order

Von: paola_tarantelli@virgilio.it
Gesendet: Dienstag, 4. März 2008 14:15
An: order
Betreff: [ZI20080304ba49a9] Dokumentbestellung Zentralinstitut fuer Kunstgeschichte

Folgende Bestellung ist eingegangen. Bitte bestätigen Sie Ihre Bestellung und die Richtigkeit Ihrer e-mail-Adresse innerhalb von drei Tagen, indem
Sie diese E-Mail an die Adresse order@zikg.eu
weiterleiten ("forwarden") oder durch Aufruf folgender Freischalt-URL:
http://www.zikg.eu/cgi-bin/ziverify.pl?b=ba49a9
&k=bw68LnLGaSIC3FqbHEfDW116wAQ&d=u195033r&l=it

Ihre Referenznummer für diese Bestellung ist 20080304ba49a9

Gewünschter Titel (u195033r):

Autor: Pace, Valentino
Titel: Immagini sacre a Roma fra VI e VII secolo : in margine al problema "Roma e Bisanzio"
In: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia Band, Jahr, Heft: N.S. 4=18.2004 (2005)
Erscheinungsort:
Verlag:
Erscheinungsjahr: 2005
Seiten: 139-156
ZI-Signatur: Per LN 2/7
Bemerkungen:

Dokumenten-URL:
http://www.zikg.eu/cgi-bin/gucha_it.pl?t_explizit=x&index=IDN&s1=u195033r

Bestellinformationen (213.140.18.137):

Lieferform: download_pdf
Optimierung: dsl
e-mail: paola_tarantelli@virgilio.it

Rechnungsinformationen:
Tarantelli, Paola
Università degli Studi di Udine
Viale Guglielmo Marconi, 149
65126 Pescara
Italia
00398560868

Verwendunszweck: wiss
Nutzergruppe: uni
Rechnungsform: e-mail

Dankeschoen!
Ihr
Zentralinstitut für Kunstgeschichte
Dokumentlieferdienst
Meiserstrasse 10
80333 Muenchen

Tel.: +49 89 289 27 603
order@zikg.eu

VALENTINO PACE

Immagini sacre a Roma fra VI e VII secolo.

In margine al problema "Roma e Bisanzio"

Riassunto

L'arte e le espressioni figurative di culto della Roma di VI e incipiente VII secolo vengono di frequente giudicate come riflesso di quanto avveniva a Bisanzio. Una rinnovata analisi delle prime fasi della decorazione pittorica di Santa Maria Antiqua e una riconsiderazione delle più antiche icone mariane (da quelle di Santa Maria Maggiore e da Santa Maria Antiqua fino all'icona del Pantheon) permettono tuttavia di sostanziare una diversa valutazione dei fatti, finora proposta solo su casi individuali. È ben possibile che già prima della riconquista bizantina e dell'"età giustinianea" il culto mariano si sia affermato nella Roma dell'iniziale VI secolo, senza che necessariamente esso fosse veicolato dalle pratiche cultuali costantinopolitane. Lungo il VI secolo, dalla chiesa dei SS. Cosma e Damiano fino a San Lorenzo fuori le mura, i programmi musivi romani mostrano specificità romane innegabili e persino l'immagine absidale di Sant'Agnese, nel VII, viene percepita e accompagnata da versetti poetici che la radicano nella cultura classica dell'urbe.

Incrociai per la prima volta il nome di Hjalmar Torp, occupandomi di scultura campana della fine dell'XI secolo, dovendo leggerne le pagine sul candelabro di Cori, prossimo per problemi alle opere che andavo allora studiando.[1] Ben più di recente, divenuto Hjalmar nel frattempo un caro amico e non solo maestro di studi medievistici e bizantini, vicende di studi e di vita accademica ci hanno fatto incrociare ancora più da vicino, lui come "lo studioso di Cividale", io professore universitario nella vicina Udine. Proprio per questo ricordo di Cividale, la scelta del mio tema cade su un argomento che in qualche modo si associa a un suo recente scritto, dedicato all'immagine della Vergine nel Tempietto.[2]

Si tratta infatti di qualche osservazione, spero utile, sul tema delle relazioni dell'Occidente con "Bisanzio" che, affrontato ancora una volta da Hjalmar Torp per il Friuli longobardo, vorrei qui riproporre per una città e un periodo a lui altrettanto cari, la Roma del VI e VII secolo. È un tema che da tanti è stato autorevolmente trattato, come i riferimenti bibliografici in nota esemplano a sufficienza (senza pretendere un'impossibile completezza) ma che in larga prevalenza continua a essere visto nella prospettiva di un'egemonia della politica figu-

1. Torp 1962.

2. Torp 1999.

rativa costantinopolitana su Roma che non mi sento di condividere, almeno per il VI secolo o ancora per gl'inizi del VII, quando la civiltà figurativa cristiana veniva indirizzandosi a quelle forme che sarebbero divenute poi "tipiche" del mondo bizantino e del mondo medievale dell'occidente.

* * *

Punto di partenza può essere la stessa immagine, della Madre con il Figlio, che pure appare a Cividale. Quando a Roma ne sia apparsa la prima in un monumentale contesto ecclesiale, dove venisse adeguatamente onorata non lo sappiamo, verosimilmente non essendone stato il caso l'abside di Santa Maria Maggiore e ignorandosi quale fosse il soggetto di quella di Santa Maria in Trastevere.[3] Di sicuro almeno dalla prima metà del VII secolo, stando alla data più tarda della nota controversia storiografica sull'apertura della sua concavità absidale, Essa era visibile in questo spazio otticamente privilegiato di Santa Maria Antiqua; altrettanto certa essendone comunque la sua preesistenza nello stesso vano, dal momento che già aveva figurato nella maestosa liturgia dell'*Aurum coronarium*.[4] (Fig. 1). È oggi impossibile definire, con la minima strumentazione documentaria che possediamo, se questa scelta sia avvenuta in un contesto religioso della Roma 'ancora' gota o 'già' bizantina, ambedue le alternative essendo in linea di principio possibili.[5] Anche se essa sia stata dipinta nell'età dell'amministrazione imperiale bizantina – dunque dopo il rientro delle loro forze militari a Roma comandate da Belisario il 9 dicembre 536 o, meglio, dopo la definitiva conclusione della guerra greco-gotica del 553 – non ne so vedere comunque un rinvio d'obbligo a Costantinopoli, nulla ostandone l'ideazione da parte del clero o, comunque, della committenza romana.[6] Più problematico è, semmai, il contesto ambientale, che la recente storiografia tende a ritenere sacralizzato in aula di culto solo dopo l'apertura absidale, pur senza curarsi troppo della sua precisa

