolfo di Cambio: studi sulla scultura a Roma nel Duecento*, Roma 2000.
- A. M. D'ACHILLE, *ad vocem Roma. Scultura dalla metà del sec. 12° al 14°*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Roma 1999, pp. 106-114.
- A. M. D'ACHILLE, *ad vocem ciborio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Roma 1993, pp. 718-735.
- A. M. D'ACHILLE, *Il monumento funebre di Clemente IV in S. Francesco a Viterbo*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses. "Scultura e monumento sepolcrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia"*, Atti del Convegno a cura di J. Garms, A. M. Romanini, (Roma 1985), Wien 1990, pp. 129-142.
- A.M. D'ACHILLE, A. IACOBINI, G. TOSCANO, *Il viaggio disegnato. Aubin-Louis Millin nell'Italia di Napoleone 1811 - 1813*, Roma 2013.
- A.M. D'ACHILLE, F. POMARICI, *Bibliografia arnolfiana*, Cinisello Balsamo 2006.
- C. D'ALBERTO, *La Madonna del Principio in Santa Restituta: il culto eziologico della nuova cattedrale angioina*, in G. CORSO, A. CUCCARO, C. D'ALBERTO, *La Basilica di Santa Restituta a Napoli e il suo arredo medievale*, Pescara 2012 («Mezzogiorno Medievale. Collana di studi storico-artistici a cura di Pio Francesco Pistilli, VII»), pp. 143-173.
- C. D'ALBERTO, *Puccio Capanna nell'oratorio della confraternita dei Disciplinati di San Rufino: spaccato di un'Assisi tardo trecentesca*, in *Iconografia francescana*, Ter-

- zo Convegno Internazionale degli Studi Iconografici (Rijeka 2009), in «Ikon», III (2010), pp. 137-150.
- C. D'ALBERTO, *scheda n. 74*, in *Giotto e il Trecento: "il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*. Le opere, Catalogo della Mostra a cura di A. Tomei, (Roma 2009), Milano 2009, pp. 229-230.
- C. D'ALBERTO, *Arte come strumento di propaganda: il mosaico di Santa Maria del Principio nel Duomo di Napoli*, in «Arte Medievale», n.s. VII (2008), 1, pp. 105-123.
- C. D'ALBERTO, *Ufficialità francescana e potere comitale: la Cappella di San Francesco a Castelvecchio Subequo*, in *Universitates e Baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo*, Atti del Convegno a cura di P. F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi, (Guardiagrele 2006), 1, Pescara 2008, pp. 53-69.
- P.R. DAVID, *Interventi di conservazione nella chiesa di Santa Maria in Porta Paradisi a Roma*, in «Bollettino d'arte», s. VI, LXXXV (2000), 112, pp. 101-116.
- S. DE BLAAUW, *Cultus et decor, liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*. Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri, 2 voll., Città del Vaticano 1994.
- X. DECTOT, *scheda nr. 121*, in *Musée de Cluny. Le guide*, Paris 2009, p. 116.
- F. DE LA MOUREYRE, *Édouard et Nélie André en quête de sculptures italiennes*, in «Gazette des Beaux-Arts», CXXV(1995), pp. 123-138.
- D. DEL BUFALO, *Marmorari magistri romani*, Roma 2010.
- G.B. DE THOT, *Grotte Vaticane*, Roma 1955.
- F. DI CASTRO, *L'Ospedale di San Giacomo degli Incurabili (1339-2008)*, in «Strenna dei Romanisti», LXX (2009), pp. 265-284.
- A. DI SANTO, *Monumenti antichi, fortezze medievali. Il riutilizzo degli antichi monumenti nell'edilizia aristocratica di Roma (VIII-XIV secolo)*, Roma 2010.
- P. DI SIMONE, *Giotto, Petrarca e il tema degli uomini illustri tra Napoli, Milano e Padova-2*, in «Rivista d'Arte. Periodico Internazionale di Storia dell'arte Medievale e Moderna», s.V, III (2013), in corso di stampa.
- A. DIETL, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, III, Berlin 2009.
- Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Catalogo della Mostra a cura di A. Legner, (Köln 1978-1979), 6 voll., Köln 1978.
- Dipinti romani tra Giotto e Cavallini*, Catalogo della Mostra a cura di T. Strinati, A. Tartuferi, (Roma 2004), Milano 2004.
- Domus et splendida palatia, residenze papali e cardinalizie a Roma fra XII e XV secolo*, Atti della giornata di studio a cura di A. Monciatti, (Pisa 2002), Pisa 2004.
- G. DONATI, *scheda nr. 32*, in *L'eredità di Giotto. Arte a Firenze 1340-1375*, Catalogo della Mostra a cura di A. Tartuferi, (Firenze 2008), Firenze 2008, p. 160.
- C. D'ONOFRIO, *Castel S. Angelo e Borgo tra Roma e Papato*, Roma 1978.
- G. DROSSBACH, *Bild und Text im "Liber Regulae" des römischen Hospitals von Santo Spirito in Sassia*, in *Sozialgeschichte mittelalterlicher Hospitäler*, Akten des Kongresses a cura di N. Bulst e K.-H. Spieß, (Reichenau, Baden 2002), Ostfildern 2007, pp. 125-148.

- D. DUFRESNE, *Les cryptes Vaticanes*, Paris-Rome 1902.
- A. ENGLÉN (a cura di), *Caelius I. Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri*, Roma 2003.
- R. ENKING, *S. Andrea Cata Barbara e S. Antonio Abate sull' Esquilino (in Via Carlo Alberto)*, Roma 1964.
- B. FABJAN, C. BERTORELLO, E. CORONA, A. LO MONACO, *Il restauro del Crocifisso di San Marcello a Roma: conservazione ed esigenze di culto*, in «Kermes», XIV (2001), pp. 27-40.
- M. FABRICIUS HANSEN, *The eloquence of appropriation prolegomena to an understanding of spolia in early Christian Rome*, Roma 2003.
- F. FABBRI, *Giovanna I, i Capano e l'ospedale di Sant'Antonio Abate a Foria*, Tesi di diploma di Specializzazione in Storia dell'Arte Medioevale e Moderna, Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte Medioevale e Moderna dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", a. a. 2007-2008.
- F. FEDERICI, *L'interesse per le lastre tombali medievali a Roma tra ricerche epigrafiche e documentazione figurativa (secoli XVI-XIX)*, in «Opera Nomina Historiae, Giornale di cultura artistica», IV (2011), pp. 161-210.
- F. FEDERICI, *Il trattato "Delle memorie sepolcrali" del cavalier Francesco Gualdi: un collezionista del Seicento e le testimonianze figurative medievali*, in «Prospettiva», CX/CXI 2003(2004), pp. 149-159.
- F. FEDERICI, J. GARMS, «Tombs of illustrious Italians at Rome». *L'album di disegni RCIN 970334 della Royal Library di Windsor*, in «Bollettino d'arte», vol. speciale (2010), 2, Firenze 2011.
- L. FENELLI, *Il tau, il fuoco, il maiale: i canonici regolari di Sant'Antonio Abate tra assistenza e devozione*, Spoleto 2006.
- M. FERRARI, «Avaro, traditore». *Tradizione figurativa del bando politico tra Lombardia e Toscana*, in *Images and Words in Exile. Avignon and Italy in the first half of the 14th century (1310-1352)*, Atti del Convegno internazionale (Firenze - Avignon 2011), in corso di stampa.
- F. FILIPPINI, *La tomba del cardinale Matteo Orsini nella chiesa della Minerva a Roma*, in «Bollettino d'Arte», n.s. VII (1927), pp. 84-90.
- L. FILIPPINI, *La scultura nel Trecento in Roma*, Torino 1908.
- V. FRANCHETTI PARDO, *Riflessioni sulla figura e l'opera di Arnolfo in occasione del settimo centenario della morte*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di V. Franchetti Pardo, (Firenze - Colle di Val d'Elsa 2006), Roma 2007, pp. 11-18.
- G. FRANÇOIS, *Le buste- reliquaire de Sainte Aghate (1376): le double patronage épiscopal de Martial et d'Élie*, in *Sant'Agata, il reliquiario a busto. Contributi interdisciplinari*, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania, Catania 2010, pp. 55-64.
- G. FRENI, *The reliquary of the Holy Corporal in the cathedral of Orvieto: patronage and politics*, in *Art, politics and civic religion in central Italy, 1261 - 1352*, Essays by postgraduate students at the Courtauld Institute of Art, a cura di J. Cannon, B. Williamson, Aldershot [u.a.] 2000, pp. 117-177.

- J. M. FRITZ, *Oreficerie e smalti nell'Europa centrale*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», ser. IV, 1997 (1999), 2, pp. 9-12.
- A. P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, Roma 1962.
- C. GALASSI PALUZZI, *San Pietro in Vaticano*, III, Roma 1965.
- J. GARDNER, *Arnolfo di Cambio from Rome to Florence*, in *Arnolfo's moment. Acts of an international conference*, Florence, a cura di D. Friedman, J. Gardner, M. Haines, (Firenze 2005), Firenze 2009, pp. 141-157.
- J. GARDNER, *Likeness and/or representation in English and French royal portraits c. 1250 - c. 1300*, in *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Akten des Kongresses a cura di P. Schmidt, M. Büchsel, (Frankfurt, Main 1999), Mainz 2003, pp. 141-151.
- J. GARDNER, *The tomb and the tiara: curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992.
- J. GARDNER, *Arnolfo di Cambio and Roman tomb design*, in «The Burlington magazine», CXV (1973), pp. 420-439.
- J. GARDNER, *Copies of Roman Mosaics in Edinburgh*, in «The Burlington magazine», CXV (1973), pp. 583-591.
- J. GARDNER, *The Capocci tabernacle in S. Maria Maggiore*, in «Papers of the British School at Rome», XXXVIII (1970), pp. 220-230.
- M. GARGIULO, *scheda nr. 230*, in *Romei & Giubilei: il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Catalogo della Mostra a cura di M. D'Onofrio, (Roma 1999-2000), Milano 1999, p. 420.
- J. GARMS, A. SOMMERLECHNER, W. TELESKO (a cura di), *Die Mittelalterlichen Grabmäler in Rom Und Latium Vom 13. Bis Zum 15. Jahrhundert. 2. band: Die monumentalgräber*, Vienna 1994.
- J. GARMS, BR. WARD-PERKINS, R. JUFFINGER (a cura di), *Die Mittelalterlichen Grabmäler in Rom Und Latium Vom 13. Bis Zum 15. Jahrhundert. 1. band: Die grabplatten und tafeln*, Roma - Vienna 1981.
- A. GARZELLI, *Sculture toscane nel Duecento e nel Trecento*, Firenze 1969.
- M.-M. GAUTHIER, *Emaux du moyen âge occidental*, Fribourg 1972.
- A. GAUVAIN, *Mastro Meo, Mastro Manno e la Stauroteca Minore Vaticana. Storie di orefici nella Sagrestia di San Pietro fra XV e XVI secolo*, Città del Vaticano 2012.
- M. GIANANDREA, *Drudo de Trivio e Luca di Cosma gli artisti, le opere e il loro intervento a Civita Castellana*, in *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di L. Creti, (Civita Castellana 2010), Roma 2012, pp. 217-232.
- M. GIANANDREA, *Le lastre gotiche nel chiostro dell'ex convento dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino. Un'ipotesi per il perduto ciborio dell'immagine mariana e una riflessione sui cibori per icona nel tardo medioevo romano*, in «Studi romani», LVII (2009), 1/4, pp. 164-181.
- M. GIANANDREA, *L'Egitto dei faraoni nella Roma dei papi: riflessioni sull'Egitto nella cultura medievale tra storia, religione e mito*, in *La lupa e la sfinge: Roma e l'Egitto dalla storia al mito*, Catalogo della Mostra a cura di E. Lo Sardo, (Roma 2008), Milano, 2008, pp. 132-142.

