

## Mosaici e pittura romana del Medioevo : pregiudizi e omissioni

Valentino Pace

Volume 12, Number 2, 1985

Proceedings of the Symposium on The Roman Tradition in Wall Decoration, Palazzo Cardelli, Rome, 7-9 June 1984  
Comptes Rendus du Symposium sur La tradition romaine dans la décoration murale, Palazzo Cardelli, Rome, 7-9 juin 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1073676ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1073676ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pace, V. (1985). Mosaici e pittura romana del Medioevo : pregiudizi e omissioni. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 12(2), 243–250.  
<https://doi.org/10.7202/1073676ar>

Article abstract

A new critical approach to the evaluation of mediaeval Roman mosaics and paintings is outlined. Beginning with a review of the modern consideration of the celebrated absidal mosaic in Santi Cosma e Damiano, issues of iconography, stylistic language and artistic identity are discussed concerning well-known decorative examples from the 6th to the late 13th century in Rome. Emphasis is placed on the 13th century and especially on Torriti's mosaics in Santa Maria Maggiore and San Giovanni in Laterano, and on Cavallini's rapport with the Master of Isaac.

---

# Mosaici e pittura romana del Medioevo: pregiudizi e omissioni

---

VALENTINO PACE

Università di Roma

---

**ABSTRACT** A new critical approach to the evaluation of mediaeval Roman mosaics and paintings is outlined. Beginning with a review of the modern consideration of the celebrated absidal mosaic in Santi Cosma e Damiano, issues of iconography, stylistic language and artistic identity are discussed concerning well-known decorative examples from the 6th to the late 13th century in Rome. Emphasis is placed on the 13th century and especially on Torriti's mosaics in Santa Maria Maggiore and San Giovanni in Laterano, and on Cavallini's rapport with the Master of Isaac.

**RÉSUMÉ** Une nouvelle approche méthodologique de l'analyse des mosaïques et des fresques médiévales à Rome est présentée. L'auteur commente la position actuelle des spécialistes concernant la célèbre mosaïque absidiale de l'église des Saints Cosme et Damien, et il aborde ensuite des questions sur l'iconographie, le langage stylistique et l'identité artistique de plusieurs exemples célèbres de cycles décoratifs romains du 6<sup>e</sup> au 13<sup>e</sup> siècle, en apportant une attention particulière aux mosaïques de Torriti à Santa Maria Maggiore et San Giovanni in Laterano, et à la corrélation de Cavallini avec le Maître d'Isaac.

---

Nel suo svolgimento secolare la pittura romana (e in questo termine siano intesi per convenzionale semplificazione anche i mosaici) ha espresso opere che, al di là delle questioni inerenti la loro committenza, il loro significato, la loro finalità, ne sollevano altre relative all'incidenza – presenza o influenza – di altre culture figurative. L'impostazione di tali questioni, di rilevanza non marginale per la storicizzazione delle opere nel loro momento produttivo, è stata tuttavia talora pregiudizialmente viziata da un'inadeguata applicazione di parametri formali di riferimento; altre volte è invece occorso che aspetti di pur primaria importanza siano stati sorprendentemente trascurati oppure trattati con insufficiente attenzione. E'

scopo di questo intervento il rilevare alcune di queste situazioni storiografiche e il prospettare la necessità di un diverso approccio critico<sup>1</sup>.

Forse nessuno dei monumentali mosaici medievali romani ha ricevuto valutazioni tanto divergenti in merito all'identità della sua cultura figurativa quanto quello sull'abside della chiesa dedicata ai Santi Cosma e Damiano. Ai fautori della sua «romanità» si sono opposti infatti i fautori della sua «bizantinità» (per non parlare dei sostenitori della tesi «barbarica») gli uni per lo più sottolineando la sua *continuità* con la passata tradizione romana, gli altri rimarcando le sue *novità*, di marca bizantina, rispetto alla tradizione<sup>2</sup>. Di recente uno dei più acuti studiosi del Medioevo occi-

1 Il testo qui pubblicato rispetta nella sostanza la versione orale letta al Simposio. Le poche precisazioni o aggiunte sono esplicitamente segnalate in nota.

2 Straordinario che possa sembrare il mosaico non è stato finora adeguatamente studiato. I testi qui di seguito citati, dai quali va fatto in prevalenza rinvio alla letteratura precedente, offrono sia utili o, comunque, problematici spunti di indagine sia informazioni: O.M. Dalton, *East Christian Art* (Oxford, The Clarendon Press, 1925), 272; P. Toesca, *Il Medioevo* (Torino, UTET, [1927], 1965; ed. qui di seguito citata), 231-232; R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*<sup>1</sup>, (Città del Vaticano, Pont. Ist. di Arch. Cristiana, 1937), 137-143; G. Matthiae, *Santi Cosma e Damiano e San Teodoro* (Roma, Danesi, 1948), 9-65; C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhundert* (Wiesbaden, Steiner,

1960), 137-138; C. Davis-Weyer, «Das Traditio-Legis Bild und seine Nachfolge», in *Münchner Jb. der bild. Kunst*, XII (1961), 7 ss, in part. 17 ss.; R. Budriesi, «I mosaici della chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Roma», in *Felix Ravenna*, XCIII (1966), 5-35; G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma* (Roma, Ist. poligrafico dello Stato, 1967), I, 135-142; M. Andaloro, «La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere», in *Rivista dell'Ist. naz. di Arch. e Storia dell'arte*, XIX-XX (1972-73) (ma 1975), 139 ss., in part. 156-157; B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum* (Propyläen Kunstg., Suppl. Bd. 1: Berlin, Propyläen, 1977), 99-100; E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making* (Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, [1977], 1980; ed. qui di seguito citata), 92-94; C. Bertelli, «Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana», in *Storia dell'arte italiana*, II/1 (Torino, Einaudi, 1983), 3 ss., in part. 32.