3. Che sull'abside di V sec. di Santa Maria Maggiore la Madre di Dio non fosse presente, come già altri hanno scritto, l'ho argomentato di recente con nuove motivazioni (Pace 2002, con la principale bibliografia di riferimento). Sulla chiesa trasteverina: Kinney 1975.
4. Nordhagen 1962, 55-57, con prec. bibl.
5. Cfr. la discussione alla lezione di Maria Andaloro fra la Stessa ed Ernst Kitzinger: Andaloro 1992, 611-613 (e anche 599, nota 96). Il quesito si pose sin dal primo momento di riscoperta della chiesa, tanto che Giacomo Boni scrisse al re Umberto I della "basilica privata imperiale, trasformata in chiesa da Teodorico o da Giustiniano" e la Tea, che ne riferisce, aggiunge, che "un re goto aveva iniziata la vita della basilica: un principe di casa Savoia ne avrebbe piamente preservato i ruderi" (ambedue le citazioni da Tea 1937, 9).
6. Devo naturalmente sottolineare quanto è pur di per sé ovvio, a evitare malintesi: la Roma 'gota' non aveva certo interrotto rapporti con Costantinopoli e in proposito sia sufficiente leggere quanto ne scrive con precisione di dettagli von Falkenhausen 1984. D'altronde anche in ambito figurativo la Roma "gota" aveva introdotto nelle sue chiese opere di sicura fattura costantinopolitana, per le quali cfr. *San Clemente* 1992. A Santa Maria Antiqua resta invece problematico, e mi pare dubbio, che l'ideazione del soggetto e l'esecuzione dell'affresco debbano coinvolgere idee e nozioni bizantine.

FIG. 1 – Roma, Santa Maria Antiqua. L'*aurum coronarium* e affreschi successivi.

distinzione da un un ambiente semplicemente dotato di immagini sacre.[7] Non mi pare che sia tuttavia illeggittimo chiedersi se questa tradizionale verità non abbia assunto un'indebita valenza, quasi di dogmatica certezza. Mi sembra infatti che una tale ostentata devozione, ancor più se si associava alla verosimile presenza di altre immagini, possa difficilmente essersi espressa in un contesto ambientale di funzioni militari; assai più verosimile potendo essere l'ipotesi di uno "spazio (già) sacro", che (anche) quest'immagine contribuì a caratterizzare,

7. Fra le diverse opinioni ne scelgo alcune: Wilpert 1916, 654-658 (con discussione della precedente opinione di Rushforth 1902) era propenso a una data 'alta', di fine del IV secolo; Tea 1937, 41, scrisse che nel biennio 565-567 (data ricavata dal famoso ritrovamento della moneta di Giustino II) "la chiesa (...) era *ancora* palatina" [il corsivo è mio]. Anche Nordhagen 1962, 71, scrive che già prima della "Maria Regina" poté avvenire la conversione dell'edificio in chiesa. In Krautheimer 1962, 263-264 è forse la prima volta che si legge che quando "the *tablinum* [dunque: il presbiterio] was decorated with a religious picture, it need not have been a *church*" (dove dunque non si specifica cos'altro possa essere stato); mentre Romanelli, 1964, 25, pur con qualche genericità, seguitava a ritenere "di gran lunga più verosimile" l'ipotesi di una pertinenza della Maria Regina a un ambiente testimoniale dell'"incremento del culto della Vergine". Tuttavia ancora lo stesso Krautheimer 1980, 98 esplicitamente scriveva che la "Maria Regina" fu "mutilated when the structure was converted into a church". Sulle informazioni desunte dalla letteratura storico-artistica, combinate tuttavia con la propria ricerca topografica e archeologica, per Augenti 1996, 40 è "solo dopo il 565 che la trasformazione in chiesa si può considerare definitivamente compiuta", implicitamente ritenendosi che una sua forma di sacralizzazione fosse già avvenuta, verosimilmente nel VI secolo. Brenk 2003, 1007-1008, si è infine avvalso della costruzione dell'abside proprio per negare un preciso valore cultuale all'immagine al momento della creazione del "Kirchenbau" e una preesistente sacralità dell'ambiente.

FIG. 2 – Roma, Santa Francesca Romana. "*Imago antiqua*" (icona da Santa Maria Antiqua).

campita com'era sulla destra della parete di fondo e forse anche associata ad altre immagini sulla stessa parete, almeno sulla sinistra.[8]

Anzi, a ben considerare la documentazione figurativa esistente, può delinearsi un contesto cultuale e figurativo di questa chiesa nei suoi primi tempi in una diversa prospettiva. A questo fine è essenziale rivolgersi in primo luogo all'"*imago antiqua*" (Fig. 2) che tradizionalmente si associa ad essa e che si reputa trasferita a Santa Maria Nuova (Santa Francesca Romana) quando lí, dopo il terremoto

8. A una funzione militare ha fatto di recente esplicito riferimento Brenk 2003, 1002, ma una tale ipotesi è resa inverosimile dalla lussuosità dei rivestimenti parietali in stucco di questo ambiente, sottolineata dalla Guiglia Guidobaldi nella sua conferenza del 2000 al convegno su Santa Maria Antiqua, per la quale cfr. Guiglia Guidobaldi 2005.

dell'847, vi si trasferirono i monaci.[9] Due i principali quesiti che la riguardano: la data, (che nell'arco di possibilità fra VI e VII secolo la colloca in ogni caso fra le più antiche) e il suo originale contesto 'espositivo', da valutare ovviamente sul metro delle sue stesse dimensioni, di ben 53 cm. di altezza per il solo frammento della testa, che potrebbe implicarne un'altezza prossima ai 2 m per la figura intera, proporzionalmente minore, ma pur sempre sorprendentemente alta per la figura di tre quarti.[10] Il fatto che della sua originale collocazione nella chiesa si ignori tutto, come d'altronde normale per le nostre conoscenze di quei tempi, può almeno favorire la proposta di ipotesi, per azzardate che esse possano apparire. Viene allora da chiedersi se essa non avesse un'esposizione parietale e in tal caso non possa essere stata ospitata nella nicchia di fondo dell'ambiente non ancora absidato, da cui sarebbe poi stata inevitabilmente allontanata al momento della 'normalizzante' modifica absidale.[11] Che essa vi potesse trovar posto è d'altronde dimostrato dall'inserzione della celebre Crocefissione nella nicchia di fondo della vicina Cappella di Teodoto a metà secolo VIII. In merito alla data è soprattutto il confronto con il mosaico della chiesa dei Santi Cosma e Damiano, anch'essa significativamente consacrata in quel giro d'anni in precedenti spazi imperiali, a convincere.[12] Alla statuaria presenza dei suoi attori sul proscenio absidale, modello per un'analoga traiettoria percettiva fra autorità del monumento e il suo fedele, l'icona replicava con la sua propria monumentalità, quasi in raccordo, fatte le debite proporzioni, con la tradizione monumentale di statue come quella costantiniana nella *basilica nova*.[13]

Le implicazioni, tematica e stilistica, di una sua coesistenza con l'affresco dell'*Aurum coronarium* non mi sembra che, d'altronde, ostino a questa ipotesi che proprio per la sua atipicità potrebbe ben immaginarsi in quell'età di magmatica dinamicità che vedeva il formarsi delle convenzioni liturgiche, rituali, espositive. La modifica absidale avrebbe, a sua volta, riproposto in formato ancor 'più' mo-