- M. GIANANDREA, *La scena del sacro: l'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Roma 2006.
- M. T. GIGLIOZZI, *I palazzi del papa. Architettura e ideologia: il Duecento*. Roma 2003.
- G. GIOVANNONI, *Restauri nell'ospedale di San Giovanni a Roma*, in «Bollettino d'arte», s. III., XXV (1931), pp. 481-490.
- S. GUARINO, *Rinascimento a Roma: la pittura da Gentile da Fabriano al Giudizio di Michelangelo*, Roma 2004.
- M. B. GUERRIERI BORSOI, *La decorazione seicentesca di Santa Maria Porta Paradisi*, in *Studi sul Barocco romano: scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano 2004, pp. 197-207.
- C. GUGLIELMI FALDI, *ad vocem Pietro Cavallini*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXII, Roma 1979, pp. 775-784.
- P.-M. GY, *L'office du Corpus Christie et saint Thomas d'Aquin, état d'une recherche*, in «Revue des Sciences philosophiques et théologiques», LXIV (1980), pp. 491-507.
- P.-M. GY, *L'office du Corpus Christie et la théologie des accidents eucharistiques*, in «Revue des Sciences philosophiques et théologiques», LXVI (1982), pp. 81-86.
- A. M. HAYEZ, *Deux commandes d'orfèvrerie pour les églises avignonnaises (1363-1393)*, in R. Guy (a cura di), *Hommage à Robert Saint-Jean art et histoire dans le Midi languedocien et rhodanien (Xe - XIXe s.)*, Montpellier 1993 («Mémoires de la Société Archéologique de Montpellier, 21»), pp. 163-174.
- PH. HELAS, *Die Miniaturen des "Liber Regulae" in der Bildkultur des 14. Jahrhunderts*, in G. Drossbach, G. Wolf (a cura di), *Caritas im Schatten von Sankt Peter*, (Kunsthistorische Forschungen; Studien zur Geschichte des Spital-, Wohlfahrts- und Gesundheitswesens), Regensburg, in corso di stampa.
- PH. HELAS, «Hoc opus inchoatum [...]» *Bautätigkeit und Bildpolitik des Hospitals von Santo Spirito in Sassia und des Hospitals am Lateran im Rom des 14. und 15. Jahrhunderts*, in *Ordnung und Wandel in der römischen Architektur der Frühen Neuzeit, kunsthistorische Studien zu Ehren von Christof Thoenes*, Akten der Festveranstaltungen aus Anlaß des 80. Geburtstags von Christof Thoenes am 4. Dezember 2008, a cura di H. Schlimme, L. Sickel, München 2011, pp. 153-183.
- PH. HELAS, G. WOLF, *Die Nacht der Bilder: Eine Beschreibung der Prozession zu Maria Himmelfahrt in Rom aus dem Jahr 1462*, Freiburg 2011.
- I. HERKLOTZ, *I Savelli e le loro cappelle di famiglia*, in *Roma anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" a cura di A.M. Romanini, (Roma 1980), Roma 1983, pp. 567-578.
- F. HERMANIN, *L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV*, Bologna 1945.
- W. L. HILDBURGH, *English Alabaster of tables of about the third quarter of fourteenth century*, in «The Art Bulletin», XXXII (1950), 1, pp. 1-23.
- A. HOFFMANN, *La "Bibbia" bolognese dell'Escorial e il "Liber Regulae Hospitalis Sancti Spiritus, ipotesi su un incontro*, in «Arte a Bologna», VI (2007/2008), pp. 11-18.
- E. HUBERT, *L'organizzazione territoriale e l'urbanizzazione*, in A. Vauchez (a cura di), *Storia di Roma dall'antichità a oggi*, II, Roma 2001, pp. 159-186.

- A. IACOBINI, *Innocenzo III e l'architettura: Roma e il Nord del patrimonium Sancti Petri*, in *Innocenzo III: urbs et orbis*, Atti del Congresso internazionale a cura di A. Sommerlechner, (Roma 1998), II, Roma 2003, pp. 1261-1291.
- T. IAZEOLLA, *scheda A.II. 4.2.*, in *Roma 1300-1875: la città degli anni santi. Atlante*, Catalogo della Mostra a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, (Roma 1985), Milano 1985, p. 73.
- Karl IV, Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1347-1437*, Catalogo della Mostra a cura di J. Fajt, M. Hörsch, A. Langer, con la collab. di B. Drake Boehm, (New York - Praga 2005/2006), München 2006.
- H. KELLER, *Zur Entstehung der Reliquienbüste aus Holz*, in *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin 1956, pp. 71-80.
- H.L. KESSLER, *GiOTTO e Roma*, in *GiOTTO e il Trecento: "il più Sovrano Maestro stato in dipintura". Saggi*, Catalogo della Mostra a cura di A. Tomei, (Roma 2009), Milano 2009, pp. 85-100.
- G. KREYTENBERG, *Das Grabmal für Kardinal Adam Easton in Santa Cecilia in Trastevere und seine Bildhauer: Giovanni d'Ambrogio und Lorenzo di Giovanni aus Florenz*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIII 2009(2011), 2/3, pp. 197-216.
- G. KREYTENBERG, *Zur Rekonstruktion des Grabmals für den Bischof Antonio D'Orso von Tino di Camaino im Dom von Florenz*, in «Studi di storia dell'arte», XX (2009/2010), pp. 31-44.
- G. KREYTENBERG, *Gano di Fazio, Goro di Gregorio, Giovanni d'Agostino: Bemerkungen zur Sieneser Skulptur des Trecento*, in «Studi di storia dell'arte», XVII (2006), pp. 23-36.
- G. KREYTENBERG, *Die Bildhauer von Altarziborium und Grabmal des Kardinals Philippe d'Alençon in Santa Maria in Trastevere in Rom: Giovanni d'Ambrogio, Lorenzo di Giovanni und Piero di Giovanni Tedesco*, in «Arte medievale», n.s. I (2002), 1, pp. 91-126.
- G. KREYTENBERG, *La tomba di Gualtieri dei Bardi, opera di Agnolo di Ventura e Maso di Banco scultore*, in C. Acidini Luchinat, E. Neri Lusanna (a cura di), *Maso di Banco. La cappella di San Silvestro*, Milano 1998, pp. 51-60.
- G. KREYTENBERG, *Tino di Camainos Grabmäler in Florenz*, in «Städel-Jahrbuch», n.f. VII (1979), pp. 33-60.
- F. LARCINESE, *Il ciclo delle Storie di san Benedetto*, in *Attorno al Cavallini, frammenti del gotico a Roma nei Musei Vaticani*, a cura di T. Strinati, Milano 2008, pp. 82-117.
- P. LAUER, *Le palais de Latran*, Paris 1911.
- E. LAVAGNINO, *Pietro Cavallini*, Roma 1953.
- E. LAVAGNINO, *Il crocifisso della Basilica di San Paolo*, in «Rivista del Regio Istituto di Archeologia e storia dell'arte», VII (1940/1941), pp. 217-227.
- E. LAVAGNINO, *Storia dell'Arte medievale italiana*, Torino 1936.
- D. LEISTIKOW, *Dieci secoli di storia degli edifici ospedalieri in Europa: una storia dell'architettura ospedaliera*, Ingelheim am Rhein 1967.

- J.-M. LENIAUD, F. PERROT, *La Sainte-Chapelle*, Paris 2007.
- G. LEONE, *Il percorso della mostra*, in *Tavole miracolose. Le icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto*, Catalogo della Mostra a cura di Id., (Roma 2012), Roma 2012, pp. 11-20.
- P. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano 2003.
- P. LEONE DE CASTRIS, *La peinture à Naples, de Charles I à Robert d'Anjou*, in *L'Europe des Anjou: aventure des Princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, Catalogo della Mostra, (Abbaye royale de Fontevraud 2001), Paris 2001, pp. 105-121.
- P. LEONE DE CASTRIS, *Lello da Orvieto*, in *Opere d'arte nel Palazzo Arcivescovile di Napoli*, Napoli 1990, p. 42.
- P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986.
- P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione*, in E. Castelnuevo (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, pp. 479-481.
- M. C. LÉONELLI, *scheda nr. 39*, in *Avignon 1360-1410: art et histoire*, Catalogo della Mostra a cura di Id., (Avignon 1978), Avignon 1978.
- P. Y LE POGAM, *Au tour de 1400: vers la victoire des retables complexes?*, in *Les premiers retables (XIIIe - début du XVe siècle). Une mise en scène du sacré*, Catalogo della Mostra a cura di Id., (Paris 2009), Milano - Paris 2009, pp. 167-172.
- P.-Y. LE POGAM, *De la "cit  de dieu" au "palais du pape": les résidences pontificales dans la seconde moiti  du XIIIe siècle (1254 - 1304)*, Rome 2005, («Bibliothèque des  coles Françaises d'Athènes et de Rome; 326»).
- A. LIO, *L'ospedale di San Giacomo e la chiesa di Santa Maria Porta Paradisi*, Roma 2000.
- M. LORENZONI (a cura di), *Le sculture del duomo di Siena*, Cinisello Balsamo 2009.
- I. LORI SANFILIPPO, *Un "luoco famoso" nel medioevo, una chiesa oggi poco nota: notizie extravaganti su S. Angelo in Pescheria (V - XX secolo)*, in «Archivio della Societ  Romana di Storia Patria», CXVII (1994/1995), pp. 231-268.
- V. LUCHERINI, *Un papa francese a Napoli. Un'immagine trecentesca di Urbano V identificata e le effigi dei fondatori di Sant'Eligio*, in *Le plaisir de l'art du Moyen  ge commande, production et réception de l' uvre d'art*, Mélanges en hommage   Xavier Barral i Altet, Paris 2012, pp. 181-192.
- V. LUCHERINI, *1313-1320: il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica*, in *El "Trecento" en obres: art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di R. Alcoy, (Barcellona 2007), Barcellona 2009, pp. 185-215.
- V. LUCHERINI, *Tombe di re vescovi e santi nella Cattedrale di Napoli: memoria liturgica e memoria profana*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di A.C. Quintavalle, (Parma 2005), Milano 2007, pp. 679-690.
- V. LUCHERINI, *Recensione: Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'et  angioina, a cura di S. Romano e N. Bock, Napoli 2002*, in «Napoli Nobilissima», s. V. I-II (2004), pp. 74-77.
- A. LUDOVISI, *La scultura lignea medievale nel Lazio*, Tesi di Dottorato di Ricerca in