dentale e di Bisanzio, Ernst Kitzinger, ha anzi colto nel mosaico romano l'operatività degli «essential principles of the Justinianic synthesis». Lo studioso, formulando confronti compositivi del mosaico romano col S. Vitale di Ravenna vi ha percepito caratteri di sostanziale similarità che lo hanno indotto a cogliere nel mosaico romano qualità prototipiche dell'arte giustiniana; ha svolto inoltre confronti di dettaglio che dimostrerebbero la profonda similitudine tra l'opera romana e quella ravennate<sup>3</sup>. In immediata prossimità di tempo un altro studioso di rango, Hans Belting, ha accolto e rilanciato il concetto col proporre un paragone fra un profeta della Bibbia di Niceta (il capolavoro della miniatura costantinopolitana di età macedone da lui adeguatamente studiato) e il S. Paolo dei SS. Cosma e Damiano «das als Schlüsselwerk justinianischer Monumentalkunst gilt»<sup>4</sup>. Col che il mosaico romano ha addirittura assunto il ruolo di esemplare referente «giustiniano».

Sarebbe adesso un far torto al Kitzinger il non riconoscere che le sue argomentazioni sono estremamente lucide e penetranti; esse, anzi, tanto più valgono in quanto non sporadiche e casuali, ma inserite in un «sistema» di pensiero. Mi sia tuttavia permesso di esprimere un dubbio sulla validità di quest'interpretazione, per questo specifico caso relativo al mosaico romano, impostato su una visione dello sviluppo artistico del tempo in termini sostanzialmente «bizantinocentrici».

Il mosaico dei SS. Cosma e Damiano abbellisce tuttora l'abside (e l'arco absidale) di una chiesa che, come ha rilevato con la sua consueta acutezza Richard Krautheimer, segna la prima tappa della «cristianizzazione» dell'area imperiale dei fori<sup>5</sup>; questa cristianizzazione è voluta dal papa Felice IV insediatosi sul trono pontificio con l'appoggio del re gotico Teodorico e l'impresa fu certo condotta col placet della corte ravennate e di Amalasueta, per il necessario esproprio degli edifici. La situazione della committenza si inquadra dunque nel bilanciato rapporto fra il papato e la corte gotica, senza raccordi con Bisanzio. La situazione figurativa? Con la perdita effettiva delle grandi decorazioni absidali di S. Pietro e di S. Paolo, con la perdita del modello da cui SS. Marcellino e Pietro derivò, la sua grandiosa composizione del Cristo fra gli apostoli, con la perdita di altri edifici come S. Andrea in Catabarbara non si è più in grado purtroppo di recepirne i caratteri di monumentalità e di spazialità, ma dovrà pur sempre tenersi presente che queste perdite sono reali, non ipotetiche, e la presenza di questi monumenti può aver inciso con un'urgenza di prototipo (non necessariamente iconografico, ma di ritmica compositiva) che almeno doveroso presupporre<sup>6</sup>. Gli indubbi caratteri di novità che il mosaico ci enuncia oggi, nella nostra frammentaria situazione conoscitiva, non devono comunque postulare di necessità la presenza, o l'interferenza, di Bisanzio quale *deus ex machina* di ogni innovazione. In via di principio essi possono ben significare l'accrescimento e il contributo della stessa

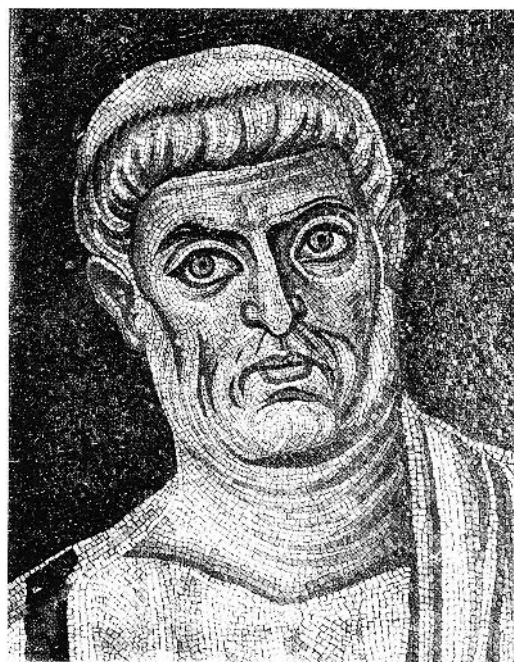


FIGURA 1. Roma, SS. Cosma e Damiano. Part. del mosaico absidale (Foto: Sopr. per i BB. AA. e AA. del Lazio, Roma).



FIGURA 2. Roma, Palazzo dei Conservatori. Testa di Costantino II (?).

- 3 Kitzinger, citazione dalla p. 94, confronto fotografico alle fig. 159-160. Per un'equilibrata discussione dei rapporti fra Roma e Ravenna cfr. Toesca.
- 4 H. Belting-G. Cavallo, *Die Bibel des Niketas* (Wiesbaden, Reichert, 1979), 45.
- 5 R. Krautheimer, *Rome. Profile of a city, 312-1308* (Princeton, University Press, 1980), 75.
- 6 Sulle perdute decorazioni absidali v. St. Waetzold, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom* (Wien-München, Schroll, 1964); sull'affresco delle cata-



FIGURA 3. Roma, SS. Cosma e Damiano. Part. del mosaico absidale (Foto: Sopr. per i BB. AA. e AA. del Lazio, Roma).



