

ALESSIO MONCIATTI

PER LA DECORAZIONE MURALE DEL PALAZZO
DI NICCOLÒ III ORSINI IN VATICANO

IL CUBICOLO E LA SALA DEI CHIAROSCURI

Ad Adriano Peroni

Questo contributo ricalca per la gran parte la relazione «La decorazione a fresco del Palazzo Vaticano: nuove ipotesi» letta nella giornata di studio «Roma caput mundi. Apogeo e decadenza di Roma medioevale (1277-1350)» (Roma, Bibliotheca Hertziana, 1° luglio 1999) e illustra parzialmente i risultati della tesi di perfezionamento in Storia dell'arte medievale (*Per la decorazione del palazzo di Niccolò III Orsini in Vaticano: nuove indagini*), discussa da chi scrive presso la

Scuola Normale Superiore di Pisa, a.a.1998-1999, relatore prof. Enrico Castelnuovo.

La ricerca è stata possibile per la collaborazione della Segreteria di Stato Vaticana e dei Musei Vaticani, mentre la documentazione grafica è stata elaborata da Cesare Cassanelli del Laboratorio di Topografia Storico-archeologica del Mondo Antico della Scuola Normale Superiore.

Il palazzo costruito da Niccolò III (1277–1280) in Vaticano,¹ sebbene preminente nelle fonti antiche fra le commissioni di papa Orsini,² non è stato oggetto di approfondimenti storiografici adeguati alla sua rilevanza nella Roma duecentesca, per monumentalità e valore simbolico. L'estrema frammentarietà e le qualità proprie dei resti hanno penalizzato in particolare lo studio della decorazione. Distrutta in gran parte dalla secolare, e ben nota, successione di ampliamenti e ridecorazioni, era completamente sconosciuta fino alle campagne di restauro dell'ultimo secolo, durante le quali ne furono rinvenuti alcuni lacerti: nel 1925 nella prima Sala dei Paramenti;³ nel corso degli anni Quaranta nella Sala Vecchia degli Svizzeri e nella Sala dei Chiaroscuri, nella Stanza della Falda e nel cosiddetto Cubicolo di Niccolò V; infine, fra il 1947 e il 1951, in più ambienti della Torre di Innocenzo III.

La storia degli studi è in parte legata a tali circostanze, che sono variamente documentate nei resoconti⁴ e dalle quali discendono gli studi di Deoclecio Redig de Campos e, per i frammenti staccati ora custoditi nei depositi dei Musei Vaticani, la catalogazione di Wolfgang Fritz Volbach.⁵ Due brevi articoli di Marina Carta sono le uniche trattazioni specifiche.⁶ Per il resto si rintracciano soltanto meri rimandi o concise descrizioni nell'ambito della storia dei Palazzi e delle collezioni vaticane,⁷ oppure, ma meno frequenti, in quello della pittura romana tardoduecentesca.⁸

L'edificio principale della residenza niccolina – il *Palatium superiore* (?) – era concepito come un doppio ampliamento delle costruzioni della prima metà del secolo, il *Palatium*

¹ Nei Musei Capitolini si conserva una lapide datata 1278, che proviene dalla recinzione del *pomerium* ed è la testimonianza più antica e diretta dell'impresa: «Anno domini M CC LXXVIII sanctissimus pater dominus noster Nicolaus papa III fieri fecit palatia et aulam maiora et capellam. Et alias domos antiquas amplificavit pontificatus sui anno primo. Et anno secundo pontificatus sui fieri fecit circuitum murorum pomerii huius. Fuit autem praedictus summus pontifex natione romanus ex patre domini Mathei Rubei de domo Ursinorum». In merito: Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino i giorni nostri*, vol. 1, Roma 1869–1884, no. 25.

² Nell'ambito di un più vasto resoconto delle committenze niccoline, l'articolazione e la magnificenza del Palazzo sono descritte con ammirato stupore sia da Martino da Polono («Continuatio pontificum romana», in *MGH, Scriptores* (in Folio), 22 [Historici Germaniae saec. XII.], a cura di Georg H. Pertz ed altri, Stoccarda 1872, p. 476, e anche «Continuatio pontificum romana brevis», in *MGH, Scriptores* (in Folio), 30 [Supplementa], parte 1, Supplementa tomorum 16–25, a cura di Oswald Holder-Egger ed altri, Stoccarda 1896, p. 712) che da Tolomeo da Lucca («Historia ecclesiastica», in *Rerum italicarum scriptores*, a cura di Ludovico A. Muratori, t. 11, Milano 1727, coll. 753–1242, 1180, e «Annales», in *MGH, Scriptores rerum Germanicarum*, Nova series 8, *Tbolomei Lucensis annales*, a cura di Bernhard Schmeidler, Monaco 1930, pp. 141 e 186). I «Palatia iuxta ecclesia Sancti Petri» sono invece la sola committenza ricordata nel «Memoriale potestatum regiensium» (in *Rerum italicarum scriptores*, a cura di Ludovico A. Muratori, t. 8, Milano 1726, coll. 1073–1180, 1142), e Francesco Pipino («Chronicon», in *Rerum italicarum scriptores*, a cura di Ludovico A. Muratori, t. 9, Milano 1726, coll. 587–752, 724) parla della sua costruzione come di un caso esemplare di indebito utilizzo delle decime.

³ L'identificazione degli ambienti segue la toponomastica attuale.

⁴ Biagio Biagetti, «Relazione», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 3 (1924–1925), pp. 479–97, in particolare p. 492; id., «Relazione», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 5 (1926–1927), pp. 238–50, p. 244 n. 4, e p. 245, fig. 6; Deoclecio Redig de Campos, «Di alcune tracce del Palazzo di Niccolò III nuovamente tornate alla luce», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 18 (1941–1942), pp. 71–84; id., «Relazione», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 23–24 (1947–1949), pp. 380–405, in particolare pp. 388–94, e id., «Relazione», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 27 (1951–1952), pp. 400–20, in particolare pp. 400–05. Degli interventi esiste anche una discontinua documentazione nell'Archivio Storico del Laboratorio di Restauro dei Musei Vaticani, rintracciata nei protocolli 2713/48, 2803/48, 3347/51, 1957/52, 95/69, 713/77 e 714/77.

⁵ Deoclecio Redig de Campos, «Les constructions d'Innocent III et de Nicolas III sur la colline vaticane», *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 71 (1959), pp. 359–76; id., «Die Bauten Innocenz' III. und Nikolaus' III. auf dem Vaticanischen Hügel», *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 55 (1960), pp. 235–46, e VOLBACH 1979, pp. 26–33.

⁶ Marina Carta, «Jacobus pictor pinxit in Palatio S. Petri. Ipotesi per un pittore ornatista della fine del Duecento», in *Roma anno 1300* 1983, pp. 457–65, e CARTA 1989.

⁷ REDIG DE CAMPOS 1967, p. 30; Fabrizio Mancinelli, «Fragments of a Frieze with Griffins», in *The Vatican Collections. The Papacy and Art* (cat. mostra New York, Chicago, San Francisco), New York 1982, p. 48; CORNINI/DE STROBEL/SERLUPI CRESCENZI 1993, pp. 81–91, e Guido Cornini e Anna M. de Strobel, «I secoli XII–XIII», in *I dipinti del Vaticano*, a cura di Carlo Pietrangeli, Udine 1996, pp. 29–35, qui p. 30.

⁸ GARDNER 1973, p. 288; Julian Gardner, «Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 36 (1973), pp. 1–50, in particolare p. 36sg.; WOLLESEN 1981, p. 42; TOMEI 1990, p. 133sg., e ROMANO 1995, pp. 48 e 120sg., n. 23.



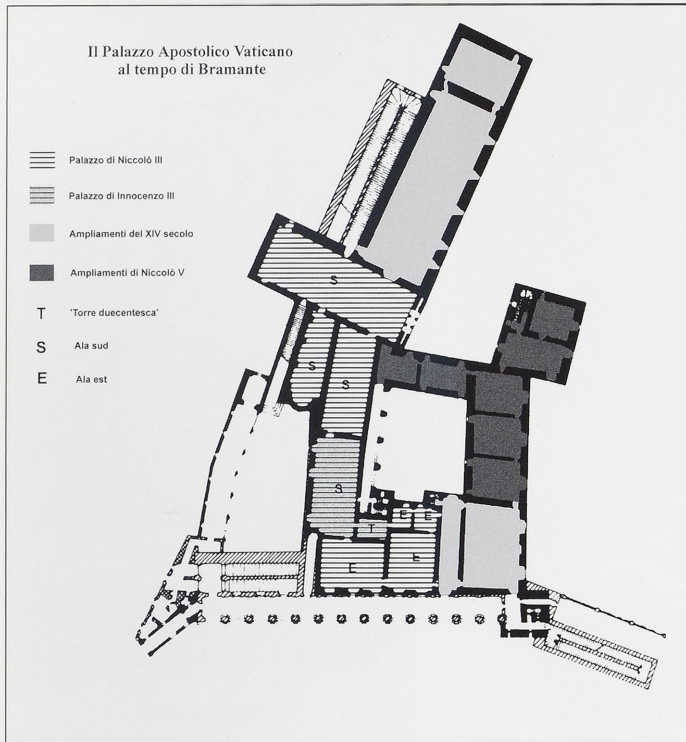
1. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, veduta aerea col nucleo più antico in primo piano

novum di Innocenzo III corrispondente a parte dell'attuale Sala ducale e alla Torre duecentesca (figg. 1, 2 e 3).⁹ Immerso nel *giardinum magnum* descritto dalle fonti, era percorso all'esterno da logge che servivano anche per collegare i piani e si articolava in due ali: una ad est, compresa fra i cortili del Pappagallo e di San Damaso, l'altra a sud/sud-ovest di cui non conosciamo la planimetria interna e sappiamo soltanto che aveva addossata la «capella sancti

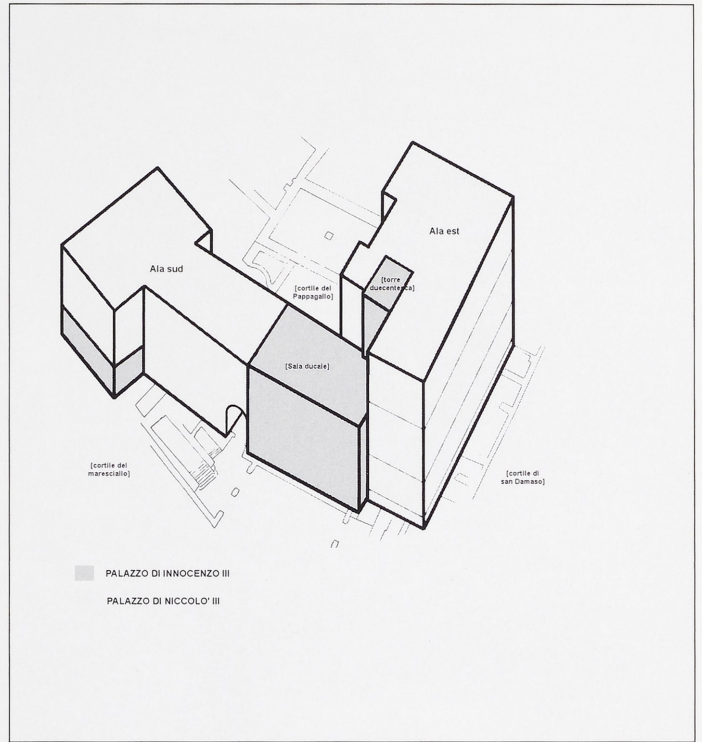
Nicolai» verso la Basilica.¹⁰ L'Ala est conserva invece per la gran parte l'originaria articolazione degli spazi e da questi provengono tutti i resti della decorazione tardoduecentesca. L'icnografia dei suoi due livelli rialzati era simile: nel primo con il Cubicolo di Niccolò V, la Stanza della Falda e i due ambienti maggiori corrispondenti alle attuali Sale dei Paramenti; nel secondo, con i due vani originari dell'attuale Cubicolo di Giulio II, la Sala Vecchia degli Svizzeri e la Sala

⁹ In generale sul palazzo papale nel medioevo: Franz Ehrle e Hermann Egger, *Der Vaticanische Palast in seiner Entwicklungsgeschichte*, Città del Vaticano 1933; REDIG DE CAMPOS 1967, pp. 19–41; STEINKE 1984; Anna M. Voci, *Nord o Sud? Note per la storia del medievale Palatium Apostolicum apud Sanctum Petrum e delle sue cappelle*, Città del Vaticano 1992, e, da ultimo, in polacco, Tadeusz J. Zuchowski, *Palac Papie-ski na Watykanie od konca V do poczatku XVI wieku*, Poznan 1999.

¹⁰ Per le cappelle del Palazzo, Alessio Monciatti, «Il Palazzo Apostolico Vaticano alla fine del medioevo: sul sistema delle cappelle prima e dopo il soggiorno della Curia ad Avignone», in *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Age. Actes du colloque du 3^e Cycle Romand de Lettres*, a cura di Nicolas Bock e Peter Kurmann, Roma 2001, e bibliografia ivi citata; mentre sulla funzione degli ambienti e sul suo rapporto con la decorazione anche MONCIATTI c. s.



2. Palazzo Apostolico Vaticano, pianta del nucleo più antico

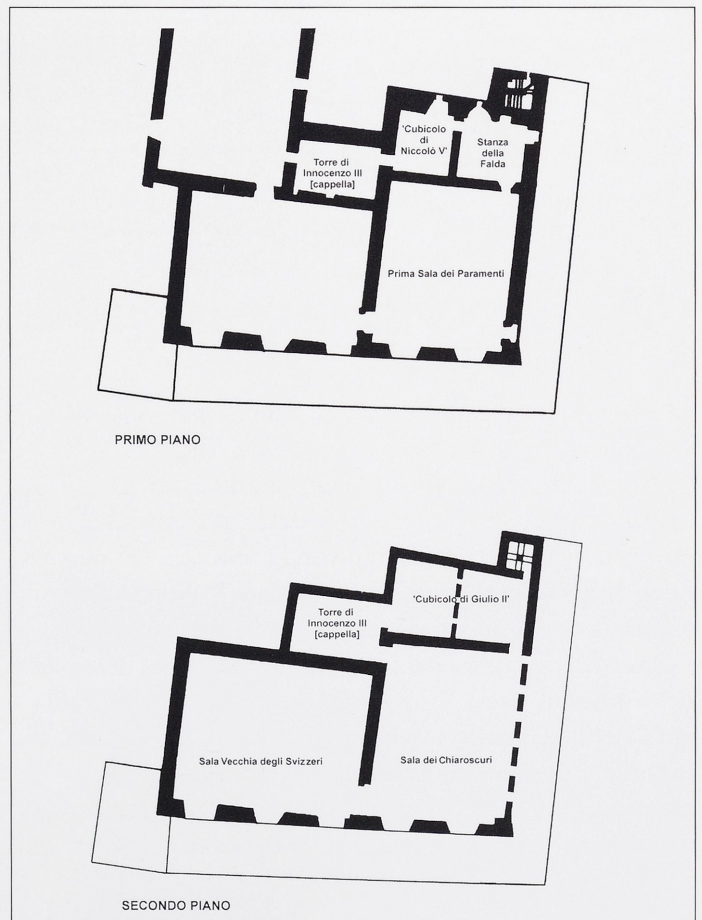


3. Palazzo Apostolico Vaticano, schema ricostruttivo del Palazzo al tempo di Niccolò III

dei Chiaroscuri, chiusa quest'ultima verso nord all'altezza dei pilastri che nella sistemazione attuale ne ripartono il volume (fig. 4).

Nello spazio del presente contributo non è possibile il censimento e lo studio complessivi delle tracce di decorazione sopravvissute, cosicché si rivolgerà l'attenzione soltanto a quelle dal Cubicolo di Niccolò V e della Sala dei Chiaroscuri, per la rilevanza dei risultati delle analisi specifiche e per l'importanza di tali sale nel *Raumschema* del Palazzo medievale: erano rispettivamente destinate ad accogliere la camera da letto del pontefice e a svolgere la funzione di aula d'Udienza, a cui si accedeva da sud, dall'adiacente Sala Vecchia degli Svizzeri, a sua volta collegata al giardino da una torre scalare a sud-est.