- Storia dell'Arte Medievale, Moderna e Contemporanea, XIX ciclo, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara.
- A. LUDOVISI, *La scultura lignea a Roma tra la seconda metà del XIII secolo e la prima metà del XIV*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300 il primo Giubileo*, Catalogo della Mostra a cura di M. Righetti Tosti-Croce, (Roma 2000), Milano 2000, pp. 90-92.
- I. MACHETTI, *Orafi senesi*, in «La Diana», IV (1929), I, pp. 43-52.
- A. M. MAETZKE, in *Arte aurea aretina: manifatture europee in terra di Arezzo*, Catalogo della Mostra a cura di G. Centrodi, (Arezzo 1987), Arezzo 1987, pp. 80-83.
- R. MAGRI, *La lupa simbolo di giustizia in Laterano*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei capitolini: l'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Catalogo della Mostra, a cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma e della Cattedra di Storia dell'Arte Moderna I dell'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma, (Roma 1988), Milano 1988, pp. 224-228.
- R. E. MALMSTROM, *The building of the nave piers at S. Giovanni in Laterano after the fire of 1361*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», XLIII (1967/1968), pp. 155-164.
- F. MANCINELLI, *Arte medievale e arte moderna*, in «Atti della Pontificia Accademia romana di Archeologia. Rendiconti», XLVIII (1975-1976), pp. 454-476.
- F. MANZARI, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310 - 1410)*, Modena 2006. *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, Catalogo della Mostra a cura di A. Bagnoli, (Casole d'Elsa 2010), Cinisello Balsamo 2010.
- S. MARIA TRENTI, *Nuovi dati sul Quattrocento romano: gli affreschi dell'ospedale dell'Angelo al Laterano*, in «Rivista on line di Storia dell'Arte», I (2004), pp. 27-39.
- S. MARIA TRENTI, *L'ospedale dell'Angelo al Laterano*, in «Arte medievale», n.s. II (2003), I, pp. 83-105.
- M. MARZINOTTO, *Filippo Gagliardi e la didattica della prospettiva nell'Accademia di San Luca a Roma, tra XVII e XVIII secolo*, in *L'artiste et l'oeuvre à l'épreuve de la perspective*, Actes du colloque, a cura di M. Cojannot-Le Blanc, M. Dalai Emiliani, P. Dubourg Glatigny, (Roma 2002), Roma 2006, («Collection de l'École Française de Rome, 364»), pp. 153-177.
- M. MARZINOTTO, *Filippo Gagliardi disegnatore, pittore, architetto e prospettico nella Roma del XVII secolo: un artista poco noto della corte dei Barberini*, in «Bollettino della Unione Storia ed Arte», n.s. VIII (2004), pp. 30-49.
- L. MASCANZONI, *San Giacomo: il guerriero e il pellegrino; il culto iacobeo tra la Spagna e l'Esarcato (secc. XI - XV)*, Spoleto 2000.
- F. MASSACCESI, *Da Avignone a Ravenna: Giovanni XXII e Aimerico di Châtelus. Immagini e politica in Santa Maria in Porto Fuori*, in *Images and Words in Exile. Avignon and Italy in the first half of the 14th century (1310-1352)*, Atti del Convegno internazionale (Firenze-Avignon 2011), in corso di stampa.
- F. MASSACCESI, *Nuovi argomenti per Ravenna riminese: affreschi di Giuliano e Giovanni Baronzio*, in «Arte Cristiana», XCVI (2008), 844, pp. 9-23.
- F. MASSACCESI, *La chiesa di Santa Maria in Porto fuori: alcune riflessioni*, in «Ravenna studi e ricerche», XII (2005), 1/2, pp. 205-225.

- F. MASSACCESI, *Politiche pontificie e immagini: la committenza di Aimerico di Châtelus a Ravenna*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, Catalogo della Mostra a cura di M. Medica, (Bologna 2005-2006), Cinisello Balsamo 2005, pp. 95-105.
- A. MATTEOLI, *Ludovico Cardi Cigoli pittore e architetto: fonti biografiche, catalogo delle opere, documenti, bibliografia, indici analitici*, Pisa 1980.
- A. MATTEOLI, *La Santa Brigida e il tema della Crocifissione nel Cigoli*, in Ead., *Saggi sul Cigoli*, Firenze 1984.
- G. MATTHIAE, F. GANDOLFO, *Pittura romana del Medioevo – aggiornamento: secoli XI-XIV*, Roma 1988.
- M. MEDICA, *Giotto e Bologna*, Cinisello Balsamo 2010.
- M. MEDICA, *Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, Catalogo della Mostra a cura di M. Medica, (Bologna 2005-2006), Cinisello Balsamo 2005, pp. 37-53.
- M. MERCALLI, *L'Angelo di Castello: la sua iconografia, il suo significato*, in *L'Angelo e la città*, Catalogo della Mostra a cura di B. Contardi, M. Mercalli, (Roma 1987), I, Roma 1987, pp. 95-120.
- I. MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'histoire de l'art par les monumens: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005.
- U. MIDDELDORF, *Two English alabaster statuettes in Rome*, in «Art in America», XVI (1928), pp. 199-203.
- A. MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Simone Martini e la scultura senese contemporanea*, in *Simone Martini*, Atti del Convegno a cura di L. Bellosi, (Siena 1985), Firenze 1988, pp. 193-202.
- A. MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo*, Firenze 2005.
- D. MONDINI, *Reliquie incarnate le "sacre teste" di Pietro e Paolo a San Giovanni in Laterano a Roma*, in *Del visibile credere. Pellegrinaggi, santuari, miracoli, reliquie*, a cura di D. Scotto, Firenze 2011, pp. 265-296.
- D. MONDINI, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005.
- A. MONFERINI, *Il ciborio lateranense e Giovanni di Stefano*, in «Commentari», n.s. XIII (1962), pp. 182-212.
- O. MONTENOVESI, *Gli archivi degli ospedali romani nell'Archivio di Stato di Roma*, in «Archivi d'Italia e Rassegna Internazionale degli Archivi», III (1936), pp. 165-172.
- F. NEGRI ARNOLDI, *Il San Giacomo di Maestro Paolo da Gualdo*, in «Confronto», (2003), 2, pp. 123-125.
- E. NERI LUSANNA, *Gli inizi di Paolo da Gualdo: vecchi equivoci sulla sua formazione e nuove proposte*, in «Studi di storia dell'arte», XX (2009/2010), pp. 53-72.
- E. NERI LUSANNA, *Per l'Adorazione dei Magi di Palazzo Venezia a Roma*, in *Nobilis arte manus: Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, a cura di B. Klein, H. Wolter- von dem Knesebeck, Dresden 2002, pp. 218-227.

- E. NERI LUSANNA, *Invenzione e replica nella scultura del Trecento: il "Maestro dei Magi di Fabriano"*, in «Studi di storia dell'arte», III (1992), pp. 45-66.
- A. NIERO, *San Michele Arcangelo: i tipi iconografici, le sue funzioni*, in *La potenza del bene: San Michele arcangelo nella grande arte italiana*, Catalogo della Mostra a cura di F. Pedrocchi, (Mestre 2009), Venezia 2008, pp. 27-37.
- La nobiltà romana nel medioevo*, Atti del Convegno a cura di S. Carocci, (Roma 2003), Roma 2006 («Collection de l'École Française de Rome, 359»).
- P. NOVELLO, *Monumenti sepolcrali pisani*, in *Niveo de marmore, l'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, Catalogo della Mostra a cura di E. Castellnuovo, (Sarzana 1992), Genova 1992, pp. 210-211.
- Gli ordini ospedalieri fra centro e periferia*, Atti della giornata di Studi, a cura di A. Esposito, A. Rehberg, (Roma 2005), Roma 2007 («Ricerche dell'Istituto storico germanico di Roma, 3»).
- S. ORTOLANI, *S. Croce in Gerusalemme*, Roma 1923 («Le chiese di Roma illustrate, 6»).
- J. OSBORNE, *Lost Roman images of Pope Urban V (1362 - 1370)*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LIV (1991), I, pp. 20-32.
- V. PACE, *Arnolfo a Roma e in Umbria. Certezze e problemi*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di V. Franchetti Pardo, (Firenze-Colle di Val d'Elsa 2006), Roma 2007, pp. 117-126.
- V. PACE, *Arnolfo fra Roma e l'Umbria*, in *Arnolfo alle origini del Rinascimento fiorentino*, Catalogo della Mostra a cura di E. Neri Lusanna, (Firenze 2005-2006), Firenze 2005, pp. 172-181.
- A. PAMPALONE, A.M. PEDROCCHI, *scheda di catalogo OA, monumento funebre del cardinale Marco da Viterbo* (NCTN: 00070712), Soprintendenza Speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Roma, Ufficio Catalogo, 1972, revisione Artpast 2005.
- S. PAONE, *Iconografie mutanti. Il caso di Pietro del Morrone (e Celestino V)*, in «Rivista d'Arte. Periodico Internazionale di Storia dell'arte Medievale e Moderna», V. s. II (2012), pp. 1-38.
- S. PAONE, *Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina Vecchia: percorsi stilistici nella Napoli angioina*, in «Arte Medievale», III (2004), I, pp. 87-118.
- E. PARLATO, *La scultura dal tardo Medioevo alla fine del Cinquecento*, in I. Miarelli Mariani, M. Richiello (a cura di), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, I, Roma 2009, pp. 147-177.
- E. PARLATO, *La storia postuma della processione dell'acheropita. Gli affreschi seicenteschi della confraternita del Salvatore ad Sancta Sanctorum*, in «Roma Moderna e Contemporanea», XV (2007), pp. 327-355.
- C. PASQUALETTI, *Paolo da Gualdo Cattaneo: uno scultore umbro a Roma e nel Lazio agli inizi del Quattrocento*, in «Prospettiva», CIII/CIV (2001/2002), pp. 12-46.
- P. PAVAN, *La confraternita del Salvatore nella società romana del Tre-Quattrocento*, in *Le confraternite romane: esperienza religiosa, società, committenza artistica*, Colloquio della Fondazione Caetani a cura di L. Fiorani, (Roma 1982), Roma 1984, pp. 81-90.

