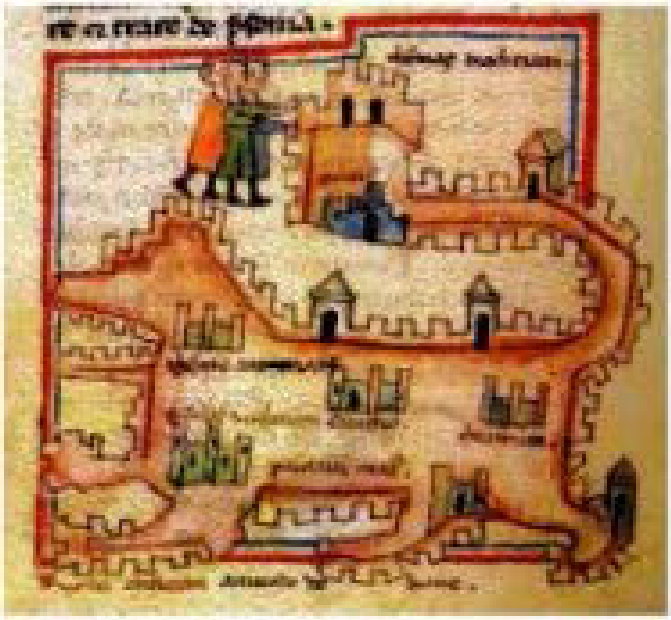
ROMA E IL SUO TERRITORIO NEL MEDIOEVO. LE FONTI SCRITTE FRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE

a cura di

CRISTINA CARBONETTI, SANTO LUCÀ e MADDALENA SIGNORINI



FONDAZIONE
CENTRO ITALIANO DI STUDI
SULL'ALTO MEDIOEVO
SPOLETO
2015

ROMA E IL SUO TERRITORIO NEL MEDIOEVO. LE FONTI SCRITTE FRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE

Atti del Convegno internazionale di studio
dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti
(Roma, 25-29 ottobre 2012)

a cura di

Cristina Carbonetti, Santo Lucà e Maddalena Signorini

FONDAZIONE
CENTRO ITALIANO DI STUDI
SULL'ALTO MEDIOEVO
SPOLETO
2015

INDICE

SANTO LUCÀ - CRISTINA CARBONETTI - MADDALENA SIGNORINI, *Premessa* ..... pag. IX

Programma del Convegno ..... » XIII

AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI, *Il papato medievale, Roma e lo spazio* ..... ». 1

MARCO VENDITTELLI, *Istituzioni, società, economia a Roma tra XII e XIII secolo* ..... » 23

VERA VON FALKENHAUSEN, *Roma greca. Greci e civiltà greca a Roma nel medioevo* ..... » 39

SEVER J. VOICU, *Roma e l'ultimo manoscritto del* corpus *omiletico di Severiano di Gabala* ..... » 73

MAURO PERANI, *Le fonti scritte degli ebrei di Roma nel medioevo* ..... » 89

ANNA SIRINIAN - CHIARA AIMI, *I manoscritti armeni copiati a Roma nel XIII secolo* ..... » 121

PAOLO CHERUBINI, *Scrittura e cultura a SS. Andrea e Gregorio e SS. Giovanni e Paolo al Celio tra XI e XII secolo (ovvero gli accenti di Adenolfo)* ..... » 161

DIEGO CICCARELLI, *Codici Vaticani latini provenienti dai SS. Apostoli in Roma* ..... » 195

GEMMA GUERRINI FERRI, *La produzione scrittoria nel monastero dei SS. Cosma e Damiano in Trastevere. Sul ritrovamento della copia cinquecentesca del privilegio di Giovanni XVIII all'abate Andrea (1005.III.29) nel monastero romano delle Clarisse di San Cosimato* ..... pag. 217

ELISABETTA CALDELLI, *Riflessioni preliminari sulla produzione libraria a Roma nel secolo XIV* ..... » 249

CRISTINA CARBONETTI VENDITTELLI, *Le scritture del Comune di Roma nei secoli XII e XIII* ..... » 293

SERENA AMMIRATI, *Testi e* marginalia *in libri prodotti a Roma alla fine dell'alto medioevo: riflessioni sulla cultura degli* Scrinarii Sanctae Romanae Ecclesiae ..... » 343

FRANCESCA SANTONI, Orta fuit intentio et litis calumpnia. *Processi e documenti nella Roma medievale* ..... » 365

CRISTINA MANTEGNA, *Roma dentro e fuori le sue mura: ancora a proposito di rinascimento giuridico romano* ..... » 395

LAURA GILI, *La digitalizzazione di un fondo diplomatico medievale. SS. Cosma e Damiano in « Mica Aurea » di Roma* ..... » 421

FRANCESCO GANDOLFO, *Il ruolo della scrittura nei mosaici del medioevo romano* ..... » 439

VALENTINO PACE, *Alla ricerca di un'identità: affreschi, mosaici, tavole dipinte e libri a Roma fra VI e IX secolo* ..... » 471

GIORGIA POLLIO, *Il perduto ciclo pittorico di San Zotico a S. Maria in Pallara: testimonianza figurativa di un perduto testo agiografico?* ..... » 499

LETIZIA ERMINI PANI, *Le* Inscriptiones Medii Aevi Italiae (IMAI) *a cura della Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo* ..... » 515

VINCENZO FIOCCHI NICOLAI, *Le iscrizioni "damasiane" della chiesa di S. Ippolito a Porto: a proposito della topografia cristiana del* Portus Romae ..... » 525

FABIO TRONCARELLI, *L'epitafio di Helpis* ..... » 541

FRANCESCO D'AIUTO, *Per una riconsiderazione dell'epigrafia greca medievale di Roma: le iscrizioni su pietra* ..... pag. 553

INDICE DELLE TESTIMONIANZE SCRITTE ..... » 613

Indice delle iscrizioni ..... » 615

Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio ..... » 625

VALENTINO PACE

ALLA RICERCA DI UN'IDENTITÀ: AFFRESCHI, MOSAICI, TAVOLE DIPINTE E LIBRI A ROMA FRA VI E IX SECOLO*

Il confronto di Roma con i centri dell'impero bizantino, sul versante dei fatti che usualmente definiamo "artistici", assume lungo i secoli diversi spessori e può sostanzialmente dividersi in due fasi: la prima fra il VI e il X secolo, dunque fra il breve interludio del regno gotico e i primi secoli di vita della "Terra sancti Petri" (secondo la definizione carolingia) quando si scissero i legami con l'Impero pur protraendosi sulla sua scena sociale, religiosa e artistica gli echi delle presenze greche; la seconda è quella nella quale i rapporti con Bisanzio e la vasta sfera della grecità mediterranea si manifestano in puntuali, circoscritti e forse per questa ragione, più consapevoli adesioni ai loro modelli. In questa sede mi occuperò della prima di queste due fasi, limitandomi ad alcune delle questioni più problematiche sulle quali mi pare necessario tornare con nuove osservazioni o, comunque, con una esposizione critica dello stato delle ricerche [1].

Con la "riconquista" degli eserciti giustinianei al seguito della guerra "greco-gotica" degli anni 535-553 Costantinopoli tornò ad

---

* Dedico questo testo ai tre "B" – Hans Belting, Carlo Bertelli, Beat Brenk – dai quali ho molto imparato. Per cortesie e scambi di discussione ringrazio Massimo Bernabò, Giulia Bordi e Werner Schmid.

[1] L'incontro di Roma con Bisanzio è al centro di una vasta storiografia che trova un'eccellente sintesi nelle stringate pagine di J. OSBORNE, *The artistic culture of early medieval Rome: a research agenda for the 21st century,* in *Roma nell'alto medioevo*, Spoleto, 2001 (Settimane di studio del Centro italiano per lo studio dell'alto medioevo, 48), pp. 693-711.

avere pieno possesso istituzionale dell'Urbe [2]. La straordinarietà di committenze e qualità di monumenti e opere dell'età di Giustiniano a Costantinopoli aveva comunque già iniziato a plasmare monumenti e opere dell'antica capitale imperiale, senza dover attendere le fortune belliche, come testimoniano esplicitamente i marmi di Proconneso lavorati sul Bosforo e di lì importati per configurare l'arredo liturgico della chiesa di San Clemente al tempo di papa Giovanni II (533-535), già presbitero della stessa chiesa, e forse anche di quella dedicata ai Santi Cosma e Damiano (Figg. 1 e 2) [3].

Ma l'incidenza e l'inerenza dell'arte costantinopolitana, o bizantina nel più ampio termine, non sempre è ugualmente ed esplicitamente marcata ed eventualmente condivisa dalla storiografia, come dimostra, ad esempio, proprio il caso della chiesa dei Santi Cosma e Damiano al Foro con il suo splendido mosaico absidale (Fig. 3), almeno pari per qualità esecutiva ai suoi omologhi absidali del VI secolo a Ravenna e sul Sinai [4]. Sulla sua abside la presenza, una volta

---

[2] Per il contesto storico della "grecità romana" vd. in questi stessi Atti il contributo di Vera VON FALKENHAUSEN (pp. 39-78). Resta fondamentale J.-M. SANSTERRE, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du VIe s. – fin du IXe s.)*, Bruxelles, 1980. Per aggiornamenti su diverse questioni cfr. *Roma fra Oriente e Occidente*, Spoleto, 2002 (Settimane di studio del Centro italiano per lo studio dell'alto medioevo, 49).

[3] F. GUIDOBALDI - C. BARSANTI - A. GUIGLIA GUIDOBALDI, *San Clemente. La scultura del VI secolo*, Roma, 1992 e, per eccellenti illustrazioni: H. BRANDENBURG, *Le prime chiese di Roma, IV-VII secolo*, Milano, 2004, figg. 70-73. Per i capitelli, forse dai SS. Cosma e Damiano (se non pure per la stessa San Clemente), oggi a Lyon (Fig. 2): F. GUIDOBALDI, *Origini costantinopolitana e provenienza romana di quattro capitelli del VI secolo oggi a Lione,* in *Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité*, 101 (1989), pp. 317-364. Un ampio saggio, esteso dalla scultura ai diversi versanti della produzione architettonica ed artistica, pur non sempre condivisibile nel merito e nelle insistite polemiche sulla conflittuale storiografia, è quello di E. RUSSO, *La presenza degli artefici greco-costantinopolitani a Roma nel VI secolo*, in *Jahreshefte des österr. archäologischen Institutes in Wien*, 75 (2006), pp. 243-297. Una agevole e informativa sintesi, di ampia panoramica, si trova in *I Bizantini in Italia*, Milano, 1982, in cui vd. in particolare, R. FARIOLI CAMPANATI, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, pp. 137-426.

[4] L' opera è stata riguadagnata a una splendida visibilità con i lavori del 1988-1989: V. TIBERIA, *Il restauro del mosaico della Basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma*, Todi, 1991 (Arte e restauro, 7); ID., *Il mosaico restaurato. L'arco della basilica dei santi Cosma e Damiano*, Roma, 1998 (dove per l'arco si ripropone la data al tempo di papa Sergio I (687-701), a mio avviso inaccettabile). Per un'esauriente scheda, con magnifiche foto, vd. J. POESCHKE, *Mosaiken in Italien. 300-1300*, München, 2009, pp. 94-107.

originale (ma sostituita dagli interventi di reintegrazione di fine XVI e poi di XVII secolo) dell'immagine di papa Felice IV, oltre che dell'iscrizione, ce ne accerta il patronato del pontefice, la cui elezione al trono di Pietro nel luglio del 526 era stata voluta « ex iussu Theoderici », il re goto che sarebbe morto di lì a poco. Ebbene, in questo mosaico, capolavoro assoluto di progettazione e pratica musiva, che dagli studiosi con diversa sottolineatura è stato ancorato all'esperienza artistica romana, nel complesso contesto dei decenni iniziali del nuovo secolo, segnato anche dal nesso con quanto avveniva a Ravenna, sono state pure colte anticipazioni di marca bizantina, sia per l'operatività degli « essential principles of the Justinianic synthesis », sia pure per « il manifestarsi, al di sotto di una chiusa monumentalità tardo antica, del discorso più intimo e partecipante dell'icona » [5]. Ma per la scenica monumentalità e per la statuarietà dei suoi attori il mosaico è, nel suo momento, soprattutto esemplare testimonianza dell'esperienza figurativa romana [6]. Come su un palcoscenico gli orientali santi anargiri venivano presentati (e ancor oggi lo sono) non solo al Signore, ma introdotti anche al culto dei fedeli romani, ad essi venendo significativamente accostato anche l'orientale san Teodoro (Fig. 4), sia che egli richia-

---

[5] Per la prima citazione cfr. E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art. 3rd-7th Century*, London 1977; per la seconda, invece, C. BERTELLI, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana.* Parte II: *Dal Medioevo al Novecento*, I: *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, 1983, pp. 3-163 (cit. da p. 32).

[6] Diversamente sfumate e difficilmente sintetizzabili in una nota le varie opinioni degli studiosi, fra i quali devo limitarmi a citarne solo alcuni: P. TOESCA, *Il Medioevo* [1927 (ma stampato in fascicolo già nel 1914)], Torino, 1965, pp. 231-233; G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma, 1967, pp. 135-142; M. ANDALORO, *Pittura romana e pittura a Roma da Leone Magno a Giovanni VII*, in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*, Spoleto, 1992 (Settimane di studio del Centro italiano per lo studio dell'alto medioevo, 39), pp. 569-609: 590-598; POESCHKE, *Mosaiken in Italien* cit. (nota 4), permettendomi di ricordare anche due miei interventi in merito: V. PACE, *Mosaici e pittura romana del Medioevo: pregiudizi e omissioni,* [1984] ristampato in *Arte a Roma nel Medioevo*, Napoli, 2000, pp. 287-303; ID., *Da Costantino a Foca: osservazioni marginali su temi centrali dell'arte a Roma fra Tarda Antichità e Primo Medioevo*, in *Società e cultura in età tardoantica*. Atti dell'incontro di studi (Udine 2003), a cura di A. MARCONE, Udine, 2004, pp. 210-228.

masse per ovvia prossimità onomastica la figura del re, sia pure che, soprattutto, servisse ad augurargli la protezione del santo [7].

La basilica al foro fu la prima a occupare lo spazio territoriale che una volta segnava il centro della capitale dell'Impero. Non dovette essere tuttavia la prima e unica presenza cristiana in quel torno di anni, perché a pochissima distanza, al di là della fonte di Giuturna, in un ambiente da cui si accedeva per via di una rampa al palazzo imperiale, veniva affrescata un'immagine sacra di grande suggestione e forza visiva la cui vicenda storiografica ha percorso anch'essa un significativo tragitto fra la Roma gotica e la Roma bizantina, esemplare per la conflittualità storiografica in merito al tema qui discusso.

L'affresco, palinsesto e frammentario, rappresenta la scena dell'*aurum coronarium* offerto da due angeli al Signore, in grembo alla Madre, incoronata e incastonata in una veste di straordinaria ricchezza (Fig. 5). Poiché una porzione di questo affresco, dove resta l'immagine dell'angelo offerente, ne testimonia la prossimità di tratti esecutivi con il mosaico della vicina basilica e con l'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, verosimilmente del 528, la sua data allo stesso scorcio del terzo decennio è assai verosimile [8].