9. Il più recente intervento monografico sulla tavola di Santa Maria Nuova è di Dotzer 2000, con bibl. In precedenza v. pur sempre Cellini 1950. Guarducci 1989 (che può, o deve, non essere condivisibile, ma va comunque ricordata), Belting 1990, 142-143 (ed. it.: 2001, 156-158). Coeve o successive le schede e le osservazioni di Andaloro 2000, 660-661 e Andaloro 2002, 744-749. Devo poi far riferimento a un mio altro saggio, Pace 2004, che, scritto poco prima di questo, svolge osservazioni sull'icona (alle pp. 225-228) che qui, nella scrittura di poco successiva, ho diversamente precisato.
10. Per la ricostruzione della figura di tre quarti v. Dotzer 2000, Abb. 3.
11. Per la presenza della nicchia nel preesistente edificio pagano della *Domus tiberiana* cfr., con bibl. prec., Hurst 1995, 197-199 e 423. Già segnalata in precedenza, la si ritrova indicata anche in Krautheimer 1962, 249-268.
12. Ricordo in proposito che Bertelli 1967, 104, aveva visto nell'esecuzione del volto della Madonna "quasi un ricordo della *megalographia* di SS. Cosma e Damiano. Aggiungo che già nella sua dissertazione, per quei tempi pionieristica e di straordinaria intelligenza del mondo delle forme, Ernst Kitzinger (1934, 6-7) definì la Maria Regina "kaum viel spater entstanden" del mosaico dei SS. Cosma e Damiano.
13. Sulla "statuarietà" dello scenario ai SS. Cosma e Damiano insisto da tempo, adducendone anche precisi riferimenti formali. Cfr. al proposito sia Pace 1985 (dove tra l'altro sono espresse *in nuce* le osservazioni qui più argomentate sul tema "Roma-Bisanzio") sia Pace 2004.

numentale la devozione alla Vergine che, distrutto l'*aurum coronarium*, sarebbe adesso apparsa ancora col Bambino in grembo, fiancheggiata dagli angeli e dai principi degli apostoli.[14] Cosicché la distruzione sul "palinsesto" ne avrebbe significato non una sua supposta mancanza di valenza cultuale, come di recente creduto,[15] bensí, al contrario, una sua più incisiva ed esplicita presenza.

Del tutto oscura, è vero, rimane tuttavia la sua seguente vicenda conservativa/espositiva, cioé la sua visibilità, sia che tratti della fase successiva alla rimozione dalla nicchia sia pure, se non si accetta questa proposta, che si tratti dei modi della sua originaria installazione.[16]

Il referente bizantino/costantinopolitano non fornisce comunque il filo rosso per la comprensione dei suoi quesiti: né della sua formulazione figurativa, né della sua collocazione e nemmeno della scelta tematica della Vergine regina nel vicino affresco dell'*Aurum coronarium*. Che questa espressione di regalità debba infatti essere ritenuta meglio confacente all'atmosfera ideologica della Roma "greca" non è dimostrabile, nè questa deve ritenersi l'unica opzione sostenibile. Indipendentemente infatti dalla sua storia successiva, per la quale questa immagine assumerà addirittura una pregnante valenza politica "romana",[17] bisogna sottolineare che, in primissimo luogo, ignoriamo del tutto le precise coordinate della frequentazione monastica della chiesa mariana al Foro, almeno fino al tempo di Martino I, quando vi è per la prima volta documentata una comunità monastica.[18] In secondo luogo è fin troppo noto che se è indiscutibile la preminente ed esplicita venerazione della vergine a Costantinopoli, ciò nondimeno anche Roma aveva certamente iniziato a formulare immagini di devozione alla vergine con attributi di regalità sin dal V secolo, sull'arco absidale di Santa Maria Maggiore, dedicandoLe la chiesa stessa, al pari di altre, come Santa Maria in Trastevere.[19] D'altronde nemmeno il recente tentativo di voler dimostrarne la

14. Per l'attuale stato di conservazione v. Nordhagen 1978, 90-93. In merito alla sua ricostruzione solo la presenza di una figura centrale, fiancheggiata dagli angeli e da Pietro e Paolo, è sicura. Sulle vicende della sua scoperta e ricostruzione v. Grueneisen 1911, 306-307 e pl. IC. e Wilpert 1916, 667-669, ambedue con datazione agli anni di Giovanni VII, in seguito presa per buona anche da Ihm 1960, 145-147.
15. Brenk 2003, 1007-1008.
16. Dotzer 2000, 63-69 ne ha proposto un'esposizione inverosimile fra la concavità absidale e l'altare stesso, come "Altarretabel", o entro un "Bildziborium". Tale proposta è tuttavia inverosimile soprattutto perché in tal modo ne avrebbe sofferto la visibilità dei retrostanti affreschi, ma anche per quanto sappiamo delle strutture dell'altare. In proposito cfr. De Blaauw 1996. Il saggio della Dotzer è comunque meritorio per aver esplorato le diverse ipotesi e aver richiamato l'attenzione, in questo contesto, sulla presenza della Crocefissione *nella nicchia* della cappella di Teodoto.
17. Nilgen 1981.
18. Sansterre 1988, 704, scrive esplicitamente che "aucun monastère *grec* n'est antérieur au VIIe siècle".
19. Sulla prima: Mango 2000; sulla seconda: Osborne 2003, condivisibile *in toto* fino a quando, dopo aver perfettamente delineato la documentazione dell'antico culto mariano a Roma, sterza su Costantinopoli per affermarvi, sulla base dei già noti testi greci e del mosaico di Durazzo, il primato del culto di "Mary as empress" (p. 140). Per Durazzo v. immediatamente di seguito in questo testo.

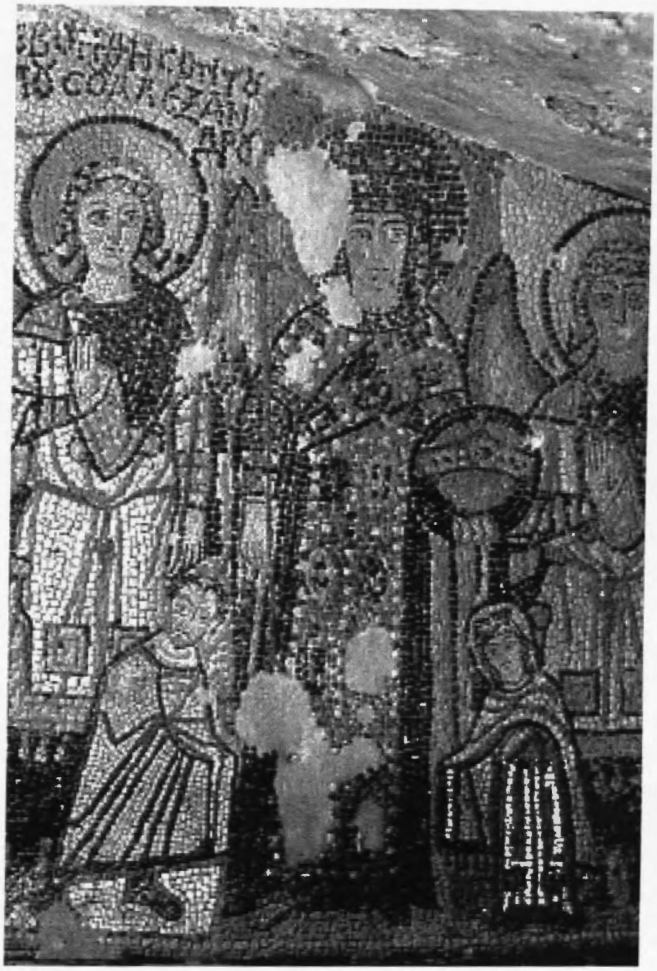

FIG. 3 – Durazzo, oratorio nell'anfiteatro. Maria Regina.