- P. PAVAN, *Gli statuti della Società dei Raccomandati del Salvatore ad Sancta Sanctorum*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CI (1978), pp. 35-96.
- G. PERLHAM, *Reconstructing the programme of the tomb of Guido Tarlati, Bishop and Lord of Arezzo*, in *Art, politics, and civic religion in Central Italy, 1261-1352*, Essays by postgraduate students at the Courtauld Institute of Art, a cura di J. Cannon, B. Williamson, Aldershot [u.a.] 2000, pp. 71-115.
- P. PICARDI, A.M. PEDROCCHI, *scheda di catalogo OA, basamento con iscrizione* (NCTN 00863808), Soprintendenza Speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Roma, Ufficio Catalogo, 1997, revisione ART PAST 2006.
- P. PICARDI, A.M. PEDROCCHI, *scheda di catalogo OA, portale* (NCTN 00863798), Soprintendenza Speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Roma, Ufficio Catalogo, 1997, revisione ART PAST 2006.
- P. PICARDI, A.M. PEDROCCHI, *scheda di catalogo OA, San Michele* (NCTN 00863807), Soprintendenza Speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Roma, Ufficio Catalogo, 1997, revisione ART PAST 2006.
- C. PIETRANGELI, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *San Giovanni in Laterano*, Firenze 1990, pp. 11-22.
- A. PINELLI (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, 4 voll., Modena 2000.
- P.F. PISTILLI, *Da artista a imprenditore, Il magister Iacobus al servizio di Innocenzo III*, in *Medioevo: natura e figura*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di A.C. Quintavalle, (Parma 2011), in corso di stampa.
- P.F. PISTILLI, *ad vocem Agnolo di Ventura*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma 1991, p. 230.
- P.F. PISTILLI, R. CERONE, *L'abbazia di Santa Scolastica: dal chiostro cosmatesco come adeguamento al romano more alle trasformazioni delle ali monastiche prima della Commenda*, in *Le Valli dei Monaci (De re monastica III)*, Atti del Convegno internazionale di studio a cura di L. Ermini Pani, (Roma - Subiaco 2010), Spoleto 2012, pp. 217-269.
- J.J. POESCH, *Antichrist imagery in Anglo-French Apocalypse manuscripts*, Ann Arbor 1966.
- J.J. POESCH, *Revelation 11:7 and revelation 13:1-10, interrelated Antichrist imagery in some English apocalypse manuscripts*, in *Art the ape of nature: studies in honor of H. W. Janson*, a cura di M. Barasch, L. Freeman Sandler, P. Egan, New York 1981, pp. 15-33.
- F. POMARICI, *Il reliquiario a busto di Sant'Agata nel contesto della produzione artistica avignonese (manoscritti e oreficerie)*, in *Sant'Agata, il reliquiario a busto. Contributi interdisciplinari*, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania, Catania 2010, pp. 23-41.
- Prague, The Crown of Bohemia, 1347-1437*, Catalogo della Mostra a cura di B. Drake Boehm, J. Fajt, (New York 2005/2006 - Praga 2006), New York 2005.

- G. PREVITALI, *Presentazione*, in G. VASARI, *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino*, Firenze 1550, a cura di L. Bellosi, Torino, Einaudi, 1991, pp. VII-XVII.
- A. E. PRIESTER, *The belltowers of medieval Rome and the architecture of renovation*, Ph.D. Dissertation (presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the degree of doctor), Princeton 1990.
- S. PROSPERI VALENTI RONDINÒ, *scheda nr. 119*, in *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, Catalogo della Mostra a cura di Ead., C. Strinati, (Roma 1982), Roma 1982, p. 187.
- O. PUJMANOVÁ, *Modelli di riferimento e fonti di ispirazione degli artisti alla corte di Carlo IV*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 177-188.
- Le quattro voci del mondo: arte, culture e saperi nella collezione di Stefano Borgia (1731-1804)*, Giornate internazionali di Studi a cura di S. Borgia, M. Nocca, (Velletri 2000), Napoli 2001.
- D. RADEGLIA, *Le statue di alabastro di San Pietro e San Paolo*, in A. M. Affanni (a cura di), *La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma: quando l'antico è futuro*, Viterbo 1997, pp. 137-140.
- M. RAGOZZINO, *Le forme della propaganda: pittura politica a Roma al tempo di Cola di Rienzo; proposta per una ricerca*, in «Roma moderna e contemporanea», VI (1998-1999), 1/2, pp. 35-56.
- M. REEVES, *The influence of Prophecy in later middle Age*, Oxford 1969.
- Reliquie e culto di S. Orsola e delle Undicimila Vergini in Italia tra Medioevo ed Età Moderna*, Atti del Convegno di studi (Abbazia di S. Salvatore e S. Lorenzo a Settimo 2008), in corso di stampa.
- S. RICCIONI, *Le iscrizioni del reliquiario a busto di Sant'Agata*, in *Sant'Agata, il reliquiario a busto. Contributi interdisciplinari*, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania, Catania 2010, pp. 49-53.
- D. RIGAUX, *Miracle, reliques et images dans la chapelle du Corporal à Orvieto (1357-1364)*, in *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, Actes du séminaire tenu à Paris, Institut catholique (1997-2004), a cura di N. Bériou, B. Caseau, D. Rigaux, Paris 2009, pp. 201-245.
- M. RIGHETTI, *Al di là della decadenza. Per un'indagine sulle committenze in area romana alla fine del Medioevo*, in *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di A.C. Quintavalle, (Parma 2010), Milano 2011, pp. 673-682.
- M. RIGHETTI TOSTI CROCE, *ad vocem Roma. Architettura dalla metà del sec. 12° al 14°*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Roma 1999, pp. 85-96.
- M. RIGHETTI, *Architettura a Roma, Napoli e Avignone nel Trecento*, in A. Tomei (a cura di), *Roma, Napoli, Avignone: arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino 1996, pp. 95-127.
- M. RIGHETTI TOSTI CROCE, *L'architettura tra il 1254 ed il 1308*, in A.M. Romanini (a cura di), *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, Roma 1991, pp. 73-143.

- M. RIGHETTI TOSTI CROCE, *Gli esordi dell'architettura francescana a Roma*, in «Storia della città», IX (1978), pp. 28-32.
- M. R. RINALDI, *Al centro del potere: a proposito di alcune committenze di Bonifacio IX a Roma*, in *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di A.C. Quintavalle, (Parma 2010), Milano 2011, pp. 692-699.
- M. R. RINALDI, *L'esautorazione del comune di Roma. Bonifacio IX e la fortificazione del Palazzo Senatorio*, in *Universitates e Baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo*, Atti del Convegno a cura di P. F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi, (Guardiagrele 2006), II, Pescara 2008, pp. 281-294.
- A. ROCA DE AMICIS, *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano, gli anni della fabbrica (1646-1650)*, Roma 1995.
- G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran au Moyen Age*, 2 voll., Paris 1877.
- Roma 1300 - 1875: l'arte degli anni santi. Atlante*, Catalogo della Mostra, a cura di M. Fagiolo, M. L. Madonna, (Roma 1984-1985), Milano 1984.
- A.M. ROMANINI, *Nuovi dati sulla statua bronzea di San Pietro in Vaticano*, in «Arte medievale», 2.s., IV (1990), 2, pp. 1-50.
- A. M. ROMANINI, *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" a cura di Ead., (Roma 1980), Roma 1983, pp. 27-72.
- A. M. ROMANINI, *Arnolfo di Cambio e lo "stil novo" del gotico italiano*, Firenze 1980 (I ed. Milano 1969).
- S. ROMANO, *La O di Giotto*, Milano 2008.
- S. ROMANO, *I Colonna a Roma: 1288-1297*, in *La nobiltà romana nel medioevo*, Atti del Convegno a cura di S. Carocci, (Roma 2003), Roma 2006 («Collection de l'École Française de Rome, 359»), pp. 291-312.
- S. ROMANO, *Visione e visibilità nella Roma papale*, in *Bonifacio VIII ideologia e azione politica*, in Atti del Convegno organizzato nell'ambito delle celebrazioni per il VII centenario della morte a cura di M. Andaloro, (Città del Vaticano 2004), Roma 2006, pp. 59-76.
- S. ROMANO, *La Cattedrale di Napoli, i vescovi e l'immagine. Una storia di lunga durata*, in *Il Duomo di Napoli, dal paleocristiano all'età angioina*, Atti della I Giornata di Studi su Napoli a cura di N. Bock, S. Romano, (Losanna 2000), Napoli 2002, pp. 7-20.
- S. ROMANO, *Die Bischöfe von Neapel als Auftraggeber: zum Bild des Humbert d'Ormont, in Medien der Macht: Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, Akten der internationalen Tagung in Liebighaus-Museum Alter Plastik a cura di T. Michalsky, (Frankfurt am Main 1997), Berlin 2001, pp. 191-224.
- S. ROMANO, *L'immagine di Roma, Cola di Rienzo e la fine del medioevo*, in M. Andaloro, S. Romano (a cura di), *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000, pp. 227-256.
- S. ROMANO, *Eclissi di Roma: pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295 - 1431)*, Roma 1992.
- S. ROMANO, *Nielli alla corte di Carlo IV di Boemia e gli eventi del 1368-1369 in Italia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», s.III, XXI (1991), 1, pp. 315-327.