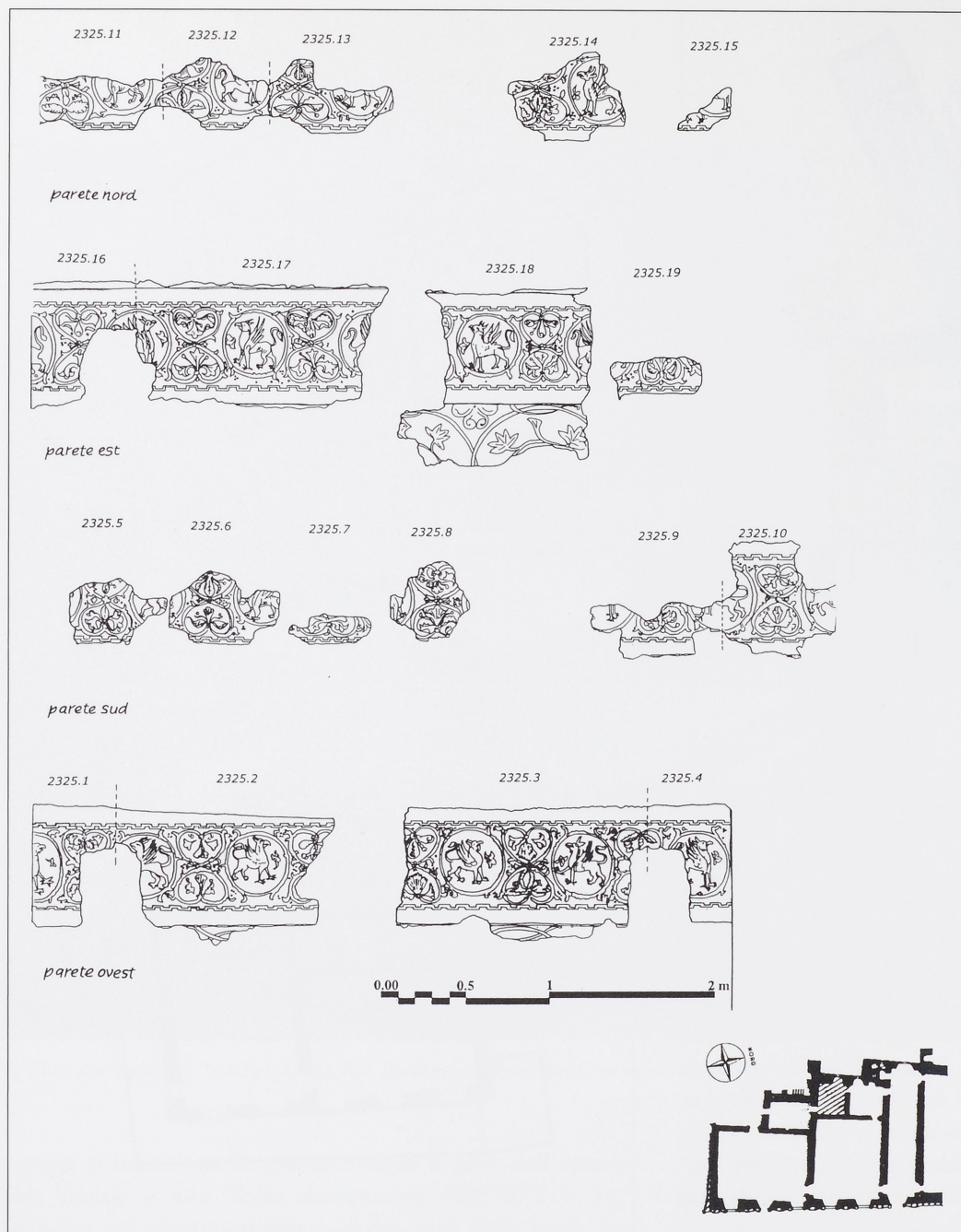
Fra quelli staccati, i frammenti che provengono dal Cubicolo di Niccolò V sono 19. Preservatisi grazie al soffitto ligneo costruito da papa Parentucelli, furono scoperti nel 1948 e staccati nel 1968, quando si decise di mantenerli uniti ai brandelli della sottostante ridecorazione di Bonifacio IX (1389-1404).¹¹ In quell'occasione Volbach annotò la



4. Palazzo Apostolico Vaticano, planimetria schematica del primo e del secondo piano dell'Ala est al tempo di Niccolò III

¹¹ Essa era costituita da un fregio a girali di acanto intervallati da tondi con lo stemma di papa Tomacelli, che raggiungeva il margine inferiore della fascia con i grifi, lasciata a vista (Guido Cornini e Anna M. de Strobel, «Le Sale dei Paramenti e l'Appartamento Borgia», in *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, a cura di Carlo Pietrangeli, Firenze 1992, pp. 89-105).

5. Ricomposizione grafica dei frammenti della decorazione duecentesca staccati dal Cubicolo



posizione di ciascun frammento,¹² cosicché è possibile ricongiungere graficamente gli attacchi e ricostruirne la sequenza e/o la posizione (fig. 5).

Lacerti di pittura si sono conservati su ognuna delle pareti dell'ambiente, a cui si accedeva dalla Stanza della Falda a nord e che comunicava, nonostante il dislivello dei solai, con la cosiddetta Stanza di Innocenzo III, adibita a cappella.¹³ Le pareti misurano 4,71, 4,27, 4,90 e 4,25 metri (rispettivamente la nord, la est, la sud e la ovest), per circa 8 metri d'al-

tezza: stando alle conoscenze planimetriche acquisite, è il vano più piccolo fra quelli con tracce di decorazione.¹⁴ La parete nord ha solo cinque piccoli frammenti, di cui i tre a sinistra sono congiunti. In quella occidentale, aperta verso il Cortile del Pappagallo, era invece chiaramente leggibile la struttura del fregio: delle quattro porzioni di affresco, quelle

¹² Cfr. VOLBACH 1979, pp. 31–33.

¹³ Cfr. nota 9.

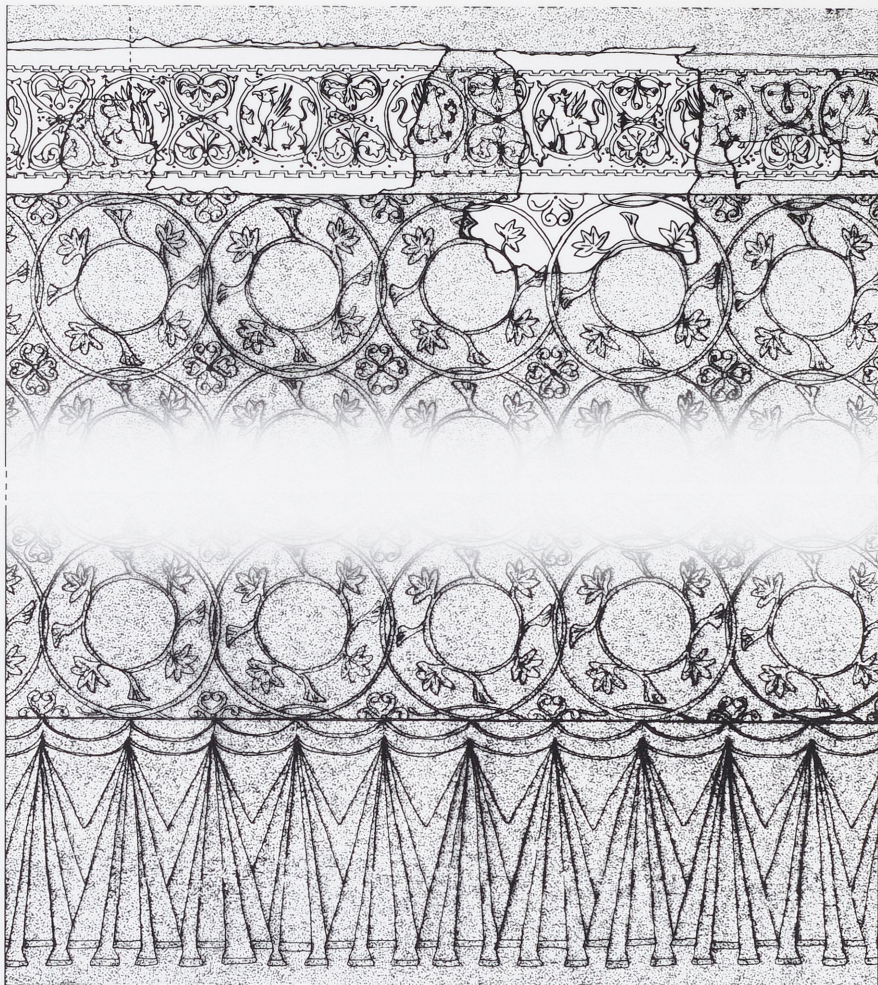
¹⁴ L'indicazione della larghezza delle pareti sta in VOLBACH 1979, p. 27; l'altezza è invece ricavata da Raffaello in Vaticano 1984, p. 141, figg. 64f e 64g, ossia da rilievi che si riferiscono ad epoche posteriori: non esiste ancora, per quanto auspicabile, un rilievo esatto dei resti medievali.



6. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Depositi, frammento staccato dal Cubicolo, n. inv. 2325.3

7. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Depositi, frammento staccato dal Cubicolo, n. inv. 2325.18





esterne collimano rispettivamente con gli angoli sud e nord, mostrando la lacuna rettangolare causata simmetricamente dall'inserimento dei travi laterali del soffitto quattrocentesco (com'è chiaro nella ripresa fotografica quando erano ancora *in situ*);¹⁵ quelli interni sono invece i maggiori frammenti superstiti e il 2325.3 conserva da solo il *pattern* del fregio (fig. 6). La fascia su fondo scuro, inquadrata da una cornicetta bianca a dentelli, con riempimenti rossi verso l'interno e neri all'esterno, è ritmata da una serie di tondi tracciati da un semplice tralcio fitomorfo color ocra. Di 40 cm di diametro e distanti l'uno dall'altro 67 cm (ai centri) sono abitati da grifi araldici su fondo azzurro a due a due contrapposti. Negli spazi intermedi è inserito, a scandirne la sequenza, un motivo cuoriforme raddoppiato simmetricamente, in cui si distribuiscono fiori a forma di campanula e di giglio, e foglie (talora con profilo rudentato) accartocciate, allungate o

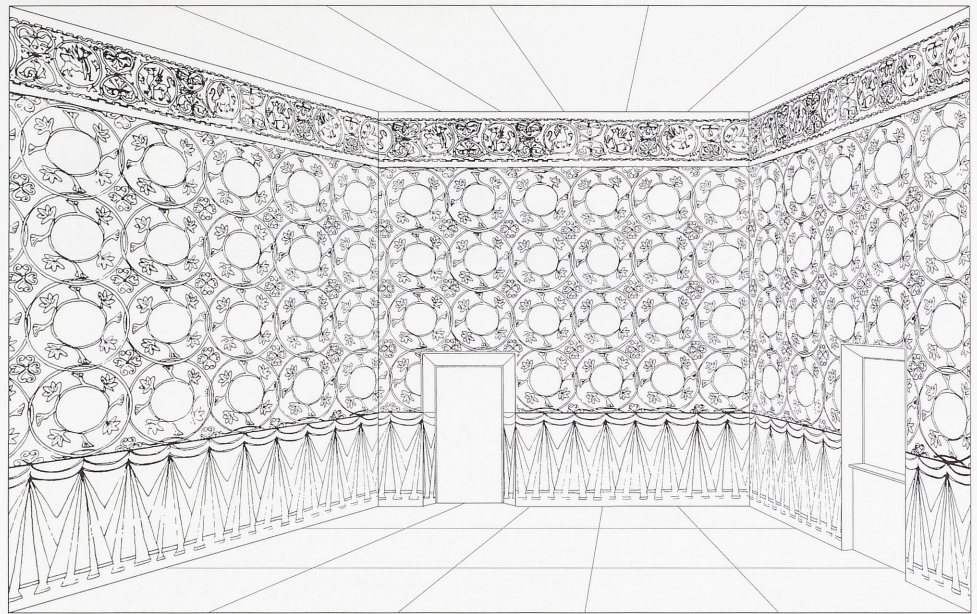
ripiegate a palmetta; tutti riuniti in cespi triadici disposti alternativamente su fondo verde o rosso.

Identificato il modello, è possibile collocare esattamente anche quei frammenti che non hanno un preciso appiglio architettonico: ad esempio, i quattro isolati della metà sinistra della parete meridionale. All'estremità opposta altri due completano il motivo nell'angolo corrispondente della parete ovest (il grifo di cui colà si vedevano solo il muso e il fiore nel becco). Un caso analogo si verificava nell'angolo nord-est, per cui si conserva solo il frammento della parete di levante, con la lacuna a destra in basso che segue il profilo di una trave; alla sua destra si situano due lacerti consistenti: il 2325.17 che gli aderisce e isolato il 2325.18 (fig. 7). Prossimo all'angolo sud, ma non attaccato, si trova l'ultimo conservato.

Fra tutti è particolarmente significativo il 2325.18, perché lascia intravedere ciò che sottostava alla banda rossa del margine inferiore del fregio (la continuazione della pittura al di sopra della simmetrica è intuibile in vari frammenti¹⁶ ma illeggibile nel motivo). La porzione conservata, seppur

¹⁵ Riprodotte in CARTA 1989, p. 220, figg. 2 e 3.

9. Proposta di restituzione della decorazione pittorica del Cubicolo, visto da nord



minima, è tale da lasciar ricavare il modulo, che era ripetuto su tutte le altre pareti, come mostrano gli attacchi visibili anche in altri frammenti.¹⁷ Si trattava di cerchi color ocra intrecciati, che ritagliano campiture alternativamente rosse e blu, in cui un tralcio più piccolo inscritto si piega a formare una sorta di clipeo vegetale (su fondo verde, quello di sinistra), da cui si dipartono radiali foglie lanceolate pentapartite, alternate a fiori tubiformi; negli spazi di risulta quattro petali bianchi sono composti ortogonalmente.

È possibile ipotizzare che tutta la fascia mediana fosse organizzata, seguendo questo schema, con anelli intrecciati e sovrapposti, probabilmente su quattro livelli vista la distanza intercorrente fra il fregio sommitale e i probabili velari in basso. Possiamo cioè figurarci una decorazione organizzata su tre livelli nettamente distinti: dal pavimento, lo zoccolo a velari, i cerchi fogliati e la fascia con i grifi (fig. 8). In alternativa, i cerchi intrecciati sarebbero scesi fino ad un livello intermedio, raggiunto dal basso da eventuali altre forme di rivestimento parietale, come ad esempio i tessuti appesi o da un diverso motivo dipinto.

In generale (fig. 9), il *running pattern* doveva svolgersi continuamente – forse dall’angolo nord-ovest per la banda superiore – e rivestiva le pareti dell’ambiente senza sottolinearne le caratteristiche architettoniche, per costruire un insieme magnificamente decorativo, adeguato alla camera papale che era lo scrigno più prezioso del Palazzo. Non vi sono intenti rappresentativi o illusivi, tant’è che anche la posizione araldica dei grifi, unico soggetto figurativo, ne sottolinea la valenza simbolica, che è impossibile precisare nel dettaglio ma può essere genericamente ricondotta all’esaltazione papale: a Roma le attestazioni figurative di questo animale fantastico erano infatti generalmente connesse alla persona del pontefice.¹⁸

Ancora *in situ* sono invece i frammenti superstiti della decorazione pittorica della Sala dei Chiaroscuri. Al di sopra del soffitto di papa Leone X, le pareti – larghe m 10,9 la est, 13,35 la sud, 10 la ovest e 12,43 la nord – conservano i resti precinquecenteschi che sono andati completamente perduti solo in quella settentrionale rinnovata.¹⁹ Gli affreschi niccolini, sebbene coperti in basso da lacerti seriori, si estendono

¹⁶ Il 2325.17 (riprodotto in *Fragmenta Picta* 1989, p.99, fig. 50), il 2325.18 (fig. 7) della parete est e il 2325.4 della parete ovest (Musei Vaticani, Archivio Fotografico, XXXI. 40. 36 sx).

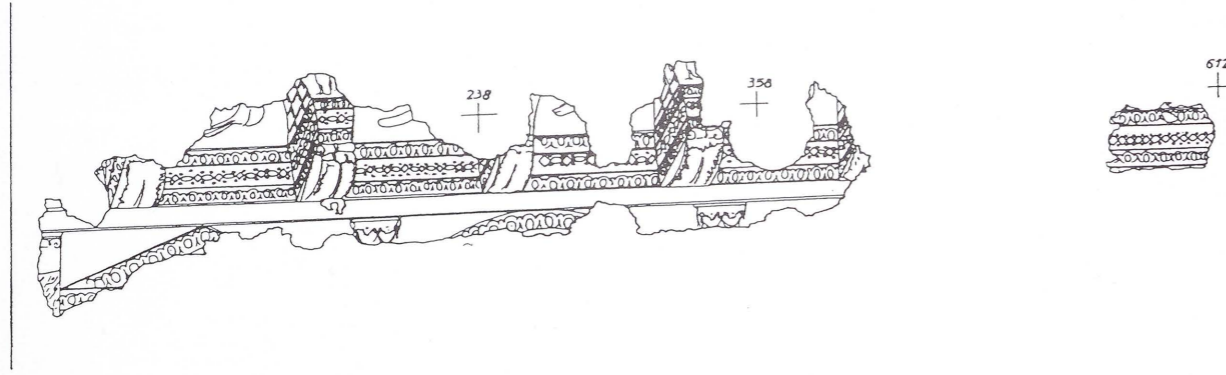
¹⁷ Il 2325.2 (Musei Vaticani, Archivio Fotografico, XXXI. 40. 35 alto) e il 2325.3 (fig. 6) della parete ovest.

¹⁸ Nel *Liber pontificalis* è documentata per Gregorio IV (827–844) una «vestem de fundato cum grifis, habentem periclisin de blatta» (LP, p. 79); dalla stessa fonte sappiamo che Leone III (795–816) «fecit super altare maiore predictae ecclesiae [sancti Silvestri] vestes II, et quibus I cum rotas maiores abentes crifas» (LP, p. 32). Lo stesso soggetto è documentato anche nell’*Inventarium omnium et singulorum dossalium, paramentorum, pluviailiu, sacristie Basillice Principis Apostolorum de Urbe* del 1361: «Item unum dossale pro dicto altari maiori, ornatum perlis ad figuras quatuor grifonum in medio eius, quod dicitur

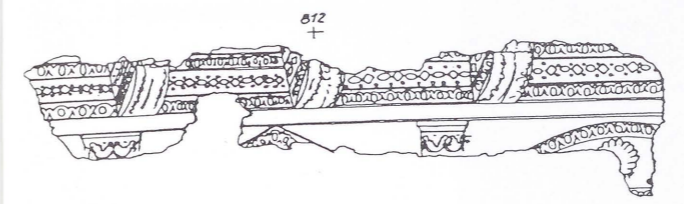
dossale Bonifatii, valde pulchrum» (MÜNTZ/FRONTHINGHAM 1883, p.13sg.). Quanto ai significati cristologici della figura e ai tentativi di interpretazione in chiave imperiale degli affreschi, rimando a Louis Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ*, Paris 1940, pp.364–77, e CARTA 1989, p.219; cfr. in generale Maria Di Fronzo, *ad vocem* «Grifo», in *Enciclopedia dell’arte medievale*, vol. 7, Roma 1996, pp. 91–97.

¹⁹ Il paramento, alzato sopra ad un passante metallico, fu verosimilmente rifatto *ex-novo* in occasione della ricostruzione dei pilastri corrispondenti nell’ambito delle ristrutturazioni promosse fra il 1939 e il 1957 da Pio XII (GALEAZZI 1958, pp. 224–34) ed è difficile dubitare che la sala fosse chiusa originariamente a questo livello per la corrispondenza con la parete ovest della Galleriola del primo piano e con il muro contraffortato al piano terra.