"costantinopolitanità" dell'immagine alla luce dell'esempio della Maria Regina di Durazzo, (Fig. 3) non è persuasivo, dal momento che è esso stesso fenomeno figurativo e devozionale di un'area a quel tempo meglio definibile della provincia "adriatica", ancora di forte inerenza occidentale.[20]

Se il mosaico in questione non deve essere coinvolto dal dibattito sollecitato dall'immagine romana per definirne il grado di costantinopolitanità, tuttavia

20. Questa mia opinione ho già avuto modo di esprimerla (Pace 2003a). Promotori dell'ascendenza costantinopolitana sono invece Andaloro 1986 e Buschhausen 2001.

FIG. 4 – Roma, Santa Maria Maggiore. Icona detta della "*Salus populi romani*".

esso a Roma si riaccosta perché presenta segni di una devozione che nell'urbe si manifesta in ben due icone: quelle di Santa Maria ad martyres e del "monasterium tempuli". Si tratta delle mani del contiguo s. Stefano, dalle palme aperte di fronte al busto in segno di testimonianza, eseguite con tessere dorate, (Fig. 4) come dorate esse lo furono sia nelle due icone romane sia pure in un mosaico nel San Demetrio di Salonicco, al quale per questa ragione proprio Hjalmar Torp indirizzò a suo tempo la nostra attenzione.[21]

Che, inoltre, tanto questa di Durazzo quanto altre immagini, a Santa Maria Antiqua o a Salonicco e altrove, presentino in superficie fori o comunque tracce

21. Cade qui particolarmente opportuno citare Bertelli 1961a, 31, nota 14 che, nell'osservare il particolare delle mani dorate nell'icona del Pantheon scrisse in proposito: "Il mio amico Hj. Torp mi fa osservare che anche in uno dei mosaici con la figura di San Demetrio, nella basilica di questo Santo a Salonicco, si nota la mano fatta di tessere d'oro"! È merito dello stesso Bertelli (1961b, 110 ss) di aver anche sottolineato e commentato la presenza di mani dorate nell'icona del *monasterium tempuli*. Per una bella illustrazione a colori del mosaico tessalonicense, quello con i due giovani che porgono offerte al santo, cfr. Kourkoutidou-Nikolaidou & Tourta 1997, 161. Il caso di Durazzo è stato ovviamente già notato e discusso con le giuste referenze: Cormack 1985, 84 e Andaloro 1986, 104.

FIG. 5 – Durazzo, oratorio nell'anfiteatro. S. Stefano.

FIG. 6 – Roma, Santa Maria ad martyres ("Pantheon"). Icona "del Pantheon".

che fanno presumere la sospensione di lampade votive, è ulteriore testimonianza di medesime pratiche cultuali al di qua e al di là dell'Adriatico, la cui origine e diffusione non deve tuttavia ritenersi necessariamente "bizantina", quanto piuttosto orientale e mediterranea.[22]

L'*imago antiqua* potè ben non essere la più antica di tale soggetto a Roma ed è verosimile, anche se indimostrabile, che tale sia stata la cd. *Salus populi romani* di Santa Maria Maggiore, (Fig. 5) che almeno non presenta condizioni ostative a una sua data nell'iniziale VI secolo.[23] All'iniziale VII secolo si data invece con plausibile certezza la già ricordata "icona del Pantheon" (Fig. 6). Anch'essa è servita di frequente a riaffermare, accanto ad alcuni brani celebri di

22. Per il caso di Santa Maria Antiqua se ne veda il riepilogo in Nordhagen 1988.
23. Wolf 1990, in part. 19 ss (28 per l'esplicita asserzione in merito); Wolf 2002, 767-769. Le condizioni di conservazione dello strato pittorico sono tali da non potersene seriamente valere per asserire o escludere la sua data "alta".

Santa Maria Antiqua, la bizantinità figurativa della pittura romana, qui testimoniata dalla qualità impressionistica della sua pittura "ellenistica", oltre che, si è scritto, dal fatto stesso che questa e le altre icone appaiono nel tempo "dell'appartenenza bizantina di Roma".[24] Ma l'equiparazione della cultura figurativa, con le sue specifiche motivazioni e radici, al quadro di pertinenza istituzionale non può essere accettato senza le necessarie distinzioni. Tanto per cominciare, anche questa tavola, come quella di Santa Maria Nuova, ha dimensioni tali da essere incompatibili con quanto (poco) conosciuto d'oltremare e, in particolare, con le icone di verosimile esecuzione o irradiazione costantinopolitana.[25] Già il solo frammento della Madonna del Pantheon, di 100 cm, lascia intuirne una dimensione prossima ai 240 cm per la verosimile configurazione a figura intera.[26] Con la diversità implicata da questo requisito, non solo di committenza ma anche, verosimilmente di ambito liturgico, si allea la diversità di qualità formali, tali da smentire almeno la cogenza di una stessa provenienza. La vicinanza dell'icona di Kiev a quella del Pantheon per la mostra romana del 2000 ("Aurea Roma") era al proposito illuminante per cogliere le differenze tra la coerenza d'immagine della prima, pittorica e plastica nello stesso tempo, oltre che "dinamica" nella diversa direzione degli sguardi, e la pur sublime eterogeneità di disegno e di modi pittorici della seconda, ben più astratta nel far partecipare la sua presenza al fedele.[27] Nulla ci comprova naturalmente che quest'icona "romana" debba essere stata eseguita a Roma, perché i documenti ci mancano e i termini di confronto stilistici sono inadeguati per qualsiasi soluzione, ma è almeno certo che la pittura antica romana poteva offrire, a chi avesse voluto e saputo ricatturarne la perizia, modelli adeguati, come d'altronde lo sarà per esempio quasi cinque secoli dopo a San Clemente, in primissimo luogo con lo straordinario *velum* sottostante la famosa scena di s. Alessio. Ma che questa attenzione all'antichità sia dovuta essere tributaria del "perennial hellenism" di Costantinopoli è solo una convinzione storiografica autorevolmente sostenuta e intelligentemente argomentata, ma per nulla certa, sostenuta come essa è soltanto dall'indiretta evidenza di opere di altra tecnica e di

24. La citazione è da Andaloro, in Andaloro & Romano 2000, 55. Per l'icona del Pantheon: Bertelli 1961a, Brenk 2003. 974-988. Per la più recente sintesi sull'equazione fra pittura ellenistica e bizantinismo v. Nordhagen 2000; 23.