---

[7] B. Brenk, *Zur Einführung des Kultes der heiligen Kosmas und Damian in Roma*, in *Theologische Zeitschrift*, 62 (2006), pp. 303-320 (cit. da pp. 311 e 315). Lo studioso ha supposto sia che « Theoderich gemeinsam mit Papst Felix IV. das Patrozinium der Kirche bestimmte » sia pure che « möglicherweise übernahm Theoderich den Kult um den hl. Theodor von seinem Protektor [l'imperatore Anastasio], in dessen Gnaden er in Italien regieren durfte ». Per una versione in italiano, pubblicata successivamente, vd. B. Brenk, *Da Galeno a Cosma e Damiano. Considerazioni attorno all'introduzione del culto dei SS. Cosma e Damiano a Roma,* in *Salute e guarigione nella tarda antichità.* Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia cristiana (Roma 2004), Città del Vaticano, 2007, pp. 79-92. Per un più compiuto quadro delle vicende teodericiane nell'urbe: P. Quaranta, *Teoderico a Roma: fonti e testimonianze archeologiche*, in *Rex Theodericus. Il Medaglione d'oro di Morro d'Alba*, a cura di C. Barsanti - A. Paribeni - S. Pedone, Roma, 2008 (Espera Archeologia, 2), pp. 67-80, con rinvio all'intera bibliografia del volume per un aggiornamento tematico ben oltre quanto qui interessa.

[8] Per questi confronti le battute d'inizio sono quelle di P. Toesca, *Il medioevo* [1927], ed. 1965 cit. (nota 6), p. 124, e C. Bertelli, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere*, Roma, 1961, p. 56. In seguito: M. Andaloro, *La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 19-20 (1972-1973 [ma 1975]), pp. 139-215: 186-187; E. Russo, *L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla,*

Perfettamente serrato nel contesto romano, pur nella comprensione di uno « stile [che] non ha alcuno riflesso del naturalismo antico, anzi proviene da una concezione tutta nuova » come ne aveva scritto Toesca sin da poco dopo la sua scoperta, l'affresco fu da Carlo Bertelli giudicato, insieme con i mosaici teodericiani di Sant'Apollinare Nuovo e dei Santi Cosma e Damiano « l'ultimo legato dell'arte di Roma nel momentaneo risveglio della città prima delle guerre gotiche », sottolineandone anche la prossimità con un gruppo di teste in marmo e bronzo variamente individuate come ritratti di Amalasunta (figlia di Teoderico) o di Arianna [9]. Ritenuto evidentemente estraneo all'arte bizantina, non lo si trova citato da Viktor Lazarev nella sua celebre "Storia", mentre da Ernst Kitzinger viene contrapposta la « Virgin in Byzantine court costume [who] shows hardness and abstraction carried to an advanced stage », all' impressionismo (ellenismo) di marca costantinopolitana del successivo strato pittorico [10]. Da questa linea interpretativa, fra eredità romana e innovazione dei tempi corrispondenti al regno teodericiano, si era tuttavia discostato Richard Krautheimer, innestando nella questione uno spunto indiziario di nessi costantinopolitani, scrivendo, con un'idea geniale e fantasiosa nello stesso tempo, che l'ambiente in cui si trova l'immagine della Vergine « protectress of the frontiers of the empire » sarebbe stato configurato come "gate-sanctuary" del sovrastante palazzo imperiale e avrebbe offerto un « approach (...) comparable with the Chalke-Gate in Constantinople » [11]. Lo spunto, lasciato lì fra le righe, venne raccolto da Maria Andaloro, che se ne avvalse per giustificare storicamente la sua proposta di « lettura formale in senso bizantino dell'affresco » cui di lì a poco ritenne di poter anche affiancare la testimonianza di un mosaico di Durazzo del VI secolo,

---

l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma. I, in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio muratoriano*, 88 (1979), pp. 35-85; PACE, *Mosaici e pittura* cit. (nota 6); ANDALORO, *Pittura romana e pittura a Roma* cit. (nota 6), in part. pp. 584-590; V. PACE, *Immagini sacre a Roma fra VI e VII secolo*, in *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, 18 (2004), pp.139-156.

[9] TOESCA, *Il medioevo* loc. cit. (nota 8); BERTELLI, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere* loc. cit. (nota 8).

[10] V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967; E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making* cit. (nota 5), p. 114 *m*.

[11] R. KRAUTHEIMER - W. FRANKL - S. CORBETT, *Corpus basilicarum christianarum Romae,* II, Città del Vaticano, 1962, pp. 249-268 (cit. da p. 267).

perché l'immagine lì presentata, di una Madonna regina, permetteva di documentare in ambito bizantino quanto fino ad allora si era ritenuto di stampo esclusivamente occidentale [12]. Quasi un colpo di scena, pur se a luci soffuse, aveva luogo tuttavia qualche anno dopo, quando, da una discussione con Ernst Kitzinger al seguito della sua lezione spoletina, la Andaloro confessava di iniziare a nutrire dubbi sulla « sostanziale bizantinità dell'affresco (...) almeno sul piano stilistico » sembrandole che « la netta definizione geometrica delle figure di S. Maria Antiqua trovi i richiami più convincenti nella formulazione delle teste attribuite dubitativamente ad Amalasunta... (e che) ...perciò in rapporto all'affresco, mentre declina l'orizzonte stilistico bizantino, appaiono tratti collegabili alla temperia gota » [13]. Trent'anni dopo, dunque, seppur venendo dimenticato quanto allora scritto da Bertelli, sembrava che si fosse ritornati allo *status quo antea*, se di nuovo proprio l'argomento di confronto con le teste di Ariadne/Amalasunta non fosse stato sollevato per valersene, con segno opposto, allo scopo di risalire all' « interaction between the Constantinopolitan secular Imperial iconography and the sacred images of Maria Regina in Rome » [14].

---

[12] ANDALORO, *La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere* cit. (nota 8), pp. 186-187; EAD., *I mosaici parietali di Durazzo o dell'origine costantinopolitana del tema iconografico di Maria regina*, in *Studien zur byzantinischen Kunst Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet*, III, Mainz, 1986, pp. 103-112, Taf. 36. A questa sede, in cui la studiosa discute il tema devozione mariana a Costantinopoli e della legittimità della sua rappresentazione di 'regalità', rinvio per l'inerente bibliografia, dovendo qui però sottolineare, come da lei riconosciuto *en passant*, che Durazzo non dipendeva a quel tempo dal patriarcato costantinopolitano, bensì da Roma. Più di recente sul mosaico cfr. V. PACE, *Mosaici e pittura in Albania (VI-XIV secolo). Stato degli studi e prospettive di ricerca*, in *Progetto Dürres. L'indagine sui beni culturali albanesi dell'antichità e del medioevo: tradizioni di studio a confronto*. Atti del primo incontro scientifico [Parma-Udine 2002], a cura di M. BUORA - S. SANTORO, Trieste, 2003 (Antichità altoadriatiche, 53), pp. 93-128. L'intera questione sollevata dal mosaico sarebbe ridimensionata se esso fosse davvero di XI secolo, come vogliono K. BOWES - J. MITCHELL, *The main chapel of the Durres amphitheatre: decoration and chronology*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome - Antiquité*, 121-122 (2009), pp. 571-597.

[13] *Discussione sulla lezione Andaloro* in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*, Spoleto, 1992 (Settimane di studio del Centro italiano per lo studio dell'alto medioevo, 39), pp. 611-613. Vd. anche EAD., *Pittura romana e pittura a Roma* cit. (nota 6), la nota 96 a p. 599.

[14] M. LIDOVA, *The earliest images of Maria Regina in Rome and the byzantine imperial iconography,* in *Niš and Byzantium*. Eight Symposium (Niš, June 2009), ed. by M. RAKOCIJA, Niš, 2010, pp. 231-243 (The Collection of Scientific Works, 8).

Su questa osservazione è qui utile riprendere la questione. Posto che parrebbe ormai consolidata la verosimile datazione del palinsesto nella prima metà del VI secolo, favorita dai confronti qui già ricordati, un ennesimo ritorno a 'guardare' la 'confezione d'immagine' di Maria, sulla linea di quanto osservato nell'ampio arco storiografico fin qui percorso, può infatti condurre a correggere o precisarne l'interpretazione.

Una spia importante e, al limite, finora quasi inosservata proprio per la sua presenza, tanto esplicita da non ritenersene finora necessaria la sottolineatura, è la sovrabbondanza di ornato che copre l'immagine mariana. Resta quasi difficile comprendere dove finisca il *loros* gemmato e dove inizi il trono identicamente gemmato, con una continuità di disegno per cui la fascia diagonale sottostante alla mano sinistra di Maria prosegue, al di là del cuscino di porpora, nella curva "a lira" dello schienale, mentre la fascia verticale 'a piombo' sotto i piedini del Figlio è parallela al montante sinistro (a destra, per chi guarda). Le perle vi si dispongono in molteplici filari, i castoni rettangolari delle gemme variano soltanto la disposizione in orizzontale o verticale, il circolo di perline attorno al castone circolare della gemma subito sotto il cuscino ritorna sul manto purpureo della Madre (dove contornava un tessuto con un uccellino). L'aureola stessa del Figlio è inserita su questo sfondo stracarico di perle e gemme, e anche il libro che tiene in mano reca una legatura preziosa. Sono convinto che, pur se non lo abbiano mai scritto, sia stato proprio questo carattere che deve aver convinto un Kitzinger e un Lazarev (e altri) a non agganciare questa immagine all'arte bizantina, un'« immagine che una mente greca doveva considerare per lo meno sconveniente, se non scandalosa » (Bertelli) non tanto perché non fosse accettabile la sua 'iconografia' della regalità di Maria, quanto proprio perché contravveniva in pieno a tradizionali dettami di equilibrio estetico [15]. È pur vero che Maria non indossa altrove

---

[15] Per la citazione: BERTELLI, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere* cit. (nota 8), p. 54. Per la regalità o, comunque, il culto di Maria a Costantinopoli: A. CAMERON, *The Theotokos in sixth-century Constantinople*, in *Journal of Theological Studies*, 29 (1978), pp. 79-108; EAD., *The Early Cult of the Virgin*, in *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* [Cataloghi della mostra, Atene, 2000-2001], ed. by M. VASSILAKI, Milano, 2000, pp. 3-15; C. MANGO, *Constantinople as Theotokoupolis*, ibid., pp. 17-25. Per "Maria re-

un abbigliamento regale del genere e quindi non si hanno occasioni sincrone di specifico confronto iconografico, ma anche alla prima ricorrenza di una Madonna regina in trono, nell'icona di Santa Maria in Trastevere (dove lo sguardo ne coglie la regalità soprattutto intorno al volto) l'immagine è ben diversamente pausata nel rapporto fra le sue componenti (Fig. 17); così pure la disposizione di gemme e perline sui diversi troni, a Roma da Santa Pudenziana fino al pannello di Turtura, a Ravenna (Sant'Apollinare Nuovo, dove il trono di Cristo è ugualmente "a lira"), a Parenzo (tutti, ben inteso, al netto delle reintegrazioni successive) mai avviene in modo così tumultuoso come nel palinsesto romano.

Poi c'è il volto con la sua corona (Fig. 6). Su suggerimento di Bertelli prima la Andaloro, come si è ricordato, poi la Lidova se ne sono servite per confronti. Bertelli così ne aveva scritto: « (...) è notevole come l'acconciatura della Vergine nel palinsesto ricordi quella di Amalasunta (?) nelle teste di Roma e di Parigi, o quella di Arianna (?) in un bronzo recentemente rinvenuto nei Balcani; ma ancora si può osservare come dal punto di vista stilistico e addirittura psicologico l'affresco sia vicino alle superfici sode e levigate delle teste del Laterano e dei Conservatori, nel modo ugualmente fermo di stabilire i piani, nella sicura impostazione delle arcate sopraccigliari, nell'intendere il rapporto tra il viso e il copricapo come quello di un insieme compatto, chiuso. Si vorrebbe quasi dire che l'affresco romano sta alla testa dei Conservatori come la testa nervosa ed esangue di Teodora nel museo del Castello Sforzesco sta al suo ritratto in San Vitale » [16]. La Lidova, oltre quaranta anni dopo, ripete nella sostanza le stesse osservazioni: « The artistic treatment of the image from Santa Maria Antiqua bears an amazing likeness to numerous portraits of Byzantine empresses (...). Despite the difference of the headgear the likeness of the treatment of the Impe-

---

gina" nella Roma dei tempi qui discussi: J. Osborne, *Images of the Mother of God in Early Medieval Rome,* in *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack*, ed. by A. Eastmond - L. James, Aldershot, 2003, pp. 135-156; Id., *The Cult of Maria Regina in Early Medieval Rome,* in *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, 21 (2008), pp. 95-106.

[16] Bertelli, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere* loc. cit. (nota 8) che sono costretto qui a citare in esteso per informare correttamente il lettore della situazione storiografica.

rial image and the sacred one, as well as the similarity of their small caps, adorned with divaricated rows of gems, indicate the typological closeness of the images. This likeness does not appear occasional. On the contrary, it might be regarded as testimony to their belonging to one and the same circle of representations and artistic creations » [17].

Pur importanti che siano i segni formali di similarità artistica fra l'affresco e i ritratti, assodati ma ambigui per via dell'incerta identificazione della ritrattata, quel che qui mi preme osservare è proprio la materialità di struttura della corona romana e la differenza dalle altre: quelle dei ritratti di confronto, per esempio il ritratto oggi al Louvre (Fig. 7) sono costituite da cuffie bicuspidate a imitazione di tessuto, percorse da filari di perle che incrociano una sola gemma centrale [18]; a Roma, invece, la corona ha un ornato che è replicato tale e quale sul *loros* e sul trono. È una corona di gemme incastonate nell'oro e montate su placchette contornate da perle, è un'opera di esclusiva oreficeria [19]. Il suo sistema ornamentale e materico sembra essere quello che riflesso dalla Croce musiva a Sant'Apollinare in Classe e che ritorna ancora, agl'inizi del VII secolo, sulla croce longobarda di Agilulfo [20]. Alla produzione di quali tipi o

---

[17] LIDOVA, *Earliest images* cit. (nota 14), pp. 234-235. La doverosa citazione di Bertelli è qui taciuta.

[18] Per i confronti con almeno due delle opere, a Parigi e Roma: *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana* [catalogo della mostra, Roma, 2000-2001], a cura di S. ENSOLI - E. LA ROCCA, schede nr. 270 (già a San Giovanni in Laterano) e 271 (Louvre) di A. ACCONCI, pp. 582-583. Sulla testa del Louvre vd. anche *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises* [Catalogo dell'esposizione, Parigi, 1992-1993], Paris, 1992, scheda nr. 6, pp. 38-39, di J. R. GABORIT.

[19] I. BALDINI LIPPOLIS, *L'oreficeria nell'impero di Costantinopoli fra IV e VII secolo*, Bari, 1999, pp. 53-66. Naturalmente l'abbondanza di perle può aver ben avuto quel valore simbolico (come lo hanno altre gemme) che, per esempio, ne fa il materiale costitutivo delle porte della Gerusalemme celeste (*Apoc.* 21, 21). Significativa la divergenza della corona di Maria a Santa Maria Antiqua rispetto al suo diadema a Santa Maria Maggiore, con il quale sono piuttosto in assonanza, per esempio, le *parures* delle stagioni di mosaici siriaci, fra i quali quelli discussi anche e proprio in merito a questo tema da B. KIILERICH, *The Abundance of nature – the Wealth of man: Reflections on an Early Byzantine Seasons Mosaic from Syria*, in *Kairos. Studies in Art History and Literature in Honour of Professor Gunilla Åkerström-Hougen*, ed. by E. PILTZ - P. ÅSTRÖM, Jonsered, 1988, pp. 22-36.

[20] *Splendori di Bisanzio* [Catalogo della mostra, Ravenna 1990], Milano, 1990, pp. 146-

di quale bottega orafa faccia dunque riferimento questa corona e quale 'gusto di committenza' essa rifletta resta ancora da capire. È un'immagine, questa della Maria regina, che per la sua verosimile data potrebbe ben essere stata la "Regina gothorum", ma se un domani la vicenda storiografica dovesse favorirne una data anche di poco più tarda, nel secondo trentennio e comunque posteriore al reinsediamento bizantino al Foro, nulla potrebbe impedirci di credere che il committente della nuova classe al potere non ne abbia apprezzato questo scarto 'barbarico', che stravolge l'originario equilibrio del volto [21].