FIGURA 4. Roma, Catacombe di Commodilla. Part. del pannello di Turtura (Foto: Pont. Commissione di Archeologia sacra).

combe dei SS. Marcellino e Pietro, cfr. adesso J.G. Deckers, G. Mietke, H.R. Seeliger, *Die Katakomben « Santi Marcellino e Pietro »*. *Repertorium der Malerei* (Roma sotterranea cristiana, VI: Città del Vaticano-Münster, in corso di stampa). All'importanza possibile dei « Roman antecedents » non ha naturalmente mancato di accennare il Kitzinger, per il quale tuttavia l'opera, creata « at the very beginning of the Justinianic era », non può non essere, per il confronto con Ravenna/San Vitale, « giustinianica ».

civiltà figurativa romana alle espressioni formali del proprio tempo; tanto più quando si osservi come il mosaico feliciano non soltanto non trova persuasivi riscontri nell'area figurativa bizantina, o parabizantina, ma è, anzi, connesso ad altri monumenti romani sia diacronicamente, per ascendenza di stile, sia sincronicamente, per il ricorso di forti affinità in opere strettamente coeve.

Un paio di confronti di settaggio stanno a evidenziare questo stato di cose: l'uno, applicato alle vigorose stilizzazioni delle immagini apostoliche – in particolare al volto di S. Pietro (Fig. 1) – indirizza dunque verso la plastica monumentale tardo-romana, esemplabile con la celeberrima testa di Costantino dalla sua statua colossale per la « basilica nova » o, forse ancor meglio, con il supposto ritratto di Costantino II pur esso oggi conservato nel cortile del Palazzo dei Conservatori<sup>7</sup> (Fig. 2); l'altro, riferito alle più naturalistiche immagini dei Protettori – in particolare al volto del Santo introdotto da S. Paolo (Fig. 3) – indirizza verso il « ritratto » di Turtura nel celebre pannello delle catacombe di Commodilla (Fig. 4): l'affinità è tale da coinvolgere addirittura l'impianto fisiognomico – nella resa delle cavità orbitali, dell'arcata sopraccigliare, della cannula nasale, delle pieghe che solcano o, meglio, delimitano le guance, perfino nella transizione dal mento (barbato o non) al colla<sup>8</sup>. Che, poi, indipendentemente da quanto qui sostenuto per

7 Per la testa di Costantino, cfr. la foto riprodotta in W.F. Volbach-M. Hirmer, *Frühchristliche Kunst* (München, Hirmer, 1958), fig. 16. Sulla testa di Costantino II e su questa, cfr. W. Helbig, *Führer durch die öffentl. Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 2 (4. Aufl.: Tübingen, Wasmuth, 1966), 249-250 e 252-254 (H. von Heintze). Ad ascendenze del mosaico romano dalla scultura monumentale, con citazione della testa di Costantino, fece già riferimento il Toesca, 233, nota 92.

8 Sul pannello cimiteriale cfr. adesso il saggio di E. Russo, dove con decisione si riafferma correttamente la sua pertinenza cronologica al VI secolo: « L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma », in *Bull. dell' I.S.I.M.E. e Arch. muratoriano*, 88 (1979), 35 ss., in part. 35-49; 89 (1980-81), 73 ss. Lo studioso è stato anche l'unico, se non vado errato, ad aver intravisto possibilità di confronto fra il pannello cimiteriale e il mosaico romano. A testimonianza dell'ottica « bizantina » con cui viene alterata la storizzazione dei fatti artistici romani può citarsi l'opinione di un'altra « Autorità » negli studi bizantini e medievali: il pannello cimiteriale sarebbe infatti per K. Weitzmann « obviously influenced by such Byzantine panels as the Smai icon » (quella della Madonna col Bambino in trono, fra santi e angeli), sebbene egli accetti la sua datazione al 528 e a tale data nulla ci attesta se a Bisanzio ci fossero, e di che tipo fossero, le icone prototipiche per quella sinaitica (cfr. K. Weitzmann, *The Icon* (New York, Braziller, 1978), 429. Il pannello cimiteriale, come quello napoletano di Teotecno nelle catacombe di San Gennaro, cui già l'accostò il Toesca, 222, va piuttosto inquadrato nell'ambito delle esperienze di radice « orientale », cui estrema importanza nel processo formativo dell'arte medievale è stata ripetutamente sottolineata da G. de Francovich, di cui v., per esempio, « L'Egitto, la Siria e Costantinopoli. Problemi di metodo », in *Rivista dell'Ist. Naz. d'Archeol. e Storia dell'arte*, XI-XII (1963), 83 ss. A conclusion e osservo infine che, se il rapporto qui instaurato fra il mosai-

il mosaico romano, Bisanzio abbia potuto giocare un ruolo di rilievo anche nella Roma «gotica», prima della riconquista giustiniana, è altra questione<sup>9</sup>. Ciò su cui si vuole qui insistere è la necessità di una valutazione, di questa come di altre opere, al seguito dei dati offerti alla nostra informazione dai singoli monumenti, non sulla base di schemi storiografici costruiti su altri referenti.