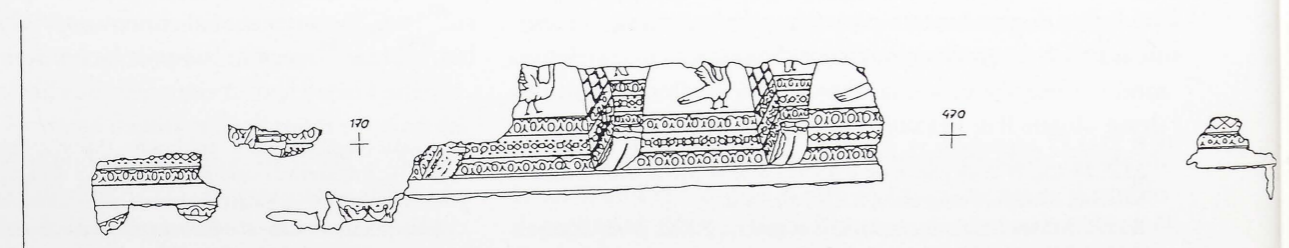
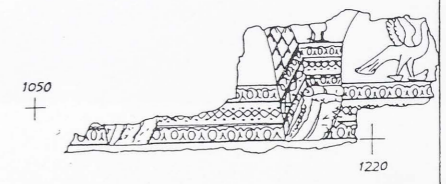
10. Rilievo dei frammenti duecenteschi della Sala dei Chiaroscuri



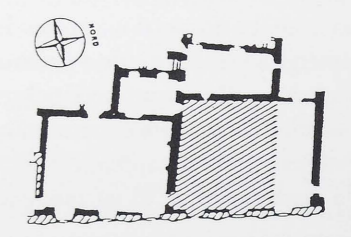
parete est

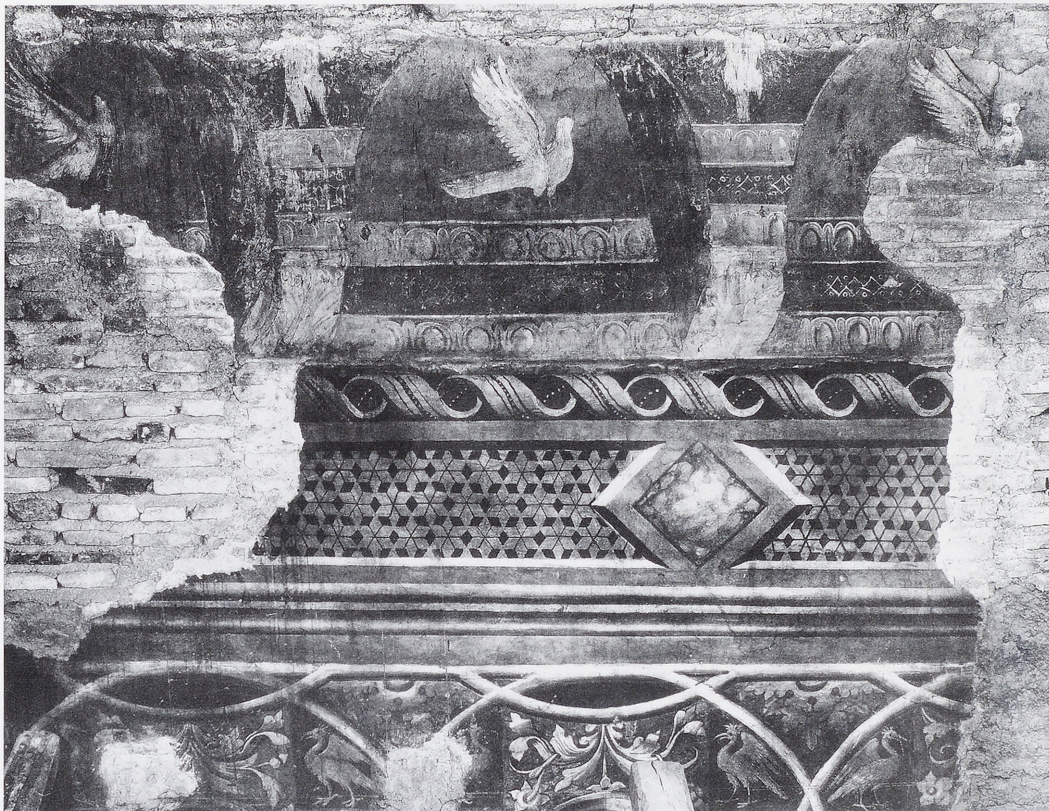


parete sud



parete ovest





11. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Segreteria di Stato, intercapedine della Sala dei Chiaroscuri, particolare della parete sud

per larghe isole su tutte le tre cortine antiche (fig. 10).²⁰ Un frammento di circa due metri ricopre l'estremità orientale di quella sud, rendendo subito leggibile lo schema d'insieme della fascia superiore (fig. 11): ossia, la successione continua di mensole voltate, scorciate da sinistra verso destra e decorate da un'ampia foglia a profilo lanceolato e da una piccola voluta. Queste architetture rappresentate sono percorse da tre bande sovrapposte, due ocre ad ovoli e la mediana più scura, recante una perlinatura blu e rossa; le volticciole cassettonate vi si impostano, individuando lunette dal fondo turchino che ospitano uccelli bianchi destrorsi ad ali spiegate; negli spazi di risulta superiori campeggiano volatili ritratti frontalmente pure ad ali aperte. Altri frammenti mostrano che il motivo si estendeva su tutta la parete e solo quello all'estremità ovest presenta un palmipede non identificabile con una colomba.

Sulla cortina adiacente, la decorazione riprende con tre frammenti, da cui emergono tracce di altre partiture architettoniche. In particolare quelle nel primo e nel terzo, non sono riconducibili al motivo suddetto, trattandosi di una banda a profilo curvilineo, decorata appunto dai soliti ovoli e, più a destra, della metà superiore di un capitello rappre-

sentato, di cui sono apprezzabili i profili delle tre foglie principali e l'abaco con il relativo *flos*. Nei resti della parete est si chiarisce lo schema decorativo al di sotto delle mensole scorciate, che continuano con minime varianti. All'estremità nord, una colonna a finto marmo che segna il margine del modulo (e l'angolo dell'intercapedine), si accosta ad un timpano verde scuro, ornato ad ovoli; poco più a destra, nella stessa grande isola, un capitello inquadra, col *pendant*, un nuovo elemento curvilineo (fig. 12). Si tratta di una teoria di edicole, confermata dagli altri frammenti verso sud, che, escluso quello mediano isolato, comprendono due capitelli, un timpano e una lunetta, chiusa orizzontalmente dalla stessa fascia ad ovoli e con al centro una conchiglia (fig. 13). Le colonne frapposte paratatticamente a questi spazi, che su ogni lato erano ritagliati da fasce ad ovoli, ne scandiscono la sequenza e reggono l'architrave continua a mensola.

Per le pareti ovest ed est, che conservano tracce di questo sistema decorativo, il rilevamento dei resti consente di ricostruire l'andamento della doppia teoria di edicole alternate, ossia l'aspetto della parete dal soffitto – sovrastante di poco gli uccelli nei pennacchi²¹ – fino all'appoggio delle colonne (figg. 14 e 15). Quest'ultimo, adottando una proporzione

²⁰ Su questi resti, esclusi dal rilievo di fig. 10 e tradizionalmente riferiti al pontificato di Niccolò V, CORNINI/DE STROBEL/SERLUPI CRESCENZI 1993, p. 90sg.

²¹ Non è possibile stabilirlo con precisione per la cancellazione di ogni traccia di precedenti ancoraggi durante la costruzione dell'attuale pavimento della Segreteria di Stato (in merito, GALEAZZI 1958, pp. 224-34).

12. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Segreteria di Stato, intercapedine della Sala dei Chiaroscuri, particolare della parete est



congrua fra larghezza e altezza delle edicole (che evidentemente è impossibile stabilire con esattezza, ma che potrebbe essere prossima a quella di 1:1,5 fra base e altezza, corrispondente nelle colonne ad una di circa 1:9 fra capitello e fusto) dovrebbe collocarsi a circa 3 metri e mezzo dalla sommità; vale a dire a 5 metri circa dal pavimento della stanza, che in origine era poco più alta di 8,5 metri.²² Al di sotto di questo livello non sono possibili circostanziate ricostruzioni: né ipotizzando, come nella tavola, la presenza di uno zoccolo a velari, né se vi fosse stato un non meno probabile finto paramento. Per nessuna soluzione gli elementi disponibili fanno intuire l'impaginazione complessiva né i rapporti della figurazione con le aperture nella muratura. A rigore, non si può neanche escludere che lo stesso motivo si estendesse alle altre pareti, le cui tracce potrebbero essere andate perdute nel rifacimento (a nord) o completamente

coperte dalla decorazione superiore (a sud). Non esistono in proposito argomenti risolutivi, tuttavia è molto probabile che così non fosse e che la sequenza di edicole si limitasse alle pareti che ancora ne mostrano i resti: sia perché, altrimenti il modulo dedotto dovrebbe essere ridimensionato per includervene sette (sei non avrebbero rispettato l'alternanza agli angoli), che perché una serie di dodici è più accostante di una di ventisei e la doppia galleria simmetrica ricostruita ben si adatta all'ingresso alla sala da sud, rivolta al trono papale, verosimilmente addossato alla parete nord. Seguendo questa ipotesi è immaginata anche la veduta complessiva della sala (fig. 16), che a destra include le aperture verso la loggia di facciata e a sinistra quelle verso le stanze occidentali.²³

Diversamente dal Cubicolo, per la Sala dei Chiaroscuri bisogna anche interrogarsi sull'eventuale programma icono-

²² La misura è ricavata da *Raffaello in Vaticano* 1984, p.141, figg. 64f e 64g.

²³ Per la parete settentrionale, priva di resti (cfr. nota 18) si è ricostruita solo la successione dei mensoloni, che non potevano che essere orientati uniformemente da sinistra verso destra e privi di un asse di simmetria centrale visti gli attacchi nei muri adiacenti. Il complesso della parete non è ipotizzabile, tuttavia, se a questa era addossato il trono papale, dovettero trovarvi posto almeno le armi del papa committente, da una parte per l'importanza che riservò loro lo stesso Orsini – almeno nella cortina esterna dell'aula dell'udienza che aggiunse al palazzo di Viterbo (Gary M. Radke, *Viterbo: Profile of a Thirteenth-Century*

Papal Palace, Cambridge 1996, pp.51–53) e, verosimilmente, nel palazzo Senatorio (Serena Romano, «La facciata medievale del Palazzo Senatorio: i documenti, i dati, e nuove ipotesi di lavoro», in *La facciata del Palazzo Senatorio in Campidoglio. Momenti di storia urbana di Roma*, a cura di Maria E. Tittoni, Pisa 1994, pp. 39–61, 53–55) – dall'altra per l'uso attestato per i suoi successori: nello stesso palazzo di Viterbo per Bonifacio VIII (Gary M. Radke, «Medieval Frescoes in the Papal Palaces of Viterbo and Orvieto», *Gesta*, 23.1 (1984), pp. 27–38, 33sg. e fig. 17) e nelle seriori rappresentazioni dell'udienza, quali, ad esempio, l'«Approvazione della regola» di Taddeo Gaddi in un polilobo da Santa Croce e ora alla Galleria dell'Accademia di Firenze.



13. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Segreteria di Stato, intercapedine della Sala dei Chiaroscuri, particolare della parete est

grafico, ovvero, in particolare, almeno su che cosa fosse contenuto nelle dodici nicchie. Dato il numero, le ipotesi possibili sono due: o vi erano rappresentazioni simboliche dei mesi, che reggevano giganteschi calendari secondo una tradizione ben nota a Roma,²⁴ oppure le nicchie contenevano una teoria apostolica spartita simmetricamente. L'impiego delle conchiglie nei frontoni, tradizionalmente asso-

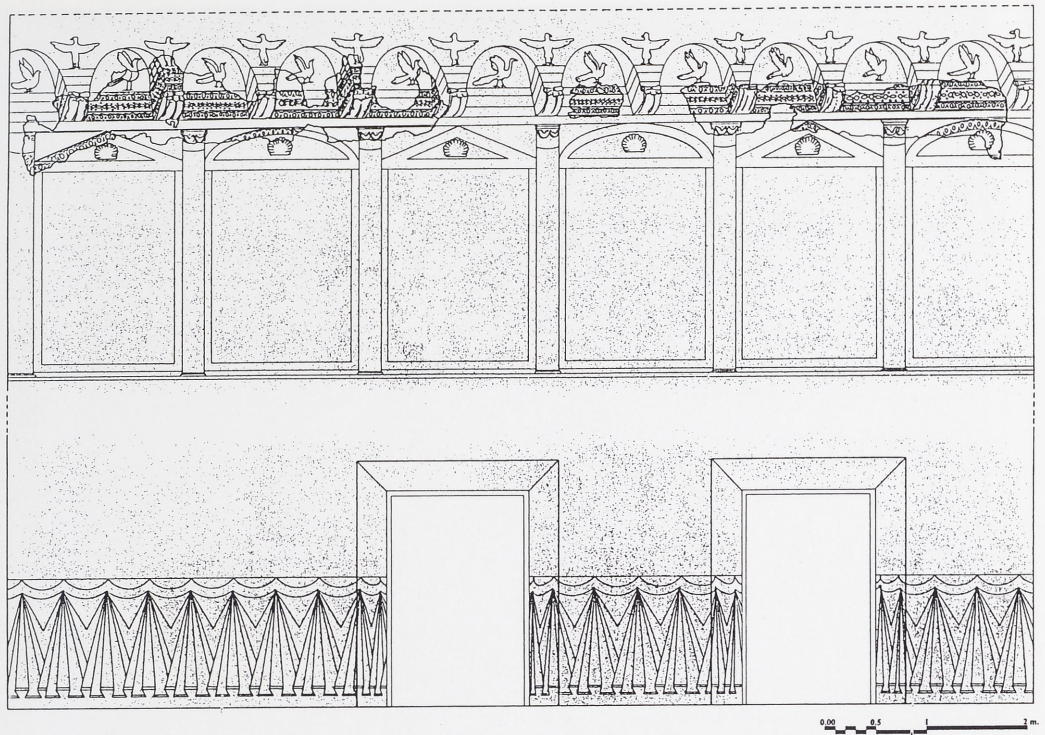
ciate a figure stanti di personaggi eccellenti, e la rappresentazione degli apostoli nella versione attuale fanno preferire la seconda possibilità, che rappresenterebbe un significativo parallelo iconografico con il *triforium* del Sancta Sanctorum, in particolare con le pareti nord e sud, accanto all'altare.²⁵ Le stesse epigrafi cinquecentesche presuppongono una continuità iconografica, in particolare quella della

²⁴ Tracce e notizie duecentesche si conoscono per Santa Maria del Priorato, per l'atrio della cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati, per la torre del convento di San Saba e per l'abbazia delle Tre Fontane (in merito, Carlo Bertelli, «Calendari», *Paragone*, 245.21 (1970), pp. 53–60, che ne riconobbe la valenza di classe autonoma, e, di recente, Melinda Mihályi, «Pittura profana a Roma al tempo del primo giubileo», in *Bonifacio VIII e il suo tempo 2000*, pp. 65–68, in particolare p. 67). Nel palazzo adiacente alla basilica dei Santi Quattro Coronati, alla suddetta rappresentazione religiosa del tempo ne era affiancata una laica, illustrata nelle relative attività nel «salone gotico» (sul ciclo, reso noto dagli organi di stampa nell'ottobre 1999, si vedano adesso,

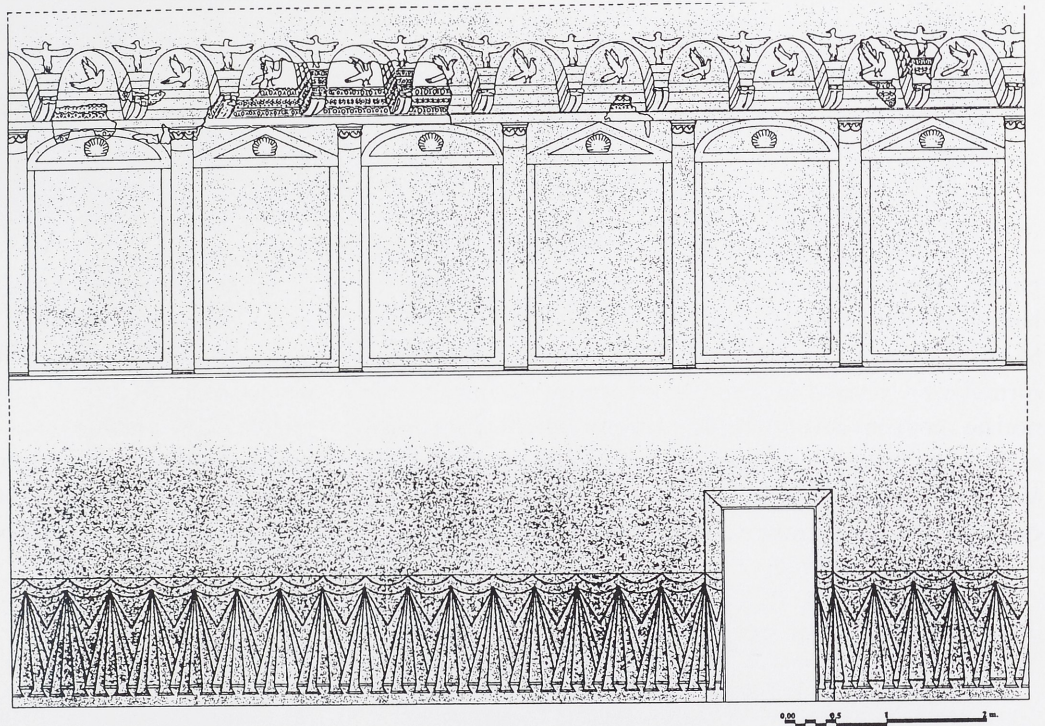
Andreina Draghi, «Il ciclo di affreschi nel salone gotico del complesso dei Ss. Quattro Coronati a Roma», *Studi Romani*, 47 (1999), pp. 442–44, ed ead., «Il ciclo di affreschi rinvenuto nel convento dei Santi Quattro Coronati a Roma: un capitolo inedito della pittura del Duecento», *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 1999 [2001], pp. 115–66. Frammenti di un ciclo dei mesi si conservano anche nel Palazzo Senatorio (ROMANO 1992, pp. 47–49).