Anticipando visualmente la designazione verbale che ne darà Venanzio Fortunato nel suo poema "in laudem s. Mariae", la trasformazione di Maria in regina sulla parete dell'ambiente del foro avveniva nel contesto scenico dell'*aurum coronarium*, che nello stesso tempo sottolineava anche esplicitamente la regalità del Figlio cui il dono viene indirizzato [22]. Il ricordo di Santa Maria Maggiore e delle scene sull'arco – l'*Annunciazione* e l'*Adorazione dei Magi* (Fig. 8), la *Presentazione al tempio* (Fig. 9) e l'*Ingresso ad Afrodisia* - distanti ma visibili, non poté essere sfuggito a chi ne progettò questa "icona" parietale [23].

147, scheda di R. Farioli Campanati. La Croce si trova nel Museo del duomo di Monza. Inconfrontabile, se non assai genericamente per la sola presenza di perle e gemme disposte tuttavia con ben diversa 'semplicità', è invece la croce "di Giustino II", per quale vd. *infra* alla nota 26.

[21] Successivamente alla data del convegno, di imminente stampa, sono apparsi due saggi, di preliminare informazione sui dati desunti dall'importante campagna di restauri della chiesa, dalla cui interpretazione può argomentarsi una fase pittorica preesistente all'*Aurum coronarium*: G. Bordi, *Santa Maria Antiqua. Prima di Maria Regina*, in *L'officina dello sguardo. Studi in onore di Maria Andaloro*, I, Roma 2013, a cura di G. Bordi [*et al.*], pp. 285-290; W. M. Schmid, *I primi due strati dipinti della parete-palinsesto di Santa Maria Antiqua: nuove osservazioni di carattere tecnico-esecutivo*, ibidem, pp. 439-444.

[22] Per il contesto 'occidentale' della regalità mariana, sollecitata da questa e da altre immagini rinvio ancora una volta a Bertelli, *La Madonna di Santa Maria* cit. (nota 8), pp. 47 ss. oltre che a B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden, 1975, in part. pp. 50-52, dove si trova la citazione di Venanzio Fortunato (*P. L.*, LXXXVIII, col. 282 B) e vengono menzionati altri testi.

[23] Visti i richiami all'arco è forse necessario ribadire che anch'io non ritengo, come prima di me Bertelli, Brenk e altri, che l'abside musiva di V secolo rappresentasse Maria. Per le mie ragioni in proposito, sviluppate su una diversa argomentazione cfr. V. Pace, *Per*

Con la costruzione dell'abside questa "Maria Regina" fu comunque cancellata e non sarà riproposta [24]. Può essere considerata un'ironia della storia che papa Giovanni VII (705-707), che ne avrebbe riformulato l'immagine a San Pietro e per l'icona di Santa Maria in Trastevere, non venne mai a sapere che proprio un'antica Maria Regina si celava sotto l'intonaco degli affreschi da lui fatti dipingere nella stessa chiesa.

Sulla controversa data di cristianizzazione dell'edificio non ritengo adesso necessario intervenire, sia essa da legare al tempo di Giustino II (565-578) per la nota storia della moneta, o in altro momento [25]. Al tempo di Giustino II, è bene qui ricordarlo per la valenza del diretto nesso di donazione imperiale a una chiesa romana (San Pietro?), giunse nell'Urbe la *Crux Vaticana*, da secoli nel tesoro della basilica petrina [26] (Figg. 10 e 11).

Jacopo Torriti, frate, architetto e "pictor" [1996], ristampato in *Arte a Roma nel Medioevo* cit. (nota 6), pp. 399-414. Fra coloro che ne hanno sostenuto e motivata la presenza mi limito a ricordare C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, pp. 132-133.

[24] La distruzione dell'immagine non è stata tematizzata dalla storiografia e solo Brenk le ha rivolto specifica attenzione spiegandola con la mancanza di un "significant cult meaning", in seguito ribadendone l'assenza di "besondere kultische Bedeutung": B. Brenk, *Papal Patronage in a Greek Church in Rome*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano. Cento anni dopo*. Atti del Colloquio internazionale, Roma, 2000, a cura di J. Osborne - J. R. Brandt - G. Morganti, Roma, 2004, pp. 67-81 (cit. da p. 75); Id., *Kultgeschichte versus Stilgeschichte: von der "Raison d'être" des Bildes im 7. Jahrhundert in Rom*, in *Uomo e spazio nell'alto medioevo,* Spoleto, 2003 (Settimane di studio del Centro italiano per lo studio dell'alto medioevo, 50), pp. 971-1053, Taf. I-XXII (cit. da pag. 1008). In una precedente occasione ho comunque sottolineato che la ripresentazione di Maria sulla nuova abside certamente non ne diminuiva la valenza devozionale: Pace, *Immagini sacre* loc. (nota 8), pp. 143-144. Sul programma della nuova abside: P. J. Nordhagen, *S. Maria Antiqua: the frescoes of the seventh century*, in *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, 8 (1978), pp. 89-142: 90-93.

[25] Krautheimer [*et al.*], *Corpus* loc. cit. (nota 11), dovendo adesso tener presente per la discussa questione della moneta A. Paribeni, *Personalità e istituzioni straniere dalle carte dell'archivio Boni-Tea,* in *Giacomo Boni e le istituzioni straniere. Apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche*. Atti del convegno internazionale (Roma 2004), a cura di P. Fortini, Roma, 2008, pp. 33-48.

[26] *La Crux vaticana o croce di Giustino II*, con scritti di V. Pace, S. Guido e P. Radiciotti, Città del Vaticano, 2009 (Archivum Sancti Petri. Studi e documenti sulla storia del Capitolo Vaticano e del suo clero, a cura di Mons. Prof. Dario Rezza, Bollettino d'archi-

È comunque certo ed universalmente riconosciuto che lo spazio cristiano di Santa Maria Antiqua sia segnato dalle sue strette connessioni con il cristianesimo greco, come già di per sé evidenziano i testi sin dall'origine 'greci' del sinodo lateranense del 649, ma ancor di più significativamente l'ondata devozionale per santi, le cui origini di culto sono tutte nell'area greco-orientale, come ha scritto Beat Brenk, che ha anche sottolineato le implicazioni di teologia politica nella ripetuta scelta dell'*Annunciazione*, da intendersi in quella chiave antimonotelita che già Jean - Marie Sansterre aveva ben individuato nella linea di committenza da Martino I a Giovanni VII [27]. Per l'età di Giovanni VII gli approfondimenti che è venuto offrendo negli ultimi anni Per-Olav Folgerø, sulla scia dei fondamentali studi di Per Jonas Nordhagen, in particolare sull'esegesi della grande iscrizione absidale, hanno contribuito ulteriormente alle nostre conoscenze sulle implicazioni della liturgia greca nella pratica religiosa romana [28].

---

vio, 4-5). Nulla, se non una minuscola stauroteca proveniente da San Lorenzo fuori le mura, resta di significativo delle donazioni imperiali o, comunque, originarie di Costantinopoli o dell'Oriente "bizantino", né la stessa Croce è menzionata fra le donazioni al pontefice romano nel *Liber pontificalis*, come notato da S. Moretti, *Appunti di lettura dal* Liber pontificalis: *valenza dei termini* imago, effigies, figura, icona *ed entità dei doni dall'impero bizantino,* in *Arte medievale*, 11 (1997), pp. 61-73. La presenza della stauroteca è stata ricordata di recente da A. Iacobini, Aurea Roma. *Le arti preziose da Costantino all'età carolingia: committenza, produzione, circolazione*, in *Roma fra Oriente e Occidente,* Spoleto, 2002 (Settimane di studio del Centro italiano per lo studio dell'alto medioevo, 49), pp. 651-690, tavv. I-XXIX (con bibl. alla nota 47 e fig. alla tav. XII).

[27] B. Brenk, *Kultgeschichte versus Stilgeschichte* cit. (nota 24), dove sono affrontati argomenti che sviluppano anche spunti della sua precedente relazione pubblicati tuttavia successivamente (Id., *Papal Patronage* cit. [nota 24]). Per la precisa messa a punto della situazione della chiesa nel VII secolo restano fondamentali le pagine di Nordhagen, *S. Maria Antiqua* cit. (nota 24). Per le programmatiche implicazioni antimonotelite sviluppate da Brenk la battuta storiografica iniziale è quella di J.-M. Sansterre, *À propos de la signification politico-religieuse de certaines fresques de Jean VII à Sainte-Marie-Antique*, in *Byzantion,* 57 (1987), pp. 434-440.

[28] P. J. Nordhagen, *John VII's Adoration of the cross in S. Maria Antiqua*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 30 (1967), pp. 388-390; P. O. Folgerø, *Traces of Palestinian Liturgy in the Old Testament Catena on the Apsidal Arch of. S. Maria Antiqua in Rome*, in *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, ser. III, 1 (2004), pp. 63-77; Id., *The Text-*Catena *in the frescoes in the sanctuary of S. Maria Antiqua in Rome (705-707 a.D.). A note on its links to the catechetical lectures of Cyril of Jerusalem*, ibid., 6 (2009), pp. 45-66; Id., *The lo-*

Un altro caso di dissenso storiografico nel generale contesto dei rapporti fra Roma e Bisanzio è quello delle icone mariane, essenziali referenti di fede, a Roma privilegiate dalla conservazione di ben cinque di esse entro l'VIII secolo [29]. Non posso e non intendo in questa sede discuterne in dettaglio i tanti quesiti sulla loro funzione liturgica e sulla loro fruizione devozionale nella pratica religiosa nei secoli anteriori all'iconoclasmo [30]. Vorrei tuttavia qui sottolineare l'importanza di un argomento che, noto a tutti, è stato tuttavia specificamente discusso solo in un'occasione, mentre merita ben maggiore attenzione per cogliere la specificità 'romana' delle icone: la loro monumentalità [31]. Essa la si coglie sin da quella che è vero-

---

west zone in The Adoration of the Crucified *scene in S. Maria Antiqua: a new conjecture,* in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 62 (2009), pp. 207-219. Per gli affreschi degli anni di papa Giovanni VII si rinvia a P. J. NORDHAGEN, *The frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, in *Acta ad Archaeologiam et Artium Historian Pertinentia*, 3 (1968), pp. 3-114; ID., *The Presence of Greek Artists in Rome in the Early Middle Ages. A Puzzle Solved*, in *Bizantinistica*, 14 (2012) [ma 2013], pp. 183-191. Per ulteriore evidenza di "Rome around a.D. 700 as a predominant Byzantine city", vd. D. KNIPP, *The Chapel of Physicians at Santa Maria Antiqua* in *Dumbarton Oaks Papers*, 56 (2002), pp. 1-23 (cit. da p. 23).

[29] G. LEONE, *Icone di Roma e del Lazio*, I-II, Roma, 2012, con bibl. completa, cui si aggiunga il seguente catalogo, pubblicato quasi in contemporanea: *Tavole miracolose. Le icone medievali di Roma e del Lazio del Fondo edifici di culto* [Cat. della mostra, Roma, 2012], Roma, 2012.

[30] Il tornante dell'iconoclasmo o, meglio, della ristabilita iconodulia dell'843 appartiene a tempi successivi all'ambito cronologico delle icone qui discusse. Nel merito e per la discussione della valenza esclusivamente cultuale e/o liturgica, vd. soprattutto: E. KITZINGER, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm* [1954], ristampato in *Byzantine Art and West*, Bloomington-London, 1976, V: pp. 90-156; H. BELTING, *Bild und Kult*, München, 1990 (ed. italiana, con sgradevoli errori di traduzione: *Il culto delle immagini*, Roma, 2001); G. WOLF, Salus populi romani. *Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, 1990; Ch. BARBER, *Figure and Likeness. On the limits of Representation in Byzantine Iconoclasm,* Princeton-Oxford, 2002, pp. 13-37; *Intellektualisierung und Mystifisierung mittelalterlicher Kunst: "Kultbild". Revision eines Begriffs*, hrsg. von M. BÜCHSEL - R. MÜLLER, Berlin, 2010, ivi in part. M. BÜCHSEL, *Einleitung. Abkehr vom "Kultbild" als Epochenbegriff*, pp. 9-25, e Ch. BARBER, *On Cult Images and the Origins of medieval Art*, pp. 27-40.

[31] A mia conoscenza solo una giovane studiosa tedesca ha infatti tematizzato questo aspetto: K. DOTZER, *Die Rekonstruktion der Marientafel aus Santa Maria Antiqua und ihre Aufstellung im Kirchenraum*, in *Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte*, 2 (2000), pp. 53-78. Riepilogo qui i dati (misure e tecnica pittorica) delle cinque icone: 1- Frammento di Santa Francesca Romana (già Santa Maria Nova), a encau-

È comunque certo ed universalmente riconosciuto che lo spazio cristiano di Santa Maria Antiqua sia segnato dalle sue strette connessioni con il cristianesimo greco, come già di per sé evidenziano i testi sin dall'origine 'greci' del sinodo lateranense del 649, ma ancor di più significativamente l'ondata devozionale per santi, le cui origini di culto sono tutte nell'area greco-orientale, come ha scritto Beat Brenk, che ha anche sottolineato le implicazioni di teologia politica nella ripetuta scelta dell'*Annunciazione*, da intendersi in quella chiave antimonotelita che già Jean - Marie Sansterre aveva ben individuato nella linea di committenza da Martino I a Giovanni VII [27]. Per l'età di Giovanni VII gli approfondimenti che è venuto offrendo negli ultimi anni Per-Olav Folgerø, sulla scia dei fondamentali studi di Per Jonas Nordhagen, in particolare sull'esegesi della grande iscrizione absidale, hanno contribuito ulteriormente alle nostre conoscenze sulle implicazioni della liturgia greca nella pratica religiosa romana [28].

---

vio, 4-5). Nulla, se non una minuscola stauroteca proveniente da San Lorenzo fuori le mura, resta di significativo delle donazioni imperiali o, comunque, originarie di Costantinopoli o dell'Oriente "bizantino", né la stessa Croce è menzionata fra le donazioni al pontefice romano nel *Liber pontificalis*, come notato da S. Moretti, *Appunti di lettura dal* Liber pontificalis: *valenza dei termini* imago, effigies, figura, icona *ed entità dei doni dall'impero bizantino,* in *Arte medievale*, 11 (1997), pp. 61-73. La presenza della stauroteca è stata ricordata di recente da A. Iacobini, Aurea Roma. *Le arti preziose da Costantino all'età carolingia: committenza, produzione, circolazione*, in *Roma fra Oriente e Occidente,* Spoleto, 2002 (Settimane di studio del Centro italiano per lo studio dell'alto medioevo, 49), pp. 651-690, tavv. I-XXIX (con bibl. alla nota 47 e fig. alla tav. XII).

[27] B. Brenk, *Kultgeschichte versus Stilgeschichte* cit. (nota 24), dove sono affrontati argomenti che sviluppano anche spunti della sua precedente relazione pubblicati tuttavia successivamente (Id., *Papal Patronage* cit. [nota 24]). Per la precisa messa a punto della situazione della chiesa nel VII secolo restano fondamentali le pagine di Nordhagen, *S. Maria Antiqua* cit. (nota 24). Per le programmatiche implicazioni antimonotelite sviluppate da Brenk la battuta storiografica iniziale è quella di J.-M. Sansterre, *À propos de la signification politico-religieuse de certaines fresques de Jean VII à Sainte-Marie-Antique*, in *Byzantion,* 57 (1987), pp. 434-440.