- S. ROMANO, *Giovanni di Cosma*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses. "Sculptura e monumento sepolcrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia"*, Atti del Convegno a cura di J. Garms, A. M. Romanini, (Roma 1985), Wien 1990, pp. 159-171.
- S. ROMANO, "Regio dissimilitudinis": *Immagine e parole nella Roma di Cola di Rienzo*, in *Bilan et perspectives des études médiévales en Europe*, Actes du premier Congrès européen d'études médiévales a cura di J. Hamesse, (Spoleto 1993), Spoleto 1995, pp. 329-356.
- Rosa rorans bonitatem: exhibition celebrating the sixth centenary of the canonization of St. Birgitta of Sweden*, Catalogo della Mostra a cura di E. Nilsson Nylander, (Città del Vaticano 1991), Città del Vaticano 1991.
- M. SALMI, *Tino di Camaino a Roma?*, in «Commentari», XI (1964), pp. 166-172.
- V. SANTA MARIA SCRINARI, *Il Laterano imperiale*, 3 voll., Città del Vaticano, 1991-1997.
- Sant'Agata. Il reliquiario a busto. Contributi interdisciplinari*, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania, Catania 2010.
- P. SANVITO, *Imitatio. L'amore dell'immagine sacra*, Pescara 2009.
- A. SARTORIO, *Vetuste riproduzioni plastiche dell'Immagine di Cristo del Sancta Sanctorum*, in «Atti e Memorie della Regia Accademia di San Luca», II (1912), pp. 25-36.
- C. SAVETTIERI, *Crocifisso sec. XIV*, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, II, Modena 2000, pp. 725-726.
- A. SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria*, Roma 1964.
- M. SCHMITZ, *Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere Ein Beitrag zur römischen Malerei des Due- und Trecento*, München 2013 («Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 33»).
- M. SEIDEL, "Sculpens in ligno splendida". *Sculture lignee di Giovanni Pisano*, in *Sacre passioni: scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Catalogo della Mostra a cura di M. Burrelli, (Pisa 2000-2001), Milano 2000, pp. 79-94.
- M. SEIDEL, R. SILVA, *Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca città imperiale: iconografia politica*, Venezia 2007.
- Set in stone the face in medieval sculpture*, Catalogo della Mostra a cura di Ch.T. Little, (New York, 2006-2007), New Haven 2006.
- C. SIGNORELLO, *Il reliquiario a busto di Sant'Agata*, in *Agata santa, storia arte, devozione*, Catalogo della Mostra a cura di G. Algranti, (Catania 2008), Milano 2008, pp. 39-43.
- P. SILVAN, *San Pietro senza Papa: testimonianze del periodo avignonese*, in A. Tomei (a cura di), *Roma, Napoli, Avignone: arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino 1996, pp. 225-258.
- Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses. "Sculptura e monumento sepolcrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia"*, Atti del Convegno organizzato dall'Istituto Storico presso l'Istituto Austriaco di Cultura e dall'Istituto della Enciclopedia Italiana a cura di J. Garms, A. M. Romanini, (Roma 1985), Wien 1990.

- PH. SONNAY, *La politique artistique di Cola di Rienzo, 1313-1354*, in «Revue de l'Art», LV (1982), pp. 35-43.
- S. SPANNOCCHI, *scheda nr. 2*, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, Catalogo della Mostra a cura di A. Bagnoli, (Casole d'Elsa 2010), Cinisello Balsamo 2010, pp. 156-159.
- M. SPESSO, *Il portale dell'antico ospedale di S. Giacomo in Augusta (1339)*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura. *Genuensia Varia*», I (1998), pp. 37-46.
- St. James: the hope*, Catalogo della Mostra a cura di M. Calvo Dominguez, J.M. García Iglesias, (Santiago de Compostela 1999), Santiago de Compostela 1999.
- É. TABURET-DELAHAYE, *L'émaillerie translucide à Montpellier et Avignon au XIV^e siècle*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», s. IV, 1997 (1999), 2, pp. 47-62.
- É. TABURET-DELAHAYE, *L'orfèverie au poinçon d'Avignon au XIV^e siècle*, in «Revue de l'Art», CVIII (1995), pp. 11-22.
- Tavole miracolose. Le icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto*, Catalogo della Mostra a cura di G. Leone, (Roma 2012), Roma 2012.
- V. TIBERIA, *Crocifisso ligneo e affresco del catino absidale. Ultimi restauri*, in A. M. Affanni (a cura di), *La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma: quando l'antico è futuro*, Viterbo 1997, pp. 221-223.
- G. TIGLER, *Tipologie di monumenti funebri*, in M. Seidel (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, Firenze 2004, pp. 45-74.
- G. TIGLER, *Orvieto 1284-1334. Le sculture della parte bassa della facciata con appendice documentaria a cura di L. Mineo*, in *La facciata del duomo di Orvieto. Teologia in Figura*, Cinisello Baslamo 2002, pp. 12-25.
- I. TOESCA, *La croce della Verna*, in «Paragone», XXIII (1972), 265, pp.61-69.
- I. TOESCA, *scheda nr. 6*, in *Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti. X Settimana dei Musei, Roma 1967, pp. 13-15.
- P. TOESCA, *Storia dell'Arte italiana*, 2, *Il Trecento*, Torino 1951.
- M. TOMASI, *Le arche dei santi. Scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Roma 2012.
- M. TOMASI, *L'or, l'argent, la chair: remarques sur l'usage (ou l'absence) de la couleur dans les bustes-reliquaires du XIV^e siècle*, in *Aux limites de la couleur: monochromie et polychromie dans les arts (1300-1650)*, Actes du colloque international organisé par l'Institut National d'Histoire de l'Art (Paris) et par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, a cura di P. Charron, M. Boudon-Machuel, M. Brock, (Tour 2009), Turnhout 2012, pp. 133-140.
- M. TOMASI, *L'art multiplié matériaux et problèmes pour une réflexion*, in Id., S. Utz (a cura di), *L'art multiplié: production de masse, en serie, pour le marche dans les arts entre Moyen Age et Renaissance*, Roma 2011, pp. 7-24.
- M. TOMASI, *Un capolavoro ai margini. Gli studi sul busto di sant'Agata tra Otto e Novecento*, in *Sant'Agata, il reliquiario a busto. Contributi interdisciplinari*, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania, Catania 2010, pp. 11-21.

- M. TOMASI, *Gli smalti traslucidi. Nella cultura multicolore di Avignone*, in *Sant'Agata, il reliquiario a busto. Contributi interdisciplinari*, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania, Catania 2010, pp. 65-76.
- A. TOMEI, *Paolo di Gualdo a Vetralla: un capolavoro di transizione tra Medioevo e Rinascimento*, in *La chiesa di San Francesco a Vetralla. L'edificio e gli interventi artistici*, Atti della giornata di Studi a cura di C. Tedeschi, E. De Minicis, (Vetralla 2011), in corso di stampa.
- A. TOMEI, *La decorazione della Basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione giottesca*, in *Giotto e il Trecento: "il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*. Saggi, Catalogo della Mostra a cura di Id., (Roma 2009), Milano 2009, pp. 31-49.
- A. TOMEI, *scheda nr. 8*, in *Giotto e il Trecento: "il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*. *Le opere*, Catalogo della Mostra a cura di Id., (Roma 2009), Milano 2009, pp. 166-167.
- A. TOMEI, *scheda n. 9*, in *Giotto e il Trecento: "il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*. *Le opere*, Catalogo della Mostra a cura di Id., (Roma 2009), Milano 2009, pp. 167-169.
- A. TOMEI, *Chiesa e Palazzo nella Roma del Duecento: committenze, artisti, protocolli di comunicazione*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, Atti del Convegno Internazionale a cura di A.C. Quintavalle, (Parma 2005), Milano 2007, pp. 612-623.
- A. TOMEI, *Un capolavoro poco noto della miniatura trecentesca: il "Liber Regulae" dell'ordine degli ospitalieri di Santo Spirito*, in *L'antico ospedale di Santo Spirito dall'istituzione papale alla sanità del terzo millennio*, Atti del Convegno internazionale di studi, (Roma 2001), «Il Veltro», XLV (2001), pp. 203-224.
- A. TOMEI, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000.
- A. TOMEI (a cura di), *Roma, Napoli, Avignone: arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino 1996.
- A. TOMEI, *Roma senza Papa: artisti, botteghe, committenti tra Napoli e la Francia*, in Id. (a cura di), *Roma, Napoli, Avignone: arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino 1996, pp. 13-53.
- A. TOMEI, *ad vocem Giotto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Roma 1995, pp. 649-675.
- A. TOMEI, *Vicende della basilica sino al 1823*, in C. Pietrangeli (a cura di), *San Paolo fuori le mura a Roma*, Roma 1988, pp. 55-66.
- P. TORRITI, *scheda nr. 5*, in *Sacra mirabilia: tesori da Castiglion Fiorentino*, Catalogo della Mostra a cura di P. Torriti e con la collab. di M. G. Scarpellini, (Roma 2010), Firenze 2010, pp. 41-47.
- P. TOSINI, *Il caso 'baroniano' della cappella Simoncelli a Boville Ernica (con alcune note sulla committenza Filonardi)*, in *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di Ead., (Frosinone - Sora 2007), Roma 2009, pp. 293-317.
- P. TOSINI, *Miniature dall'Ospedale del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum: decorazione, rituali, iconografia*, in «Rivista di storia della miniatura», XII (2008), pp. 123-136.

- C. VARAGNOLI, *S. Croce in Gerusalemme: la basilica restaurata e l'architettura del Settecento romano*, Roma 1995.
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La scultura del Trecento e le sue origini*, IV, Milano 1906.
- P. E. VISCONTI, *Dissertazione orale tenuta presso l'Accademia Romana di Archeologia nel 1852*, in «Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», vol. XV (1864), pp. XVII-XVIII.
- D. VIN, *Louis Courajod et la muséologie du département des Sculptures du musée du Louvre (1874-1896)*, in *Un combat pour la sculpture: Louis Courajod (1841-1896), historien d'art et conservateur*, Actes de la journée d'étude à l'occasion du centenaire de la mort de Louis Courajod (1841-1896) a cura di G. Bresc-Bautier, con la collab. di M. Lafabrie, (Paris 1996), Paris 2003, pp. 59-90.
- C. VIVET-PECLET, *scheda nr. 83*, in *Les premiers retables (XIIIe - début du XVe siècle). Une mise en scène du sacré*, Catalogo della Mostra a cura di P. Y Le Pogam, (Paris 2009), Milano Paris 2009, pp. 233-234.
- Volti d'incanto. Dal tesoro di Settimo due capolavori del Medioevo Europeo*, Catalogo della Mostra a cura di A. Guidotti, (Badia a Settimo-Scandicci, 2008), [s.l.] 2008.
- H. WESTERMANN-ANGERHAUSEN (a cura di), *Das Mittelalter in 111 Meisterwerken: aus dem Museum Schnütgen Köln*, Köln 2003.
- J. WIENER, *Lorenzo Maitani und der Dom von Orvieto: eine Beschreibung*, Petersberg 2009.
- G. WOLF, *Il corpo del papa e il volto di Cristo: un affresco di Urbano V in San Francesco a Terni*, in «Iconographica», VI (2007), pp. 109-114.
- G. WOLF, *Per uno studio delle immagini devozionali e del culto delle immagini a Roma tra Medio Evo e Rinascimento*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXXXII (2009/2010), pp. 109-132.