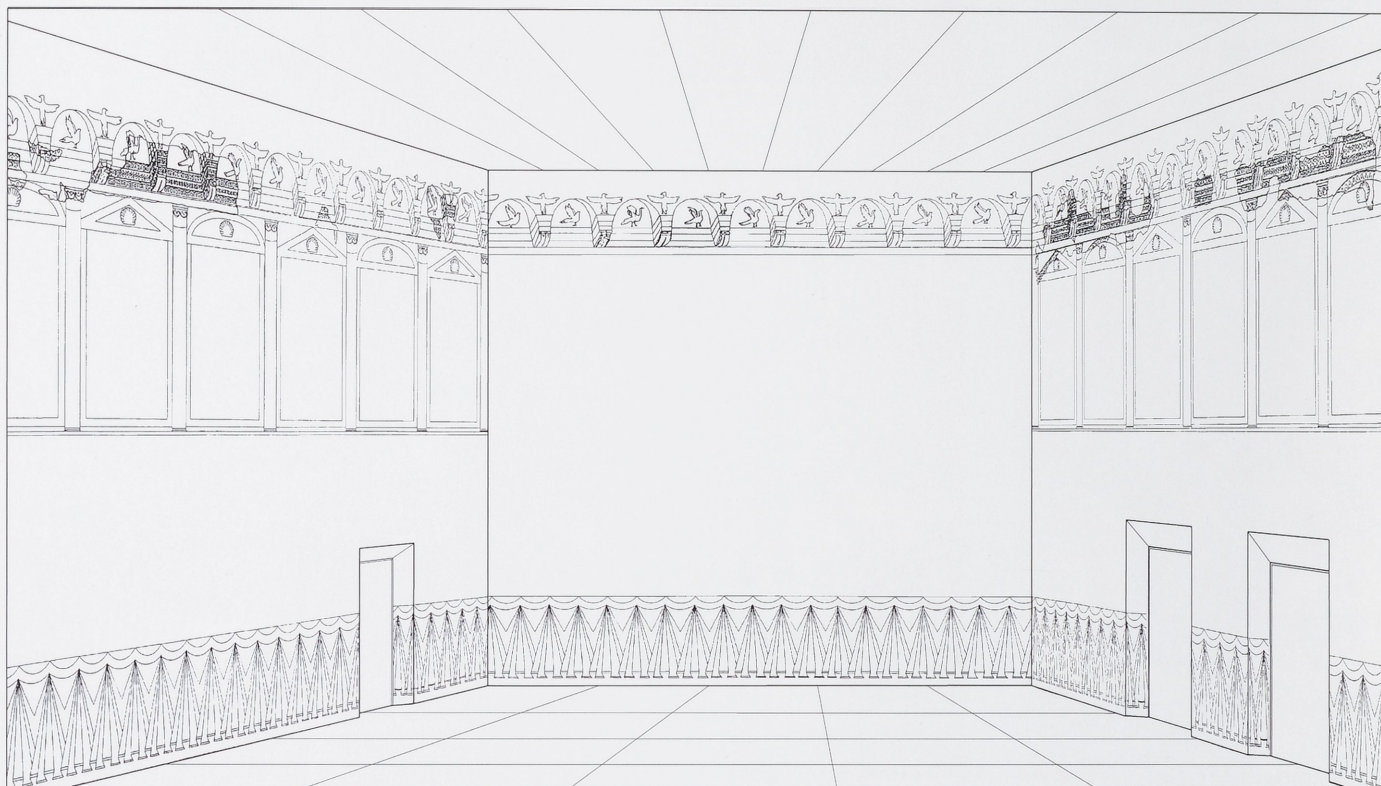
²⁵ Devo l'osservazione a Julian Gardner, che ringrazio. In merito su questi affreschi, che molto verosimilmente ripropongono l'iconografia delle pitture duecentesche perdute, Patrizia Tosini, «La loggia dei santi del Sancta Sanctorum: un episodio di pittura sistina», in *Sancta Sanctorum* 1995, pp. 202–23.

14. Ricostruzione della versione duecentesca della parete est della Sala dei Chiaroscuri



15. Ricostruzione della versione duecentesca della parete ovest della Sala dei Chiaroscuri





16. Proposta di restituzione della decorazione pittorica della Sala dei Chiaroscuri, vista da Sud

parete sud: «aula sanctorum apostolorum in ampliorem hanc formam restituta. Anno MDLXXXII». Già John Shearman riconosceva nel tema una «late thirteenth-century formulation, revived in the fifteenth century»,²⁶ anche se le notizie non rimontano oltre la versione raffaellesca e mancano testimonianze utili per quella intermedia di Niccolò V²⁷ (1447–1455; i resti non sono infatti illuminanti quanto quelli coevi dell’adiacente Sala Vecchia degli Svizzeri, che

già comprendevano figure di virtù e tradiscono possibili ascendenze tardoduecentesche).²⁸ Tuttavia, alla luce della convinta rivendicazione della superiorità politica e religiosa della Chiesa di Roma, che orientò l’azione di Niccolò III papa e papa-committente e che trovava legittimazione proprio nelle sue radici apostoliche,²⁹ una simile programmazione figurativa apparirà non solo giustificata, ma vieppiù comprensibile nella sua valenza propagandistica, trovandosi

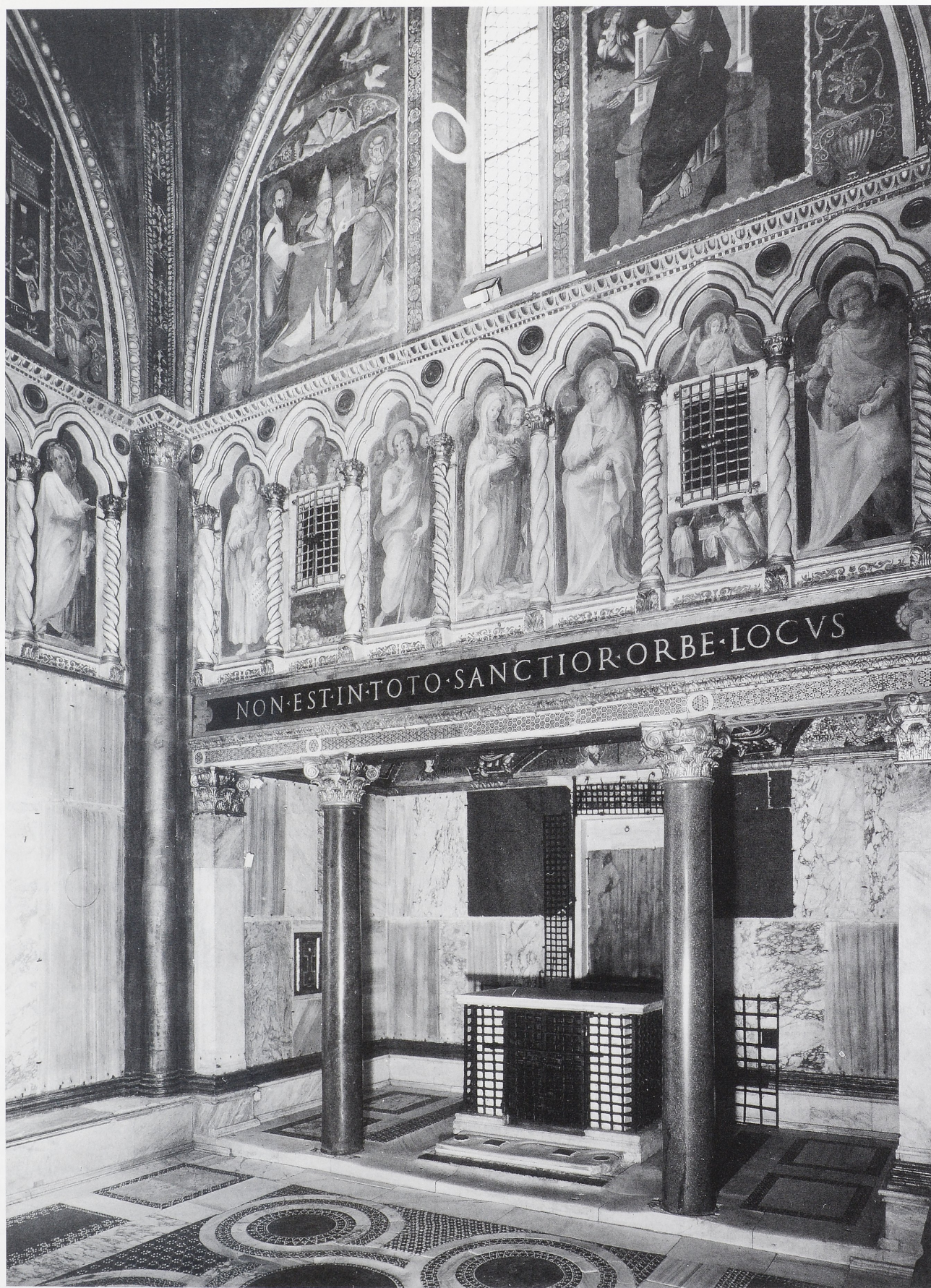
²⁶ SHEARMAN 1972, p. 10.

²⁷ Le notizie sull’ambiente, che nel Rinascimento è documentato come *aula concistoriali*, e sulle sue ridecorazioni promosse da Leone X (1513–1521), Pio IV (1560–1565) e Gregorio XIII (1572–1585), sono raccolte in SHEARMAN 1972, pp. 9 sg. e 36 sg., note 46–49.

²⁸ Le figure allegoriche stanno sulla parete ovest e i putti in quelle nord e est, inseriti in quadrilobi su fondi alternativamente rossi e azzurri; su questi affreschi, Deoclecio Redig de Campos, «Affreschi pisanelliani in Vaticano», *Strenna dei romanisti*, 30 (1969), pp. 125–28, e CORNINI/DE STROBEL/SERLUPI CRESCENZI 1993, pp. 81–90. – Le suggestioni duecentesche potrebbero derivare, ad esempio, da putti e angeli simili a quelli nei racemi di alcune vele della volta clipeata della navata della basilica superiore di Assisi e del mosaico absidale di Santa Maria Maggiore a Roma (che derivano chiaramente da modelli antichi quali le paraste reimpiagate nel sacello di Gregorio VII in Vaticano o il fram-

mento di architrave adesso nel portico di San Saba), oppure, specialmente per quello che gioca col cigno, da eroti come nelle scene nilotiche delle absidi torritiane.

²⁹ «Civitas sacerdotalis et regia, per sacram beati Petri sedem caput totius orbis effecta» era detta Roma nella bolla *Fundamenta militantis Ecclesie*, che insieme all’epistola *Almae urbis gesta* è il testo fondamentale per il progetto politico-religioso di papa Orsini (entrambe del luglio 1278, stanno rispettivamente in *Magnum Bullarium*, III/2, 23–25, e *Codex Diplomaticus Domini Temporalis S. Sedis*. I, a cura di Augustin Theiner, Roma 1861, p. 215 sg., n. CCCLXX; per i riverberi figurativi, ROMANO 1995, pp. 101–06). Il censimento delle sue committenze sta in Mario D’Onofrio, «Le committenze e il mecenatismo di papa Niccolò III», in *Roma anno 1300* 1983, pp. 553–65, e Alessandro Tomei, «Un modello di committenza papale: Niccolò III e Roma», in *Sancta Sanctorum* 1995, pp. 192–201.



17. Roma, San Giovanni in Laterano, Sancta Sanctorum

sulle pareti di una sala d'udienza intorno al trono del successore del principe degli apostoli.³⁰

L'epigrafe commemorativa conservata ai Musei Capitolini e un pagamento del 7 settembre 1285 («Jacobus pictori pro picturis quas fecit in palatio») sono le uniche fonti esterne di informazione sugli affreschi.³¹ La prima, assegnando al «pontificatus sui anno primo» l'edificazione, fissa al 1278 un ovvio *terminus post quem*; il secondo uno *ante quem*, che è da ritenersi non a ridosso della loro esecuzione. L'esiguo pagamento («XXV solidos») non si riferisce infatti alla totalità del ciclo o a parte di esso, bensì ad un piccolo intervento verosimilmente seriore e in concomitanza con lavori di tutt'altro genere. Ne consegue anche che lo *Jacobus* citato non fu necessariamente l'autore dei frammenti di cui ci occupiamo, inducendo ulteriori incertezze per la sua identificazione «anagrafica».

La magrezza di questi dati acquista però ben altra rilevanza nel contesto storico-artistico di riferimento, che è possibile comporre per via di confronto. Nonostante la frammentarietà e la specificità tipologica dei resti non mancano infatti riscontri formali coevi, in primo luogo con le porzioni decorative dell'altra grande commissione pittorica cittadina conservata di papa Orsini: le lunette e la volta della cappella di San Lorenzo in Laterano, meglio nota come *Sancta Sanctorum* (fig. 17), sono, almeno per contiguità tecnica e for-

male, il ciclo più prossimo al nostro.³² Per la Sala dei Chiaroscuri, oltre alle colombe affrontate (figg. 18 e 19), solo talune sezioni degli ovoli hanno esecuzione e morfologia simili, nell'uso di tre tonalità di colore (la media dominante e le altre che individuano la luce e l'ombra) e nell'aspetto a palmetta dell'elemento intermedio. Tali similitudini si chiariscono meglio però, chiamando incidentalmente in causa anche i frammenti dell'adiacente Sala Vecchia degli Svizzeri, così da fugare il dubbio di omogeneità meramente tipologiche: sia sufficiente il riferimento alla costruzione di taluni dei suoi festoni, che con il costolone fitomorfo laterano condividono il fondo scuro individuato dalla successione di piccole foglie appuntite e la successione di fiori a forma di giglio, inseriti l'uno nell'altro con piccoli tralci monoansati tricromi che vi si dipartono (figg. 20 e 21).

Con il *Sancta Sanctorum* gli affreschi vaticani partecipano del *milieu* culturale che, dominante nel nono decennio del secolo, include varie altre opere, diverse per funzione e specificità cronologico-esecutive: ad esempio il coro di Santa Maria Maggiore a Tivoli, le lunette dell'ex refettorio del monastero delle Tre Fontane, la quarta navata di San Saba, la «Madonna fra i santi Cosma e Damiano» dell'omonima basilica cittadina (figg. 22 e 23).³³ Fuori Roma, tale repertorio trova l'impiego più prestigioso nella parte alta delle prime campate dall'altare della navata della basilica superiore di San Francesco ad Assisi (fig. 24).³⁴ Nella «Creazione»

³⁰ La stessa preoccupazione sottende alle serie di ritratti papali nelle basiliche maggiori e probabilmente ai cicli del portico della basilica vaticana e del transetto destro di quella di Assisi (per rimandi, cfr. nota 27). Negli stessi anni ebbe verosimilmente origine anche la diffusione di iconografie apostoliche che è particolarmente sensibile alla fine del secolo, ad esempio nella produzione tessile: in proposito è significativa la frequenza delle *ymagines apostolorum*, negli inventari di San Pietro (MÜNTZ/FRONTHINGHAM 1883, pp. 1-137; in merito: POMARICI 2000, p. 118sg.). – Nella *Civitem Sanctam Ierusalem novam* si avanza esplicitamente il paragone fra il complesso vaticano e la Gerusalemme celeste («id est ad similitudinem civitatis illius»; in *Les Registres de Nicolas III* (1277-1280), a cura di Jean Gay, Paris 1898, pp. 197-213, in particolare p. 197), che può sottendere anche una spiegazione scritturale per la teoria apostolica della Sala dei Chiaroscuri, e in generale per la ricorrenza del numero 12, da affiancare al suddetto valore legittimante. «Et sustulit [unus de septem angelis] me in spiritu super montem magnum et altum et ostendit mihi civitatem sanctam Ierusalem descendentem de caelo a Deo, habentem claritatem Dei; lumen eius simile lapidi pretiosissimo, tamquam lapidi iaspidi, in modum crystalli; et habebat [civitas sancta Ierusalem nova] murum magnum et altum et habebat portas duodecim et super portas angelos duodecim et nomina inscripta, quae sunt duodecim tribuum filiorum Israel. ... et murus civitatis habens fundamenta duodecim, et super ipsis duodecim nomina duodecim apostolorum Agni». Così si legge nell'*Apocalisse* di Giovanni (Ap. 21, 12-14) – da cui è derivato anche l'*incipit* (21, 2) – e la sala che accoglieva il trono era il luogo più idoneo per la sua rappresentazione simbolica, raggiungibile dopo l'ascesa dal *pomerium* alla pergola della Sala Vecchia degli Svizzeri, ovvero quando «caelum et prima terra abierunt» (21,1). Del resto, ne esisteva

nei primi secoli dell'arte cristiana una tradizione iconografica attestata, ad esempio, nell'atrio della Cappella di Sant'Aquilino in San Lorenzo a Milano e di cui restano notizie per la Daurade di Tolosa: in entrambi i casi la figurazione era sempre articolata su più livelli ed è innegabile la suggestione che uno schema simile potesse essere seguito anche in Vaticano («ut veritas, quae ante legis et prophetarum praeconio vehebatur, per apostolicam tubam in salutem universitatis exiret», *Fundamenta militantis Ecclesiae*, in *Magnum Bullarium*, III/2, pp. 23-25, 42); tuttavia si deve solo notare che non ne sarebbe mancato lo spazio nella parete e che i riferimenti formali già individuati non ostano a pensarlo.

³¹ Sull'epigrafe cfr. nota 1; mentre per quanto pertiene al documento, Alessio Monciatti, «Una precisazione documentaria per la decorazione del Palazzo di papa Niccolò III in Vaticano», *Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze*, 1 (2000), pp. 207-11.

³² Sul monumento in generale, *Sancta Sanctorum* 1995; mentre per gli affreschi, oltre a Serena Romano, «Il Sancta Sanctorum: gli affreschi», *ibid.*, pp. 38-125, anche GARDNER 1973; WOLLESEN 1981 e HERKLOTZ 1997.

³³ Su queste opere rispettivamente, Francesca Pomarici, «Gli affreschi di Santa Maria Maggiore a Tivoli: ipotesi di una lettura «spaziosa» di alcune opere della pittura romana alla fine del Duecento», in *Roma anno 1300* 1983, pp. 413-22 e, anche a conferma del loro inserimento nella tradizione degli studi torritiani, TOMEI 1990, pp. 134-37 e 140-42 (con resoconto della bibliografia precedente). Per gli studi più recenti sulle Tre Fontane, Melinda Mihály, ««Enciclopedia» o «Vita umana», in *Bonifacio VIII e il suo tempo* 2000, pp. 235-37.