[28] P. J. Nordhagen, *John VII's Adoration of the cross in S. Maria Antiqua*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 30 (1967), pp. 388-390; P. O. Folgerø, *Traces of Palestinian Liturgy in the Old Testament Catena on the Apsidal Arch of. S. Maria Antiqua in Rome*, in *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, ser. III, 1 (2004), pp. 63-77; Id., *The Text-*Catena *in the frescoes in the sanctuary of S. Maria Antiqua in Rome (705-707 a.D.). A note on its links to the catechetical lectures of Cyril of Jerusalem*, ibid., 6 (2009), pp. 45-66; Id., *The lo-*

Un altro caso di dissenso storiografico nel generale contesto dei rapporti fra Roma e Bisanzio è quello delle icone mariane, essenziali referenti di fede, a Roma privilegiate dalla conservazione di ben cinque di esse entro l'VIII secolo [29]. Non posso e non intendo in questa sede discuterne in dettaglio i tanti quesiti sulla loro funzione liturgica e sulla loro fruizione devozionale nella pratica religiosa nei secoli anteriori all'iconoclasmo [30]. Vorrei tuttavia qui sottolineare l'importanza di un argomento che, noto a tutti, è stato tuttavia specificamente discusso solo in un'occasione, mentre merita ben maggiore attenzione per cogliere la specificità 'romana' delle icone: la loro monumentalità [31]. Essa la si coglie sin da quella che è vero-

---

west zone in The Adoration of the Crucified *scene in S. Maria Antiqua: a new conjecture,* in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 62 (2009), pp. 207-219. Per gli affreschi degli anni di papa Giovanni VII si rinvia a P. J. NORDHAGEN, *The frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, in *Acta ad Archaeologiam et Artium Historian Pertinentia*, 3 (1968), pp. 3-114; ID., *The Presence of Greek Artists in Rome in the Early Middle Ages. A Puzzle Solved*, in *Bizantinistica*, 14 (2012) [ma 2013], pp. 183-191. Per ulteriore evidenza di "Rome around a.D. 700 as a predominant Byzantine city", vd. D. KNIPP, *The Chapel of Physicians at Santa Maria Antiqua* in *Dumbarton Oaks Papers*, 56 (2002), pp. 1-23 (cit. da p. 23).

[29] G. LEONE, *Icone di Roma e del Lazio*, I-II, Roma, 2012, con bibl. completa, cui si aggiunga il seguente catalogo, pubblicato quasi in contemporanea: *Tavole miracolose. Le icone medievali di Roma e del Lazio del Fondo edifici di culto* [Cat. della mostra, Roma, 2012], Roma, 2012.

[30] Il tornante dell'iconoclasmo o, meglio, della ristabilita iconodulia dell'843 appartiene a tempi successivi all'ambito cronologico delle icone qui discusse. Nel merito e per la discussione della valenza esclusivamente cultuale e/o liturgica, vd. soprattutto: E. KITZINGER, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm* [1954], ristampato in *Byzantine Art and West*, Bloomington-London, 1976, V: pp. 90-156; H. BELTING, *Bild und Kult*, München, 1990 (ed. italiana, con sgradevoli errori di traduzione: *Il culto delle immagini*, Roma, 2001); G. WOLF, Salus populi romani. *Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, 1990; Ch. BARBER, *Figure and Likeness. On the limits of Representation in Byzantine Iconoclasm,* Princeton-Oxford, 2002, pp. 13-37; *Intellektualisierung und Mystifisierung mittelalterlicher Kunst: "Kultbild". Revision eines Begriffs*, hrsg. von M. BÜCHSEL - R. MÜLLER, Berlin, 2010, ivi in part. M. BÜCHSEL, *Einleitung. Abkehr vom "Kultbild" als Epochenbegriff*, pp. 9-25, e Ch. BARBER, *On Cult Images and the Origins of medieval Art*, pp. 27-40.

[31] A mia conoscenza solo una giovane studiosa tedesca ha infatti tematizzato questo aspetto: K. DOTZER, *Die Rekonstruktion der Marientafel aus Santa Maria Antiqua und ihre Aufstellung im Kirchenraum*, in *Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte*, 2 (2000), pp. 53-78. Riepilogo qui i dati (misure e tecnica pittorica) delle cinque icone: 1- Frammento di Santa Francesca Romana (già Santa Maria Nova), a encau-

similmente la più antica, comunque del VI secolo, oggi conservata in due frammenti, con il volto di Maria (Fig.12) e del Figlio, a Santa Francesca Romana (già Santa Maria Nova), di quasi due metri in origine, se la Madonna era rappresentata a poco più di mezzo busto (Fig. 13), o addirittura ben oltre i due metri se invece era a figura intera [32]. Superava d'altronde i due metri anche l'icona del Pantheon (Fig. 15), stando alla verosimile ipotesi sostenuta da Bertelli e suggerita da Hugo Buchthal che ne prevedeva un formato approssimativo di cm. 240 x 85 [33] (Fig. 14). A conclusivo sigillo di questa specificità tutta romana si colloca, infine, l'icona di Santa Maria in Trastevere, ancor oggi integra, con un formato di cm. 164 x 116 (Fig. 17) [34].

---

sto su tela incollata su tavola (P. Cellini, *Una Madonna molto antica*, in *Proporzioni*, 3 [1950], pp. 3-7), cm. 134 x 99 sull'attuale supporto (Leone, *Icone* cit. [nota 29], nr. 4); 2. Icona della "Salus populi romani" a Santa Maria Maggiore, cm. 117 x 79, tempera su tela applicata su tavola, resecata in basso (P. Amato, *De vera effigiae Mariae. Antiche Icone Romane* [catalogo della mostra, Roma, 1988], p. 52); 3. Frammento di icona al Pantheon, tempera alla caseina (con restauri a encausto) su tavola di olmo, cm. 100 x 47,7 resecata forse a metà (C. Bertelli, *La Madonna del Pantheon*, in *Bollettino d'Arte*, 46 [1961], pp. 24-32); 4. Icona del monastero di S. Maria del Rosario (da San Sisto), a encausto su tavola di tiglio, cm. 71,5 x 42,5 (C. Bertelli, *L'immagine del "monasterium tempuli" dopo il restauro,* in *Archivum fratrum predicatorum*, 31 [1961], pp. 82-111); 5. Icona della "Madonna della Clemenza" a Santa Maria in Trastevere, a encausto su tavola di cipresso, cm. 153 x 105 senza la cornice, cm. 164x116 con la cornice (Bertelli, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere* cit. [nota 8], p. 16). Insieme con le cinque icone mariane va naturalmente ricordata l'icona acheropita del Laterano, pur se ormai ridotta al solo supporto: tempera su tavola, cm. 142 x 58 (Leone, *Icone* cit. [nr. 29]).

[32] Dotzer, *Die Rekonstruktion* cit. supra, pp. 58 e 61, ha proposto la ricostruzione qui illustrata alla fig. 13. Ivi le esatte misure in dettaglio: 53 x 41 il supporto della testa di Maria (40 cm. la sola testa fino all'attacco del collo); 26 x 13,5 il supporto della testa del Bambino.

[33] Bertelli, *La Madonna del Pantheon* cit. (nota 31), p. 30, nota 4.

[34] A mio avviso, resta salda la datazione dell'icona al pontificato di Giovanni VII (705-707) impeccabilmente argomentata da Bertelli, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere* cit. (nota 8) e contestata da Andaloro, *La datazione della tavola* cit. (nota 8), oltre che in successive occasioni, fra le quali: *Le icone a Roma in età preiconoclasta*, in *Roma fra Oriente e Occidente,* Spoleto, 2002 (Settimane di studio del Centro italiano per lo studio dell'alto medioevo, 49), pp. 719-753. M. Lidova, *L'icona acheropita della vergine di Santa Maria in Trastevere a Roma*, in *Le arti a confronto con il sacro*. Atti delle Giornate di studio (Padova 2007), a cura di V. Cantone - S. Fumian, Padova, 2013, pp. 19-28, ha promesso nuove aperture d'indagine sul problema.

Diversamente da Roma, a Costantinopoli resta soltanto la testimonianza di una sola grandissima (παμμεγέθης) icona [35]. Nell'Urbe il formato monumentale delle tre icone mariane e dell'"acheropita lateranense", tutte sorte in una serrata sequenza che dal VI secolo giunge fino all'VIII, deve almeno farci discutere, alla luce della loro presenza, il problema della collocazione che esse ebbero, sollecitato anche dalla loro potenziale forza 'espositiva'. Nel caso dell'icona oggi a Santa Maria Nova mi sembra di poter riaffermare che essa abbia potuto trovare posto nel recesso di fondo dell'ambiente non ancora absidato, forse non ancora convertito in 'chiesa', dove avrebbe svolto in tal caso un ruolo esclusivamente votivo [36]. Nel caso del Pantheon, del quale ancora oggi sostanzialmente sperimentiamo l'originario spazio architettonico, è del tutto plausibile che essa abbia trovato posto all'interno della 'rotonda' sin dalla consacrazione, nel 609 o 613, voluta dal pontefice Bonifacio IV e autorizzata dall'imperatore Foca [37]. Del tutto verosimilmente dono del pontefice o dell'imperatore, l'icona è oggi collocata, in copia (dopo il suo restauro), sull'abside centrale, dove pervenne, divenendo "icona d'altare" solo nel 1724, mentre in precedenza, almeno dalla fine

---

[35] L'icona è quella delle Blacherne dedicata dai patrizi Galbius e Candidus (C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire. 312*-1453 [1972], Toronto-Buffalo-London, 1986, pp. 34-35). Insieme con altri argomenti, ne ha utilizzato la citazione Brenk, *Kultgeschichte versus Stilgeschichte* cit. (nota 24), p. 982, per sottolineare il possibile nesso fra la dedica mariana di Roma e la devozione alla Vergine alle Blacherne (al cui proposito vd. M. Bacci, *Il pennello dell'evangelista*, Pisa, 1998, pp. 136-144). Sull'argomento dell'icona nello spazio ecclesiale cfr. adesso B. Brenk, *The Apse, the Image and the Icon*, Wiesbaden, 2010, in part. pp. 83-107.

[36] Pace, *Immagini sacre* cit. (nota 8). Per una ipotesi un po' diversa vd. Dotzer, *Die Rekonstruktion der Marientafel* cit. (nota 32), pp. 65-67, che ne propone una valenza di "Altarretabels zwischen Apsisnische und Altar" che mi pare rischiosa.

[37] È certo, da fonti antiche, che il Pantheon fu consacrato il 13 maggio, mentre l'anno, tradizionalmente fissato al 609 (data intermedia fra l'inizio del pontificato di Bonifacio IV nell'agosto del 608 e la morte, nell'ottobre del 610, dell'imperatore Foca, cui il pontefice si era rivolto, secondo la testimonianza del *Liber pontificalis*, per l'autorizzazione a convertire al culto cristiano l'edificio imperiale) poté invece essere il 613, perché fu allora che quella data cadde di domenica, giorno prescritto dalla liturgia per queste cerimonie: S. de Blaauw, *Das Pantheon als christlicher Tempel*, in *Bild und Formensprache der spätantiken Kunst. Hugo Brandenburg zum 65. Geburtstag*, in *Boreas*, 17 (1994), pp. 13-26. Lascia tuttavia perplessi il distacco, di almeno due anni e mezzo, della cerimonia di consacrazione dalla data più recente del regno dell'imperatore Foca.

del XVI secolo, era collocata nell'edicola di sinistra [38]. Dove dunque si trovasse in origine può essere solo supposto, peraltro verosimilmente escludendosi l'abside centrale, sia soprattutto per la disgiunzione allora esistente fra icona e liturgia, sia pure perché sembra improbabile un 'declassamento' dall'abside all'edicola adiacente per "l'icona" della chiesa [39]. Mi pare che sulla base del suo stesso formato, verosimilmente di altezza tripla della larghezza, si possa pensare che essa sin dall'inizio potesse essere stata dove si trovava nel XVI secolo o, comunque in un'edicola o abside dell'emiciclo, la schermatura delle cui colonne binate poteva anche creare un'ideale incorniciatura architettonica alla sua forma longilinea. In alternativa potrebbe non escludersi la possibilità (che mi suggerisce Beat Brenk) che essa fosse attaccata a una delle monumentali colonne, il cui fusto scanalato ha un diametro adeguato all'ampiezza dell'icona, superando di un paio di centimetri il metro.

Nel caso, infine, di Santa Maria in Trastevere (Fig. 17) quel che addizionalmente colpisce è la sua monumentalità scenica, entro un formato che adesso è più ampio in larghezza, con un'altezza proporzionata alla misura umana. Agli 'attori' usuali fanno corona gli arcangeli e il pontefice, con una messinscena di stampo teatrale che sembra anticipare di poco più di un secolo la straordinaria abside di Santa Maria in Domnica del tempo di papa Pasquale I (817-824). Troppo scarsi sono i dati sull'edificio preinnocenziano di XII secolo per una qualche certezza [40], ma in questo caso una posizione eminente dell'icona mi sembra comunque im-

---

[38] De Blaauw, *Das Pantheon* cit. (nota 37). L'icona è oggi collocata in una cappellina attigua, normalmente chiusa al pubblico. In merito alla donazione ricordo che per Brenk, *Kultgeschichte versus Kunstgeschichte* cit. (nota 24), pp. 979-980, l'erezione della colonna onoraria dedicata a Foca nel Foro romano può interpretarsi anche come segno di gratitudine per il suo ruolo nella vicenda. Nel caso di un dono imperiale all'atto della consacrazione che fosse avvenuta nel 613 il regnante sarebbe invece stato Eraclio.

[39] Ha espressamente affermato la disgiunzione fra icona e liturgia Brenk, *The Apse* cit. (nota 35), che di conseguenza, come mi ha anche ribadito a voce, esclude un posizionamento delle icone romane sull'abside centrale, in contiguità con l'altare. M. Andaloro, *Dal ritratto all'icona*, in M. Andaloro - S. Romano, *Arte e iconografia a Roma. Dal Tardoantico alla fine del medioevo*, Roma, 2002, pp. 23-54, non si è espressa esplicitamente sul problema della collocazione, ma ha tuttavia ritenuto che "nello spazio della chiesa" essa sia "compatibile con un certo ordine di tipo liturgico" (cit. da p. 53).

[40] D. Kinney, *S. Maria in Trastevere from its founding to 1215*, New York University, Ph.D., 1975.

posta dalla presenza, in ostentato primo piano, del pontefice, a Roma mai incline a dimenticare il suo ruolo di successore di Pietro. Che questa collocazione implicasse nessi con la pratica liturgica è difficile dire, ma può essere qui significativo osservare che di lì a poco, a distanza di circa due generazioni, una monumentale icona murale avrebbe finalmente esercitato il suo ruolo visivo in diretta adiacenza con l'altare: nella cappella cosiddetta "di Teodoto" o "dei ss. Quirico e Giulitta" a Santa Maria Antiqua [41]. Che la cappella fosse "privata" per committenza può aver giocato un ruolo, ma non ne è secondario lo stretto aggancio 'tematico' fra il martirio di Cristo sulla croce e il ciclo martiriale di Quirico e Giulitta che si dipana sulle pareti (Fig. 18).