25. L'esclusività romana delle icone monumentali, di frequente sottolineata, è stata posta in dubbio e riargomentata a favore di Costantinopoli da Brenk 2003, 982-983, sulla base della discutibile interpretazione di una descrizione del *Paris. Gr. 1447* che si è creduta in riferimento a un'icona di Maria nel diaconicon della Memoria della *Soros*, mentre è più verosimile che si trattasse invece di un mosaico. Corrisponde a uno stadio di riflessione immediatamente precedente quanto da me scritto in Pace 2004, 227.

26. Bertelli 1961a.

27. Alla spettacolare mostra di Roma furono esposte le icone di Kiev, di S. Francesca Romana (da S. Maria Antiqua), del Pantheon, di S. Maria in Trastevere e si sarebbe volute esporre quella del "Monasterium tempuli", purtroppo assente. Le rispettive schede di catalogo, in *Aurea Roma* 2000, 660-663, sono state tutte scritte da Maria Andaloro.

altra funzione.[28] Non c'è nessuna ragione di credere, a mio avviso, che nella Roma degli inizi del VII secolo i pittori lí attivi dovessero orientarsi o addirittura provenire dall'oltremare bizantino per eseguire un'opera come questa icona.[29] Che essa 'debba' essere stata dono dell'imperatore Foca e di conseguenza 'debba' essere opera costantinopolitana è atto di fede.[30]

Se la "Madonna del Pantheon" è stata dipinta a Roma per la chiesa verosimilmente consacrata da papa Bonifacio IV nel 609 è d'altronde anche vero che essa fu sigillo di vittoria del culto mariano già largamente diffuso in Oriente e a Roma testimoniato adesso anche al centro della città. Su quale fosse la configurazione assunta dallo spazio interno del Pantheon al momento della sua conversione si possono avanzare solo congetture e nulla sappiamo sui modi di esposizione e liturgia implicati dall'icona, ma la sua doveva essere davvero una sorta di presenza magica in quello spazio già carico del simbolismo cosmico del suo edificio.[31]

L'intrinseca complessità della cultura artistica romana, all'incrocio fra la sua grande tradizione e i fermenti dalla capitale dell'impero di cui essa era parte, è d'altronde ben evidenziata dallo straordinario mosaico sull'arco absidale della *basilica minor* di San Lorenzo al Verano, del tempo di papa Pelagio II (579-590).[32] (Fig. 7) Quest'opera deve soprattutto essere apprezzata come testimonianza di una coesistenza di artisti al servizio di un programma di pregnante essenza romana e papale, di cui fanno fede non solo la sigla tradizionalmente romana dei due principi degli apostoli a fianco di Cristo e la sottolineatura del ruolo di Pietro (e del romano Lorenzo) per via della croce che condividono con Cristo, ma la stessa inserzione attiva del papa nel contesto scenico, qui direttamente coinvolto dal dedicatario nell'offerta dell'edificio e celebrato da uno splendido ritratto, (Fig. 8) senza confronti nel vicino arco generazionale per la sua

28. Per la piena maturità delle raffinate argomentazioni stilistiche in proposito cfr. Kitzinger 1958 e Kitzinger 1977. Le sue tesi, lo si sa, hanno avuto un enorme successo nella storiografia successiva e sono alla base dell'interpretazione critica degli affreschi della chiesa romana di chi in seguito meglio li ha studiati: Per Jonas Nordhagen, di cui si vedano gli scritti in 1990 e 2000. Per una pungente, ma giusta critica all'impianto storiografico dello studioso tedesco: Mango 1977.

29. Sottolineo che non faccio una sterile e infruttuosa questione di "nazionalità". Roma era una città dell'impero e potevano benissimo esservi attivi pittori dell'oltremare bizantino e anche costantinopolitani. Quel che metto in dubbio è la 'necessità' di un'importazione da quelle terre dei pittori o di quei modelli, come se Roma fosse stata *tabula rasa* per le esperienze passate. Sulla "grecità" di Roma nei secoli in questione la migliore opera sistematica di riferimento è quella di Sansterre 1983.

30. In questo contesto può essere utile ricordare la proposta di Horst Hallensleben, formulata in una conferenza del 1982 alla Bibliotheca Hertziana, di attribuire a un pittore attivo nella Roma dell'età di Gregorio Magno, la celebre icona sinaitica di San Pietro. La proposta non ha poi avuto seguito per la morte dello studioso. Mi auguro di poterne curare la pubblicazione se ne sarà ritrovato il dattiloscritto, purtroppo finora non reperito fra le carte dello studioso.

31. De Blaauw 1994, Brenk 2003

32. Per il mosaico: Ihm 1960, 138-140, Matthiae 1967, 149-168, Bovini 1971 e Matthiae-Andaloro 1987.

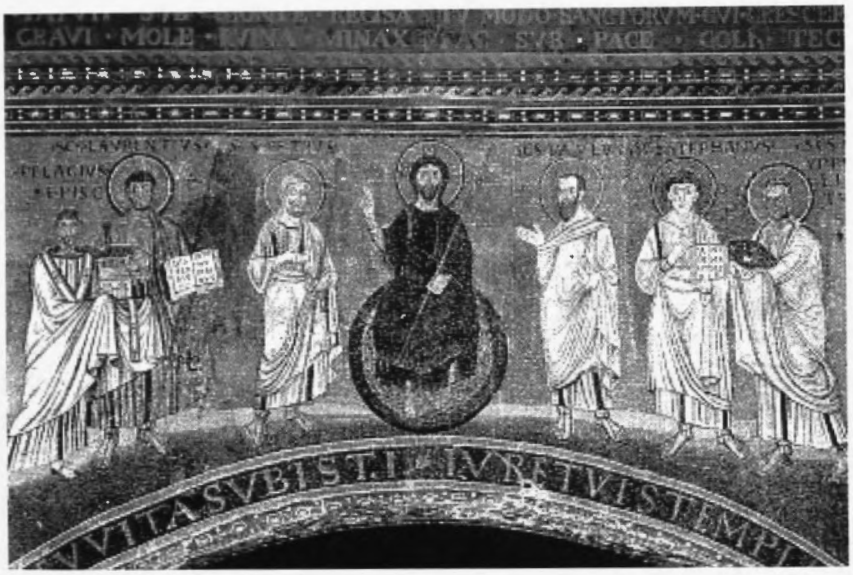

FIG. 7 – Roma, San Lorenzo al Verano. Mosaico sull'arco absidale.

qualità esecutiva.[33] Dopo il recentissimo restauro che ha stabilito la diversità di esecuzione (di preparazione degli intonaci e di materiali) della parte alta del gruppo centrale, con Cristo, i principi degli apostoli e s. Stefano, da quella laterale, nonché la sua posteriorità, i problemi di questo mosaico sono aumentati, dal momento che la stessa data di fine VI secolo potrebbe esserne non piú certa proprio per la parte centrale, malgrado la sua indiscutibile coerenza con altre opere di possibile prossimità cronologica.[34] Se per la necessità di nuove riflessioni su questo inaspettato esito delle indagini, è necessario mantenere la dovuta prudenza, ciò nonostante può almeno ribadirsi, vista la certezza della simultanea attività dei due diversi maestri del s. Lorenzo e del s. Ippolito, quanto anche in quest'opera sia stata accettata la coesistente divergenza di "stili" (non diversamente, a ben rifletterci, da quanto era avvenuto per l'arco di Costantino!) e come, dunque non fosse la cifra stilistica ad assumere un ruolo prioritario, quanto il messaggio.[35] Si dovrà invece essere più prudenti nella valutazione della scelta fi-

33. Per l'immagine papale v. adesso Gandolfo 2000, 180 (più dettagliato di Gandolfo 2004, 14-15).

34. Il mosaico è stato splendidamente restaurato dall'ICR nell'autunno 2001 sotto la direzione di Massimo Bonelli. In proposito v. *Il mosaico pelagiano* 2002. Ringrazio Massimo Bonelli per avermi fatto far parte della Commissione scientifica del restauro e avermene facilitato in ogni modo lo studio. Per un confronto di stile (fra le teste di s. Pietro) con affreschi di età vicina, nel Tempietto del Clitumno: Pace 2003b, fig. 10-11.