Ciò è invece più volte avvenuto e prova ne sono sia il pannello di Turtura, sia il «II strato» del palinsesto di Santa Maria Antiqua. In ambedue i casi si è infatti rinunciato alla certezza di una documentazione indiretta, «circostanziale», per proporre ipotesi sul solo fondamento di una preconstituita trama stilistica. Nel caso del pannello cimiteriale la sua cronologia al «circa 527/8» (in relazione a una vicina epigrafe di quella data) è stata spostata di un secolo in avanti – al VII – per una presunta migliore coerenza di stile con opere di tale data; nel secondo caso si è altresì rinunciato a preziose informazioni di scavo e alle loro potenzialità cronologiche (la presenza di una moneta di Giustino II a testimonianza di lavori che avrebbero coinvolto l'esecuzione dell'affresco) fin quasi a tacitare l'archeologo per un visionario, per poter reinventare una datazione puramente stilistica che fosse in coerenza col quadro critico, di referenza costantinopolitana, già elaborato<sup>10</sup>. In ambedue i casi ciò che invece va difeso, fino a un'effettiva prova in contrario, è proprio l'informazione storica. È dunque al «circa 527/8» o al «565-578» che vanno ancorate le rispettive opere e su quelle date vanno misurati gli sviluppi della pittura romana e le eventuali presenze o influenze costantinopolitane, non viceversa.

È d'altronde illuminante, in merito a questo specifico e fondato problema – la «costantinopoli»

(o «bizantinità») delle opere romane e in particolare del «II strato» di Santa Maria Antiqua – quanto assai di recente, da parte dello Hallensleben, si è proposto: che la celebre icona sinaitica di S. Pietro – correntemente ritenuta «costantinopolitana» – debba invece essere ritenuta, per vincolante scelta tematica, «romana», proponendosi che essa sia stato dono di Gregorio Magno, inviato da Roma al monastero di Santa Caterina<sup>11</sup>. Ammettiamo, per ipotesi (e l'ipotesi è plausibile) che ciò sia vero: se ne deduce che un tale «stile» a Roma era di casa, fosse esso espresso da un pittore educato a Roma o proveniente dalla capitale sul Bosforo. Si assumi adesso a quest'ipotesi l'evidenza di altre pitture su tavola, presenti a Roma ab origine e aggiornate su quello che si è ritenuto il più moderno «stile costantinopolitano»: la Madonna del Pantheon in primo luogo<sup>12</sup>. Si dovrà allora agganciare Roma a sempre nuove ondate di bizantinismo (costantinopolitanismo) o non sarà piuttosto necessario rifondare un sistema di rapporti più continuo e coerente, tanto più che Roma – dalla riconquista bizantina del VI secolo fin alla seconda metà dell'VIII – è essa stessa un polo primario di quella civiltà<sup>13</sup>.

Vi sono poi altri casi in cui il referente d'oltremare è stato fatto slittare dall'area iconografica (ed eventualmente di patronato) all'area stilistica, di provenienza dei pittori stessi. È il caso della pur essa celebre icona murale della Crocefissione, nella cappella di Teodoto a Santa Maria Antiqua. L'opera, di recente ricondotta al suo splendido partito cromatico, è data agli anni di papa Zaccaria, fra il 741 e il 752<sup>14</sup>. Papa Zaccaria era un greco, il suo predecessore Gregorio III (731-741) era siriano. Il carattere iconografico precipuo della Crocefissione è il colobium indossato da Cristo<sup>15</sup>: si tratta, come il buon senso impone di cre-

co romano e d'un lato la plastica tardo-romana, d'altro lato l'affresco di Turtura può lasciare perplessi per la diversità dei due orientamenti, esso coglie, in tal modo, la sottile complessità formale del mosaico, in raffinato equilibrio fra tradizione e novità. Che queste ultime preannuncino, ovvero palesino il contatto «con il mondo antimonumentale, circoscritto dell'icona», come ha suggerito di recente il Bertelli – postosi inconsapevolmente sulla linea del Dalton – è altro quesito che per la sua complessità e importanza in questa sede non può nemmeno iniziarsi a discutere.

9 Penso soprattutto alla problematica connessa con la produzione musiva pavimentale, su cui cfr. l'ottimo, dettagliato studio di F. Guidobaldi e A. Guiglia Guidobaldi: *Pavimenti marmorei di Roma dal IV al IX secolo* (Studi di antichità cristiana, xxxvi: Città del Vaticano, Pontif. Istituto di Arch. Cristiana, 1983) e il puntuale contributo di A. Guiglia Guidobaldi: «I pavimenti in opus sectile delle tabernac della Basilica Emilia: Testimonianze Bizantine a Roma nel VI secolo», in *III Colloquio int. sul mosaico antico (Ravenna, 1980)* (Ravenna, Edizioni del Girasole, 1984), 505-513. Penso anche alla scultura, la cui inerente greco-costantinopolitana è stata di recente ribadita, ma non ulteriormente puntualizzata, da E. Russo nel suo informato saggio: «Fasi e nodi della scultura a Roma nel VI e VII secolo», in *Mélanges de l'école française de Rome*, 96 (1984), 7 ss.

10 In merito ad ambedue i monumenti fondamentalmente concordo con la posizione assunta dal Russo, «L'affresco...», 35-49 e 143-147.

11 La proposta dello Hallensleben è stata resa pubblica in una conferenza tenuta a Roma nel 1982. Il suo testo è ancora inedito. Sull'icona v. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. I. From the Sixth to the Tenth Century* (Princeton, N.J., University Press, 1976). È significativo, ancora una volta, che per l'attribuzione costantinopolitana dell'icona la prima ragione sia «its outstanding artistic quality».

12 C. Bertelli, «La Madonna del Pantheon», in *Bollettino d'arte*, 46 (1961), 24-32.

13 In ambito figurativo un importantissimo riflesso della presenza greca a Roma è costituito dalla produzione libraria, sulla quale cfr. adesso G. Cavallo, «La cultura italo-greca nella produzione libraria», in *AA. VV., I Bizantini in Italia* (Milano, Scheiwiller, 1982), 495 ss., in part. 503 ss. Per una dettagliata panoramica della componente «greca» nella società monastica romana dei secc. VI-IX cfr. adesso J.-M. Sansterre, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du VI<sup>e</sup> s. – fin du IX<sup>e</sup> s.)* (Bruxelles, Académie royale de Belgique / Mémoires de la classe des lettres, Lxvi, 1, 1983).