³⁴ Uno *status quaestionis* su questi affreschi sta in *La Basilica di San Francesco di Assisi*, a cura di Giorgio Bonsanti, Modena 2002.



18. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Segreteria di Stato, intercapedine della Sala dei Chiaroscuro, particolare della parete ovest



19. Roma, San Giovanni in Laterano, Sancta Sanctorum, particolare della parete est

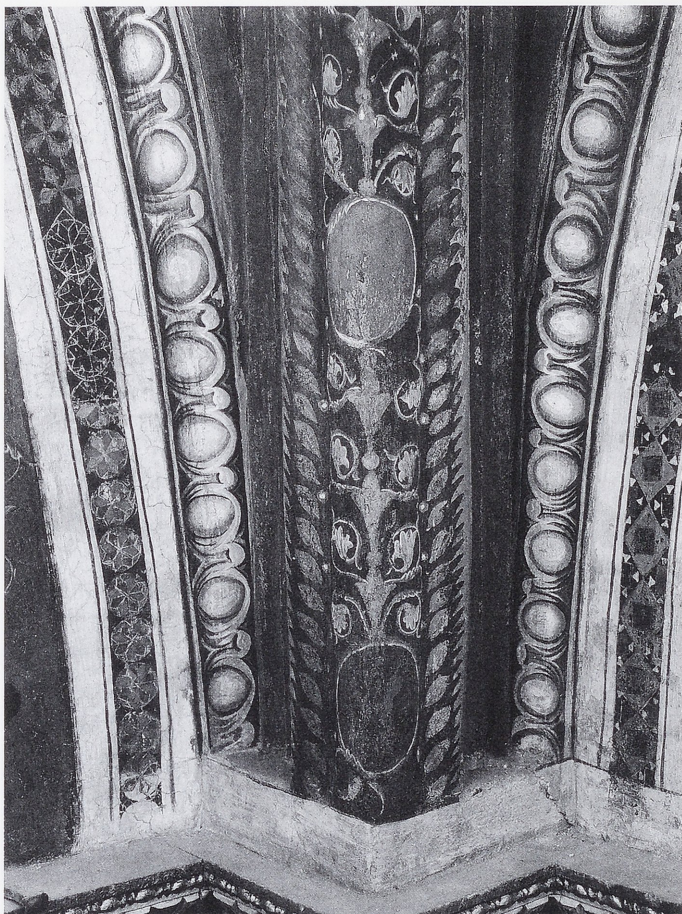
l'ornitofauna è simile, ivi compresa la ricorrente colomba ad ali spiegate (fig. 25), e nei partiti decorativi, seppur in ricercata continuità con quelli cimabueschi, si impongono la chiarezza costruttiva e la corposità del *ductus* propri anche delle pitture del Cubicolo e della Sala Vecchia degli Svizzeri (fig. 26): è la cultura figurativa colta e preziosa che finirà per trionfare nei grandi rivestimenti musivi di San Giovanni in Laterano e di Santa Maria Maggiore (fig. 27).³⁵ In partico-

lare quest'ultimo è l'estremo polo di possibile confronto anche per i lacerti vaticani e dal quale emergono, nonostante il decennio ormai trascorso, consonanze significative ancora nella rappresentazione degli uccelli (fig. 32), nella delimitazione e in taluni fitomorfemi del festone dell'intradosso (fig. 28), nonché nei racemi degli strombi delle finestre del cilindro.

Riconosciuto il contesto culturale di riferimento, e alla luce di una cronologia più alta rispetto a quella generalmente presunta dalla storiografia (1286 o 1288),³⁶ gli affreschi niccolini del Palazzo Vaticano vanno a collocarsi in una posizione intermedia fra il *Sancta Sanctorum*, consacrato vivente Niccolò III, e la navata di Assisi, che fino alla volta dei grandi intercessori dovette essere compiuta, per la partecipazione dello stesso Torriti, probabilmente prima dell'avvio del mosaico di San Giovanni in Laterano (commissionato dal francescano Niccolò IV, sul trono di Pietro dal 22 febbraio 1288). Se poi Jacopo Torriti è da riconoscere anche

³⁵ Per entrambe, TOMEI 1990, rispettivamente pp. 77–98 e 99–125 (con bibliografia). Successivamente: Valentino Pace, «Per Iacopo Torriti, frate, architetto e «pictor»», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40 (1996), pp. 212–21 (adesso, con *post scriptum*, anche in PACE 2000, pp. 399–414); Alessandro Tomei, «Un frammento ritrovato dal mosaico del monumento di Bonifacio VIII in San Pietro», *Arte medievale*, 10.2 (1996), pp. 123–31; Miklós Boskovits, «Jacopo Torriti: un tentativo di bilancio e qualche proposta», in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Luciano Bellosi et al., Firenze 1997, pp. 5–16, e, infine, Julian Gardner, «Torriti's birds», in *Medioevo: i modelli* (Convegno, Parma 1999) a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2002, pp. 605–14.

³⁶ Cfr. nota 30.



20. Roma, San Giovanni in Laterano, *Sancta Sanctorum*, particolare di un costolone

nella cappella lateranense,³⁷ cosicché risulta coinvolto – seppure a vario titolo – nella gran parte dei cantieri a cui si è fatto finora riferimento, è da ritenere probabile anche il suo riconoscimento nel pagamento del 1285. Ciò nonostante – e anche se lo si potesse accertare per altra via – non possono essere trascurate le cautele e le perplessità imposte da ogni tentativo di riconoscimento puntuale del suo pennello in un'impresa, che culturalmente può definirsi torritiana, ma di cui conosciamo una parte probabilmente non rappresentativa.

³⁷ L'ipotesi è stata avanzata da Serena Romano subito dopo la rimozione delle ridipinture cinquecentesche, limitandola all'angelo della semilunetta sopra al pannello del «Redentore in trono» e dubitativamente al volto del simbolo dell'evangelista Matteo (ROMANO 1995, p. 82), e sviluppata da Luciano Bellosi, che rinuncia alla distinzione di un più anziano «Maestro del Redentore» per ampliare le parti da riferirsi a Torriti allo stesso «Redentore» e all'angelo sopra la «Lapidazione di santo Stefano» (Luciano Bellosi, *Cimabue*, Milano 1998, p. 83sg.): qualunque sia stata la reale estensione del suo intervento è riconoscibile con accettabile plausibilità in questo ciclo la prima testimonianza dell'arte di Jacopo Torriti.

Nonostante i confronti riconoscibili nel panorama cittadino contemporaneo e per quanto sappiamo dell'organizzazione del lavoro nei canteri romani, nonché dello stesso Torriti, gli affreschi del palazzo di Niccolò III Orsini in Vaticano mantengono componenti figurative e caratteri compositivi tali da reclamare una spiegazione specifica (senza però poter escludere che taluni fossero già parte di tradizioni a noi ignote).³⁸ Si impone pertanto una rassegna degli elementi morfologici e della loro composizione.³⁹

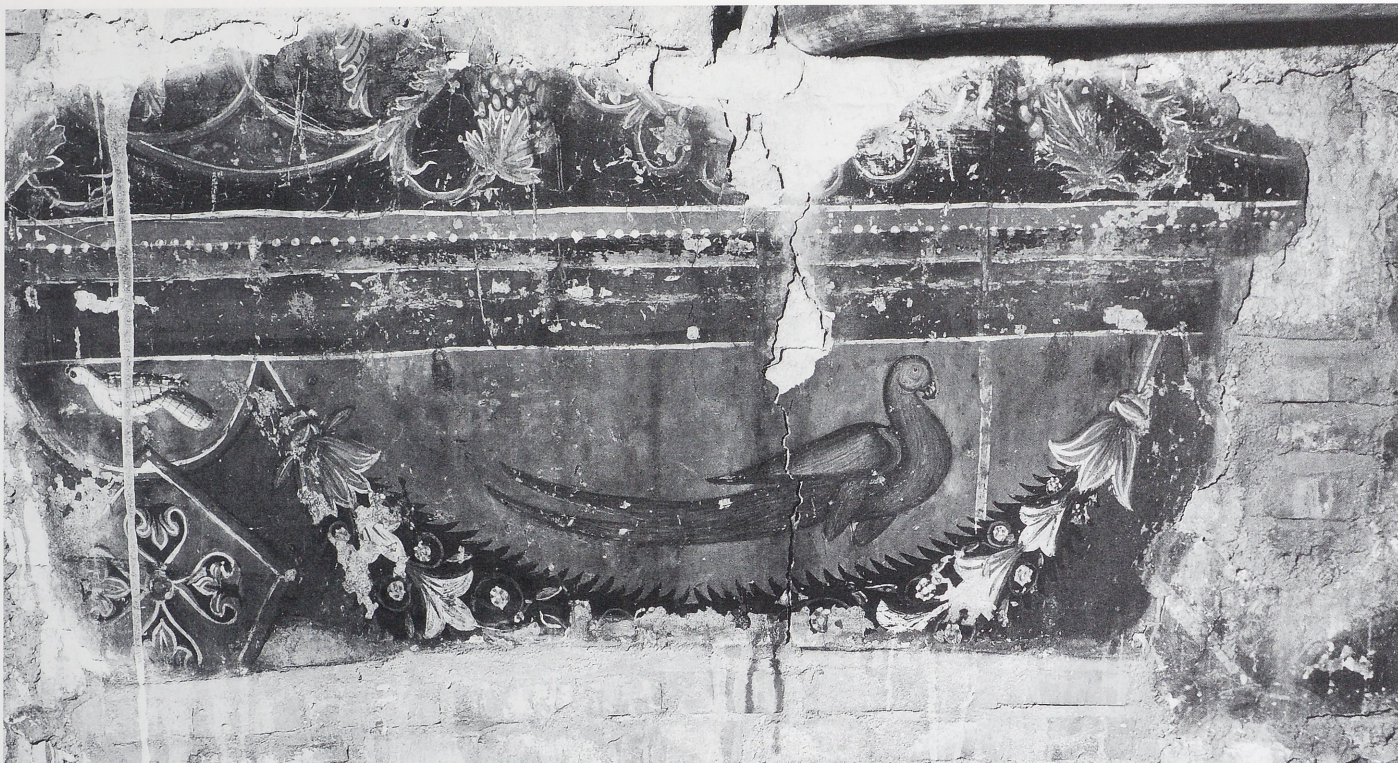
Nel Cubicolo, la sequenza di cerchi alternati ad elementi fitomorfi della fascia sommitale configura una variante rara di un motivo diffuso in tempi e luoghi diversi, che per il paratattico e chiaro accostamento dei componenti, oltre che per la cromia delle parti, trova un possibile riferimento circostanziato nella cornice del *recto* della carta 2 del *Chigiano* R VII 52 della Biblioteca Apostolica Vaticana, che era fruibile dalla Curia romana in quanto giunto intorno alla metà del secolo al convento di San Francesco di Assisi: «Ego Leodegarius archidiaconus constantinopolitanus dono librum istum ecclesie sancti Francisci et mitto eum per manum fratris Iacobi...» si legge infatti sul foglio di guardia.⁴⁰ Inedita appare pure la foggia dei grifi che – svolgendo l'ipotesi interpretativa – sostituiscono gli elementi floreali composti del manoscritto e trovano un modello nei panni cosiddetti di *opere cyprense*, quali, ad esempio, il piviale del tesoro della cattedrale di Anagni. La relazione fra i due tipi di manufatti è corroborata da più circostanze. Nel più antico inventario del tesoro papale redatto nel 1295 è attestato un discreto numero di panni «de opere cyprensi ad grifones et aquilas ad duo capita et duas aves in rotis»,⁴¹ fra cui proprio quelli

³⁸ È il caso, ad esempio, dell'addobbo di tipo architettonico, reale o rappresentato, che è diffuso negli ambienti in cui si manifestava il detentore del potere e che segue una consuetudine estetica rimontante alle basiliche antiche: il Triclinio Leoniano del Patriarcato Lateranense è in questo caso l'esempio più significativo (per il Laterano, cfr. *infra* nota 67). Nelle nostre condizioni di conoscenza non si può escludere che ne esistessero delle altre: gli affreschi recentemente scoperti negli edifici adiacenti alla basilica dei Santi Quattro Coronati testimoniano, ad esempio, di una rilevanza e di una complessità iconografica finora inospettate per la decorazione pittorica di un palazzo cardinalizio cittadino alla metà del secolo XIII (Cfr. nota 23).

³⁹ I confronti che seguono sono illustrati in MONCIATTI 2003, nonché nei rimandi specifici.

⁴⁰ Per tutte le notizie sul manoscritto confezionato a Costantinopoli nel terzo quarto dell'XI secolo e sull'impossibilità che sia giunto in Italia dopo il 1266, Marco Assirelli, «Evangelario liturgico greco», in *La biblioteca del Sacro Convento di Assisi I: I libri miniati di età romanica e gotica*, Assisi 1988, pp. 28–31.

⁴¹ «Inventaire du trésor du Sainte Siège», n. 945, ma anche, ad esempio, n. 890. In generale su questa produzione e sulle arti suntuarie alla corte pontificia alla fine del secolo XIII, da ultimo, Francesca Pomarici, «Arti preziose a Roma al tempo di Bonifacio VIII», in *La storia dei Giubilei, vol. 1: 1300–1423*, Roma 1997, pp. 256–69, in particolare pp. 259–63, e POMARICI 2000.



21. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Segreteria di Stato, intercapedine della Sala Vecchia degli Svizzeri, particolare della parete sud



22. Roma, San Saba, particolare di un archivolto della quarta campata



23. Roma, abbazia delle Tre Fontane, sagrestia, lunetta con l'Incoronazione della Vergine

donati da Bonifacio VIII alla chiesa anagnina.⁴² Degli stessi beni faceva inoltre parte il «dossale pro altari laboratum cum acu ad aurum battutum cum ymaginibus Crucifixi et beatae Virginis, et plurium aliorum scorum, et in circuitu cun rotis ad grifos, et papagallos»: la foggia dell'animale fantastico è la stessa, così da circostanziare la contaminazione delle officine romane da parte di opere importate (che è particolarmente significativa per questo paliotto, perché a più riprese è stato riconosciuto in relazione con la pittura monumentale e perché era forse usato in una delle cappelle interne

del Palazzo Vaticano).⁴³ Infine è da notare l'affinità almeno coloristica dell'«examito rubeo brodatum ad aurum»⁴⁴ e della «cappa rubea» della quale il «summus pontifex exterius semper apparet indutus» e che, stando al cerimoniale, era indossata direttamente *in camera*.⁴⁵

Anche la porzione inferiore di parete può esser letta come la variante di uno schema diffusissimo – quello dei cerchi intrecciati, pure di origine tessile – caratterizzata da elementi secondari rari quali le foglie radiali, che hanno una morfologia estranea alla tradizione bizantina ed ignota nella Roma contemporanea.⁴⁶ I cinque lobi appuntiti le danno infatti un

⁴² Nell'inventario dei «paramenta que donavit ecclesie anagnine sanctissimus pater dominus Bonifatius» sono detti «de samito rubeo laborato ad acum de auro battuto ad grifos, pappagallos, et aquilas cum duobus capitibus et aurifrisio cum pernis» (BARBIER DE MONTAULT 1858, pp. 22 e 26sg., per le citazioni). Per le vicende della donazione e in generale sul tesoro si veda invece Luisa Mortari, *Il tesoro della Cattedrale di Anagni*, Roma 1963.

⁴³ La descrizione è tratta da BARBIER DE MONTAULT 1858, p. 28. Sul manufatto, da ultimo, Antonietta Lauria, «Paliotto con la Vergine in trono e Santi», in *Bonifacio VIII e il suo tempo 2000*, p. 242sg. (con bibliografia aggiornata); mentre per i suoi rapporti con la pittura monumentale, Carlo Bertelli, «Opus romanum», in *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag*, a cura di Artur Rosenauer e Gerold Weber, Salzburg 1972, pp. 99–117, in particolare pp. 104–09.

⁴⁴ «Inventaire du trésor du Sainte Siège», n. 890.

⁴⁵ La vestizione del pontefice e la sua simbologia trovano ampio spazio in *Guillelmus Durandus, Rationale divinatorum officiorum*, I–IV, ediderunt Anselme Davril et Timothy M. Thibodeau, Turnholt 1995, pp. 177–239 (238 per la citazione), e in genere nei libri di cerimonia (per quello di Gregorio X, cfr. Marc Dykmans, *Le cérémonial papal de la fin du moyen-âge à la Renaissance*, I. *Le cérémonial papal du XIII^e siècle*, Bruxelles, Rome 1977, pp. 303–05).

⁴⁶ Solo nei più tardi – forse ormai trecenteschi – affreschi dell'andito laterale di Santa Maria d'Aracoeli si osserva qualcosa di simile: le poche foglie «gotiche» conservate sono composte a girali simmetrici con doppie volute alle estremità, inscritte in finte specchiature rettangolari, larghe quanto i pilastri di accesso (in merito, ROMANO 1992, pp. 72–74).



24. Assisi, San Francesco, basilica superiore, parete nord della prima campata dall'altare



25. Jacopo Torriti, Creazione (particolare). Assisi, San Francesco, basilica superiore, parete nord della prima campata dall'altare

aspetto marcatamente gotico che potrebbe essere derivato dal cantiere di Assisi per i già richiamati rapporti fra la Curia romana e quella *capella papalis*. I confronti possibili non sono comunque molti e vanno soprattutto cercati nelle vetrate del transetto, ossia nel fastigio di alcuni tabernacoli dei santi e nell'albero di sinistra del «Peccato originale» nella finestra a Sud, oppure in quello di sinistra dell'«Apparizione di Cristo alle due Marie» nella estrema lancetta destra della finestra del braccio nord. In pittura non si trovano riferimenti altrettanto prossimi ma è sintomatico che la maggior

vicinanza si riscontri col cantiere oltremontano (in particolare col sottarco della «Maiestas»).