La committenza privata di Teodoto ci riconduce al ruolo della committenza di queste icone, interrogativo senza appigli di soluzione per quella di Santa Maria Antiqua/Nova, ma con prestigiose coordinate di riferimento per il Pantheon. In questo caso sarei propenso a optare per una committenza del pontefice, che tendo a vedere più conforme al tradizionale interesse del suo ruolo, quale si era venuto visualmente delineando da più generazioni, così come la sua esecuzione mostra caratteri che, pur se comuni al mondo bizantino d'oltremare, non possono escludere una sua origine nella stessa Roma. Mi riferisco sia alla qualità pittorica e ai suoi modelli d'immagine, sia pure alla soluzione tecnica e "devozionale" della doratura delle mani (di Maria e del Figlio), come nell'icona da San Sisto o in mosaici a tessere dorate, come nel San Demetrio di Salonicco, o

---

[41] H. Belting, *Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 41 (1987), pp. 55-69. Così osserva in proposito lo studioso: « In der Theodosiuskapelle hat sicher der Bezug zum Altar eine Rolle gespielt, Vielleicht war es ein Altar, der dem griechischen Ritus des Prothesis diente. Aber darüber wissen wir nichts Sicheres. An der Stelle, wo sich viel später das Altarkreuz einbürgerte fungierte die Kreuzigung sowohl als Devotionsbild, zu dem der Stifter beten konnte, wie auch ein theologisches Argument... » (cit. da p. 67). Dotzer, *Die Rekonstruktion der Marientafel* cit. (nota 31), ha anche collegato la sistemazione visiva della Crocefissione di questa cappella con il problema espositivo dell'icona, presentando altra documentazione romana. Fra i suoi esempi merita attenzione la cappellina privata direzionata sul lato sud del pilastro nord-occidentale, la cui immagine di Maria con il Figlio fu di sicuro oggetto di venerazione, ma non può con altrettanta sicurezza collegarsi, come suppone la Dotzer, a una pratica liturgica. Su di essa vd. comunque A. Weis, *Ein vorjustinianischer Ikonentypus in S. Maria Antiqua*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 8 (1958), pp. 17-61.

anche a Durazzo, nella "cappella dell'anfiteatro" [42]. In merito alla qualità pittorica il quesito della loro esecuzione deve comunque almeno essere liberato da due gravose ipoteche che seguitano a ricorrere, anche se ormai ripetutamente contestate: l'equivalenza di "qualità" e "costantinopolitanità" e, soprattutto, l'associazione dell'"ellenismo" con la "costantinopolitanità" [43]. Infatti è proprio il loro "quoziente ellenistico" che è valso, frequentemente a provare debiti costantinopolitani delle icone (o di altre pitture) ed è stato utilizzato come gradiente cronologico. Tuttavia, non solo nulla ci conferma che brani pittorici di altissima qualità come il volto del Bambino nella Madonna del Pantheon (Fig. 15), o la straordinaria dolcezza di incarnato che ancora emerge dalla Madonna di Santa Maria Nova (Fig. 12) o altrove, non solo in icone (per esempio quella "di San Sisto") ma anche nella pittura ad affresco (come il celeberrimo "angelo bello") debbano significare Costantinopoli. È solo una petizione di principio che determina l'alternativa Roma - Costantinopoli sulla base di quella dicotomia stilistica ravvisata sul palinsesto di Santa Maria Antiqua fra i due angeli e sigillata col significativo riferimento a Costantinopoli dell'angelo "bello", a confronto di quello "romano" dello strato precedente. Perduta una paragonabile *facies* stilistica costantinopolitana, onestà critica vorrebbe che ci si astenga da un vano gioco attributivo e si valutino queste

---

[42] Alle mani dorate in questi monumenti hanno rivolto attenzione diversi studiosi: BERTELLI, *La Madonna del Pantheon* cit. (nota 32), p. 31, nota 14 (avvalendosi di un suggerimento di Hjalmar Torp per il confronto con Salonicco); R. CORMACK, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, London, 1985, p. 84; ANDALORO, *I mosaici parietali di Durazzo* cit. (nota 12), p. 104; BELTING, *Bild und Kult* cit. (nota 30), pp. 16, 51, 141; PACE, *Mosaici e pittura in Albania* cit. (nota 12), p. 109; PACE, *Immagini sacre* cit. (nota 8), pp. 145-147.

[43] L' "ellenismo", quasi categoria spirituale in senso crociano, ha una lunga vita che, come tutti sanno, molto deve ai raffinati saggi di Ernst KITZINGER, dei quali basti qui ricordare *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art*, in *Dumbarton Oaks Papers,* 17 (1963), pp. 95-115, e la sua sintesi del 1977: KITZINGER, *Byzantine Art* cit. (nota 10). Al convinto sostegno, in questi e in altri scritti, di P. J. NORDHAGEN: *"Hellenism" and the Frescoes in Santa Maria Antiqua"*, in *Konsthistorisk Tidskrift*, 41 (1972), pp. 73-80; *The Use of Antiquity in Early Byzantium. Ernst Kitzinger's thesis on the 'perennial Hellenism' of Constantinople*, in *Bizantinistica*, 9 (2007), pp. 61-71, e ancora, di recente, in *Presence of Greek Artists* cit. (nota 28) si contrappone con la pungente critica che ne ha invece fatto C. MANGO, *Artifacts in the Abstract*, in *The Times Literary Supplement*, march 25, 1977, p. 381, recensendo *Byzantine Art and the West* dello stesso Kitzinger.

opere nella specificità del clima storico di una Roma il cui radicamento nella propria tradizione artistica, di età pagana e poi cristiana, ne poté certamente mantenere viva la ripresa di modelli e di forme pittoriche: il Bambino dell'icona del Pantheon discende certamente da un prototipo classico, sia egli la reincarnazione di un "piccolo Dioniso" (Bertelli) oppure di un erote pompeiano o anche di uno dei tanti attori delle scene cristiane nelle catacombe di Marcellino e Pietro [44] (Fig. 16). Lo stesso avverrà ancora secoli dopo (senza bisogno di dover aspettare fino alla "rinascita" del *Sancta Sanctorum* di fine XIII secolo) con lo straordinario vaso di frutta del pannello di Alessio a San Clemente, impensabile anch'esso senza un modello, visto e studiato, dell'antichità romana.

Se per i modelli d'immagine e le inerenti conseguenze formali la valutazione storico-artistica può anche differire, perché in ultima analisi dipendente dall'esercizio dell'occhio e dunque soggettiva, lo studio della "prassi operativa" (sui mosaici, sugli affreschi, sulle tavole) dovrebbe consentirci di riconoscere specificità di "maniera" e, in grandi linee, almeno condurci a cogliere identità o divergenze significative. Tuttavia, ogni opera ha una sua specifica unicità, che la rende difficilmente paragonabile alle altre [45], ed è anche risultato vano, almeno finora, il tentativo di cogliere il *quid* delle opere attraverso l'analisi della prassi operativa, la sequenza delle cui fasi valendo solo a livello descrittivo [46]. Re-

---

[44] Per il Bambino del Pantheon l'espressione qui virgolettata è di Bertelli, *La Madonna del Pantheon* cit. (nota 31), p. 25, mentre la citazione dell'affresco pompeiano è mia, in Pace, *Da Costantino a Foca* cit. (nota 6), p. 228, nota 47. Per l'affresco dalle catacombe: J. G. Deckers - H. R. Seeliger, *Die Katakombe "Santi Marcellino e Pietro". Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano-Münster, 1987, Textbd., Nr. 45 ("Cripta del tricliniarcha"), Tafelbd., Farbtafel 21.

[45] Pienamente condivisibile nella sua icasticità quanto ne ha osservato Belting, *Bild und Kult* cit., p.87: « Jedes Werk [ist] ein Unikum und nicht Teil einer Serie ».

[46] Andaloro, *Le icone a Roma in età preiconoclasta* cit. (nota 34), pp. 744-746, tavv. XII-XVI, ed Ead., *La parete palinsesto: 1900-2000,* in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano. Cento anni dopo*. Atti del colloquio internazionale (Roma, 2000), a cura di J. Osborne - J. R. Brandt - G. Morganti, Roma, 2004, pp. 97-111. Almeno in merito alle fasi pittoriche dell'"angelo bello" di Santa Maria Antiqua mi pare che comunque possano esistere ragioni di dissenso, da me esposte nella *Recensione a Santa Maria Antiqua*, in *Byzantinische Zeitschrift*, 99 (2006), pp. 261-265. In ripetuti colloqui con il restauratore, Werner Schmid, ho potuto anche capire che la sua documentatissima stratigrafia non corrisponde con quella della studiosa.

sta da sperare che dai lunghi, meritori anni di lavoro e di restauro a Santa Maria Antiqua possa sortire una pubblicazione che documenti esaurientemente quale sia stato in questa chiesa l'uso di tecniche e materiali, permettendoci una migliore conoscenza di quel cruciale arco cronologico che la chiesa copre, fra il VI e l'VIII secolo (a tralasciare le fasi di poco successive) [47].

Quanto non solo sia labile il crinale che divide Roma da Bisanzio, ma anche quanto fortemente Roma mantenga una sua forte specificità lo dimostra, a ben vedere, persino un'opera come il mosaico absidale di Sant'Agnese (625-638) (Fig. 19) [48]. Se è indiscutibile, infatti, che vi si mostra una piena consonanza con le formule d'immagine bizantine, indiscutibilmente essa riafferma la sua specificità 'romana' non solo per l'ovvia scelta tematica, con la presenza della santa martire sepolta nel sottostante cimitero, fiancheggiata dai due vescovi dell'Urbe, ma anche per lo straordinario afflato poetico del sottostante titolo che, se fosse stato conservato sulla pergamena privo della sua conclusione celebrativa di papa Onorio, ben difficilmente sarebbe stato riferito a questa immagine. Dopo il verso iniziale, più o meno di circostanza, esso così prosegue con i seguenti esametri: « Aurea sorge la pittura per tagliati metalli / e lo stesso giorno qui è avvinto e rinchiuso / cosicché crederesti che l'aurora da nivee fonti spunti / fra le nuvole squarciate irrorando di rugiada i campi / ossia che tra i pianeti Iride spanda la sua luce / splendente del colore del purpureo pavone (...) » [49]. Se la scrittura è

---

[47] Un preliminare, telegrafico accenno in merito è quello, accompagnato da una scheda sull'*Anastasis* del tempo di Giovanni VII, di W. M. Schmid - V. Valentini, *Alcune considerazioni sulle tecniche pittoriche dei dipinti murali altomedievali di S. Maria Antiqua al Foro Romano*, in *Castelseprio e Torba. Sintesi delle ricerche e aggiornamenti*, a cura di P. M. De Marchi, Mantova, 2013, pp. 415-421.

[48] Matthiae, *Mosaici medievali* cit. (nota 6), pp. 169-179. Per i restauri cfr. G. Delfini Filippi, *Per la storia del restauro musivo nel secolo XIX: l'esempio di Sant'Agnese fuori le mura*, in *Storia dell'arte*, 65 (1989), pp. 87-94.

[49] Così il testo completo in latino, che inizia sull'estradosso dell'arco (adesso di stesura ottocentesca): « Virginis aula micat variis decorat metallis / sed plus namque nitet meritis fulgentior amplis »; continua poi, con la stesura musiva originale nelle sottostanti tabelle epigrafiche: « Aurea concisis surgit pictura metallis / Et complexa simul clauditur ipsa dies / Fontibus e niveis redas aurora subire / Correptas nubes roribus arva rigans /Vel qualem inter sidera lucet proferet irim / Purpureusque pavo ipse colore nitens / Qui potuit noctis vel lucis reddere finem / Martyrum e bustis hinc reppulit ille chaos / Sursum versa nutu quod cunctis cernitur usque / Praesul Honorius haec vota dicata dedit / Vestibus et factis signantur

parte integrante dell'immagine, come credo che si sia ormai convinti, la differenza fra Roma e la Salonicco "bizantina" (che, a differenza di Costantinopoli, dove non resta più nulla del genere, ci permette adeguati riscontri sincronici di immagini votive), non potrebbe essere maggiore [50].

Nel IX secolo Roma non è più parte integrante dell'Impero bizantino, ma la città mantiene vivi e attivi con i suoi monasteri greci tramiti essenziali di cultura – teologica, letteraria e artistica – con il mondo della grecità e dell'ortodossia [51]. Dopo il terremoto dell'847 la chiesa di Santa Maria Antiqua venne verosimilmente abbandonata dal suo clero, che si trasferì a est del foro fondando Santa Maria Nova (dove trasferì la preziosa icona), restando ad ospitare solo una modesta congregazione, che nei seguenti decenni continuò la sua pratica iconodula tappezzando di affreschi l'antico atrio [52]. Restò, invece, in piena attività l'importante monastero di San Saba sul piccolo Aventino, i cui frammenti pittorici dal VII al X secolo ne sono importante testimonianza di prestigio e impegno di committenza "greca" [53]. Agli inizi del secolo un papa "latino", Pasquale I

---

illius ora / / Excitat aspectu lucida corda gerensta dedit ». Ne ho già riportato l'intera traduzione italiana e formulato il commento che ho qui ripreso nel mio *Immagini sacre* cit. (nota 8), pp. 152-154, cui rinvio anche per altre referenze bibliografiche.

[50] Sul rapporto fra testo e immagine nei monumenti musivi romani, soprattutto altomedievali, vd. Ch. Belting - Ihm, *Zum Verhältnis von Bildprogrammen und Tituli in der Apsisdekoration früher westlicher Kirchenbauten*, in *Testo e immagine nell'alto Medioevo*, Spoleto, 1994 (Settimane di studio del Centro italiano per lo studio dell'alto medioevo, 41), pp. 839-884 (a p. 871 un accenno a Sant'Agnese); E. Thunø, "Decus suus splendet ceu Phoebus in orbe". *Zum Verhältnis von Text und Bild in der Apsis von Santa Maria in Domnica in Rom,* in *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Zur Korrelaktion von Text und Bild im Wirkungskreis de Bibel*, hrsg. von B. Janowski - N. Zchomelidse, Stuttgart, 2003, pp. 147-164; Id., *Inscriptions on Light and Splendor from Saint Denis to Rome and back,* in *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, 24 (2011), pp. 139-159. Per Salonicco: Cormack, *Writing in Gold* cit. (nota 42).

[51] Per una sintesi svelta, ma puntuale e precisa, dei fatti artistici: J. Osborne, *Artistic contacts between Rome and Constantinople in the years following the triumph of orthodoxy (AD 843)*, in *L'Ellenismo italiota dal VII al XII secolo. Alla memoria di Nikos Panagiotakis*. Atti del Convegno, Atene, 2001, pp. 261-272.

[52] J. Osborne, *The atrium of S. Maria Antiqua, Rome. A history in art,* in *Papers of the British School at Rome*, 55 (1987), pp. 186-223.

[53] G. Bordi, *Gli affreschi di San Saba sul Piccolo Aventino. Dove e come erano,* Milano, 2008. Per essere stato stampato in pochissime copie, ai più ne sarà utile il suo *abregé*: Ser-

(817-824) fondava e dedicava a Santa Prassede la chiesa nelle immediate vicinanze di Santa Maria Maggiore, aggregandovi una « sanctam graecorum congregationem (...), quae die noctuque grece modulationis psalmodie laudes omnipotenti Deo sanctisque illius ibidem quiescentibus (...) introduxit » [54]; accanto all'ansa del Tevere, quasi di fronte a Santa Maria in Cosmedin, la chiesa di Santa Maria de Secundicerio, già insediata da tempo nel tempio di Portunus, veniva decorata da affreschi al tempo di papa Giovanni (872-882) [55].

È intorno agli affreschi e mosaici di queste chiese che ruota la discussione sulla possibile opzione romana dell'origine di tre manoscritti greci, di grande interesse anche come testimonianze di cultura figurativa, altrimenti riferiti anche a Costantinopoli, alla Palestina e all'Italia meridionale. Si tratta di codici, è bene dirlo sin dall'inizio, sui quali ancora la più recente indagine di carattere codicologico e paleografico ha dovuto rassegnarsi a questa disarmante conclusione: « Non vi sono (...) caratteristiche codicologiche peculiari comuni a tutti i manoscritti, sì da permetterne di utilizzarne almeno un'origine comune; né, all'interno del gruppo, si possono distinguere aggregazioni minori significative (...) » [56]; una conclusione

---

gius pictor *e* Martinus magister: artifices *nella Roma del X secolo*, in *Medioevo: le officine*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 2009), a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano, 2010, pp. 399-410.

[54] Sansterre, *Les moines grecs* cit. (nota 2), I, p. 38 e II, nota 283 con citazione dal LP.

[55] J. Lafontaine-Dosogne, *Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome,* Bruxelles, 1959, da correggere con M. Trimarchi, *Per una revisione iconografica del ciclo di affreschi nel tempio della "Fortuna virile"*, in *Studi medievali*, 19 (1978), pp. 653-679, tavv. I-XIII. Per la corretta intitolazione della chiesa: J. Osborne, *A Note on the medieval name of the socalled 'Temple of Fortuna virilis' at Rome*, in *Papers of the British School at Rome*, 56 (1988), pp. 210-212.