35. Le "diverse fasi di esecuzione" registrate dal restauro non corrispondono comunque alle diverse cronologie (fra VI e iniziale XII) proposte a suo tempo da Baldass 1957.

FIG. 8 – Roma, San Lorenzo al Verano. Papa Pelagio (part. del mosaico sull'arco absidale).

FIG. 9 – Roma, San Lorenzo al Verano. Cristo (part. del mosaico sull'arco absidale).

sionomica di Cristo (Fig. 9), incerti se essa sia di fine VI secolo o eventualmente di rifacimento seriore. Si è qui comunque di fronte non al "tipo" a Roma più comune in precedenza, pur con le sue sottili varianti (al Laterano, come a Santa Pudenziana, nel prototipo dell'affresco di ss. Marcellino e Pietro etc.) ma ad altro di più spiccata astrazione e frontalità, con la conseguenza di un più forte senso di soprannaturalità e divinità, che potrebbe denunciare il contatto con un prototipo d'importazione orientale.[36]

Il mosaico laurentino è stato più volte confrontato con il precedente dei SS. Cosma e Damiano, facendosene conseguire un'ingiusta condanna sulla "povertà dell'impianto" o per "l'isterilimento [...] delle esperienze artistiche passate".[37]

Credo invece che ci si debba piuttosto soffermare su quanto il mosaico innova sulle esperienze delle generazioni precedenti pur mantenendo una struttura d'immagine fedele alla tradizione. Se infatti nella sequenza figurativa resta so-

36. Manca un'indagine accurata sulle esplicite o sottili varianti d'immagini di Cristo nella figurazione monumentale lungo il Medioevo romano. Per l'impostazione del problema su base più generale v. Belting 1990, 153 ss. (ed.it. 2001, 170ss.) e, adesso, Büchsel 2004. Andaloro, in Andaloro & Romano 2000, 48 ss., lo ha circoscritto meritoriamente su Roma, tuttavia semplificandolo.

37. Citazioni rispettivamente da Matthiae 1967, 162 e Andaloro 1972-73, 190.

stanzialmente inalterata la percezione di ponderosità degli attori sul palcoscenico celeste quale poteva essere stata desunta dai SS. Cosma e Damiano, sostanzialmente innovatrice è, rispetto a quella messinscena, la scelta del fondo oro, della cui potenzialità estetica a Roma forse solo il catino absidale di San Teodoro si era avvalso.[38] Nella basilica al Verano essa risponde comunque genialmente a un'esigenza d'immagine unica nel suo genere, conseguente alla sua eccezionale architettura che solo dal livello dell'arco absidale emergeva dalla collina.[39] In tal modo veniva infatti a riflettersi (aumentandola) quella luce reale che illuminava la mattina da oriente il mosaico attraverso le monofore dell'opposta parete, mentre il sottostante catino restava verosimilmente nell'oscurità, rischiarato soltanto dalle luci di lanterne e candele. Che questa sorta di magico effetto sulla ierofania absidale, oggi e da tempo perduto al seguito delle modifiche subite dall'edificio, stia dunque a identificare una presenza di idee bizantine è suggestivo e anche comprensibile (dall'esperienza del dopo), ma non deve valere più di tanto, potendosi e dovendosi piuttosto considerarla, in questi tempi "formativi"del nuovo mondo d'immagini al di qua e al di là del Mediterraneo, una testimonianza in parallelo e non in subordine alla norma estetica di Bisanzio.[40]

Ignoriamo purtroppo se sul catino absidale di San Lorenzo campeggiasse l'immagine del santo dedicatario. Malgrado l'indiretta evidenza del posteriore mosaico di Sant'Agnese fuori le mura non è possibile esserne certi, dal momento che la presenza dei donatori in questa chiesa era di sicuro esclusa al Verano, dove la scena di offerta è già visualizzata sull'arco. Non oserei nemmeno escludere, per eccezionale che possa essere stata una tale scelta, che l'abside laurentina fosse soltanto coperta dalla foglia d'oro delle tessere musive, replicando l'antica consuetudine delle prime chiese e, chi sa, della stessa prima abside della stessa *basilica maior*.[41]

Sull'abside di Sant'Agnese (Fig. 10) il clero, o il fedele, si confrontava comunque visivamente con un'icona che si innalzava sullo spazio dorato, essa stessa dominandolo con la sua ieratica monumentalità.[42] Ignoriamo pure se sul-

38. Cfr. Bolgia 2001 per uno scrupolosissimo studio dei restauri condotti su questo maltrattato mosaico, eseguito nel VI secolo a una data che è solo plausibilmente posteriore ai SS. Cosma e Damiano, ma non necessariamente anteriore a San Lorenzo.
39. Krautheimer 1959, 1 ss. Ovviamente il fondo oro non fa qui la sua prima apparizione e si legge ancora utilmente quanto ne scrisse Wilpert 1916, I/1, 12-17, a proposito di un differenziato ventaglio di opere paleocristiane.
40. Valga in parallelo con Roma il caso di Ravenna, per cui cfr. Deichmann 1969/1976 e i suoi altri scritti.
41. Con tutt'altro ordine di ragionamenti, talora poco condivisibili, tuttavia anche Matthiae 1967, 149, non esclude la ripresa della composizione absidale da quella della "basilica più antica".
42. Matthiae 1967, 169-179. Kitzinger 1977, 103-104 (1989, 115-116). Ma vale la pena anche ricordare quanto ne scrisse lo stesso Kitzinger nella sua Dissertazione (1934, 7) sottolineandone, ben più di quanto non abbia fatto in seguito, la piena pertinenza romana. Pur se non inerisca quanto di cui qui si tratta, è importante ricordarne l'incidenza dei restauri sui quali cfr. Delfini Filippi 1989.