14 G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo* (Roma, Palombi, 1965), I, 178-182.

15 Per la tradizione iconografica siriana cui inerte l'uso del colobium, cfr. G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*. 2 (Gütersloh, Mohn, 1968), 98 ss., fig. 322 ss.

dere, di un requisito che riflette una scelta di *modelli* voluta dal committente e giustificata dal contesto sociale in cui operò l'artista. Questo è quanto siamo autorizzati a desumere. Si è desunto invece che il pittore stesso sia provenuto dalla Palestina (in termini di storia dell'arte indifferenziata dalla Siria) e si è persino datata l'opera « palestinese » posta a confronto allo stesso momento dell'affresco romano; ci si è inventata una presenza artistica « palestinese » che non ha confronti con quanto di « palestinese » di quel tempo è conosciuto<sup>16</sup>.

Le relazioni dell'attività artistica romana con Bisanzio e con l'area bizantina in generale sono state dunque configurate in termini che i dati e le conoscenze in nostro possesso non ci autorizzano a usare. Sembra dunque uno dei tanti casi di ironia del destino che, secoli dopo (saltando adesso d'un sol, balzo dall'VIII al XIII secolo) per una delle maggiori imprese decorative della città, il mosaico absidale di Santa Maria Maggiore, lo specifico ruolo di Bisanzio sia stato invece trascurato<sup>17</sup>.

E' straordinario infatti che praticamente nessuno si sia posto il problema dell'eccezionalità tecnica con cui a Santa Maria Maggiore Jacopo Torriti ha risolto la sua esecuzione musiva (Fig. 5). Poco possiamo dire dell'abside a mosaico a San Giovanni in Laterano, pesantemente restaurata, ma certo nè l'una nè l'altra decorazione trovano precedenze sostanziali nella città<sup>18</sup>. E' pur vero che Jens Wollesen ha cercato di vedere nel Sancta Sanctorum, eseguito qualche tempo prima, al tempo di Niccolò III (1277-1280) il necessario « *missing link* », così come va dato atto allo studioso di aver posto il problema con correttezza, ma che la vorticina del Sancta Sanctorum possa costituire preludio alla grandiosa orchestrazione dei mosaici torritiani è, a mio avviso, implausibile<sup>19</sup>. Jacopo Torriti si presenta sulla scena romana reduce dalla partecipazione agli *affreschi* di Assisi; la sua capacità tecnica, anche a giudicarla senza quell'adeguato studio che è consentito solo dalle impalcature, appare assai alta. Dove la acquisì? Ricordo che nel celebre passo di Leone Ostiense sulla decorazione a mosaico dell'abbazia di Montecassino eseguita ante 1071 si fa specifico riferimento alla chiamata di maestri musivari bizantini perchè, in quelli che con esagerazione il cronachista dice i cinquecento anni trascorsi dalle ultime imprese musive, si era perduta in occidente la tecnica del mosaico<sup>20</sup>. Posso altresì ricordare quel documen-

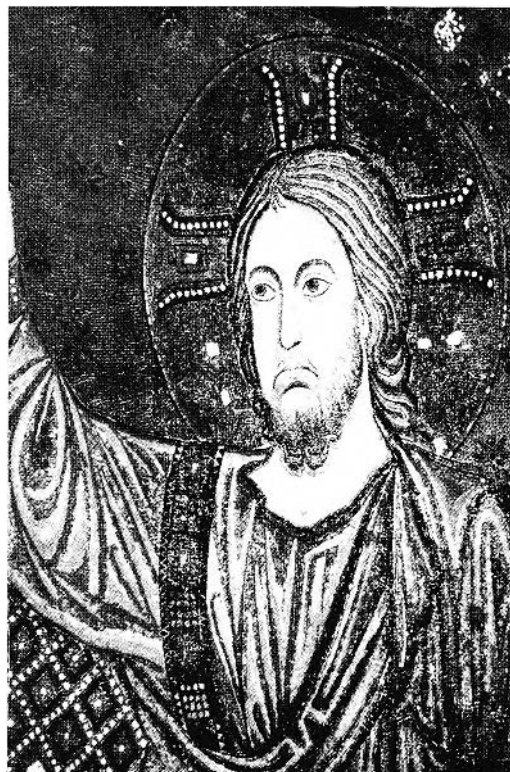


FIGURA 5. Roma, S. Maria Maggiore. Part. del mosaico absidale.

ritenendo altresì che ciò sia confermato da altra icona sinaitica dove il « *female breast is even more pronounced* ». Mi rifiuto tuttavia di credere che nel sacro contesto dell'icona fosse possibile operate tali stravolgimenti dell'iconografia evangelica e che donne venissero rappresentate con tale esplicita evidenza sessuale. Mi pare cioè ovvio che non di donne si tratti, ma di modelli resi con ovvio impaccio disegnativo.

16 Assertore dell'esecuzione dell'affresco romano da parte di un pittore o « *from Palaestine* » oppure « *Roman under Palaestinian influence* » è stato, in più d'una occasione Weitzmann, di cui cfr., per la citazione e col rinvio ai precedenti interventi: *The Monastery*... 63. Lo studioso osserva, a dire il vero, similitudini formali fra le due Crocefissioni, ma esse consistono, a in nient'altro che un paio di insignificanti pieghe. Approfitto dell'occasione per sgombrare il campo da un'assurda identificazione iconografica proposta dal Weitzmann al proposito dell'icona sinaitica: nel ladrone sulla sinistra, dai capelli lunghi e dai pettorali accentuati, lo studioso ha infatti creduto sia rappresentata una donna.