Per il suo effetto complessivo la nostra decorazione deve infine molto anche alle arti preziose e in particolare agli smalti, di cui ricerca l'effetto degli azzurri accostati ai verdi ed ai rossi e da cui paiono mutuati anche taluni morfemi vegetali. La produzione limosina, ad esempio, può aver offerto più di uno spunto; non ultimo quello di separare le campiture colorate con racemi color ocra, figurativamente equivalenti alla porzione del fondo dorato lasciata a vista nello *champlevé*. Sebbene la sua grande diffusione europea scoraggi la ricerca di modelli precisi, va ricordato che anche a Roma ne giunse una vasta campionatura e che limosino era, ad esempio, l'antependio voluto da Innocenzo III per la nicchia dei palli nella *confessio* vaticana.⁴⁷

Ben diversi furono i riferimenti che si possono ritenere importanti per la Sala dei Chiaroscuri, al di là dell'utilizzo di taluni degli elementi di più lungo corso nel medioevo romano, quali gli ovoli o la perlinatura. Rara e senza un pre-

⁴⁷ In generale per questa produzione, Marie-Madeleine Gauthier, *Émaux méridionaux. Catalogue international de l'Œuvre de Limoges. 1. L'époque romane*, Paris 1987; mentre, specificatamente sull'antependio vaticano, ead., «La Clôture émaillée de la Confession de Saint Pierre au Vatican, lors du Concile de Latran IV, 1215», in *Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples*, Paris 1968, pp. 237-46. I capi inventariati nel 1295 attestano l'ampia disponibilità di simili oggetti nella corte pontificia della fine del secolo XIII: dagli smalti in *modum linguarum e trifolia*, ai pezzi *de opere duplici*, a cui si aggiungono le *cassettae, de argento o de auro, e le cupae, elemosinariae o cum esmaltis Parisiensibus* («Inventaire du trésor du Sainte Siège», nn. 32; 36 e 161; 3, 136 e 149; 797, 803 e 805; 192-95, 324, 687 e 700). Al numero 291 si parla espressamente di *opere lemovicensi* («Item, duos

flascones de ligno depictos in rubeo colore cum circulis et scutis de opere Lemovicensi»); mentre possiamo dedurre che lo stesso Niccolò III fu committente di oggetti decorati a smalto, dalla descrizione della «*saleriam cum cuperculum de argento cum tribus esmaltis claris et tribus ad arma Ursinorum in pede*», della «*concam de argento cum duobus anulis et uno esmalto in fundo ad arma Ursinorum*» e dei «*due magna baccilia de argento ad capud leonum cum uno esmalto in fundo ad arma Ursinorum*» (rispettivamente, nn. 271, 232 e 207). Significativo della loro diffusione è anche il reimpiego di due placchette con scene dei Magi nel fondo della cassetta reliquiario di sant'Orsola del tesoro della basilica di San Francesco di Assisi (Dora Liscia Bemporad, «Oreficerie e avori», in *Il tesoro della basilica di San Francesco*, coordinamento di Maria G. Ciardi Dupré dal Poggetto, Assisi, Firenze 1980, pp. 87-151, in particolare 98-100).



26. Jacopo Torriti e altri, Volta dei grandi intercessori (particolare della vela nord). Assisi, San Francesco, basilica superiore, seconda campata dall'altare

cedente immediato è in primo luogo la galleria di edicole scandite da colonne che reggono un'architrave, per la quale è l'arte paleocristiana ad offrire i migliori confronti, formali e strutturali: non tanto quindi i sarcofagi a colonnette dove l'alternanza fra archi e timpani è pure frequentemente attestata, quanto, per l'impaginazione complessiva del motivo, l'impianto di V secolo della navata di Santa Maria Maggiore, i cui mosaici con storie veterotestamentarie erano inseriti in cornici in stucco della stessa foggia, alternate a

paraste scanalate che raggiungevano il fregio alla sommità dell'alzato (fig. 29).⁴⁸

Attraverso un riferimento esplicito ai primi secoli della Roma cristiana si spiega convincentemente anche la rilevanza architettonica degli archi pensili rappresentati.⁴⁹ La soluzione fu poco diffusa nell'antichità, ma trova riscontro nei maggiori monumenti tardoantichi: ovvero almeno nel rivestimento della basilica di Giunio Basso, in cui le specchiature sono ancora scandite da colonne e una fascia a mensole scorciate segna il piano delle finestre;⁵⁰ oppure in quello del mausoleo di Costantina, che nel tamburo della cupola presentava, sia una sequenza simile di archetti, che una balza decorata da specchiature marmoree inquadrate da colonne e coronata da una vistosa banda a ovoli (fig. 30).⁵¹

La logica distributiva duecentesca tende ad adattare ad uno spazio quadrangolare con pareti lisce schemi nati per

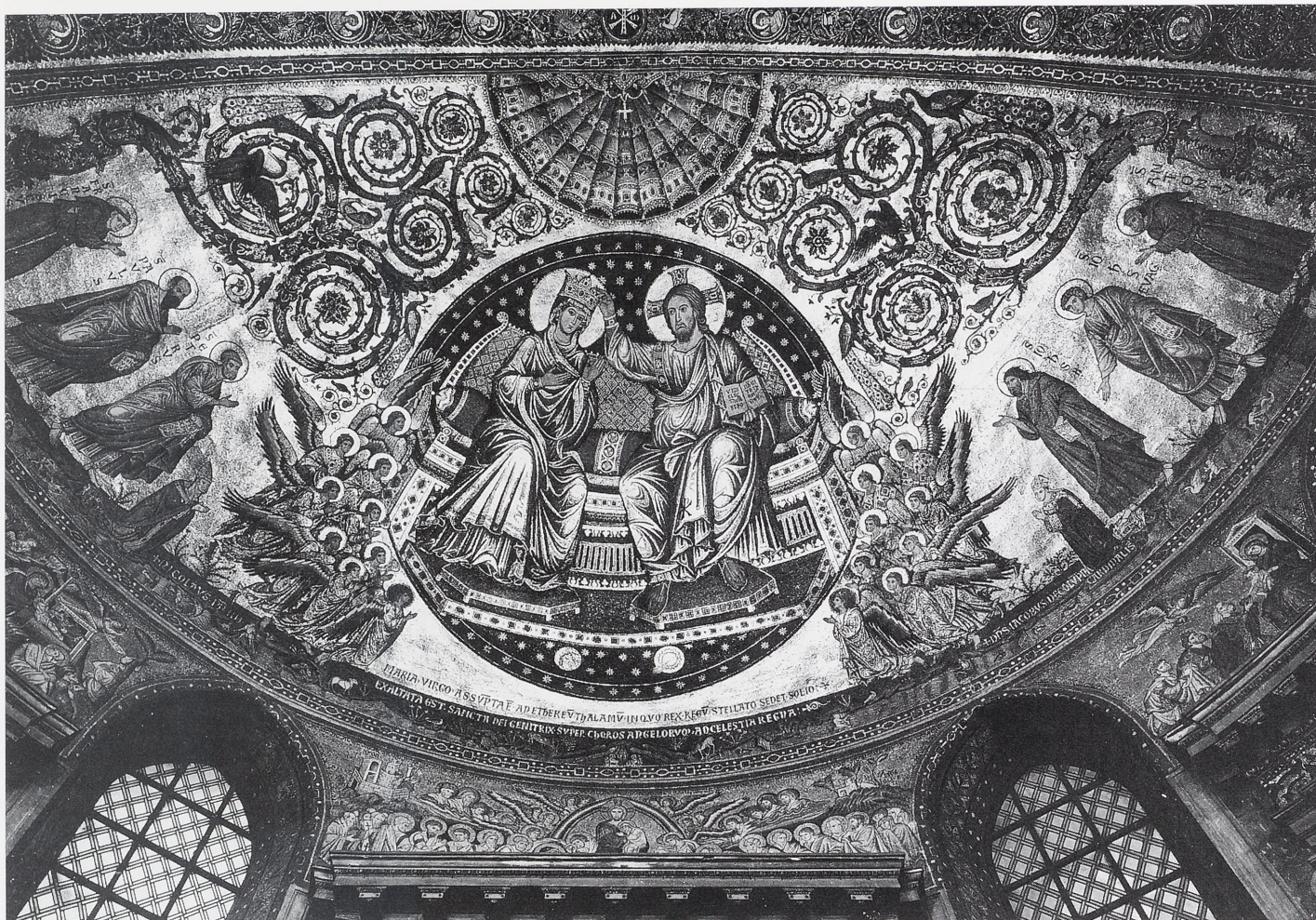
generale, oltre al *Corpus Basilicarum*, vol. 3, pp. 1–60, si vedano anche Margherita M. Cecchelli, «Dalla «basilica liberiana» al complesso paleocristiano e altomedievale», in *La basilica romana di Santa Maria Maggiore*, a cura di Carlo Pietrangeli, Firenze 1987, pp. 71–83, e Leandro Sperduti, «La basilica paleocristiana», in *Santa Maria Maggiore e Roma*, a cura di Roberto Luciani, Roma 1996, pp. 49–72, in particolare 55–61 (con bibliografia). La rilevanza della basilica esquilina come modello per l'arte della fine del XIII secolo è riconosciuta anche in HERKLOTZ 1997, pp. 176–78.

⁴⁹ La successione di mensole fu impiegata diffusamente nel medioevo romano (e non). Sebbene già ne esista un censimento, utile per apprezzare l'entità del fenomeno nel secolo XIII (Janetta Rembold Benton, «Antique Survival and Revival in the Middle Ages: Architectural Framing in Late Duecento Murals», *Arte medievale*, 7.1 (1993), pp. 129–45), nelle varie interpretazioni – tradizionali, antichizzanti e/o illusive – non è mai stata debitamente sottolineata la peculiare rilevanza architettonica di quelle della Sala dei Chiaroscuri, ispirata verosimilmente a modelli tardo antichi, in cui non si era ancora smarrito il senso della rappresentazione di elementi architettonici reali, e ottenuta attraverso un modulo insolitamente ampio e la descrizione accurata dei fattori decorativi di tipo architettonico.

⁵⁰ In base al noto disegno di Giuliano da Sangallo (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4424, fol. 33v) il confronto era già stato prospettato in STEINKE 1984, p. 59sg. Sul monumento, Christian Huelsen, «Die Basilica des Junius Bassus und die Kirche Sant'Andrea cata Barbara auf dem Esquilin», in *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag*, a cura di Arpad Weixlgärtner e Leo Planiscig, Zürich, Leipzig et al. 1927, pp. 53–67; Thomas Ashby e Giuseppe Lugli, «La basilica di Giunio Basso sull'Esquilino», *Rivista di Archeologia Cristiana*, 9 (1932), pp. 221–55; *Corpus Basilicarum*, vol. 1, p. 64sg.; mentre sulle tarsie conservate, da ultimo, Elena Calandra, «Tarsie di Giunio Basso», in *Palazzo Massimo alla Terme*, a cura di Adriano La Regina, Milano 1998, p. 256.

⁵¹ Il rivestimento della cupola e del tamburo, già parzialmente perduto, fu completamente distrutto nel 1620 dal «restauro» del cardinal Fabrizio Veralli. Sulla fortuna moderna del monumento e dei suoi mosaici, Adele A. Amadio, *I mosaici di Santa Costanza. Disegni, incisioni e documenti dal XV al XIX secolo*, Roma 1986, con i rimandi bibliografici inerenti. A seguito della campagna di scavi dei primi anni Novanta, è da segnalare l'ipotesi di posticipo cronologico della costruzione, in David J. Stanley, «More discoveries at Santa Costanza», *Arte medievale*, 10.2 (1996), pp. 1–13.

⁴⁸ La ricostruzione dell'impianto decorativo originale, sulla base di alcuni disegni antichi (fine XV e XVI secolo) e delle poche tracce conservate, sta in Richard Krautheimer, «Some Drawings of early Christian Basilicas in Rome: St. Peter's and Santa Maria Maggiore», *Art Bulletin*, 31 (1949), pp. 211–15 e, come momento qualificante del «classicismo» dell'architettura di Sisto III, in id., «The Architecture of Sixtus III: A Fifth-Century Renaissance?», in *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, a cura di Millard Meiss, New York 1961, pp. 291–302; ristampato con post-script in: Richard Krautheimer, *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, New York, London 1969, pp. 181–96). Quanto invece alle vicende del monumento in



27. Jacopo Torriti, *Incoronazione della Vergine*. Roma, Santa Maria Maggiore, abside

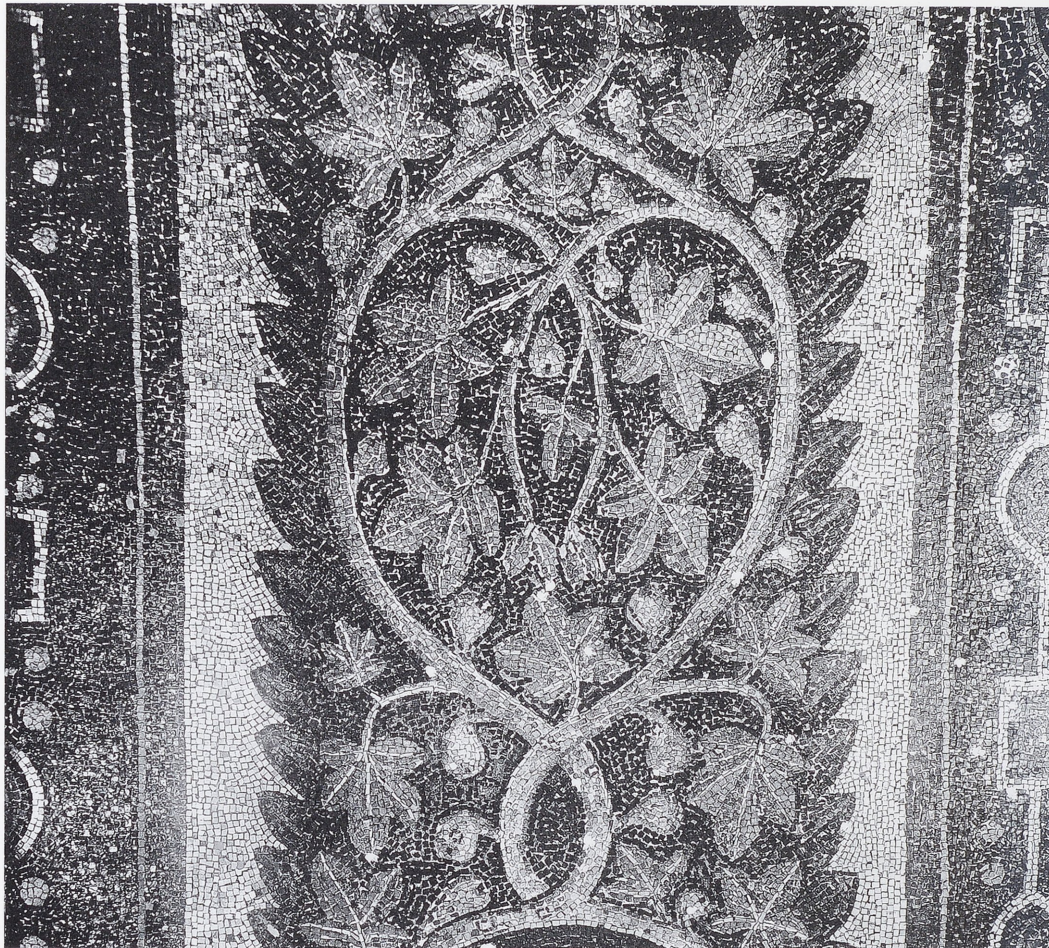
altri, e diversamente vincolanti, contesti architettonici. Si spiega con tali riferimenti anche l'equilibrio cromatico complessivo della decorazione, che sembra voler rappresentare «mura fasciate di belle tavole di marmo e con belle tarsie e fogliami di marmi e musaichi et altre gentilezze», com'era, ad esempio, descritta la basilica di Giunio Basso da Giovanni Rucellai⁵² e come ancora si può apprezzare nel Battistero degli ortodossi di Ravenna. Di parati siffatti restano significativi lacerti anche nell'atrio di quello lateranense,⁵³ in cui crostule porfiritiche e ofitiche sono isolate da listelli marmorei e percorse da candelabre, fregi e racemi color ocra. Il fatto che questi frammenti siano stati integrati pittoricamente nel medioevo (XII secolo), identifica nella pittura parietale un accettabile *medium* sostitutivo, cosicché non sarà

antistorico leggere nella decorazione vaticana anche la trasposizione dell'effetto prodotto da tarsie, stucchi e mosaici. Nel *Sancta Sanctorum* (fig. 17) la polimatericità tipica dei modelli finora evocati è insieme reale e rappresentata, cosicché fornisce *in re* una chiave di lettura per i nostri affreschi e dimostra, ad esempio, quale fosse la sensibilità duecentesca per il ruolo ricoperto dagli stucchi nei supposti modelli della prima Roma cristiana: non solo strumento di scansione dello spazio piatto delle pareti, ma anche elemento intermedio e di raccordo fra la rappresentazione in piano e la tri-

⁵² Giuseppe Marcotti, «Il Giubileo dell'anno 1450 secondo una relazione di Giovanni Rucellai», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 4 (1880), pp. 563–80, in particolare p. 574.

⁵³ Sul monumento, Giovanni B. Giovenale, *Il battistero lateranense*,

Roma 1929 (pp. 128–39 per le tarsie), e, con gli aggiornamenti bibliografici, Margherita M. Cecchelli, «Laterano», in *San Giovanni in Laterano*, a cura di Carlo Pietrangeli, Firenze 1990, pp. 39–59. Una cronologia diversa da quella sistina tradizionale è proposta in Giovanni Pelliccioni, «Le nuove scoperte sulle origini del Battistero Lateranense», *Atti della Pontificia Accademia di Archeologia. Memorie*, 12.1 (1973).