Indice dei nomi

- Agnolo di Taddeo Gaddi, 29, 38 n. 82
Agnolo di Ventura (Agnolo da Siena o *Angelus de Senis*), 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 72 nn. 72, 78 e 84, 108, 139, 146 n. 72, 192 n. 159
Agostino di Giovanni, 51, 52, 53, 72 n. 84, 139
Agostino Trionfo, 62
Aimerico di Châtelus, 104
Albert Arnaud, 149
Alessandro VII, 172, 194 n. 200
Alfonso Carrillo, 29
Alvaro Pelagio, 62
Angelutius de Urbe, v. Nicola *Angelutii* da Vetralla
Angelo di Paolo, 179
Angelo dei Tignosi, 27, 37 n. 66, 48, 61, 69 n. 35, 76 n. 130, 90, 112 n. 26, 122 n. 138
Angiò (d'Angiò, dinastia angioina), 12, 20, 24, 27, 33 n. 6, 59, 60
Anglic de Grimoard, 167, 170
Annibaldi (famiglia), 23
Annibaldo Caetani di Ceccano, 96
Anonimo Fabriczy, 117 n. 85
Anonimo Romano (Bartolomeo di Iacovo da Valmontone?), 16-17 n. 16, 37 n. 67, 47, 48, 50, 64, 70 n. 43, 98, 99, 102, 120 n. 117, 121 n. 130, 124 n. 171
Antoine Lafréry, 91
Antonelli, v. Giacomo Antonelli
Antoniazzo Romano, 168
Antonio d'Orso, 56, 73-74 n. 104
Antonio da Sangallo il Giovane, 95
Antonio de Vecchi, 95
Antonio de Yepes, 129
Arnolfo di Cambio, 42, 55, 56, 57, 69 n. 27, 73 n. 99, 173, 194 n. 209, 196 n. 224
Arrigo VII, 19, 33 n. 3, 37 n. 65, 101, 102
Ballo di Colonna, 47
Baroncelli (famiglia), 72 n. 84
Bartolomeo di Iacovo da Valmontone, v. Anonimo Romano
Bartolomeo Bulgarini, 38 n. 82
Bartolomeo da Pisa, 144 n. 43
Battista Panzera, 171
Benedetto Drei, 45, 46
Benedetto Mellini (Millino), 93
Benedetto XI, 23
Benedetto XII (Jacques Fournier), 26, 27, 28, 37 n. 67, 38 n. 78, 45, 46, 47, 48, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 90, 108, 109, 112 n. 26, 116 n. 65 e 68, 124 n. 176
Bernardo della Torre, 122 n. 148
Bernardo Gui, 122 n. 148, 123 n. 150
Bertoldo Orsini, 64, 66
Bertrando del Poggetto, 105, 106, 122 n. 148
Bonaventura da Bagnoregio, 81
Bonifacio VIII (Benedetto Caetani), 13, 22, 41, 62, 65, 66, 76 nn. 132, 135 e 136, 80, 81, 106
Bonifacio IX, 22, 26, 126
Brancaleone degli Andalò, 23
Caetani (famiglia), 23
Cangrande della Scala, 102
Capocci (famiglia), 123 n. 163
Carlo IV di Lussemburgo e di Boemia, 21, 34 nn. 14 e 15, 149, 164, 165, 189 n. 116, 192 n. 155
Carlo IV di Francia e di Navarra, 101
Carlo V di Francia (Valois), 22, 28, 147, 152, 161, 170, 176, 186 n. 49
Carlo Bartolomeo Piazza, 142 n. 30
Cecco dello Vecchio, v. *Franciscus Vecchi*
Cecco di Rosano, v. *Franciscus Rosani*
Celestino III, 174
Cerroni, v. Giovanni Cerroni
Chiarissimo Falconieri, 74 n. 106
Cione di Lapo Pellini, 74 n. 106

- Clemente IV (Guy Foulques), 86, 175
 Clemente V, 23, 26, 28, 37 n. 65, 47, 60, 62, 81
 Clemente VI, 28, 37 n. 72, 63, 64, 65, 66, 134
 Clemente VII (antipapa), 157
 Clemente VIII, 126, 129
 Cola di Rienzo, 16-17 n. 16, 20, 33 n. 9, 64,
 65, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 106, 107, 120
 n. 116, 121 nn. 119, 121, 130 e 137, 123 n. 163,
 124 nn. 168 e 169
 Colonna (famiglia), 19, 22, 23, 28, 35 nn. 28 e
 29, 41, 81, 92
 Consalvo Durante, 129
 Conti (famiglia), 19, 23
 Cosma di Jacopo, 85
 Cosmato Gentili, 180, 182
 Costantino Gigli, 46, 56
 d'Angiò, v. Angiò
Deodatus de Urbe, 195 n. 211
 Deodato di Cosma, 195 n. 211
 Désiré Lefèvre, 181
 Dionigi, v. Filippo Lorenzo Dionigi
 (Dionisi)
 Domenico Tasselli da Lugo, 44
 Drudo di Trivio, 54, 73 n. 92
 Duca d'Atene v. Gualtieri di Brienne
 Édouard André, 140
 Egidio Alborno, 12, 21, 34 n. 16, 107, 147,
 168
 Egidio Franchi, 82
 Elia de Vaudron, 158, 159
 Etienne du Pérac, 91
 Everso II Anguillara, 117 n. 85
 Fabrizio Nario (o Naro), 150, 186 n. 60
 Federico III d'Austria, 101
 Federico IV d'Aragona, 158
 Filarete, 178
 Filippo Gagliardi, 171, 172
 Filippo Lorenzo Dionigi (Dionisi), 45
 Filippo Rusuti, 41
 Fra' Jacopo, 64, 65, 66, 77 n. 154
 Fra' Sanguineo, 86
 Francesca Papazurri, 30, 143 n. 30
 Francesco Baroncelli, 107, 124 n. 169
 Francesco Borromini, 172
 Francesco Cancellieri, 150, 172
 Francesco Felici, 110, 178
 Francesco Orsini, 99
 Francesco Pacichelli, 150
 Francesco Valesio, 51
Franciscus Vecchi (Francesco Vecchi o
 Cecco dello Viecchio), 34 n. 13, 82, 83, 89,
 92, 94, 96, 97, 106, 107, 118 n. 93, 124 n. 171
Franciscus Rosani (Francesco o Cecco di
 Rosano), 34 n. 13, 83, 107
 Frangipane (famiglia), 24
 Gaddo Gaddi, 41
 Gano di Fazio, 52
 Gaucelin de Pradelhe, 29, 175
 Gerra Pepoli, 105
 Giacomo Colonna, 81
 Giacomo Antonelli, 167, 173
 Giacomo Grimaldi, 44, 46, 192 n. 160
 Giacomo Savelli, 116 n. 68
 Giorgio Vasari, 128, 129, 137
 Giottino, 29, 38 n. 82
 Giotto, 28, 41, 67 n. 4, 104, 105
 Giovanna I d'Angiò, 149, 152, 153, 158
 Giovanna Bonini, 157
 Giovanna de Bourbon di Francia, 152, 153
 Giovanni XXII, 26, 27, 28, 37 n. 66, 46, 49,
 60, 62, 69 n. 35, 101, 103, 104, 105, 110-111
 n. 7, 122 nn. 138 e 148, 184 n. 23
 Giovanni d'Agostino, 53, 138, 139, 140
 Giovanni d'Ambrogio, 178
 Giovanni Antonio De Rossi, 96
 Giovanni Baglione, 126
 Giovanni Balducci, 168
 Giovanni Baroncelli, 154
 Giovanni di Bartolo (*Johannes Bartoli de
 Senis*), 148, 149, 152, 154, 155, 157, 158, 159,
 160, 161, 162, 164, 165, 166, 170, 175, 183
 n. 15, 186 n. 49, 187 n. 68, 188 nn. 88 e 104,
 190 n. 132, 194 n. 198
 Giovan Battista Ricci da Novara, 69 n. 25
 Giovan Battista Vittori, 50
 Giovanni il Buono di Francia, 63
 Giovanni Cerroni, 107
 Giovanni Colonna (morto nel 1245), 31, 81
 Giovanni Colonna (morto nel 1348), 116 n. 68
 Giovanni di Cosma, 54, 56, 73 n. 99
 Giovanni Dalmata, 179
 Giovanni Fei, 157
 Giovanni Gaetano Orsini (morto nel 1335),
 102, 103
 Giovanni di Gravina, 102, 103
 Giovanni Guidicelli (*Johannes Guidicelli*),
 48, 54, 108, 146 n. 72
 Giovanni Maggi, 141 n. 5
 Giovanni di Marco, 154, 187 n. 68
 Giovanni da Milano, 29, 38 n. 82
 Giovanni di Nardo, 82
 Giovanni Novelli, 82
 Giovanni Pagnotta, 48, 61, 70 n. 46, 74-75
 n. 117, 76 n. 130, 90, 109, 116 n. 68