17 Sul mosaico sia qui sufficiente il rinvio a Matthiae, *Mosaici...* 355-366. Preliminari osservazioni a quanto qui si osserva nel testo sono state da me svolte in una relazione alla sessione sull'Arte intorno al 1300 del XXV congresso C.I.H.A. di Vienna del 1983, nei cui *Atti* è in corso di stampa: *Alle soglie del 1300: Aspetti della pittura romana fra Bisanzio e l'Occidente*.

18 Sul mosaico di San Giovanni in Laterano, cfr. Matthiae, *Mosaici...* 347-354. Che alcune parti di quel mosaico – segnatamente gli apostoli della balza inferiore – diano ancora adito a possibili valutazioni sullo stile torritiano è stato correttamente posto in rilievo da un fuggevole accenno di M. Boskovits: « Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo », in *Bollettino d'arte*, LXVI (1981), 1 ss., in part. 32, nota 51 (e fig. 62).

19 J.T. Wollesen, « Eine 'vor-cavallineske' Mosaikdekoration in Sancta Sanctorum », in *Röm. Jb. f. Kunstg.*, 18 (1979), 11-34. A mio avviso il W. sopravvaluta la « precedenza » del Sancta Sanctorum, anche se non è impossibile che i suoi mosaicisti siano confluiti nelle imprese torritiane. Un semplice confronto fra l'immagine clipeata del Sancta Sanctorum e quella del Cristo sull'abside di Santa Maria Maggiore manifesta l'enorme differenza e lo straordinario « accrescimento » dell'opera torritiana.

20 *Chronica monasterii casinensis*, ed. H. Hoffmann, MGH, SS, XXXIV (Hannover, Hahn, 1980), III, 27a (p. 396/14 ss.). Per il commento a questo celebre passo di Leone Ostiense: H. R. Hahnloser, « Magistra Latinitas und Peritia Graeca », in *Festschrift Herbert von Einem* (Berlin, Mann, 1965), 77-93.

to del 1258 con cui i procuratori marciari decretavano che i maestri di mosaico impiegassero almeno due apprendisti affinché l'arte musiva venisse adeguatamente tramandata alle future generazioni<sup>21</sup>. A perdere l'esperienza della tecnica musiva poteva essere sufficiente l'assenza di committenze per un paio di generazioni e al tempo del Torriti, cioè al tempo di Niccolò IV (1288-1292) un tale lasso di tempo era sicuramente trascorso: le precedenti committenze risalivano infatti ai primi decenni del Duecento, allorché erano state rinnovate le decorazioni absidali di San Pietro e San Paolo, dove anzi la documentata

partecipazione di mosaicisti veneziani può significare la difficoltà o l'insoddisfazione di reclutamenti locali. Prima di allora l'esecuzione musiva dell'abside di Santa Maria Nova testimonia bene nel suo insieme l'inadeguata condizione tecnica dei suoi mosaicisti<sup>22</sup>.

Nonostante tutto l'exploit del Torriti, in precedenza operoso come frescante ad Assisi, viene praticamente accettato come normale impresa esecutiva, quasi che per dono del cielo e non per esercizio di apprendistato si potessero acquisire le doti necessarie all'esperienza tecnica.

Ritengo pertanto che sia giunto il momento, ormai, di porre sul tappeto la questione di una collaborazione esecutiva fra il Torriti e un musivario, o più musivari bizantini, secondo, oltre tutto, un plausibile procedimento di divisione del lavoro. Perché, tuttavia, «bizantini» e non veneziani o fiorentini, dal momento che soprattutto a Venezia, ma anche a Firenze, c'era la possibilità di reclutare specialisti? Non solo perché sia Venezia che Firenze mi sembrano di per sé da escludere per diversità di stile e di tecnica del mosaico – così come da escludere è la stessa Roma dei marmorari – ma soprattutto perché Costantinopoli non è di per sé improbabile per vari ragioni<sup>23</sup>. In primo luogo va infatti ricordato che proprio il committente delle due grandi imprese musive torritiane, Niccolò IV, era stato a Costantinopoli anni prima di essere eletto al soglio pontificio<sup>24</sup>, cosicché non appare implausibile il ritenere che insieme con il fascino delle decorazioni musive sul Bosforo (tanto più operante su chi fosse predisposto a subirlo venendo da Roma) egli abbia tratto, il convincimento di poter ricorrere alle maestranze di questa città per reintrodurre a Roma una tecnica ai suoi tempi perduta. In secondo luogo va pure ricordato che per lo «stile» del Torriti si sono già correttamente individuati, a partire dal Kitzinger, modelli bizantini di origine protopaleologa<sup>25</sup>.

Si dovrà dunque credere, vorrei proporre, a un Torriti «direttore dei lavori», impaginatore della composizione e disegnatore, che si avvale di «musivari» bizantini alla stregua di traduttori in mosaico delle sue idee figurative<sup>26</sup>.

E' un'ipotesi, questa, al cui vaglio i tempi sono ormai maturi, essendo stato per più versi affrontato il complesso quesito delle interferenze fra Oriente e Occidente durante il XIII secolo, quesito che durante il secondo Duecento, in area romana o di inerenza romana, coinvolge pienamente anche l'attività artistica romana, a Roma e fuori, in primo luogo ad Assisi<sup>27</sup>. E', comunque, un'ipotesi che verte su un quesito la cui soluzione appare indifferibile e che l'annunciata monografia sul Torriti non potrà esimersi dall'affrontare; né l'urgenza della sua soluzione viene diminuita, oppure intaccata, dall'eventuale dipendenza dello stile torritiano da modelli formali occidentali, di cui la scelta iconografica del gruppo centrale, imposta dal committente poté essere veicolo<sup>28</sup>.

