

# RIVISTA D'ARTE

Fondata nel 1903

PERIODICO INTERNAZIONALE  
DI STORIA DELL'ARTE  
MEDIEVALE E MODERNA

*Annuario*

*Peer reviewed journal*

## Direttori

Francesco Federico Mancini, Alessandro Tomei

## Consiglio di redazione

Wolfger A. Bulst, Francesca Cappelletti, Giovan Battista Fidanza, Peter M. Lukehart,  
Fabio Marcelli, Piera Giovanna Tordella

## Comitato scientifico

Luciano Arcangeli, Irina Artemieva, Maria Giulia Aurigemma, Carmen C. Bambach,  
Julian Brooks, Jean-Pierre Caillet, Hugo Chapman, Gaetano Curzi, Valter Curzi,  
Marzia Faietti, Cristina Galassi, Sergio Guarino, Fabienne Joubert, Herbert L. Kessler,  
Pierluigi Leone de Castris, Catherine Loisel, Marina Maiskaja,  
Vittoria Markova, Luisa Morozzi, Antonio Natali, Alessandro Nova, Stefania Paone,  
Marina Righetti, Massimiliano Rossi, Lucia Simonato, Gennaro Toscano, Gerhard Wolf

## Segreteria di redazione

Claudia D'Alberto, Marco D'Attanasio, Lara Scanu

## Sede della redazione

Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze sociali  
Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara  
Campus Universitario - Via dei Vestini, 31  
66100 Chieti (Italia)

## Amministrazione

Casa Editrice Leo S. Olschki  
Casella postale 66, 50123 Firenze • Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze  
e-mail: [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it) • Conto corrente postale 12.707.501  
Tel. (+39) 055.65.30.684 • fax (+39) 055.65.30.214

2017: ABBONAMENTO ANNUALE – ANNUAL SUBSCRIPTION

### PRIVATI

Italia € 85,00 (carta) • € 76,00 (on-line only)

Il listino prezzi e i servizi per le **Istituzioni** sono disponibili sul sito  
[www.olschki.it](https://www.olschki.it/acquisti/abbonamenti) alla pagina <https://www.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

### INDIVIDUALS

Foreign € 110,00 (print) • € 76,00 (on-line only)

Subscription rates and services for Institutions are available on  
<https://en.olschki.it/> at following page:  
<https://en.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

*Rivista d'Arte* pubblica articoli nelle seguenti lingue: italiano, inglese, tedesco, francese e spagnolo. È possibile sottoporre i testi per e-mail (testo e immagini in PDF a: [rivistadarte@olschki.it](mailto:rivistadarte@olschki.it)) oppure per posta (testo e immagini in CD e su supporto cartaceo a: Prof. A. Tomei, Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze sociali, Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, Campus Universitario - Via dei Vestini, 31 - 66100 Chieti, Italia).

Tutti i materiali inviati non verranno restituiti.

Se l'articolo viene accettato per la pubblicazione, in seguito alla valutazione di almeno due revisori, l'autore riceverà le norme editoriali alle quali dovrà attenersi nella versione definitiva, che dovrà essere trasmessa in formato Word. Gli articoli non devono superare le 9.000 parole (note e appendici documentarie comprese) e le 15 immagini di corredo iconografico.

Note relative alle illustrazioni degli articoli approvati:

- Le immagini fornite devono essere libere da diritti di riproduzione e gli autori, laddove previsto, dovranno essere in possesso delle relative autorizzazioni alla riproduzione.
- Per le immagini sono ammessi i formati .tiff, .jpeg, .eps, con profili sia in RGB, sia in CMYK e con risoluzione minima di 300 dpi in formato 20×28.
- Per le immagini "a tratto" (senza mezze tinte) si richiede un formato .tiff con risoluzione di almeno 1200 dpi. Sono accettate con riserva anche fotocopie nitide.
- Sono accettati originali per riflessione (stampa fotografica) o trasparenza (fotocolor) purché di buona qualità.
- Nel caso in cui si desideri riprodurre particolari delle immagini, si prega di indicare la porzione di figura da riprodurre su un supporto cartaceo o sul retro della stampa fotografica.

*Rivista d'Arte* publishes articles in Italian, English, German, French and Spanish.