FIG. 10 – Roma, Sant'Agnese fuori le mura. Mosaico absidale.

l'arco absidale di Sant'Agnese fosse in qualche modo replicata, senza il donatore, la messinscena teatrale dei SS. Cosma e Damiano (e altre absidi) e di San Lorenzo, ma sulla sottostante abside sperimentiamo ancora oggi una visione da cui erano ormai completamente banditi i connotati terreni che non fossero quelli strettamente necessitati dalle allusioni simboliche (strumenti del martirio, oggetti dell'offerta).[43] L'immagine "iconica" della santa pare attestarci quanto di più simile ci possa essere all'ecumene bizantina del VII secolo e, di conseguenza, la bizantinità di quest'immagine. Ma quale ne fosse la vera percezione al suo tempo ce lo comunica il commento stesso che all'immagine absidale il committente si curò di far trascrivere a lettere dorate.[44] La prima, sull'estradosso dell'arco (adesso sostituita da altra ottocentesca) diceva: *Virginis aula micat variis decorata metallis / sed plus namque nitet meritis fulgentior amplis* ; la seconda, ancora conservata, sulle sottostanti tabelle epigrafiche: "*Aurea concisis surgit pictura metallis / Et complexa simul clauditur ipsa dies / Fontibus e niveis credas aurora subire / Correptas nubes roribus arva rigans / Vel qualem inter sidera*

43. Nel sottolineare la forte componente bizantina del mosaico e la sua "frattura" nel panorama romano Matthiae 1967, 169-179, ne ravvisa l'adesione alla "tradizione orientale" anche nell'"l'aggiunta di elementi allusivi al martirio".

44. L'attenzione ai testi delle absidi musive romane per contestualizzarne la valenza alle immagini è stata relativamente scarsa. In questa direzione si è meritoriamente indirizzato lo studio di Thunø 2003. In proposito credo che sia comunque da sottolineare la forza *retorica* delle espressioni, alle quali non è legittimo applicare un metro interpretativo troppo letterale.

lucem 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 illius ora / Excitat aspectu lucida corda gerens.[45]" Non sono certo esametri che oggi, per i loro ricordi virgiliani, si penserebbe campiti sotto la distante astrazione d'immagine di questo catino absidale. Eppure essi sono lì, ad ammonire chi li sappia leggere, che la Roma onoriana del VII secolo rivolgeva ai propri protettori parole ben diverse, nell'uso della versificazione poetica e dei concetti espressi, da quelle usate per celebrare, per 'registrare' la protezione della città di Salonicco da parte di s. Demetrio.

Ancora una volta, per giunta nel monumento forse più celebrato della "Roma bizantina", l'antica capitale dell'impero attesta, in un edificio di committenza papale, di non dimenticare le sue radici culturali.

BIBLIOGRAFIA

Andaloro M. 1972-1973: "La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere", *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte* 19-20 [1975!], 139-215.

Andaloro M. 1986: "I mosaici parietali di Durazzo o dell'origine costatinopolitana del tema iconografico di Maria Regina", *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet*, Mainz, 3, 103-112.

Andaloro M. 1992, "Pittura romana e pittura a Roma da Leone Magno a Giovanni VII", *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo. XXXIX (1991), Spoleto, 569-609 e 611-616.

Andaloro M. 2000: in Andaloro M. & Romano S. 2000 (a cura di): *Arte e iconografia a Roma*, Milano.

Andaloro M. 2002: "Le icone a Roma in età preiconoclasta", *Roma fra oriente e occidente*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo. XLIX (2001), Spoleto, 719-753.

Augenti A. 1996: *Il Palatino nel medioevo. Archeologia e topografia (secoli VI-XIII)*, Roma.

Aurea Roma 2000: *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, cat. della mostra (Roma 2000-2001) a cura di S. Ensoli & E. La Rocca, Roma.

Belting H. 1990: *Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Monaco (ed. it., 1991 *Il culto delle immagini*, Roma).

Bertelli C. 1961a: "La Madonna del Pantheon", *Bollettino d'Arte* 46, 24-32.

Bertelli C. 1961b: "L'immagine del *monasterium tempuli* dopo il restauro", *Achivum fratrum praedicatorum* 31, 82-111.

Bertelli C. 1967: "Icone di Roma", *Stil und Uberlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Akten des 21 Int. Kongresses für Kunstgeschichte (Bonn 1964), Berlin, Bd. 1, 100-106.

Bolgia C. 2001: "Il mosaico absidale di San Teodoro a Roma: problemi storici e restauri attraverso disegni e documenti inediti", *Papers of the British School at Rome* 69, 317-351.

Bovini G. 1971: "Il mosaico dell'arco trionfale di S. Lorenzo fuori le mura a Roma", *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina. XVIII*, Ravenna, 127-140.

45. Cosí nella traduzione italiana: 1) L'aula della vergine risplende decorata di vari metalli, ma più fulgida risplende per ampi meriti; 2) Aurea sorge la pittura per tagliati metalli / e lo stesso giorno è qui 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. / Colui che poté fissare la fine della notte e della luce / allontanò il caos dalle tombe dei martiri. / Quanto si scorge qui sopra con un'occhiata / questi doni votivi il vescovo Onorio diede / e il suo volto si riconosce dale vesti e dall'opera. / Allieta i cuori col solo aspetto. Cfr Frutaz 1960, 47 e 88. Questi versi li cita in parte, limitandosi a un asciutto commento, Ihm 1994, 870-871. Ne offre un'interpretazione più convincentemente contestuale Brenk 2003, 1034-1040.

Brenk B. 2003: "Kultgeschichte versus Stilgeschichte: von der "raison d'être" des Bildes im 7. Jahrhundert in Rom", *Uomo e spazio nell'alto* medioevo, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo. L (Spoleto 2002), Spoleto, 971-1053.

Büchsel M. 2004: *Die Entstehung des Christusporträts*, Mainz a. R.

Buschhausen H. & H. 2001: "Durazzo und die Anfänge des Christentums in Albanien", *Steine sprechen*, 120, 2-19.

Cellini P. 1950: "Una Madonna molto antica", *Proporzioni*, 3, 3-8.

Cormack R. 1985: *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, Londra.

De Blaauw S. 1994: "Das Pantheon als christlicher Tempel", *Boreas*, 17 (Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst), 13-26.

De Blaauw S. 1996: "Das Hochaltarretabel in Rom bis zum frühen 16. Jahrhundert: Das Altarbild als Kategorie der liturgischen Anlage", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, LV, 83-110.

Deichmann F.W. 1969/1976: *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Wiesbaden.

Delfini Filippi G. 1989: "Per la storia del restauro musivo nel secolo XIX: l'esempio di Sant'Agnese fuori le mura", *Storia dell'Arte*, 65, 87-94.

Dotzer K. 2000: "Die Rekonstruktion der Marientafel aus Santa Maria Antiqua und ihre Aufstellung im Kirchenraum", *Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte*, 2, 53-78.

Frutaz A. P., *Il complesso monumentale di Sant'Agnese e di Santa Costanza*, Città del Vaticano.

Gandolfo F. 2000: "Il ritratto di committenza", in Andaloro & Romano 2000, 175-192.

Gandolfo F. 2000: *Il ritratto di committenza nella Roma medievale*, Roma 2004.

Grüneisen (de) W. 1911: *Sainte-Marie-Antique*, Rome.

Guarducci M. 1989: La più antica icone di Maria. Un prodigioso vincolo fra oriente e occidente, Roma.

Guiglia Guidobaldi A. 2005: "La decorazione marmorea dell'edificio di S. Maria Antiqua fra tarda antichità e alto medioevo", *Santa Maria Antiqua: cento anni dopo lo scavo*, Atti del convegno (Roma 2000), a c. di G. Morganti, Roma, 2005 (ma i.c.d.s.).