28. Roma, Santa Maria Maggiore, mosaico absidale, particolare dell'archivolto

dimensionalità architettonica, ovvero proprio quanto l'aulica monumentalità della sala vaticana imponeva di rappresentare.⁵⁴

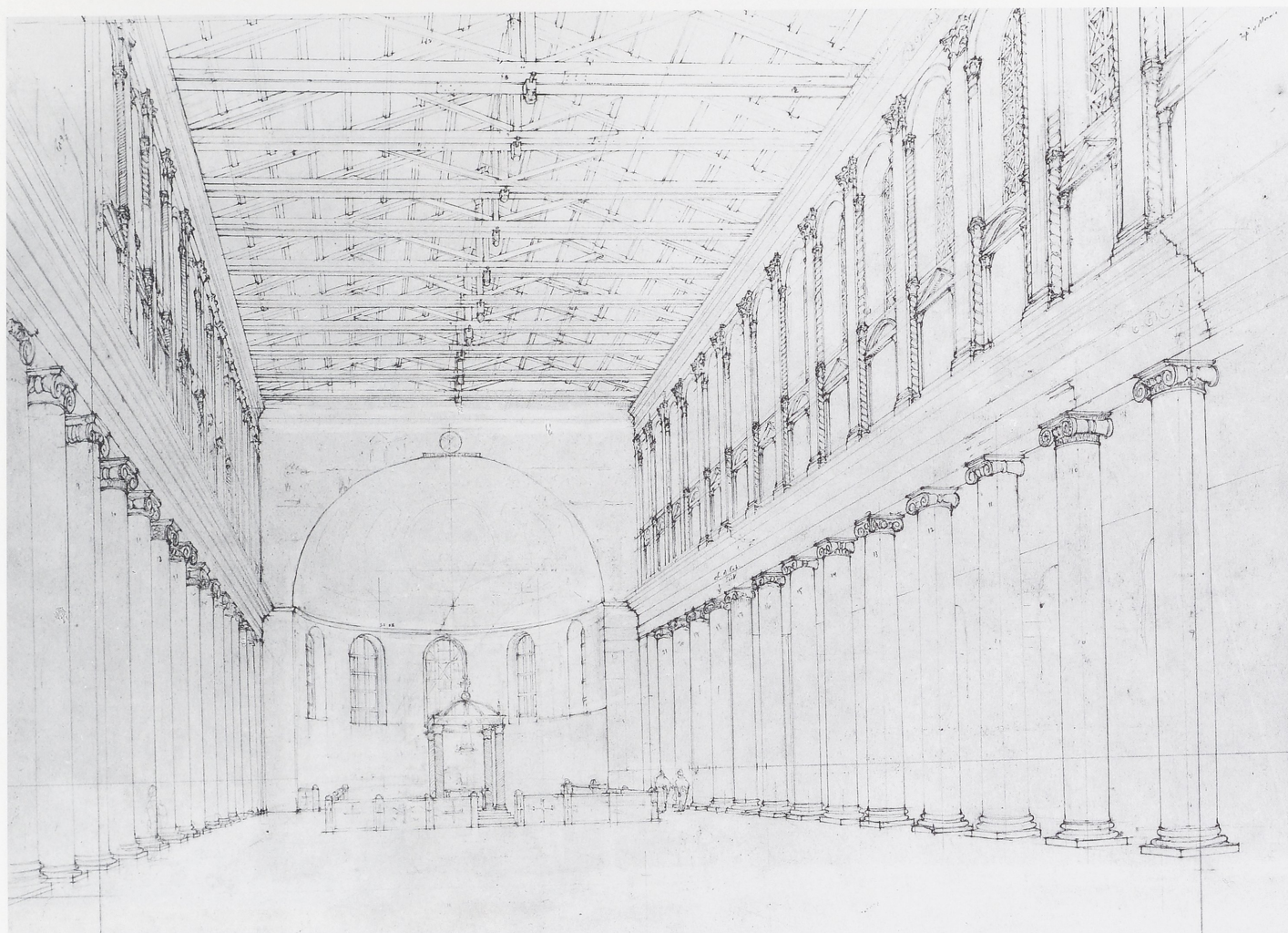
Dopo aver censito, ricostruito per quanto possibile e inquadrato, spiegandone la genesi formale, una decorazione tanto frammentaria e tipologicamente caratterizzata, è utile soffermarsi anche sul contributo che il suo studio apporta alla conoscenza dei contesti in cui va ad inserirsi.

Si è già detto di come tali affreschi partecipino di un gruppo ben identificabile di opere, costituendo nella loro successione temporale una stazione intermedia fra la decorazione del *Sancta Sanctorum* e la navata assiate, tuttavia anche altri aspetti peculiari possono risultare significativi. Per quanto da un'ottica forzatamente «obliqua», sono state ad esempio illustrate due nuove e diverse congiunture, che sono parimenti notevoli per l'interazione delle componenti

⁵⁴ Nel *Sancta Sanctorum*, da un lato i marmi antichi che rivestono le pareti sono accostati al mosaico dell'alcova e agli stucchi del triforio, dall'altro gli affreschi ne riproducono l'effetto, fingendo, ad esempio, rivestimenti porfiritici nello strombo delle finestre; la fascia ad ovali che contorna le lunette rappresenta invece la continuazione della fascia tridimensionale in stucco, che, come già in Santa Costanza, segnava il colmo della parete. Oltre al mausoleo e alla già ricordata navata della basilica liberiana, lo stucco pare fosse impiegato anche in San Pietro, per il quale Domenico Tasselli ritrae come corpi tridimensionali le partiture della navata (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Album di San Pietro A 64ter*, fol. 13, riprodotto anche in Stephan Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien, München 1964, fig. 484), e forse in San Paolo fuori le mura: dopo il «restauro» duecentesco le partiture erano dipinte, tuttavia si è ipotizzato che proprio in quell'occasione fossero state sostituite le originarie in stucco (Hans Belting, *Die Oberkirche von San*

Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei, Berlin 1977, p. 156), operazione che sarebbe altrettanto rivelatrice dell'intercambiabilità fra stucco e sua rappresentazione, attestata nel *Sancta Sanctorum* e presupposta anche per la Sala dei Chiaroscuri. In merito anche Alessandro Tomei, *Pietro Cavallini*, Milano 2000, p. 139sg., e Serena Romano, «I pittori romani e la tradizione», in *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, a cura di Maria Andaloro e Serena Romano, Milano 2000, pp. 133–73; un censimento dei resti altomedievali sta invece in, «Rilevamento delle decorazioni in stucco altomedievali di Roma», seminario coordinato da Francesco Gandolfo, in *Roma e l'età carolingia*, a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma, Roma 1976, pp. 301–18.

⁵⁵ Sebbene sia documentato in anni di poco seriori l'arrivo a Roma di icone orientali (quella degli Apostoli Pietro e Paolo, su cui Wolfgang F. Volbach, «Die Ikone der Apostelfürsten in St. Peter zu Rom», *Orienta-*



29. Roma, Santa Maria Maggiore, ricostruzione della decorazione della navata nel secolo V

figurative, calibrata in relazione alle esigenze dei singoli ambienti, e per la specificità dei modi in cui ciò è avvenuto.

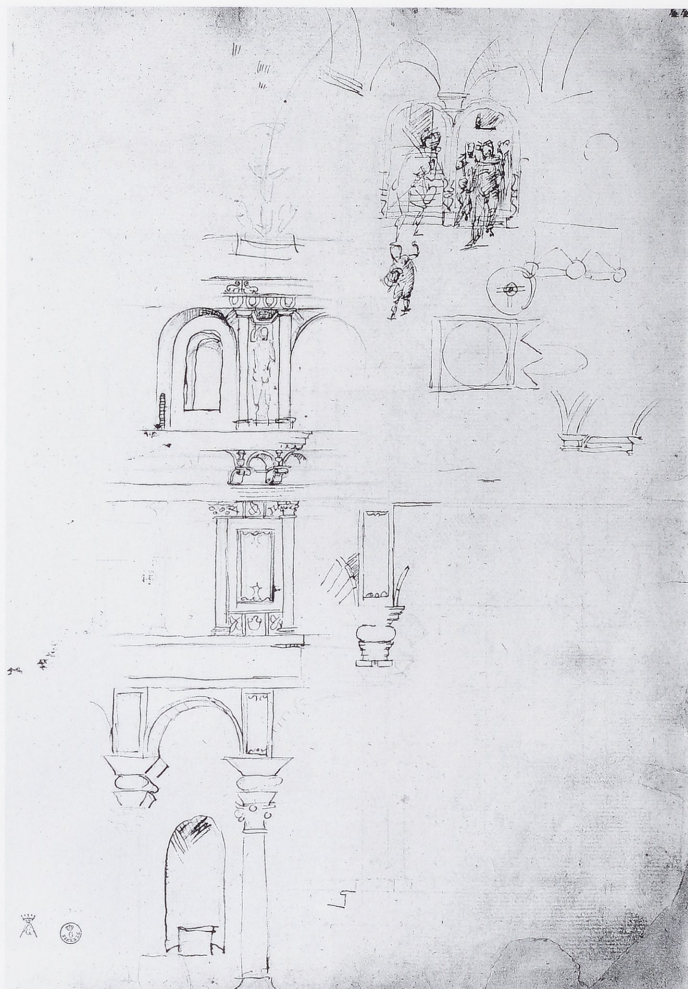
Riguardo a quest'ultimo aspetto il Cubicolo è un caso fortunato, non solo perché consente di riconoscere nella plurisecolare tradizione cittadina l'immissione di elementi formali provenienti dalle due maggiori fucine del secolo XIII (l'oriente bizantino e l'Europa gotica), ma anche perché chiarisce uno dei modi, e non il più immediato, in cui questa commistione culturale è avvenuta: ossia attraverso opere mobili, non necessariamente pittoriche.⁵⁵ Parallelamente al movimento delle maestranze anche lo spostamento di

oggetti nelle innumerevoli occasioni di scambio, diplomatiche, per studio o commercio, favori contaminazioni, che in ambito papale è possibile precisare usufruendo delle conoscenze patrimoniali, storiche e cerimoniali già acquisite.

La Sala dei Chiaroscuri, diversa per funzione, riferimenti formali e meccanismi compositivi, rappresenta invece una circostanza altrettanto illuminante per la ripresa dell'antica arte cristiana. Se infatti è noto che la rinnovata attenzione verso l'antico fu uno dei pilastri della cultura figurativa romana duecentesca – Wilhelm Paeseler ne comparava l'importanza con quella del rinvenimento della *Domus Aurea*

lia Christiana Periodica, 7 (1941), pp. 480–97) e sia nota la potenziale influenza di queste e della miniatura sulle decorazioni monumentali (per Roma, Ernst Kitzinger, «A Virgin's Face; Antiquarianism in Twelfth-Century Art», *Art Bulletin*, 62 (1980), pp. 6–19), raramente ci si è soffermati sulla potenzialità degli oggetti mobili quali veicolo od occasione di contaminazioni allogene: per la produzione miniata di inizio secolo, Valentino Pace, «Per la storia della produzione libraria e

della cultura figurativa nella Roma di Innocenzo III: il Sacramentario ms. 730 della Biblioteca Nazionale di Madrid», in *1° Congresso Nazionale di Storia dell'Arte*, a cura di Curzio Maltese, Roma 1980, pp. 463–74, e id., «Cultura dell'Europa medievale nella Roma di Innocenzo III: le illustrazioni marginali del Registro Vaticano 4», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 22 (1985), pp. 45–61 (adesso, con *post scripta*, anche in PACE 2000, rispettivamente pp. 219–37 e 239–65).



30. Antonio da San Gallo il Vecchio, disegno dell'alzato di Santa Costanza. Firenze, GDSU, Arch. 7835



31. Roma, Santa Costanza, ambulacro, particolare dei mosaici dello scomparto VI

neroniana per le logge di Raffaello⁵⁶ – e se spesso si è giustamente riconosciuta una congiuntura decisiva nel coevo restauro del ciclo apostolico di San Paolo fuori le mura, la decorazione di questa sala ci permette di rivalutare anche il ruolo di altri potenziali modelli, specialmente quello di Santa Costanza, emergenza ancora sottostimata nella topografia storico-culturale della città. Al di là dell'improprio ruolo archetipico spesso riconosciuto ai mosaici della cupola per la composizione dei delfini simmetrici dalle code incrociate, il complesso della sua decorazione può aver offerto ben altri spunti. La varietà ornitologica ricorrente nelle opere richiamate, ad esempio, se anche riflette la diffusione delle curiosità naturalistiche gotiche, trova confronti

significativi nei mosaici tardoantichi e, a Roma, proprio nel deambulatorio del mausoleo, in particolare negli scomparti (sesto e settimo) più prossimi al sarcofago di Costantina. La ricorrenza di pavoni e colombe è conseguenza secondaria di tali riferimenti e non è da escludere che le due colombe affrontate ad ali spiegate nell'anzidetto sesto scomparto (fig. 31) possano aver esercitato una qualche influenza sulla formulazione della tipologia ripetutamente incontrata e sul gruppo nel racemo di sinistra del mosaico absidale di Santa Maria Maggiore (fig. 32); lo stesso si potrebbe sostenere sia per altri particolari del semicatino liberiano sia per la fauna della Sala Vecchia degli Svizzeri e/o della «Creazione» di Assisi.

Proprio nel mosaico torritiano sono rintracciabili anche ulteriori confronti, che altrettanto puntualmente si riferiscono a diverse parti dell'edificio così da confermarlo come uno dei monumenti più studiati in quel torno di anni. Mi riferisco alla specifica costruzione dei grandi girali per

⁵⁶ Wilhelm Paeseler, «Der Rückgriff der römischen Spätantike auf die christliche Spätantike», in *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deutschen Kunstgeschichtertagung auf Schloß Brühl*: 1948, Berlin 1950, pp. 157–70, in particolare p. 162.

32. Jacopo Torriti, *Incoronazione della Vergine* (particolare del racemo di sinistra). Roma, Santa Maria Maggiore, abside

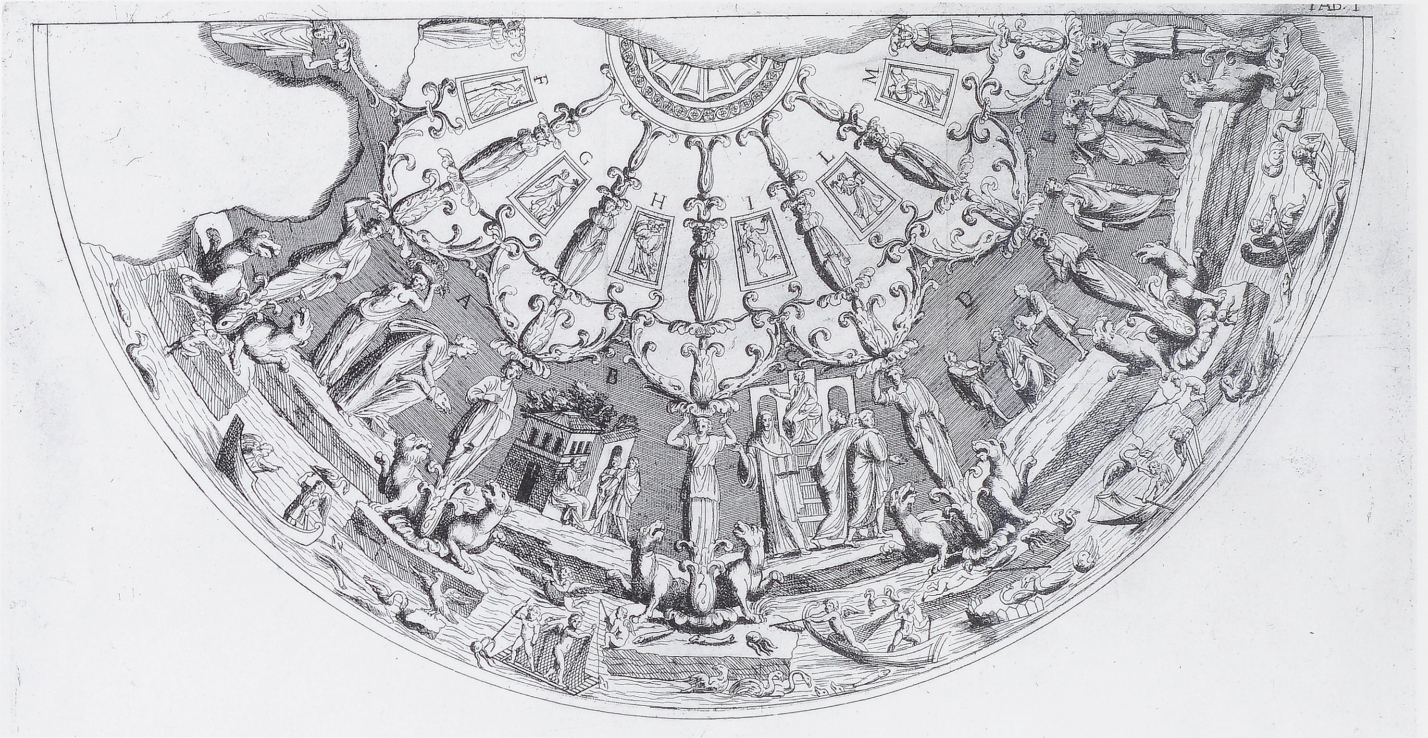


moduli infissi, che ha l'unico confronto possibile non tanto in absidi più antiche, di cui riprende lo schema generale (si pensi a quella dell'atrio del battistero lateranense o a quella

di San Clemente), quanto nell'omologa articolazione dei tralci della fronte della tomba porfiritica,⁵⁷ nonché alla scena nilotica a volo d'uccello in basso, che, sviluppando l'analogo particolare dell'abside lateranense, perpetua una tradizione ben nota – e forse già attestata nella versione originaria di V secolo⁵⁸ –, ma in forme non derivate dagli ultimi esemplari della serie (ancora il mosaico absidale di San Clemente) (figg. 33, 34 e 35). Specie in quest'ultimo caso le corrispondenze sono troppo evidenti per poterne dubitare: dagli steccati, che spuntano dall'acqua e disegnano archi di cerchio, all'edificio di due piani a pianta centrale (indicato con B nell'incisione del Ciampini) che compare molto simile all'estremità sinistra del semicatino; dalla diffusione dei cigni, spesso sovrapposti nei corpi e con i soli colli sfalsati, ai putti che scivolano sull'acqua facendo gonfiare una stoffa

⁵⁷ Sull'opera, Wolfgang F. Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958, p. 50sg.

⁵⁸ A una composizione simile potrebbero infatti alludere le parole del *Liber de ecclesia lateranensi* del 1169 di Giovanni Diacono: «absida nimis pulchra de musivo est effecta. Nam videntur a pluribus pisces ibi in floribus, et bestiae cum avibus, inter chorum et altare» (Joannis Diaconi, «Liber de ecclesia lateranensi», in *Patrologia latina*, t. 194, coll. 1543–1559, 1557); in merito, da ultimo, Carlo Bertelli, «Richard Krautheimer e la Basilica Liberiana», in *In Memoriam Richard Krautheimer*, Roma 1997, pp. 41–60, 55 e 60, nota 36, e bibliografia ivi citata.