- Giovanni di Paolo, 179
 Giovanni Pisano, 137, 177, 196 n. 229
 Giovanni da Rupescissa, 122-123 n. 150
 Giovanni da San Giovanni, 171
 Giovanni de Serre, 157
 Giovanni di Stefano (*Johannes Stefani de Senis*), 110, 155, 166, 176, 177, 178, 194-195 nn. 221 e 222, 196 nn. 224 e 229, 197 n. 240
 Giovanni di Taddeo Gaddi, 29
 Giovanni Tedesco, 133
 Giovanni Torquemada, 127
 Giulio III, 129
 Giuseppe Ghezzi, 126, 132
 Giuseppe Valadier, 148, 151
 Gonzalo García Gudiel, 56, 73 n. 100
 Gregorio I (Gregorio Magno), 119-120 n. 113, 166
 Gregorio XI (Pierre Roger de Beaufort), 22, 27, 28, 134, 150, 154, 155, 156, 158, 159, 167, 168, 169, 170, 176, 188 n. 88, 191 n. 144
 Gualtieri Bardi, 52
 Gualtieri di Brienne (duca d'Atene), 99, 100, 106, 121 n. 131
 Gualterotto Bardi, 52
 Guglielmo d'Aigrefeuille il Giovane, 168
 Guglielmo Durando, 54
 Guglielmo *de Frezentbis*, 155
 Guido di Pace, 51
 Guido Tarlati, 51
 Hubert d'Ormont, 59, 61, 76 nn. 129 e 132, 122 n. 138
 Innocenzo III (Lotario dei Conti di Segni), 31, 85, 87, 114 n. 45, 184 n. 23
 Innocenzo VI, 21, 27, 34 n. 15, 62, 63, 66, 158
 Innocenzo X, 171, 194 n. 197
 Innocenzo XI, 194 n. 205
 Isaia da Pisa, 179
 Jacopo di Cosma, 86
 Jacopo Ligozzi, 171, 193 n. 192
 Jacopo di Lorenzo, 85, 86, 87, 88, 115 nn. 57 e 59
 Jacopo de Ponziani, 102-103
 Jacopo Stefaneschi, 28, 38 n. 78, 41, 66, 96
 Jacopo da Varazze, 119 n. 113
 Jean Baptiste Seroux d'Agincourt, 85, 97, 150, 173, 184 n. 31, 185 n. 33, 192 n. 166
 Jean Poisson (*Johannes Piscis*), 70 n. 45, 116 n. 68
Johannes de Baro, 156
Johannes Bulle, 127
Johannes de Gobro, 149, 165
Johannes dictus Nannes Bartali Guidi de Senis, 157
Johannes Guidicelli v. Giovanni Guidicelli
 Latino Malabranca Orsini, 49, 50, 73 n. 94
 Lelio detto Menchiabona, 48, 108, 146 n. 72
 Lello da Orvieto, 42, 59
Lellus de Urbe (Lello da Roma detto Garofalo), 42, 44, 48, 59, 60, 61, 67 n. 9, 74-75 n. 117, 75 n. 118
 Leone IX, 44, 69 n. 25
 L'Ostiense, 62
 Lodovico Cardi (detto il Cigoli), 126, 141 n. 5
 Lorenzo (famiglia marmorari), 86, 87, 89
 Lorenzo di Giovanni, 178
 Lorenzo di Simone di Andreozzo, 36 n. 54
 Lorenzo di Tebaldo, 87
 Lorenzo Maitani, 136, 144 nn. 44 e 48
 Louis Courajod, 139, 140, 146 nn. 73 e 76
 Luca di Cosma, 86
 Lucrezia Tomacelli, 66
 Ludovico di Baviera (il Bavaro), 19, 33 n. 3, 101, 102, 103, 104, 106, 122-123 n. 150, 123 n. 163
 Luigi IX di Francia, 174
 Maestro del Codice di San Giorgio, 66
 Maestro del Crocifisso di Visso, 143 n. 31
 Maestro Teodorico, 189 n. 116
 Manno di Bandino, 77 n. 158
 Marco Romano, 137, 138, 145 n. 63, 189 n. 117
 Marco da Viterbo, 56
 Maria Emanuela Pignatelli, 148
 Maroni (famiglia), 33 n. 12
 Martino V, 13, 29, 94, 117 n. 85, 127
 Marziale (abate), 158, 188 n. 106
 Matteo Giovannetti, 29, 38 n. 82, 63, 66
 Matteo Orsini, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 71 n. 69, 139, 146 n. 72
 Matteo Visconti, 102, 122 n. 148
 Mattia Gomes, 143 n. 34
 Melchiorre Passalacqua, 179
 Meo di Domenico de Flavis, 166, 192 n. 159
 Meoli (famiglia), 33-34 n. 12
 Mino da Fiesole, 179
 Minucchio da Siena, 184 n. 23
 Napoleone Orsini, 30
 Nélie André (Jacquemart-André), 140
 Neri Corsini (beato), 73-74 n. 104
 Nicola *Angelutii* da Vetralla (Nicola de Agniletto de Vetralla o *Angelutius de Urbe*), 47, 48, 70 n. 50
 Nicola Maria Nicolai, 126
 Nicola Orsini (morto nel 1348), 99

- Niccolò Capocci, 147
 Niccolò da Prato, 50
 Niccolò da Fabriano, 103
 Niccolò Orsini (morto nel 1399), 30
 Niccolò III (Giovanni Gaetano Orsini), 24,
 65, 76 n. 136, 77 n. 157, 120 n. 113, 147
 Niccolò IV, 81
 Niccolò V (antipapa Pietro Rinalducci),
 103, 104
 Niccolò V (Tommaso Parentucelli), 30
 Nicolaccio Petroni, 52, 109
Nicolaus Hermannii, 142 n. 17
Nicolaus Misner (detto Vyogeler), 141 n. 10
 Nicolò di Martino da Anagni, 70 n. 45
 Olao Magno, 128, 129, 142 n. 17
 Onofrio Panvinio, 126
 Onorio IV (Giacomo Savelli), 24
 Opicino de Canistris, 62
 Orsini (famiglia), 19, 23, 24, 36 n. 46, 116 n. 68
 Ostasio da Polenta, 104
 Padre Casimiro, 119-120 n. 113
 Pandolfo Savelli, 61, 122 n. 138
 Paolo da Gualdo, 57, 74 n. 107, 95
 Paolo da Siena (*Paulus de Senis*), 42, 43, 46,
 48, 51, 53, 54, 57, 61, 90, 108, 146 n. 72, 192
 n. 159
 Paolo V, 45, 68 n. 23
 Pelagio II, 166
 Pepoli (famiglia), 105
Petrus de Chassarchis, 156
Petrus d'Alvastra (priore), 126
Petrus di Skänninge (*magister*), 126
 Piero di Giovanni Tedesco, 178
 Piero del Maestro Jacopo, 157
 Pietro Capocci, 86, 114 n. 54
 Pietro Cavallini, 41, 42, 59, 128
 Pietro Colonna (morto nel 1326), 31, 81, 90,
 112 n. 22, 116 nn. 65 e 75
 Pietro da Praga, 135
 Pietro di Giovanni Olivi, 122-123 nn. 150-151
 Pietro d'Oderisio, 55
 Pietro Galletti, 91
 Pietro Lorenzetti, 137
 Pietro di Lorenzo, 70 n. 45, 74-75 n. 117, 90,
 116 n. 68
 Pietro Martire Felini, 126
 Pietro Stefaneschi, 57
 Pio VII, 194 n. 205
 Pio IX, 167, 173, 194 nn. 197 e 207
 Ponziani (famiglia), 33-34 n. 12
 Raimondo de' Tolomei, 20
 Ranieri degli Ubertini, 52
 Riccardo II d'Inghilterra, 180
 Riccardo Petroni, 55
 Rinaldino di Pietro di Vascogna
 (Guascogna), 176, 177
 Roberto d'Angiò, 20, 33 n. 7, 47, 60, 102, 122
 n. 138
 Roberto *de Chesà*, 37 n. 65
 Rohault de Fleury, 95, 151, 169, 172
 Romolo di Sennuccio da Firenze, 166
 Ruggero da Viterbo, 116 n. 68
 Salvo di Renalduccio, 157
 Santa Brigida di Svezia, 30, 125, 126, 127, 128,
 129, 130, 132, 133, 134, 141 nn. 10 e 13, 142
 n. 17, 142-143 n. 30, 144 n. 43
 San Bruno, 30, 39 n. 100
 San Giovanni *de Matba*, 85
 Santa Orsola, 160, 163
 San Tommaso d'Aquino, 61, 101, 135, 144
 n. 46, 145 n. 50
 Sancia d'Aragona Maiorca, 47
 Sant'Eustachio (famiglia), 123 n. 163
 Sasso di Paolo, 179
 Savelli (famiglia), 19, 24, 123 n. 163
 Sciarra Colonna, 102, 103, 106, 123 n. 163
 Simone Martini, 49
 Sisto IV, 84, 115 n. 60, 168
 Sisto V, 129
 Stefano Acolti, 72 n. 81
 Stefano Colonna, 64, 66
 Stefano Maderno, 126
 Tino di Camaino, 52, 55, 56
 Tommaso Corsini, 73-74 n. 104
 Tommaso Giraudi, 48, 74-75 n. 117
 Ubaldo Caccianemici, 179
 Ugo *Augerii*, 116 n. 68
 Ugolino di Prete Ilario, 135
 Ugolino di Vieri, 135
 Urbano IV, 135, 144 n. 46
 Urbano V (Guillaume de Grimoard), 12, 21,
 25, 27, 29, 30, 66, 134, 136, 147, 149, 150,
 151, 152, 154, 155, 158, 159, 164, 167, 168, 170,
 173, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 183 n. 5, 195
 n. 218
 Urbano VI, 22, 46, 178
 Urbano Mellini, 150, 153, 168, 184 n. 28, 186
 nn. 49, 53 e 60
 Vassalletto (famiglia marmorari), 86, 114 n. 48
 Vincenzo Forcella, 91, 115-116 n. 65, 126
 Visconti (famiglia), 147
 Vitale, 144 n. 44

Indice dei luoghi

- Anagni, 60
Ancona, 176
- cattedrale, 197 n. 241
Anversa, 49
Apt, 177
Aquisgrana, 21
Arezzo, 138
- Duomo, 51
- San Domenico, 52
Avignone, 11, 12, 19, 26, 29, 38 n. 82, 48, 54, 62, 63, 64, 69-70 n. 35, 70 n. 45, 71 n. 69, 90, 134, 147, 148, 149, 155, 156, 157, 158, 163, 164, 165, 177, 190 n. 129, 191 n. 150
- Musée du Petit Palais, 14, 177
- Palazzo papale, 29, 63
- Saint-Didier, 149
- Saint-Maximin, 63
- Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 14
Basilea, 162
Berlino, 49, 138
Bologna, 105
- Archivio di Stato, 70 n. 52
- Castello di Porta Galliera, 105
- Museo Civico Medievale, 77 n. 158
- Pinacoteca Nazionale, 105
- Santa Maria degli Angeli, 105
Bolsena
- Santa Cristina, 135
Bonpas
- Certosa, 177
Bordeaux, 181
Castiglion Fiorentino
- Pinacoteca Comunale, 161
Catania, 148, 159
- Cattedrale, 159
- Ufficio Beni culturali dell'Arcidiocesi, 159
Chiusi della Verna
- Santuario della Verna, 148
Civita Castellana
- Cattedrale, 87, 115 n. 55
Colonia, 162
- Sant'Orsola, 163
Corneto (Tarquinia), 147
Fabrica di Roma
- Santa Maria in Falleri, 87, 88
Firenze, 74 n. 106, 99, 106, 121 n. 131, 176, 192 n. 159, 196 n. 235
- Campanile del Bargello, 99
- Duomo, 154
- Kunsthistorisches Institut, 14
- Museo Nazionale del Bargello, 74 n. 106
- Ognissanti, 171
- Santa Croce, 52
- Santissima Annunziata, 74 n. 106
- Santo Spirito, 73 n. 104
Flawford, 180
Friburgo, 162
Grosseto, 51
Hawkley, 181
La Chaise-Dieu
- Abbazia di La Chaise-Dieu, 63
Limoges, 158
Londra
- Victoria and Albert Museum, 181
Magonza, 162
Marsiglia, 147, 156, 157, 188 n. 88
- Abbazia di Saint-Victoir, 6
Massa Marittima, 51
- Cattedrale, 138, 189 n. 117
Metz, 163, 191 n. 144
Milano, 102
- Museo Poldi Pezzoli, 190 n. 129
Namur
- Tesoro della Cattedrale, 145 n. 49
Napoli, 41, 56, 60, 75 n. 121, 76 n. 126, 185 n. 37