Al «caso» del Torriti si affianca comunque il «caso» del Cavallini. Fra i tanti problemi ancora aperti

21 O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice* (Chicago/London, University of Chicago Press, 1984), II, 164.

22 Su queste imprese musive cfr., in generale: Matthiae, *Mosaici...*, 315 ss.

23 Sono ben lieto di constatare, nel licenziare il mio testo per la stampa negli *Atti*, che nel suo volume sui mosaici marciari, pubblicato dopo il simposio, Otto Demus ha non solo escluso «the slightest trace» di una componente veneziana nei mosaici marciari di fine secolo, ma ha anche esplicitamente asserito che «Torriti, Rusuti and Cavallini drew the Byzantine element of their style as well as of their technique not from Venice but directly from Palaeologan Constantinople» (Demus, II, 224).

24 Ha attirato l'attenzione degli storici dell'arte su questa significativa connessione J. Gardner, nella sua *recensione* al volume di H. Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi*, in *Kunstchronik*, 32 (1979), 63 ss., in part. 81.

25 E. Kitzinger, «The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries», in *DOP*, 20 (1966), 25 ss., in part. 45-46. Cfr. anche Demus, *Byzantine Art and the West* (London, Weidenfeld and Nicholson, 1970), 226-227.

26 Purtroppo assai poco sappiamo con precisione delle condizioni di lavoro, della ripartizione dei compiti, delle modalità pratiche che si rifletterono nell'esecuzione delle imprese musive. Per un'informazione generale cfr., sub voce «Mosaico» (di E. Kitzinger), *L'EUA IX* (1963). La stessa questione andrebbe naturalmente sollevata anche per il Cavallini, sebbene anche in tal caso sia stata passata sotto silenzio. Fa eccezione a questo stato di cose un rapido cenno del Brandi che si è chiesto, appunto, «se il Cavallini esegui personalmente i mosaici o se si servi, come è più probabile, della maestranza romana di mosaicisti». Cfr. C. Brandi, «Pietro Cavallini», in *Roma anno 1300, Atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'Arte medievale dell'Università di Roma «La Sapienza»* (maggio 1980) a cura di A.M. Romanini (Roma, L'Erina di Bretschneider, 1983), 13 ss., cit. da p. 15. Dalla supposizione dell'esistenza di una «maestranza romana di mosaicisti» il Brandi non sviluppa tuttavia l'interrogativo della formazione di tale maestranza.

27 Cfr. *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, a cura di H. Belting (Bologna, Clueb, 1982) (*Atti del XXIV Congresso C.I.H.A./Bologna, 1979*, vol. II).

28 Nel suo intervento al dibattito sulla mia relazione Alessandro Tomei, annunciando la preparazione di una sua monografia sul Torriti, mi ha obiettato la scarsa attenzione posta alle dipendenze del mosaico romano dal mondo gotico e francese. Sono perciò qui costretto a ribadire che è il problema della formazione *tecnicamente* del Torriti come *maestro di mosaico* che qui mi interessa e che costituisce la più clamorosa lacuna negli studi storico-artistici relativi alla sua attività. Alla soluzione di questo problema il rinvio gotico-francese (che, sul piano formale, è ancora tutto da dimostrare) gioverebbe solo se apportasse chiarimenti in questa direzione: ma, lo spero, nessuno vorrà mai sostenere che la tecnica musiva «torritiana» si sia plasmata su esperienze francesi.



FIGURA 6. Roma, S. Maria in Trastevere. Part. della *Nascita della Vergine*.



FIGURA 7. Assisi, S. Francesco. Part. dell' *Isacco respinge Esaù* (Foto: Carlo Giantomassi, Roma).

sulla sua carriera artistica<sup>29</sup> mi limito a considerarne uno, perchè analizzabile su una circoscritta campioratura di opere. Si tratta del rapporto fra il Cavallini e il «Maestro d'Isacco» così come è evidenziato dal solo confronto fra il celebre pannello musivo della *Nascita della Vergine* a Santa Maria in Trastevere e l'affresco di *Isacco respinge Esaù* nella chiesa superiore di Assisi. Per avere un tale confronto valore emblematico si rinuncia a considerare altre, note evidenze di questo rapporto, per se anche esse significative.

Che fra le due opere le identità non siano casuali, che esse testimonino un diretto rapporto fra i due pittori e non possano essere spiegate col ricorso a una fonte comune ad ambedue dovrebbe essere di per sè chiaro: lo suggerisce la messinscena spaziale, lo precisa inequivocabilmente la presenza dello stesso modello di figura femminile<sup>30</sup> (Fig. 6-7). Il maestro che eseguì il suo pannello «dopo» dovette d'altronde decidersi ad avvalersi del modello usato dal suo predecessore perchè partecipe della sua bottega o, comunque, con essa in stretto rapporto; senza aver avuto accesso alle impalcature o, nel caso della loro esistenza, ai disegni preparatori, una tale intrinseca relazione fra le due opere mi pare inspiegabile. Eppure la coerenza di una tale conclusione è stata di rado sottolineata; si è riconosciuto, è vero, il debito dell'uno verso l'altro – per lo più dell' «Assisiato» dal Romano per necessità di cronologia, non mancando tuttavia proposte a capovolgere la direzione – ma lo si è fatto utilizzando una chiave di lettura che di norma non si è spinta oltre il riconoscimento, più o meno generico, dell' apprezzamento dell'un pittore verso l'altro, o di una non meglio specificata «derivazione»<sup>31</sup>. Il ricordo ci permette, invece, di stabilire la stretta misura delle relazioni assisiati con Roma anche nel campo di inerenza cavalliniana, con una priorità cronologica che, in assenso con una minoranza di studiosi, vorrei credere privilegi Assisi su Roma<sup>32</sup>. Mi pare infatti del tutto implausibile che la rigorosa scansione spaziale dell'affresco assisiato possa comprendersi come «accrescimento» sull'empiri-

29 Le monografie di base sul Cavallini sono quelle di G. Matthiae, *Pietro Cavallini* (Roma, De Luca, 1972) e di P. Hetherington, *Pietro Cavallini. A Study in the Art of Late Medieval Rome* (London, The Sagittarius Press, 1979).