It is possible to submit manuscripts via e-mail (text and images in PDF version to: [rivistadarte@olschki.it](mailto:rivistadarte@olschki.it)) or via traditional post (text and images on both CD and paper copy to: Prof. A. Tomei, Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze sociali, Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, Campus Universitario - Via dei Vestini, 31 - 66100 Chieti, Italy).

All materials sent, will not be returned.

If, following the evaluations of at least two reviewers, the manuscript is accepted for publication, the Author will receive the editorial regulations to be followed in the final version of the article, which must be sent in Word format. The articles must contain no more than 9,000 words (including footnotes and documentary appendixes) and a maximum of 15 images.

Notes regarding illustrations of accepted articles:

- All images provided must be free from copyright and, where this is not the case, authorization must be obtained by the Authors.
- For all images .tiff, .jpeg, .eps, are allowed with profiles in RGB and in CMYK, with a minimum resolution of 300 dpi in 20×28 format.
- Regarding line drawing images, the format .tiff is required with a resolution of at least 1200 dpi. Additionally, sharp photocopies may be accepted, with reservation.
- High resolution prints and colour transparencies are also accepted.
- In the case where detail of an image is to be reproduced, you are requested to send the part of the figure to be reproduced on a separate sheet or on the back of the printed photograph.

Registrazione al ROC, n. 6248, art. 16 della legge 7 marzo 2001, n. 62

Direttore responsabile: GRAZIELLA CIRRI



Questo volume di *Rivista d'Arte* è stato realizzato con il contributo di



Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali  
Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara



Indexed in ESCI: Emerging Sources Citation Index - Clarivate Analytics

# RIVISTA D'ARTE

*Fondata nel 1903*

PERIODICO INTERNAZIONALE  
DI STORIA DELL'ARTE  
MEDIEVALE E MODERNA

Serie quinta – vol. VII

2017

MÉLANGES OFFERTS À FABIENNE JOUBERT

*Faire et bien faire*

*Commande et création artistiques au Moyen Âge*

Sous la direction de

Denise Borlée et Laurence Rivière Ciavaldini



LEO S. OLSCHKI EDITORE  
MMXIX

*Tutti i diritti riservati*

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI  
Viuzzo del Pozzetto, 8  
50126 Firenze  
[www.olschki.it](http://www.olschki.it)

## TABLE DES MATIÈRES

<i>Remerciements</i> .....	Pag.	00
Avant-propos		
DENISE BORLÉE – LAURENCE RIVIÈRE CIAVALDINI, <i>Hommage à un (autre) chemin de longue estude</i> .....	»	00

### PARTIE I

#### DÉCOR MONUMENTAL ET MOBILIER. L'UTILE ET L'AGRÉABLE

YVES CHRISTE, <i>La Portada de Los Apostolos à la cathédrale d'Ávila</i> .....	»	00
ALESSANDRO TOMEI, <i>Un nome per il maestro di San saba</i> .....	»	00
SERENA ROMANO, <i>Constantini expiata hostili incursione : una propo- sta per l'iscrizione di San Pietro</i> .....	»	00
PANAYOTA VOLTI, <i>Le cas de l'image de Mélismos dans certaines églises du Péloponnèse méridional : un possible impact de la pensée domi- nicaine ?</i> .....	»	00
DIDIER SÉCULA, <i>La « salle des Pôvres » de l'hôtel-Dieu de Beaune (1443-1451). Réflexion sur la prise en compte du spirituel dans sa mise en œuvre et son décor</i> .....	»	00
ÉTIENNE HAMON, <i>Une vitrine de l'art du nord dans l'université de Paris à la fin de l'époque gothique ? L'architecture et le décor des écoles de Picardie</i> .....	»	00
SYLVIE BALCON-BERRY, <i>Les vitraux du triforium occidental de la cathédrale de Reims : une relecture</i> .....	»	00