33. Mosaici della cupola di Santa Costanza (incisione da Giovanni Ciampini, *Vetera monumenta* II, Roma 1699, tav. I)

a mo' di vela o che imbrigliano uno di quei volatili (rappresentazione di atteggiamenti inimmaginabili nel XIII secolo senza un modello antico e che si rispecchiano, forse non casualmente, nei frammenti quattrocenteschi della Sala Vecchia degli Svizzeri).⁵⁹

Del resto, il monumento restò visibile per tutto il medioevo e fu oggetto di particolari attenzioni proprio in quel secolo. Nel 1256, quando divenne una chiesa, Alessandro IV de' Conti consacrò l'altare «nello stesso luogo ove giacevano» le reliquie credute delle sante Costanza, Attica e Artemia.⁶⁰ In quell'occasione, il sarcofago fu aperto e spostato entro la nicchia centrale per far posto alla mensa, in corrispondenza della torretta che allora fu verosimilmente decorata a mosaico: archeologicamente sappiamo infatti che le sue aperture furono tamponate nel tardo medioevo ed è

più facile da immaginare la rappresentazione dell'agnello mistico e della Gerusalemme celeste sopra ad un altare piuttosto che ad un sarcofago (fig. 36).⁶¹ Sono infine alcune note di Pompeo Ugonio, contenute in un codice ferrarese, a tramandare notizia di un ciclo pittorico incentrato sulle scene della vita dei santi Pietro e Paolo, che, già deperitissimo nel 1594, era molto probabilmente duecentesco – fra le scene era rappresentato anche san Francesco che riceve le stigmate⁶² – e ben si inserirebbe nella riqualificazione apostolica della città.⁶³ È lo stesso antiquario bresciano a metterlo in relazione con quello del nartece vaticano: «in pariete

⁵⁹ Eugène Müntz ne aveva riconosciuto lucidamente il riferimento culturale ritenendoli brani dell'abside paleocristiana («Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie. VI: Elements antiques dans les mosaïques romaines du Moyen Age», *Revue Archéologique*, 36 (1878), pp. 273–78, in particolare 274sg.), e anche Erwin Panofsky ne aveva intuito il ruolo di fonte per i putti dell'arco absidale di Santa Maria Maggiore, sulla scorta delle considerazioni di Päseler (*Renaissance and Resurrections in Western Art*, Stockholm 1960, p. 148); per altri possibili riferimenti, Maria R. Menna, «I mosaici torrilitani», Franz Wickhoff e le «immagini» di Filostrato», *Studi romani*, 39 (1991), pp. 236–51, in particolare pp. 239–42.

⁶⁰ Su questa circostanza e per la ricostruzione degli spostamenti del sarcofago, PRANDI 1942–1943, pp. 302–04; la citazione è da Giovan Battista Marangoni, *Delle cose gentilesche*, Roma 1744, p. 300.

⁶¹ In merito a questo mosaico, PRANDI 1942–1943, pp. 298–300, e Henri Stern, «Les mosaïques de l'église de Sainte-Costance à Rome», *Dumbarton Oaks Papers*, 12 (1958), pp. 157–218, in particolare 206–08. Quest'ultimo lo interpreta come una raffigurazione del miracolo di Cana, ritenendola opera paleocristiana; tuttavia, oltre alle difficoltà di conciliare la presenza *ab origine* della raffigurazione con l'apertura di una finestra (Michael Stettler, «Zur Rekonstruktion von Santa Costanza», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 58 (1943), pp. 76–86, e allegato 3,2), si può notare che gli edifici loggiati hanno un aspetto simile a quello dei palazzi romani noti per il secolo XIII, fra cui anche quello niccolino in Vaticano.

⁶² Per la notizia ALPHARANUS 1914, p. 17, in nota.

⁶³ Sul codice e per gli affreschi nelle nicchie del deambulatorio, MÜNTZ 1878, pp. 359–62. Le scene presentavano anche episodi della vita di altri santi ed erano state dipinte laddove l'originaria decorazione musiva era andata perduta: «omnes haec absides, vulgo nicchiaie, antiquitus musivo depictae fuerunt, quo exolescente subditae sunt aliae picturae» (p. 360).



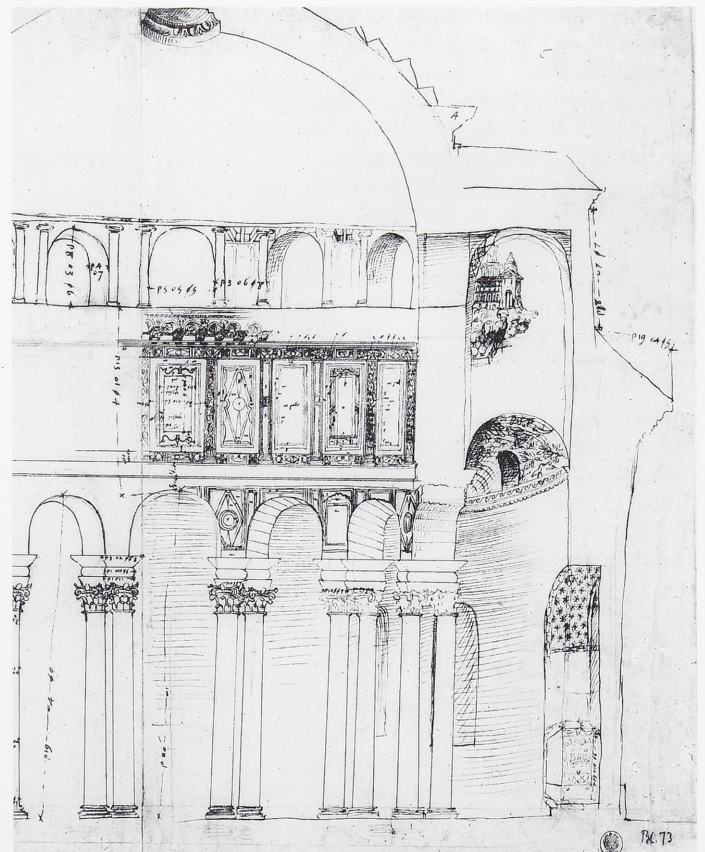
34. Jacopo Torriti, *Incoronazione della Vergine (particolare della scena nilotica)*. Roma, Santa Maria Maggiore, abside



35. Jacopo Torriti, *Incoronazione della Vergine (particolare della scena nilotica)*. Roma, Santa Maria Maggiore, abside

extra sequitur S. Paulus et S. Petrus quando Simonem magum ex alta machina illic depicta, simili ei quae est in porticu S. Petri». ⁶⁴

Le osservazioni appena esposte non vogliono, com'è ovvio, essere esaustive delle molteplici problematiche sollevate dall'analisi specifica dei resti del Cubicolo e della Sala dei Chiaroscuri e, soprattutto, dalla loro esecuzione, dalle loro considerazioni nel complesso palaziale e di questo, unitamente alla basilica, nella tradizione degli studi: questa non poteva essere la sede neppure per un tentativo. Vorrei tuttavia richiamare l'attenzione almeno su un punto decisivo per il corretto inquadramento di quanto finora illustrato: i risultati ottenuti non costituiscono soltanto un allargamento delle conoscenze sulla pittura e la cultura artistica romana negli anni papa Orsini, ma sono anche una pagina della storia, ancora da scrivere, delle residenze romane nel medioevo avanzato (siano esse cardinalizie, baronali e/o senatorie), a cui sono in ultima analisi riconducibili anche le vicende del palazzo vaticano duecentesco. In questa storia monumentale, parallela a quella chiesastico-basilicale, la residenza niccolina e la sua decorazione occupano una posizione chiave, rappresentando un punto di osservazione privile-



36. Anonimo, *disegno dell'interno misurato di Santa Costanza (particolare)*. Berlin, Kunstbibliothek, 4151, fol. 73r

⁶⁴ Il passaggio non è citato in MÜNTZ 1878, ma è trascritto in ALPHARANUS 1914, p. 17 in nota.

giato, ancor più che per il rilievo che le derivava *ipso facto* dal sorgere nei pressi della tomba di Pietro. Fu infatti il momento di sintesi della tradizione delle residenze cardinalizie annesse a complessi ecclesiastici⁶⁵ con le esigenze funzionali specifiche della sede curiale, che lungo i secoli si erano codificate parallelamente allo sviluppo architettonico del Patriarcato Lateranense.⁶⁶ Ma fu, peraltro, anche *plaque*

tournante irrinunciabile per le maggiori imprese successive. Vi guardò Benedetto XII (1334–1342) quando decise di ricostruire *ex novo* il palazzo vescovile di Avignone⁶⁷ e, com'è noto, la sua preesistenza fu decisiva per gli ampliamenti dello stesso complesso vaticano, specie per quelli promossi da Niccolò V.⁶⁸

⁶⁵ Non esiste una trattazione d'insieme sull'argomento, di cui negli ultimi anni si sono chiariti i presupposti socio-economici (per lo *status quaestionis* e i rimandi agli studi precedenti, «La nobiltà duecentesca. Aspetti della ricerca recente», in *Roma medievale. Aggiornamenti*, a cura di Paolo Delogu, Firenze 1998, pp. 159–66). Fra i contributi specifici, si segnalano: per il palazzo diaconale presso Santa Maria in Cosmedin, Giovanni B. Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, Roma 1927, pp. 406–19, e per quelli presso San Clemente e i Santi Quattro Coronati, Joan B. Lloyd, *The medieval church and canonry of San Clemente in Rome*, Rome 1989, pp. 131–225, e Lia Barelli, «Il palazzo cardinalizio dei Santissimi Quattro Coronati a Roma nel Basso Medioevo», in *Lazio tra antichità e medioevo. Studi in memoria di Jean Coste*, a cura di Zaccaria Mari, Maria T. Petrarà et al., Roma 1999, pp. 111–24.

⁶⁶ Sul Palazzo lateranense, Philippe Lauer, *Le Palais de Latran. Etude historique et archéologique*, 2. voll., Paris 1911 e, da ultimo, Manfred Luchterhandt, «Päpstlicher Palastbau und höfisches Zeremoniell unter Leo III», in *799. Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn* (cat. mostra Paderborn), a cura di Christoph Stiegemann e Matthias Wemhoff, Mainz 1999, pp. 109–22,

e Ingo Herklotz, *Gli eredi di Costantino. Il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Roma 2000 (con bibliografia); nei saggi di questa raccolta ampio spazio è dedicato anche alla funzione degli ambienti, tuttavia il Patriarcato è descritto come precedente tipologico del palazzo papale in Vaticano solo genericamente in Gary M. Radke, «Form and Function in Thirteenth-Century Papal Palace», in *Architecture et vie sociale* 1994, pp. 11–24.

⁶⁷ Sulla storia costruttiva del Palazzo dei Papi, Gottfried Kerscher, *Architektur als Repräsentation. Spätmittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zeremoniellen Voraussetzungen. Avignon - Mallorca - Kirchenstaat*, Berlin 2000, pp. 37–167; mentre sul suo sviluppo funzionale anche Bernhard Schimmelpfennig, «Ad maiorem dei gloriam: la fonction des pièces dans le palais des Papes d'Avignon», in *Architecture et vie sociale* 1994, pp. 25–46.

⁶⁸ In merito, soprattutto dal punto di vista architettonico, Torgil Magnusson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Stockholm 1958, pp. 98–142; REDIG DE CAMPOS 1967, pp. 44–48, e Christoph L. Frommel, «Il Palazzo Vaticano sotto Giulio II e Leone X. Strutture e funzioni», in *Raffaello in Vaticano* 1984, pp. 118–35, in particolare 118–21.

ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

- ALPHARANUS 1914 *Tiberii Alpharani De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, pubblicato per la prima volta con introduzione e note, a cura di Michele Cerrati, Roma 1914.
- Architecture et vie sociale 1994 *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen-Age et à la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988*, a cura di Jean Guillaume, Paris 1994.
- BARBIER DE MONTAULT 1858 Xavier Barbier de Montault, «Trésor d'une cathédrale. Inventaire de Boniface VIII», *Annales archéologiques*, 18 (1858), pp. 18–32.
- Bonifacio VIII e il suo tempo 2000 *Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300 il primo giubileo* (cat. mostra Roma), a cura di Marina Righetti Tosti-Croce, Milano 2000.
- CARTA 1989 Marina Carta, «Gli affreschi di Niccolò III nel Palazzo Vaticano», in *Fragmenta Picta*, pp. 219–20.
- CORNINI/DE STROBEL/SERLUPHI CRESCENZI 1993 Guido Cornini, Anna Maria de Strobel e Maria Serlupi Crescenzi, «La Sala Vecchia degli Svizzeri e la Sala dei Chiaroscuro», in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e di Leone X*, a cura di Carlo Pietrangeli, Milano 1993, pp. 81–117.
- Corpus Basilicarum Richard Krautheimer et al., *Corpus Basilicarum Christianarum Romae. The Early Christian Basilicas of Rome (IV–IX Cent.)*, 5 voll., Città del Vaticano, Roma, New York 1937–1977.
- Fragmenta Picta 1989 *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano* (cat. mostra), a cura di Maria Andaloro, Alessandra Ghidoli et al., Roma 1989.
- GALEAZZI 1958 Enrico Galeazzi, «Edilizia e urbanistica di Pio XII nella Città del Vaticano», in *Triplice omaggio a sua santità Pio XII: offerto dalle Pontificie Accademie di San Tommaso e di Religione Cattolica di Archeologia e dei Virtuosi al Pantheon*, t. 2, Città del Vaticano 1958, pp. 217–88.
- GARDNER 1973 Julian Gardner, «Nicholas III's oratory of the Sancta Sanctorum and its decorations», *Burlington Magazine*, 115 (1973), pp. 283–94.
- HERKLOTZ 1997 Ingo Herklotz, «Die Fresken von Sancta Sanctorum nach der Restaurierung: Überlegungen zum Ursprung der Trecentomalerei», in *Pratum Romanum: Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, a cura di Renate L. Colella, Meredith J. Gill et al., Wiesbaden 1997, pp. 149–80.
- «Inventaire du trésor du Sainte Siège» Emile Molinier, «Inventaire du trésor du Sainte Siège sous Boniface VIII (1295)», *Bibliothèque de l'École des chartes*, 43 (1882), pp. 277–310 e 626–48; 45 (1884), pp. 31–57; 46 (1885), pp. 16–44; 47 (1886), pp. 646–67; 49 (1888), pp. 226–37.
- LP *Le liber pontificalis: texte, introduction et commentaire*, 2. édition, a cura di Louis Duchesne, t. 2, Paris 1955.
- Magnum Bullarium *Magnum Bullarium Romanum, Romae 1733–1857* (Ristampa anastatica, Graz 1963–1966).
- MGH *Monumenta Germaniae Historica*.
- MONCIATTI 2003 Alessio Monciatti, «Funzione e decorazione dell'architettura nel Palazzo di Niccolò III Orsini», in *Functions and Decorations. Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, a cura di Tristan Weddigen, Sible de Blaauw e Bram Kempers, Città del Vaticano e Turnhout 2003, pp. 27–39.
- MÜNTZ 1878 Eugène Müntz, «Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie. V. Sainte Costance de Roma, nouveaux documents», *Revue Archéologique*, 35 (1878), pp. 353–67.
- MÜNTZ/FRONTHINGHAM 1883 Eugène Müntz e A. L. Fronthingham (Jun.), «Il tesoro della basilica di San Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo, con una scelta di Inventari inediti», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 6 (1883), pp. 1–137.
- PACE 2000 Valentino Pace, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000.
- POMARICI 2000 Francesca Pomarici, «De opere romano», in *Bonifacio VIII e il suo tempo*, pp. 117–20.
- PRANDI 1942–1943 Adriano Prandi, «Osservazioni su Santa Costanza», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 19 (1942–1943), pp. 281–304.
- Raffaello in Vaticano 1984 *Raffaello in Vaticano* (cat. mostra Città del Vaticano), a cura di Fabrizio Mancinelli, Milano 1984.
- REDIG DE CAMPOS 1967 Deoclecio Redig de Campos, *I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967.
- Roma anno 1300 1983 *Roma anno 1300, atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma «La Sapienza» (19–24 maggio 1980)*, a cura di Angiola M. Romanini, Roma 1983.
- ROMANO 1992 Serena Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295–1431)*, Roma 1992.

- | | | | |
|------------------------------|---|---------------|--|
| ROMANO 1995 | Serena Romano, «Il Sancta Sanctorum: gli affreschi», in <i>Sancta Sanctorum</i> , pp. 38–125. | TOMEI 1990 | Alessandro Tomei, <i>Jacobus Torriti pictor: una vicenda figurativa del tardo Duecento romano</i> , Roma 1990. |
| <i>Sancta Sanctorum</i> 1995 | <i>Sancta Sanctorum</i> , a cura di Carlo Pietrangeli, Milano 1995. | VOLBACH 1979 | Wolfgang Friedrich Volbach, <i>Catalogo della Pinacoteca Vaticana. Vol. I: I dipinti dal X secolo fino a Giotto</i> , Città del Vaticano 1979. |
| SHEARMAN 1972 | John Shearman, <i>The Vatican Stanze: functions and decorations</i> , London 1972. | WOLLESEN 1981 | Jens T. Wollesen, «Die Fresken in Sancta Sanctorum. Studien zur römischen Malerei zur Zeit Papst Nikolaus' III (1277–1280)», <i>Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte</i> , 19 (1981), pp. 35–83. |
| STEINKE 1984 | Katharina B. Steinke, <i>Die mittelalterlichen Vatikanpaläste und ihre Kapellen: baugeschichtliche Untersuchung anhand der schriftlichen Quellen</i> , Città del Vaticano 1984. | | |

Referenze fotografiche: Berlino, Kunstbibliothek 36; Bonn, Institut für christl. Archäologie 27, 32, 34, 35; Città del Vaticano, Musei Vaticani 1, 6, 7, 11–13, 18–21, 28; Firenze, Kunsthistorisches Institut 26; *ibid.*, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici 30; Hutzel 31; Roma, Biblio-

theca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte 17, 29, 33; *ibid.*, ICCD 23, 25; *ibid.*, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici 22; Sessner 24; autore 2–5, 8–10, 14–16.