30 Si leggano al proposito le acute osservazioni di M. Meiss, *Giotto and Assisi* (New York, University Press, 1960), 11-23, in part. 18-19. Ribadendo il punto dello stesso «modello» W. Paeseler, «Cavallini e Giotto: aspetti cronologici», in *Giotto e il suo tempo*, Atti del Congresso int. per la celebrazione della nascita di Giotto/ Assisi e altrove, 1967 (Roma, De Luca, 1971), 35-44, è andato troppo oltre identificando nel Maestro d'Isacco lo stesso Cavallini.

31 Si è forse spinto più in là di questi generici apprezzamenti il Bologna nell'affermare esplicitamente che il pannello musivo cavalliniano «è poco meno che una variante dell'Isacco che respinge Esaù assisiato» (dove il Maestro d'Isacco equivale a Giotto). Cfr. F. Bologna, *La pittura italiana delle origini* (Roma, Editori Riuniti, 1962), 138.

32 Lo stesso Meiss era indeciso sulla priorità cronologica, indotto a favorire «Roma» per ragioni iconografiche, «Assisi» per qualità d'invenzione spaziale.





FIGURA 8. S. Maria di Donnaregina. Part. di affresco.



FIGURA 9. Assisi, S. Francesco. Part. dell'Isacco respinge Esaù (Foto: Carlo Giantomassi, Roma).

ca scatola scenica del Cavallini o che, comunque, il Cavallini abbia potuto «inventare» una tale soluzione *tendenzialmente* organica, anche se spazialmente inadeguata, lui che negli altri riquadri – emblematico quello con l'Adorazione dei magi – non esiterà ad accogliere formule di spazialità del tutto empiriche anche se suggestive.

Se dunque l'esperienza del Maestro d'Isacco viene a collocarsi «ante» Cavallini di Santa Maria in Trastevere e l'ascendenza formativa del Romano dall'«Assisiense» viene inquadrata in questi rigorosi termini di discepolato o, comunque, di «inerenza» di bottega, ne consegue la possibilità di giovare di un concreto punto di riferimento nella questione, o nelle questioni sollevate dalla pittura romana di fine secolo: dall'identificazione stessa del Maestro di Isacco – almeno nei termini negativi dell'esclusione di candidati implausibili – al complesso gioco dei rapporti intercorrenti fra la sua attività ad Assisi e quella del Cavallini, fino alle relazioni cronologiche fra i cicli mariani romani. tutte questioni su cui in questa sede non è possibile intervenire. Se, poi, fosse vera l'identificazione, recentemente proposta con la massima cautela dai Giantomassi sulle impalcature di Santa Maria di Donnaregina, che in quegli affreschi (Fig. 8) sia da ritrovare, insieme con quella del Cavallini, la stessa mano del grande Anonimo (Fig. 9), il legame fra lui e il Romano si stringerebbe con nuova intensità<sup>33</sup>. Allo scadere del Duecento la pittura romana – a Roma e fuori – si incardina dunque su un protagonista di indiscussa grandezza e pur tuttavia, emblematicamente, anonimo: chi fu, dunque, il «Maestro di Isacco»?<sup>34</sup>

33 Carlo e Donatella Giantomassi hanno effettuato i restauri delle scene di Isacco ad Assisi, degli affreschi romani di Santa Cecilia e di San Giorgio in Velabro, di quelli napoletani di Santa Maria di Donnaregina. Che essi abbiano, o non, ragione, sta di fatto che se non vi è identità di mano – sulla quale anch'io non sono del tutto convinto – tuttavia vi è, certamente, strettissima affinità di modello fra il brano napoletano e quello assisiense. Ancora una volta, cioè, è questione di cogliere l'itinerario di una «bottega».

34 A questo interrogativo con cui concludevo la mia relazione orale al Simposio di giugno, devo qui aggiungere una nota. Mi è stato infatti obiettato di aver scorrettamente trascurato la recente identificazione del Maestro di Isacco con Arnolfo di Cambio. Nel prendere atto di quest'osservazione rinvio il lettore all'articolo di A.M. Romanini, «Arnolfo e gli Arnolfo' apocrifi», in *Roma anno 1300*, 27 ss., in part. 45-47. Devo peraltro chiarire che esulava dal mio intervento la discussione delle diverse posizioni storiografiche in merito all'identificazione del Maestro, poiché esso intendeva, e intende, sottolineare esclusivamente l'intrinseco nesso di bottega, o di frequentazione, fra questo eccelso Anonimo (che io continuo a ritenere tale) e il Cavallini. Per non essere tacciato di disinformazione bibliografica o di scorrettezza, ricordo anche che la questione della componente arnolfiana su Assisi, e sul Maestro di Isacco, è stata recentemente discussa da F.R. Pesenti, «Maestri arnolfiani ad Assisi», in *Studi di storia delle arti* (Università di Genova/Istituto di storia dell'arte), 1 (1977), 43-53.