[56] M. D'Agostino, *Furono prodotti manoscritti greci a Roma tra i secoli VIII e IX? Una verifica codicologica e paleografica*, in *Scripta*, 6 (2013), pp. 41-48, cit. da p. 41. Si tratta di un testo, già letto in questo convegno, che, come dice il titolo, cerca di "verificare" la proposta di una loro origine romana sostenuta da G. Cavallo, *La cultura italo-greca nella produzione libraria*, in *I Bizantini in Italia* cit. (nota 3), pp. 495-612 (con una buona selezione di foto a colori alle figg. 452-467); Id., *Le tipologie della cultura nel riflesso delle testimonianze scritte*, in *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto medioevo*, Spoleto, 1988 (Settimane di studio del Centro italiano per lo studio dell'alto medioevo, 34), pp. 469-516: 503-509. Già all'atto della lettura nella sede congressuale le argomentazioni proposte da D'Agostino mi sembrarono tuttavia insufficienti, come ebbi a contestargli.

che peraltro ribadisce quanto era stato scritto dalla Agati quasi venti anni prima, con un inappuntabile vaglio critico delle evidenze librarie, che la avevano condotta a concludere che « non possediamo elementi sulla base dei quali poter attribuire con certezza prodotti librarii a Roma bizantina » [57]. Resta dunque un procedimento indiziario cui nemmeno i parametri 'formali' della disciplina storico-artistica portano adeguate certezze [58].

I codici sono il PARIS, Bibliothèque nationale de France, Paris. gr. 923 (*Sacra Parallela* di Giovanni Damasceno), MILANO, Biblioteca Ambrosiana, Ambr. E 49-50 inf. (Gregorio di Nazianzo, *Orazioni*) e CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 749 (Giobbe) [59]. La loro precisa datazione non è sicura, ma il IX secolo dovrebbe almeno contenerli tutti. Ovviamente l'843 segna il discrimine cronologico prima del quale è impensabile una loro origine costantinopolitana, anche se David Wright audacemente propose l'interludio iconofilo per l'esecuzione nella capitale dell'Impero dei *Sacra Parallela*, mentre Osborne ha offerto un indizio di peso per ribadirne l'*a quo*, con propensione a ribadirne l'origine costantinopolitana proposta da Robin Cormack [60]. Per il codice Parigino mi parrebbe dunque più verosimile questa soluzione (rispetto all'alternativa palestinese, già prima dell'843 o dopo), ritenendo di dover assolutamente escludere per mancanza di probanti indizi sia la referenza italomeridionale che quella romana [61].

---

[57] M. L. AGATI, *Centri scrittori e produzione di manoscritti grci a Roma e nel Lazio (secc. VII-IX in.)*, in *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, n.s., 48 (1994), pp. 141-165.

[58] Per un'utile, sintetica rassegna della storiografia storico artistica: K. CORRIGAN, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge, 1992, nota 35 alle pp. 194-195.

[59] Le battute d'inizio degli studi storico-artistici, con la proposta di ritagliarne l'origine nell'ambito della grecità italiana, fra Roma e il Meridione d'Italia, sono quelle di K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, e di A. GRABAR, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne*, Paris, 1972 (Bibliothèque des Cahiers archéologiques, 8).

[60] D. WRIGHT, *The School of Princeton and the seventh Day of Creation, in University Publishing*, 9 (1980), pp. 7-8; J. OSBORNE, *A note on the date of the Sacra Parallela (Parisinus graecus 923)*, in *Byzantion*, 51 (1981), pp. 316-317; R. CORMACK, *The Arts during the age of iconoclasm*, in *Iconoclasm.* Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies, 1975, ed. by A. BRYER - J. HERRIN, Birmingham, 1977, pp. 35-44: 44.

[61] Già LAZAREV, *Storia* cit. (nota 10), p. 113, optò decisamente per un' origine di IX secolo

Nel caso del codice Parigino, a livello formale e su base comparativa non esistono relazioni specifiche che sorpassino il trasversale repertorio figurativo o anche ornamentale che investe la grecità figurativa nell'area mediterranea, da Costantinopoli all'Oriente cristiano, dall'Italia meridionale a Roma. I motivi addotti da André Grabar per giustificarne la referenza a *scriptoria* greci dell'Urbe sono troppo labili per essere convincenti [62]. Così è nel caso delle immagini di *auctores* a mezzo busto entro medaglioni, dal momento che è inverosimile pensare che un miniatore abbia avuto bisogno di vedere rappresentazioni simili a Roma (lo specifico riferimento è agli apostoli sulla parete d'ingresso alla cappella di s. Zenone a Santa Prassede) per poi utilizzarne il formato sulla pergamena, tanto più che, semmai, sarebbe assai più verosimile il contrario, trattandosi di una relazione di immagine col testo. Che, inoltre, tipologie fisionomiche ricorrano simili – il caso espressamente citato di san Giovanni Damasceno nel "Tempio della Fortuna virile" – è la semplice conseguenza di una norma figurativa ubiqua, che impone l'identificabilità dei ritratti e che diviene semmai 'negativamente' caratterizzante quando si attuano scarti dall'iconografia consueta. Che infine le similitudini riguardino il 'disegno' delle tipologie facciali oppure l'articolazione corporea o, anche, la disposizione di un paio di pieghe in diagonale nel panneggio (il cosiddetto "double fold style"), ciò significa solo l'utilizzazione di medesime convenzioni disegnative, di "Stilmo-

---

per tutti e tre i codici nell'ambito della "cristianità orientale". Per l'assenza di qualsiasi loro menzione, sembra che i curatori dell'esposizione di Grottaferrata sui *Codici greci dell'Italia meridionale*, a cura di P. Canart - S. Lucà, Roma, 2000, ne abbiano almeno escluso un tale riferimento. Si è invece sostanzialmente espresso a favore di Roma nella prima metà del IX secolo J. Durand, *Byzance* cit. (nota 18), scheda a p. 190. Sulla difficoltà metodologica di distinguere e identificare la loro localizzazione (in particolare dei *Sacra Parallela*) fra Costantinopoli e la Palestina ha scritto condivisibili osservazioni A. W. Carr, *Book Review: Kurt Weitzmann, The Miniatures of the Sacra Parallela*, in *The Art Bulletin*, 65 (1983), pp. 147-151. Il più recente contributo sul codice è quello di M. Evangelatou, *Word and Image in the Sacra Parallela*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 62 (2008), pp. 113-197. Colgo l'occasione per ringraziare il dr. Christian Förstel, della BnF, per avermi autorizzato una prolungata consultazione del prezioso codice.

[62] Grabar, *Les manuscrits grecs* cit. (nota 59), in part. pp. 21-24, scheda nr. 2; Corrigan, *Visual Polemics* cit. (nota 58), p. 110, dà per buona la referenza romana.

tive" (come li si designa nella storiografia artistica tedesca) che, oltretutto, hanno una ben più complessa genesi [63].

Nel migliore di questi casi si tratta dunque di una 'non difformità' fra i *comparanda* che potrà essere tenuta in considerazione solo quando si abbiano delle sostanziali prove, che un tale ordine di osservazioni potrebbe ragionevolmente 'corroborare', ma non in prima istanza addurre.

Per il Gregorio Nazianzeno Ambrosiano il problema sostanzialmente non cambia e se la lussuosità estrema del manufatto, con tutte le sue figurine ammantate d'oro, ne rende anche in questo caso cogente l'allestimento in un monastero di adeguate possibilità, i caratteri formali o, più precisamente, di 'immagine' sono ancor più scarsamente testimoniali di un'origine romana, ovvero non possono affatto escludere altre aree o centri del mediterraneo: si tratti del modo di disporre le figure in gruppi, del 'taglio' dell'*omophorion*, della presenza della tonsura. Poiché oltretutto l'origine romana è stata supposta anche sulla base di materiale non romano, ad iniziare dall'Exultet 1 di Gaeta, e poiché l'Ambrosiano presenta solo marginali similitudini di stile con il manoscritto Parigino, ne consegue che almeno sulla specificità del discorso formale l'evidenza di una referenza romana, supposta dal Grabar, è inesistente [64]. Assai significativa invece, benché finora totalmente inavvertita, è la prassi esecutiva delle sue miniature, perché sottostante all'oro utilizzato per l'abbigliamento delle figurette appaiono evidenti tracce di diverse stesure cromatiche, quasi che se ne fosse prevista la visibilità [65]. Inutile dire che questa costituisce una pista d'indagine che sarà utile percorrere.

Infine, il Giobbe vaticano (Figg. 20-21), a proposito del quale l'argomentazione del Grabar ai fini di una referenza romana, è ancora una volta assai discutibile, per l'estrema genericità di referenze

---

[63] C. Davis-Weyer, *Die Mosaiken Leos III. und die Anfänge der karolingischen Renaissance in Rom*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 29 (1966), pp. 111-132.

[64] Supra, nota 62 e relativo contesto.

[65] Qui e là questa pratica traspare sul *recto*, laddove siano cadute minute particelle dell'oro, ma è altrimenti percepibile solo con una visione dei fogli in controluce. Quanto mai necessaria sarebbe in proposito un'adeguata documentazione fotografica del codice. Ringrazio il dr. Stefano Serventi della Biblioteca Ambrosiana per avermela segnalata, oltre che, ovvviamente, della sua cortese disponibilità per la mia consultazione del prezioso codice.

probatorie sull'arco dell'intero secolo IX, da Santa Prassede al cd. "Tempio della Fortuna virile", oltre che per oblique triangolazioni di tipologie gestuali che a suo dire, per il "primo miniatore" testimonierebbero similitudini su un asse carolingio-ottoniano che convergerebbe su Roma, per il secondo implicherebbe invece confronti con la grecità del IX secolo [66]. Chi sa se anche alle pagine dell'autorevole studioso francese abbia inteso alludere il Belting, quando scrisse che « The Vatican manuscript serves well to illustrate the highly confusing state of art-historical investigation on the artistic schools or the early medieval Mediterranean » [67]. In precedenza lo stesso studioso aveva già inserito un riferimento al Giobbe vaticano (per lui di fine IX secolo) nella complessa rete del bizantinismo provinciale, osservando, fra l'altro, similitudini di *Pathosformel* nel codice vaticano e negli affreschi romani di San Saba [68]. Privilegiando l'Italia meridionale come osservatorio della complessa rete di incroci artistici nel Mediterraneo di fine primo millennio, lo studioso si serviva del Giobbe vaticano come testimone delle "interrelations between the oriental provinces and Italy", dopo essersi peraltro provocatoriamente chiesto "what we have gained by locating our Job manuscript in Italy" [69]. Qualche anno dopo, al seguito del suggerimento di Belting e alla constatazione dei noti legami fra i due monasteri intitolati a s. Saba, Christoph Eggenberger avanzò la proposta che il manoscritto fosse stato confezionato, scritto e illustrato, pro-

---

[66] Grabar, *Les manuscrits grecs* cit. (nota 59), pp. 16-20, scheda nr. 1. Per il "primo miniatore" il confronto con un codice romano, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1666, sul quale vd. J. Osborne, *The Use of Painted Initials by Greek and Latin Scriptoria in Carolingian Rome,* in *Gesta*, 29 (1990, pp. 76-85, e più di recente la scheda di L. Perria in *Codici greci* cit. (nota 61), p. 42, nr. 4, vale solo a testimoniarne la conoscenza di iniziali zoomorfe, la questione della cui genesi è troppo vasta per essere qui affrontata e comunque tale da non risolvere il caso specifico che, per una discussione ragionata, richiede confronti 'romani' certi. I confronti "greci", anche ad accettarli, rinviano all'ecumene bizantina e non hanno dunque valore probatorio, senza la preliminare base della dimostrata origine romana.

[67] H. Belting, *Byzantine Art among the Greeks and Latins in Southern Italy*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 28 (1974), pp. 1-29 (cit. da p. 8).

[68] H. Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, 1968 (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 7), in part. pp. 242 e 245-249.

[69] Belting, *Byzantine Art* cit. (nota 10).

prio nel monastero romano fondato dai monaci palestinesi, argomentando l'opzione romana con il "Charakter der Schriftzüge" e ritornando ad asserire "enge Parallelen", peraltro non meglio individuati, con gli affreschi nel "Tempio della Fortuna virile", accomunati al manoscritto dalla dipendenza da modelli palestinesi [70]. Gli insostenibili confronti con Santa Prassede sono invece stati ribaditi e ampliati sull'area romana da Massimo Bernabò, con la conclusione che « Roma intorno all'anno 820 diviene così il verosimile luogo di esecuzione delle miniature » del Giobbe vaticano [71]. Si è infine impegnata sull'argomento Giulia Bordi in occasione del suo studio monografico su San Saba, coinvolgendo questi affreschi in un contesto che si dirama d'un lato su Roma (questa volta con più precisione, sull' atrio di Santa Maria Antiqua) d'altro lato, sulla linea di Belting, sul Giobbe (p. e.: Figg. 22a/b-23) e sulla pittura siro-palestinese esemplata convincentemente da un'icona sinaitica [72].

San Saba – Giobbe vaticano – Icona sinaitica: ritorna così, di fronte a una tale evidenza, tutto il peso dell'ammonizione a non trarre conclusioni in base a una logica "purovisibilista", soprattutto quando l'evidenza è così scarsa e frammentaria. Per quel che conta il mio personale parere, sarei tuttavia propenso a essere d'accordo

---

[70] Chr. Eggenberger, *Mittelalterliche Miniaturen aus Rom zum Buch Hjob*, in *Sandoz Bulletin*, 51 (1979), pp. 23-31 (cit. da p. 25).

[71] M. Bernabò, *Le miniature per i manoscritti greci del libro di Giobbe*, Firenze, 2004 (Millennio medievale, 45), in part. pp. 146-154. In immediata precedenza, con qualche maggiore insistenza sui confronti: Id., *Cinquataquattro dipinti romani della prima metà del IX secolo inediti o poco noti. Prima l'iconografia, poi lo stile*, in *Segno e testo*, 1 (2003), pp. 309-331. È apparso in seguito, con qualche ulteriore argomentazione comparativa: Id., *Roma, Bisanzio, Castelseprio: aggiornamenti dai manoscritti greci miniati di Giobbe*, in *Medioevo: immagini e ideologie*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Parma 2002), a cura di A. C. Quintavalle, Milano-Parma, 2005, pp. 191-197. Purtroppo non riesco a condividere con lo studioso (e amico) la valenza probatoria dei suoi confronti romani, già criticati anche da Bordi, *Sergius pictor* cit. (nota 53).

[72] Bordi, *San Saba* cit. (nota 53), pp. 136-141, figg. 292-293. Ead., Sergius pictor loc. cit. (nota 53). Per l'icona sinaitica: K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, Princeton / N.J., 1976, pp. 73-76, tav. B.45. L'icona viene datata in un arco cronologico fra la II metà del IX e il X secolo e assegnata a un pittore di area palestinese informato delle novità costantinopolitane della prima età macedone. Meno convincente mi pare il confronto 'romano' con Santa Balbina, per questa ragione da me estrapolato nell'illustrazione fotografica che ho ripreso dalla studiosa (qui Figg. 22-23).

con chi interpreta i confronti finora proposti a testimonianza di una 'ricezione' a Roma di modalità figurative dell'oltremare bizantino. San Saba è partecipe di un triangolo che geograficamente la unisce con Costantinopoli e il Sinai (ovvero con la Palestina) , ma che culturalmente si espande all'intera area mediterranea.

A comprenderne la vastità e la complessità potrà valere come suggestivo paradigma di riferimento la vicenda del monaco Christodoulos che, per sfuggire agli "Agareni" migrò dalla Palestina alla Bitinia, poi andò al Latmos, e ancora a Kos, a Patmos e in Eubea, sempre portando con sé alcuni libri dai monasteri da cui partiva [73]. Anche se Christodoulos non portava con sé preziosi codici miniati, l'episodio certifica una circolazione che, se smantella ogni certezza di localizzazione, ammette pure trasferimenti di conoscenze e modalità operative che oggi includeremmo sotto il segno di quella "globalità", che caratterizzò per secoli il Mediterraneo, il *mare nostrum* di Roma.