- Cattedrale 42, 59, 60
- San Domenico, 135
- Santa Maria Donnaregina, 59, 76 n. 132
- New York
 - Metropolitan Museum of Art, 148
- Norimberga, 128
- Nottingham, 196 n. 258
 - Castle Museum, 180
- Orvieto, 129, 134, 135, 138, 176, 196 n. 235
 - Duomo (Santa Maria Assunta), 135, 144 n. 48, 176, 177
 - San Domenico, 145. n. 50
 - San Francesco, 134, 144-145 n. 48
 - Sant'Agostino, 134, 136
- Parigi, 35 n. 23, 161
 - Musée du Louvre, 49, 139, 140, 190 n. 131
 - Musée National du Moyen Âge (Musée de Cluny), 162, 181
 - Sainte-Chapelle, 63
- Perugia
 - Santa Giuliana, 148
- Pisa
 - Museo dell'Opera del Duomo, 137
 - San Nicola, 138
- Pistoia
 - Sant'Andrea, 138
- Praga
 - Castello di Karlštejn, 160, 189 n. 116
 - Tesoro del Duomo di Praga, 165, 191-192 n. 155
- Prato
 - Duomo, 138
- Ravenna
 - Santa Maria in Porto Fuori, 104
- Roma (Urbe), 11, 12, 13, 16 n. 13, 17 n. 20, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32 n. 1, 33 nn. 4, 6 e 7, 35 n. 23, 37 n. 66, 38 n. 82, 39 n. 103, 41, 42, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67 nn. 1 e 4, 71 n. 70, 73 n. 99, 77 n. 152, 79, 81, 83, 84, 85, 87, 89, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 107, 109, 114 n. 48, 119 n. 113, 121 n. 126, 122 n. 144, 123 n. 163, 125, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 136, 137, 139, 140, 146 n. 72, 140, 147, 148, 149, 155, 156, 157, 158, 159, 164, 165, 167, 175, 176, 177, 178, 182, 188 n. 88, 189 n. 116, 191 n. 150, 195-196 n. 210, 196 n. 235
 - Archivio Capitolare Lateranense, 171
 - Archivio Capitolino, 51
 - Archivio di Stato, 12, 110 n. 2, 184 n. 28,
 - Archivio Segreto Vaticano, 12, 70 n. 45, 148, 154
 - Biblioteca Vallicelliana, 37 n. 64
 - Campidoglio, 20, 24, 25, 33 n. 12, 64, 116 n. 68, 121 n. 137
 - Castel Sant'Angelo, 23, 24, 25, 99, 121 n. 126
 - Collegio Romano, 50
 - Colosseo, 24, 32, 64
 - Complesso Ospedaliero "San Giovanni-Addolorata", 79
 - Foro di Nerva, 25
 - Fortezza di Montegiordano, 23
 - Istituto Austriaco di Studi Storici, 11
 - Istituto della Enciclopedia Italiana, 11
 - Istituto Sperimentale per la Nutrizione delle Piante, 85
 - Mausoleo di Augusto, 23, 31, 33 n. 12, 90
 - Mercati Traianei, 23, 35 n. 37
 - *Munitio Cartularia*, 23
 - *Munitio* di Montecitorio, 23
 - Musei Capitolini, 33 n. 12, 36 n. 52
 - Musei Vaticani, 178
 - Depositi 60
 - Laboratorio materiali Lapidei, 173
 - Museo Francescano, 193 n. 192
 - Ospedale dei Santi XL Martiri di Trastevere, 32
 - Ospedale dell'Angelo (di San Michele o del Salvatore o lateranense), 31, 35 n. 29, 39 n. 106, 79, 80, 81, 82, 88, 89, 97, 107, 109, 110 n. 2, 110-111 n. 7, 111 n. 9, 117 nn. 84 e 85, 118 n. 94, 124 n. 178
 - Ospedale di San Basilio, 31
 - Ospedale di San Giacomo *de Rota Colisei*, 32, 97, 117 n. 85, 119 n. 107
 - Ospedale di San Giacomo in Augusta, 31, 48, 85, 89, 90, 95, 110, 112 n. 22, 113 n. 34, 118 n. 97
 - Ospedale di San Matteo in Merulana, 39 n. 103
 - Ospedale di San Tommaso *in Formis*, 31, 85, 113 n. 40
 - Ospedale di Sant'Alberto, 32, 39 n. 111
 - Ospedale di Sant'Andrea *in Assaio*, 31, 81, 85, 88
 - Ospedale di Santo Spirito *in Saxia*, 29, 31, 63, 85, 87, 88, 89, 115 n. 60
 - Palazzo dei Banderesi, 26
 - Palazzo del Re, 89
 - Palazzo Novelli, 82, 89

- Palazzo papale vaticano, 38 n. 82, 175
- Palazzo senatorio, 25, 26, 36 n. 52, 98
- Pantheon, 25, 116 n. 68, 121 n. 126
- Patriarchio lateranense, 29
- Ponte Sant'Angelo, 35-36 n. 38, 120 n. 113
- Porta San Sebastiano, 102, 106
- Portico di Ottavia, 98
- Porto di Ripetta, 23
- San Francesco a Ripa, 30, 60
- San Giacomo in Augusta (chiesa), 91
- San Giorgio in Velabro, 99, 100, 121 n. 137
- San Giovanni in Laterano (basilica lateranense), 27, 28, 37 n. 65, 47, 60, 106, 120 n. 118, 150, 155, 167, 171, 174, 176, 192 n. 163
 - Sancta Sanctorum, 27, 82, 117 n. 85, 147, 151
- San Lorenzo in Damaso, 134
 - Palazzo cardinalizio, 128, 143 n. 29
- San Lorenzo in Panisperna, 133
- San Martino ai Monti, 171
- San Paolo fuori le Mura (basilica ostiense), 27, 28, 30, 41, 60, 66, 126, 127, 129, 134, 191 n. 154
 - Pinacoteca del monastero, 126
- San Pasquale Baylon, 32
- San Pietro in Vaticano (basilica vaticana), 21, 28, 38 n. 78, 41, 43, 46, 57, 61, 62, 90, 103
 - Grotte Vaticane, 44, 68 n. 14, 69 n. 27, 95,
 - Museo del Tesoro, 165
 - Palazzo Papale, 29, 38 n. 82, 175
- San Silvestro *in Capite*, 30
- San Sisto Vecchio, 30
- Sant'Agnese fuori le Mura, 60
- Sant'Angelo in Pescheria, 98, 99, 116 n. 68, 118 n. 93, 121 n. 122
- Santa Croce in Gerusalemme, 30, 143 n. 30, 179, 180, 181, 182, 191 n. 150
- Santa Maria *in Aracoeli*, 24, 30, 39 n. 103, 116 n. 68, 120 n. 113
- Santa Maria in Monticelli, 134, 143 n. 30
- Santa Maria in Trastevere, 57
- Santa Maria Maggiore, 81
- Santa Maria Porta Paradisi, 91, 95
- Santa Maria sopra Minerva, 30, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 116 n. 68, 146 n. 72, 192 n. 159
- Santa Sabina, 30
- Santi Apostoli, 29, 38 n. 87
 - Palazzo cardinalizio, 29, 38 n. 87
- Santi Bonifacio e Alessio, 178
- Santi Cosma e Damiano, 30
- Santi Quattro Coronati, 29
 - Palazzo cardinalizio, 29
- Teatro di Marcello, 24, 36 n. 52
- Teatro di Pompeo, 24
- Terme di Diocleziano, 30
- Torre dell'Arpacasa, 24
- Torre delle Milizie, 23, 24, 35 nn. 36 e 37
- Torre di Nona, 24
 - *Turris Maior*, 23
- Scandicci
 - Badia di Settimo, 163
- Siena, 51, 109, 138, 157, 158, 163, 164, 176
 - Duomo, 51, 53, 55, 157, 177, 196 n. 229
 - Museo dell'Opera del Duomo, 137
 - Ospedale di Santa Maria della Scala, 177, 195 n. 221
 - Oratorio di San Bernardino, 138
 - Pinacoteca Nazionale, 52
 - Porta di Sant'Agata, 51
 - Porta Romana, 51
 - San Francesco, 52
- Strasburgo, 162
- Talamone, 157
- Teramo,
 - Cattedrale, 195 n. 211
- Toul, 163, 191 n. 144
- Vadstena, 133
- Venezia, 77 n. 157
- Vienna
 - Kunsthistorisches Museum, 149, 165
- Villeneuve-lès-Avignon
 - Certosa, 66
- Viterbo, 147
- San Francesco, 56

Referenze fotografiche

- © Archivio fotografico della sezione storia dell'arte, Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali, Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara
 - © Biblioteca Apostolica Vaticana
 - © Biblioteca Casanatense, Roma, Mario Setter
 - © Foto Scala Firenze
 - © Fototeca Musei Vaticani
 - © Museo del Tesoro della Basilica di San Pietro in Vaticano
 - © Pedicini, Napoli
- per concessione della Soprintendenza
per i Beni Storico Artistici ed
Etnoantropologici per le province
di Siena e Grosseto
- per concessione della Soprintendenza
S.P.S.A.E. e per il Polo Museale
della Città di Roma
- per gentile concessione della Fabbrica
di San Pietro in Vaticano



Prestampa Enrico D'Andrassi

Finito di stampare nel mese di ottobre 2013
presso la tipografia O.Gra.Ro. srl, Roma
per conto della Campisano Editore srl - Roma