Hurst H. 1995: in: *Lexicon Topographicum urbis Romae*, a c. di E. M. Steinby, II.

Ihm Chr. 1960: *Die Programme der christlichen Apsismalerei von vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden.

Ihm Chr. 1994: "Zum Verhältnis von Bildprogrammen und Tituli in der Apsidendekoration früher westlicher Kirchenbauten", *Testo e immagine nell'alto medioevo*. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo. XLI (Spoleto 1993), Spoleto.

Kinney D. 1975: *S. Maria in Trastevere from its Founding to 1215*, Ph. Diss., New York University.

Kitzinger E. 1934: *Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, München 1934.

Kitzinger E. 1958: "Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm", *Berichte zum XI internationalen Byzantinistenkongress*, Monaco, IV/1, 1-50. Ristampato in Kitzinger 1976, VI.

Kitzinger E. 1976: *The Art of Byzantium and the Medieval West. Selected Studies*, W.E. Kleinbauer ed., Bloomington & London.

Kitzinger E. 1977: *Byzantine Art in the Making*, Cambridge, Mass. (ed. it. 1989: *L'arte bizantina*, Milano).

Kourkoutidou-Nikolaidou E. & Tourta A. 1997: *Spaziergänge durch das Byzantinische Thessaloniki*, Athen.

Krautheimer R. 1959: *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, II n. 1, Città del Vaticano.

Krautheimer R. 1962: *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, II n. 3, Città del Vaticano.

Krautheimer R. 1980: *Rome. Profile of a City, 312-1308*, Princeton / NJ.

Mango C. 1977: "Artifacts in the abstract", *The Times Literary Supplement* March 25, 381.

Mango C. 2000: "Constantinople as Theotokoupolis", *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, cat. della mostra (Atene 2000-2001) a cura di M. Vassilaki, Milano, 17-25.

Matthiae G. 1967: *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma.

Matthiae - Andaloro 1987: Matthiae G., *Pittura romana del medioevo. Secoli IV-X, Roma 1965. Aggiornamento scientifico e bibliografia di* M. Andaloro, Roma.

"Il mosaico pelagiano" 2002: "Il mosaico pelagiano di San Lorenzo fuori le mura a Roma. Studio degli strati e dei materiali preparatori, *Scienza e Beni culturali*, XVIII ("I mosaici. Cultura, tecnologia, conservazione", Atti del Convegno di Studi (Bressanone 2002) a c. di G. Biscontin e G. Driussi.

Nilgen U. 1981: "Maria Regina - ein politischer Kultbildtypus?", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 19, 3-33.

Nordhagen P.J. 1962: The earliest decorations in Santa Maria Antiqua and their date, *ActaAArtHist, I, 53-72*. Ristampato in Nordhagen 1990, VIII.

Nordhagen P.J. 1978: "S. Maria Antiqua: the Frescoes of the Seventh Century", *ActaAArtHist* 8, 89-142. Ristampato in Nordhagen 1990, IX.

Nordhagen P.J. 1988: "Icons designed for the display of sumptuous votive gifts", *Dumbarton Oaks Papers* 41, 453-460. Ristampato in Nordhagen 1990, XVII.

Nordhagen P.J. 1990: *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, London.

Nordhagen P.J. 2000: "Costantinople on the Tiber: The Byzantines in Rome and the Iconography of their Images", in J.M.H. Smith (ed.), *Early Medieval Rome and the Christian West. Essays in Honour of Donald A. Bullough*, Leiden, Boston & Köln, 113-134.

Osborne J. 2003: "Images of the Mother of God in Early Medieval Rome", *Icon and the word. The Power of Images in Byzantium*, eds. A. Eastmond e L. James, Aldershot/Hampsh., 135-156.

Pace V. 1985: "Mosaici e pittura romana del medioevo: pregiudizi e omissioni", *RACAR*, XII (Proceedings of the symposium on "The Roman Tradition in Wall Decoration", Roma 1984), 243-250. Ristampato in Pace 2000, 287-302.

Pace V. 2000: *Arte a Roma nel medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli.

Pace V. 2002: "Tradizione e rivalità. Aspetti dell'arte romana alle soglie del primo Giubileo", *ActaAArtist* 16 (N.S. 2), 63-90.

Pace V. 2003a: "Mosaici e pittura nell'Albania bizantina. Stato degli studi e prospettive di ricerca", *Progetto Durrës. 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 e S. Santoro, Trieste (Antichità altodriatiche, LIII).

Pace V. 2003b: "Immanenza dell'antico, congunzioni romane e traiettorie europee: aspetti dell'arte longobarda in Umbria e in Campania", *I Longobardi nei ducati di Spoleto e Benevento*, Atti del XVI Congr. int. di studi sull'alto medioevo (Spoleto, Benevento 2002), Spoleto, 1125-1148.

Pace V. 2004: "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 del conv. (Udine 2003) a c. di A. Marcone, Firenze, 210-228.

Romanelli 1964: Romanelli P., Nordhagen P. J., *S. Maria Antiqua*, Roma.

Rushforth G. M. 1902: "The Church of S. Maria Antiqua", *Papers of the British School at Rome*, I, 1-119.

San Clemente 1992: Guidobaldi F., Barsanti C., Guiglia Guidobaldi A., *San Clemente. La scultura del VI secolo*, Roma.

Sansterre J.-M. 1983: *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époque byzantine et carolingienne*, Bruxelles (Academie royale de Belgique. Mémoires de la classe des lettres 66.1).

Sansterre J.-M. 1988: "Le monachisme byzantin à Rome", *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo. XXXIV (1986), Spoleto 1988, 701-746.

Tea E. 1937: *La basilica di Santa Maria Antiqua*, Milano.

Thunø E. 2003: "*Decus suus splendet ceu Phoebus in orbe.* Zum Verhältnis von Text und Bild in der Apsis von Santa Maria in Domnica in Rom", *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Zur Korrelation von Text und Bild im Wirkungskreis der Bibel*, a c. di B. Janowski e N. Zchomelidse, Stuttgart.

Torp H. 1962: "*Monumentum Resurrectionis.* Studio sulla forma e sul significato del candelabro per il cero pasquale in Santa Maria della Pietà di Cori", *ActaAArtHist* 1, 79-112.

Torp H. 1999: "Una vergine *hodighitria* del periodo iconoclastico nel 'tempietto longobardo' di Cividale, *Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma, 583-599.

Von Falkenhausen V. 1984: "I rapporti dei ceti dirigenti romani con Costantinopoli dalla fine del V secolo alla fine del VI secolo" *Il mondo del diritto nell'epoca giustinianea*, a c. di G. G. Archi, Ravenna.

Wilpert J. 1916: *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg i. B.

Wolf G. 1990: *Salus populi romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim.

Wolf G. 2000: "*Alexifarmaka.* Aspetti del culto e della teoria delle immagini a Roma tra Bisanzio e terra santa nell'alto medioevo", *Roma fra oriente e occidente.* Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo XLIX), 755-790.