---

[73] R. Stichel, *Recensione* a Grabar, *Les manuscrits grecs* cit. (nota 58), in *Byzantinoslavica*, 36 (1975), pp. 203-207.

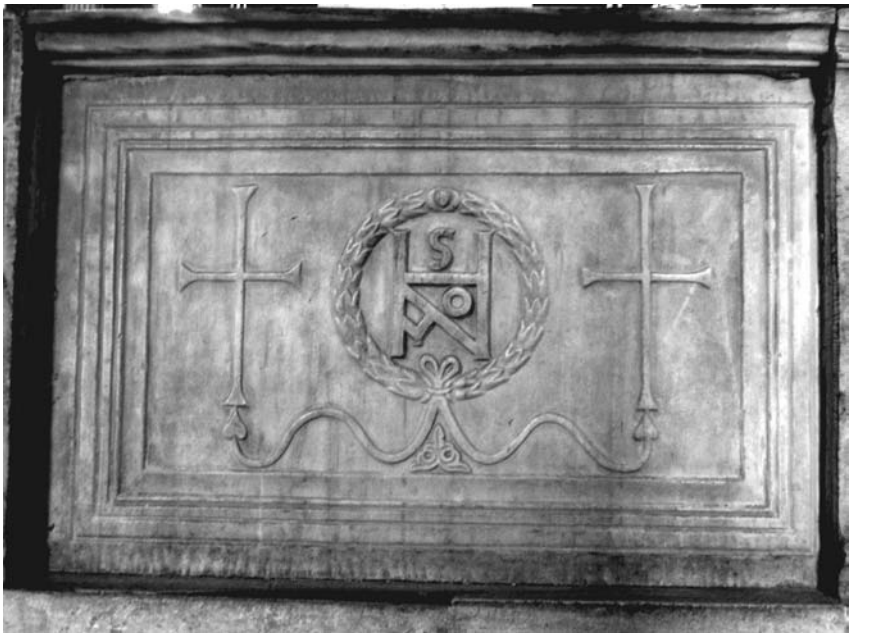


Fig. 1 - San Clemente, recinzione liturgica della chiesa superiore:
lastra marmorea costantinopolitana. (Foto di Valentino Pace).

Fig. 2 - Lyon, Musée de Beaux Arts: Capitello marmoreo costantinopolitano proveniente da Roma.
(Foto di Dubravka Preradović, Lyon).

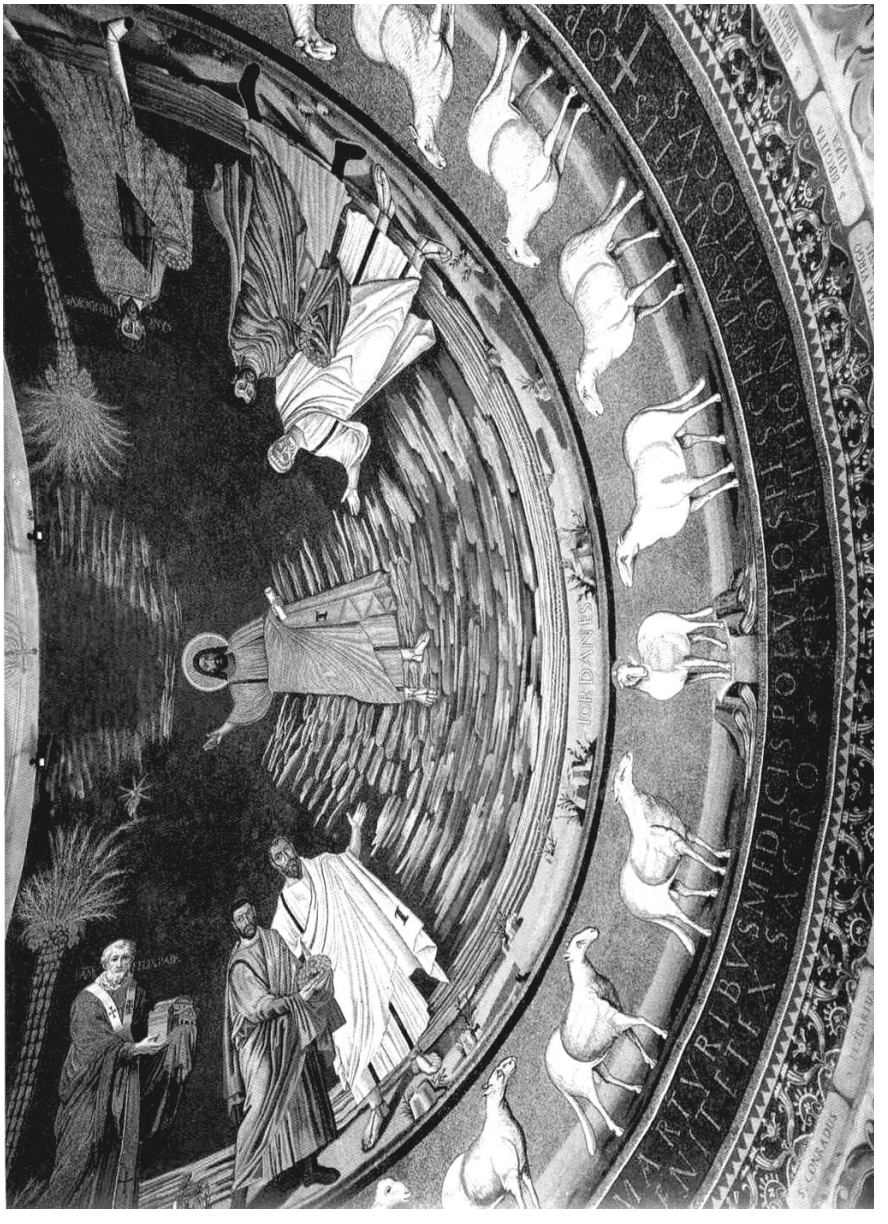


Fig. 3 - Santi Cosma e Damiano, mosaico absidale. (Foto di Valentino Pace).

Fig. 4 - Santi Cosma e Damiano, mosaico absidale: san Teodoro.
(Foto di Alison Frederick, Orlando, Fl.).

Fig. 5 - Santa Maria Antiqua: affresco-palinsesto dell'*Aurum coronarium.* (Foto di Roberto Sigismondi, Roma [cortesia di Werner Schmid]). Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo - Soprintendenza Speciale per il Colosseo, il Museo Nazionale Romano e l'area archeologica di Roma.

Fig. 6 - Santa Maria Antiqua: part. del volto di Maria Regina (dall'*Aurum coronarium*). (Foto di Valentino Pace). Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo - Soprintendenza Speciale per il Colosseo, il Museo Nazionale Romano e l'area archeologica di Roma.

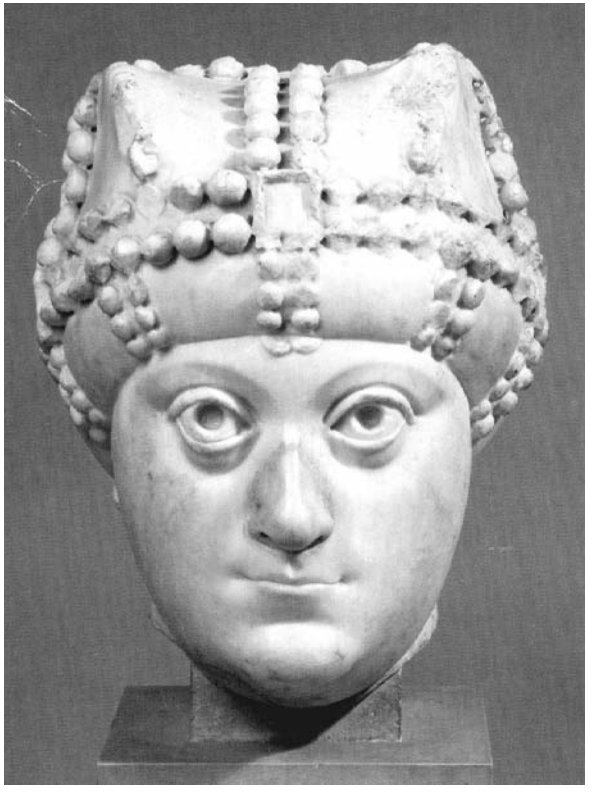


Fig. 7 - Paris, Musée du Louvre: testa marmorea della cd. "Amalasunta" (o "Ariadne"), da *Byzance* cit. (nota 18).

Fig. 9 - Santa Maria Maggiore, mosaico dell'arco "trionfale" (già "absidale"): Maria, part. della Presentazione al tempio. (Foto di Valentino Pace, per cortesia di mons. David J. Lewis, vicario e amministratore apostolico della basilica [†]).

Fig. 8 - Santa Maria Maggiore, mosaico dell'arco "trionfale"(già "absidale"): Maria, part. dell'Adorazione dei Magi. (Foto di Valentino Pace, per cortesia di mons. David J. Lewis, vicario e amministratore apostolico della basilica [†]).

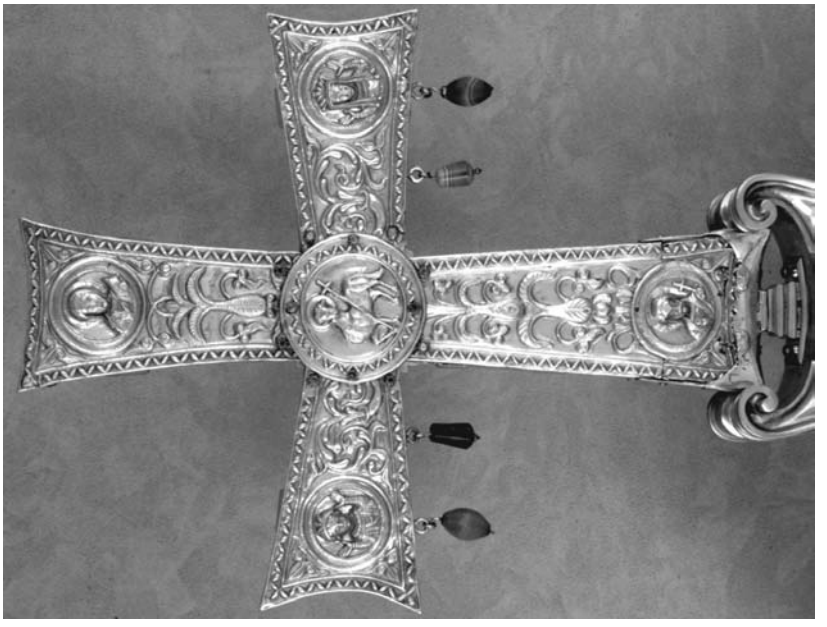


Fig. 11 - Città del Vaticano,Tesoro del Capitolo di San Pietro: verso della Croce reliquiario di Giustino II. Capitolo Vaticano (cortesia di mons. Dario Rezza, Capitolo Vaticano).

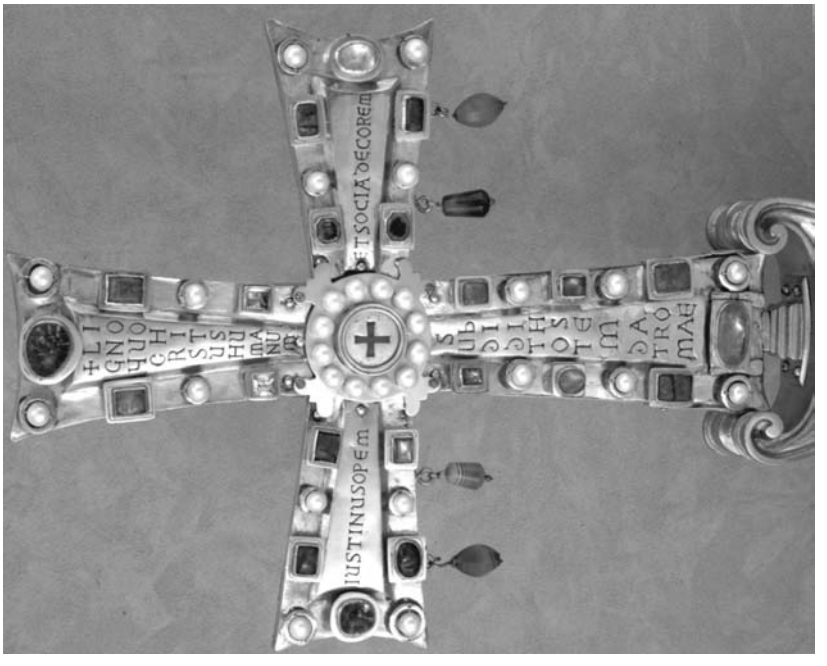


Fig. 10 - Città del Vaticano, Tesoro del Capitolo di San Pietro: recto della Croce reliquiario di Giustino II. Capitolo Vaticano (cortesia di mons. Dario Rezza, Capitolo Vaticano).

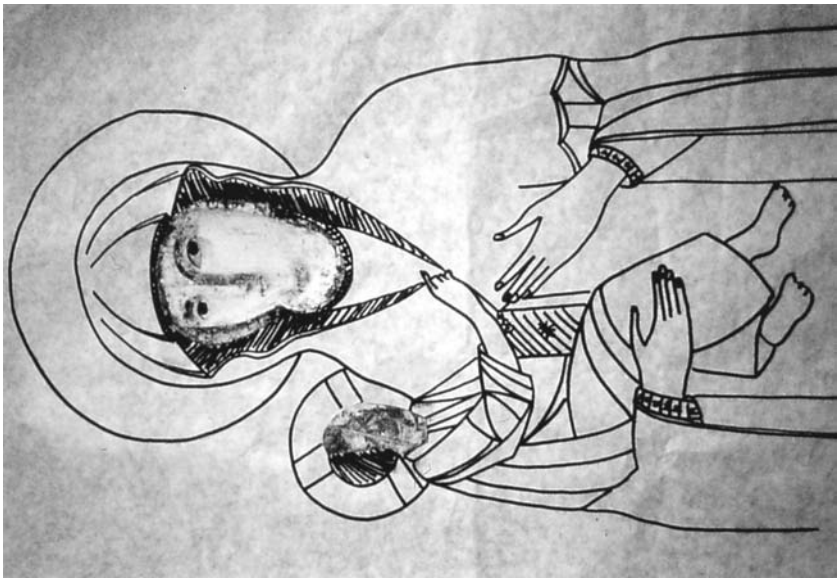


Fig. 13 - Ricostruzione dello stato originale dell'icona oggi a Santa Francesca Romana. (Da Dotzer, *Die Reconstruktion* cit. [nota 31]).

Fig. 12 - Santa Francesca Romana (già Santa Maria Nova), sagrestia: part. del volto di Maria nell'icona da Santa Maria Antiqua. (Foto di Beat Brenk, Roma).

Fig. 14 - Ricostruzione dello stato originale dell'icona oggi a Santa Maria *ad martyres* ("Pantheon"), da Bertelli, *La Madonna del Pantheon* cit. (nota 32).

Fig. 15 - Santa Maria *ad martyres* ("Pantheon"), cappella: Icona di Maria con il Figlio. (Foto di Beat Brenk, Roma).

Fig. 16 - Catacombe dei ss. Marcellino e Pietro, affresco. (Foto di Valentino Pace, per cortesia di Johannes Deckers).

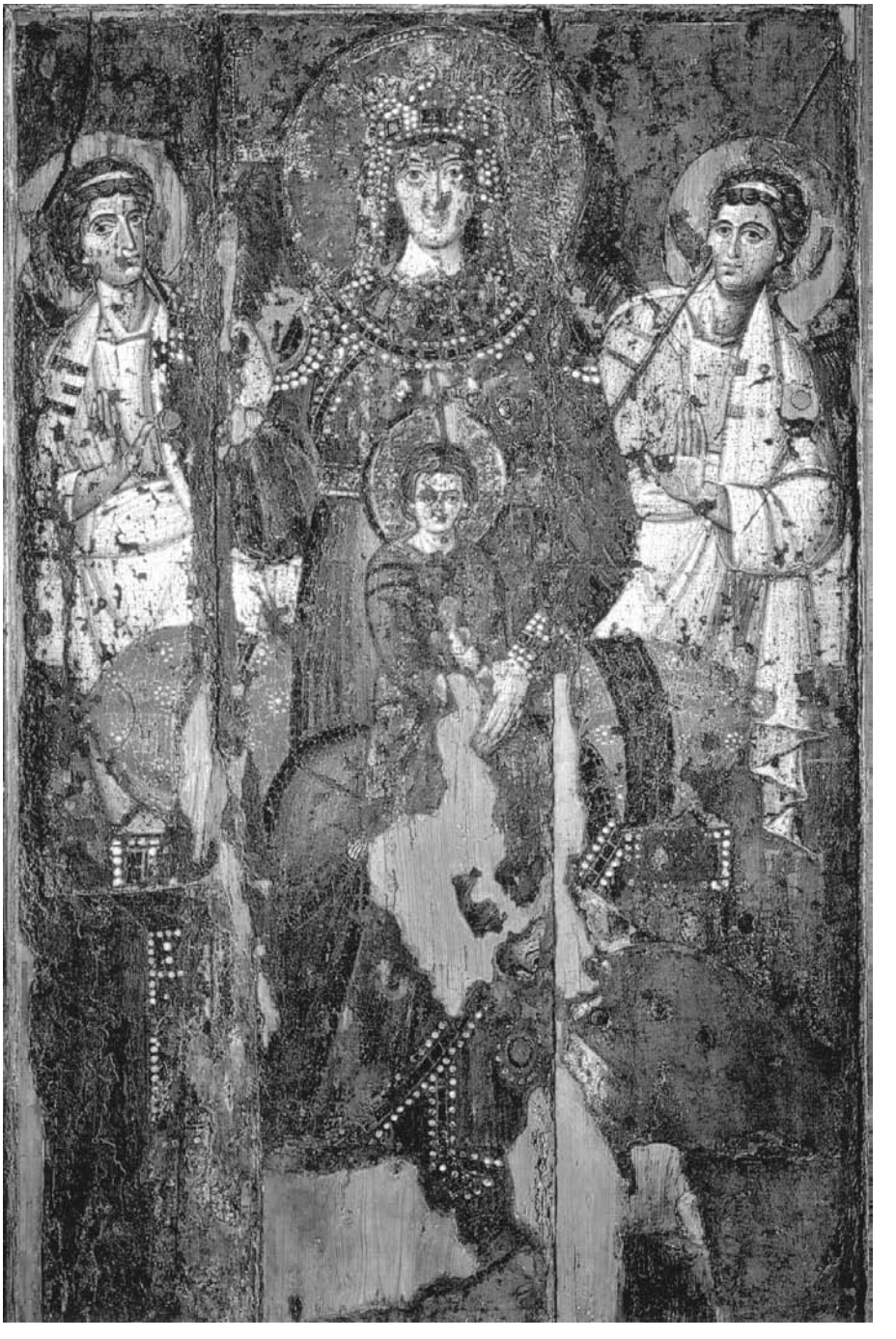


Fig. 17 - Santa Maria in Trastevere, cappella Altemps: Icona di Maria con il Figlio, con la guardia angelica e il pontefice committente (Giovanni VII), da *Arte e iconografia a Roma* cit. (nota 39).

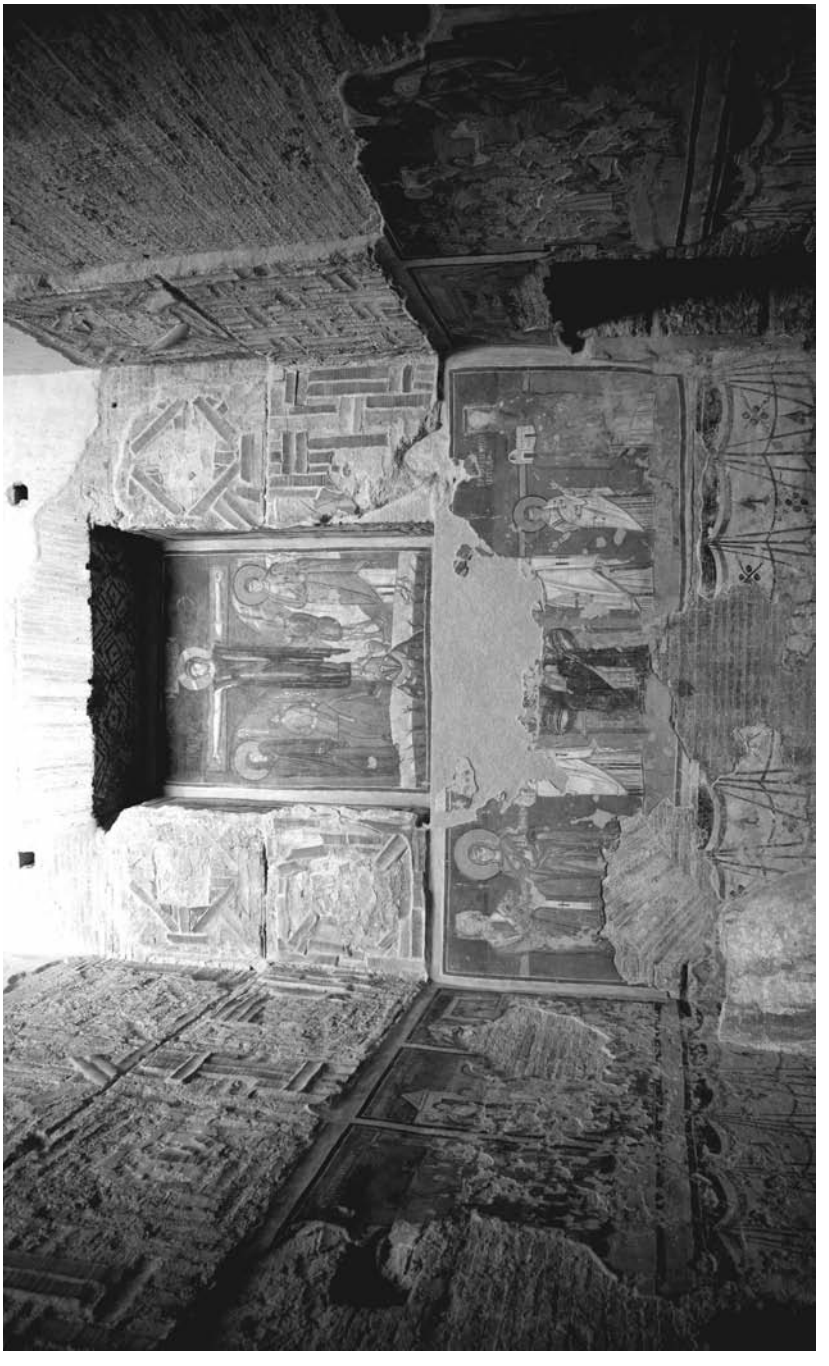


Fig. 18 - Santa Maria Antiqua, cappella di Teodoto: sullo sfondo l'icona murale della Crocefissione e il sottostante pannello votivo. (Foto di Valentino Pace). Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo - Soprintendenza Speciale per il Colosseo, il Museo Nazionale Romano e l'area archeologica di Roma.

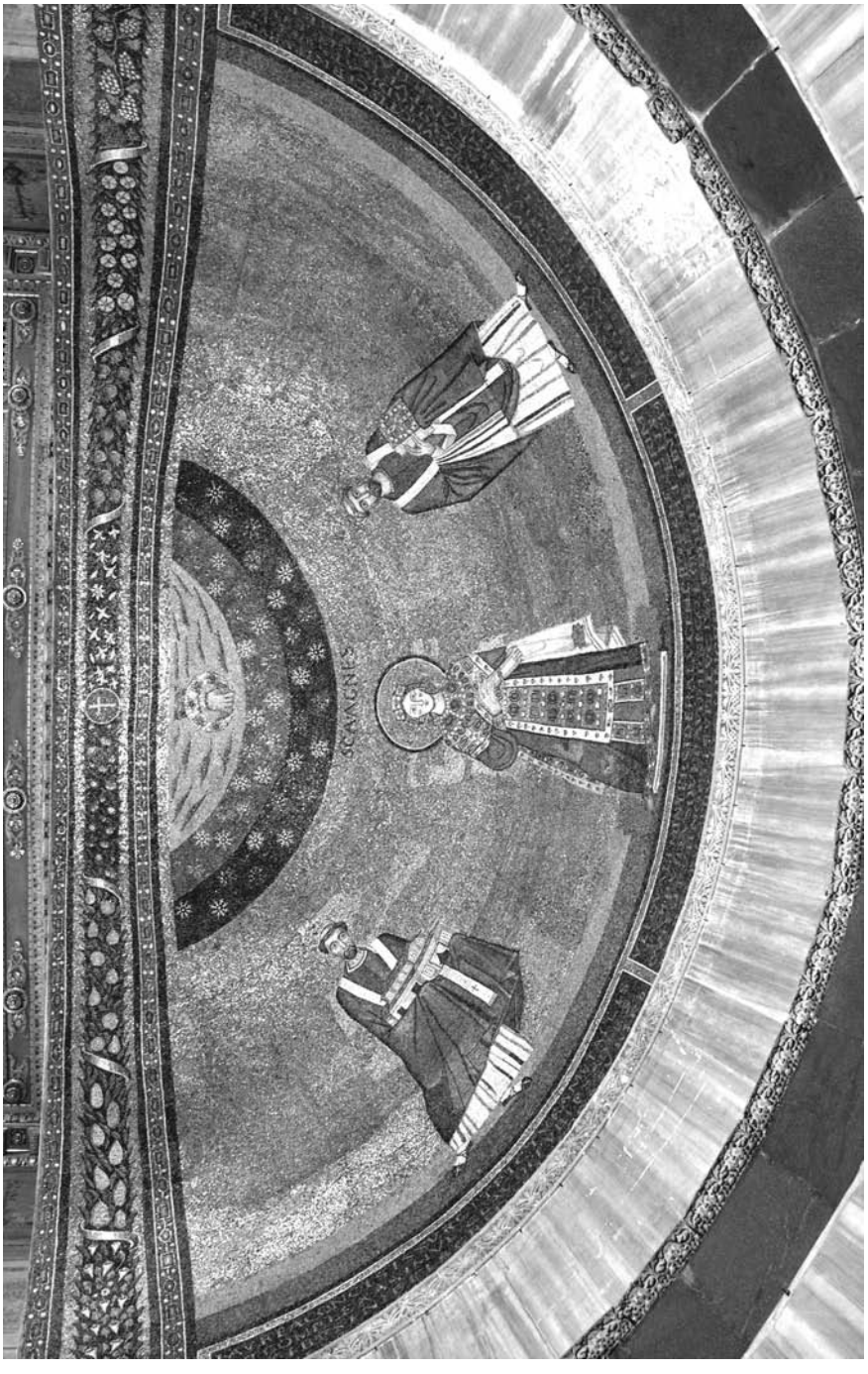


Fig. 19 - Sant'Agnese fuori le mura: mosaico absidale. (Foto di Manuela Gianandrea, Roma).

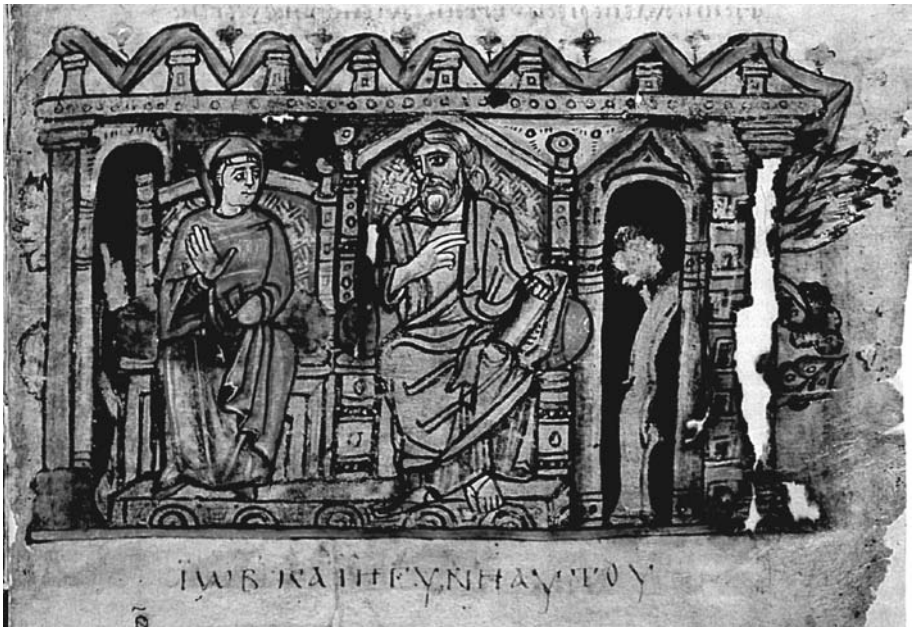
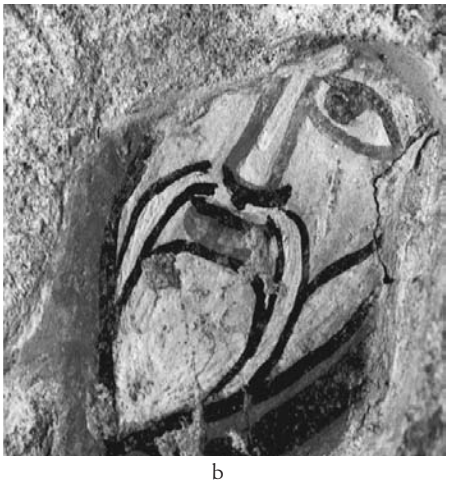


Fig. 20 - Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 749, f. 6r,
da *Splendori di Bisanzio* cit. (nota 3),

Fig. 21 - Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 749, f. 8r, da Bernabò,
Le miniature cit. (nota 71).

a



b

Fig. 22a - San Saba: sant'Andrea. Fotografia acquerellata Wilpert-Tabanelli (da Bordi 2010, fig. 14a).
Fig. 22b - Santa Maria Antiqua, atrio: frammento di una testa, da Bordi, *Sergius Pictor* cit. (nota 53).

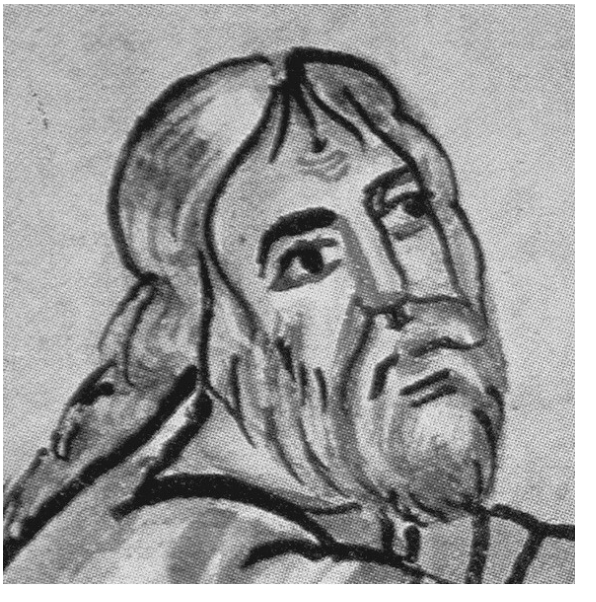


Fig. 23 - Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. gr. 749, f. 8r: part. di Giobbe, da Bordi, *Sergius Pictor* cit. (nota 53).