MICHEL HÉROLD, <i>Les vitraux de la chapelle Saint-Mitre à la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence : une œuvre certaine de Guillaume Dombet ?</i> . . . . .	Pag.	00
MONICA STUCKY, <i>L'art de la tapisserie en Italie au XV<sup>e</sup> siècle et le transfert nord-sud du savoir-faire</i> . . . . .	»	00
CAROLINE BRUZELIUS, <i>A Note on Two Dynastic Monuments in the Thirteenth Century St. Denis and Sta. Maria Iconavetere in Foggia</i> . . . . .	»	00
LUDOVIC NYS, <i>Commémorer l'Exode au cœur des Alpes occidentales. À propos du triptyque dit « du Rocciamelone » de Susa</i> . . . . .	»	00
MICHELE TOMASI, <i>Une entreprise collective au XIV<sup>e</sup> siècle. La commande de la châsse de la Vierge à Cambrai</i> . . . . .	»	00
ROSE-MARIE FERRÉ, « <i>Un cœur au bois dormant...</i> ». <i>L'aumônière brodée dite « de Thibaud IV de Champagne » (Trésor de la cathédrale de Troyes)</i> . . . . .	»	00
CLAUDIA D'ALBERTO, <i>Le pape vicaire du Christ et sa tiare</i> . . . . .	»	00

## PARTIE II

## LE GESTE ARTISTIQUE. DU SINGULIER AU MULTIPLE

DENISE BORLÉE, <i>Entre Bourgogne et Forez, les portails de Semur-en-Brionnais et de la Bénisson-Dieu : un même atelier pour Cluny et Cîteaux</i> . . . . .	»	00
JACQUELINE LECLERCQ MARX, <i>Les fondateurs, commanditaires et donateurs sur les façades romanes, entre tradition, reformulation des modèles et innovation</i> . . . . .	»	00
NINA IAMANIDZÉ, <i>Art Géorgien en transition : originalités, inspirations et décadence aux XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles</i> . . . . .	»	00
CLARIO DI FABIO, <i>Echi giottesco-padovani a Genova : gli Evangelisti di Santa Maria in Via Lata</i> . . . . .	»	00
HAUDE MORVAN, <i>Le cœur du lys : un cas d'importation du « modèle italien » à Lyon aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles</i> . . . . .	»	00
MICHELE BACCI, <i>Modèles italiens dans la peinture d'icônes au Moyen Âge tardif : la Crucifixion crétoise du musée national de Stockholm</i> . . . . .	»	00

LAURENCE RIVIÈRE CIAVALDINI, <i>Dürer et l'Italie. Hybridations napolitaines dans le Grand Livre de l'Apocalypse</i> . . . . .	Pag.	00
ISABELLE DELAUNAY, <i>La production en série dans les livres d'heures parisiens vers 1480-1500</i> . . . . .	»	00
CATHELINÉ PERIER D'ETEREN, <i>La Vierge à la soupe au lait d'après Gérard David. Problématique des séries de peintures exécutées sur un même thème d'après des modèles reconnus</i> . . . . .	»	00
ATHANASIOS SEMOGLU, <i>Images iconophiles et saints iconolâtres dans l'art religieux du XVI<sup>e</sup> siècle en Grèce : leur contexte renouvelé</i> . . .	»	00

## PARTIE III

POUR L'AMOUR DE L'ART ? LA COMMANDE ARTISTIQUE  
AUX DERNIERS SIÈCLES DU MOYEN ÂGE

JEAN WIRTH, <i>Qui sont les commanditaires des cathédrales françaises du XIII<sup>e</sup> siècle ?</i> . . . . .	»	00
MARKUS SCHLICHT, <i>L'archevêque Pey Berland et la commande des albâtres anglais en pays bordelais au XV<sup>e</sup> siècle</i> . . . . .	»	00
BRIGITTE MAURICE-CHABARD, <i>Nicolas de Toulon, un épiscopat sous la protection de saint Lazare</i> . . . . .	»	00
VÉRONIQUE BOUCHERAT, <i>L'identité dans le détail. Commanditaires et statues d'évêques dans la Bourgogne du XV<sup>e</sup> siècle</i> . . . . .	»	00
VALENTINO PACE, <i>Nicola Rufolo e Sgilgaita della Marra a Ravello</i> . .	»	00
ANNICK LAVAURE, <i>Des crypto-portraits de Charles V ?</i> . . . . .	»	00
CLAIRE DECHAMPS, <i>Une commande pour l'éternité : la sépulture de Louis bâtard de Bourbon dans l'église Saint-Louis des Cordeliers à Valognes au XV<sup>e</sup> siècle</i> . . . . .	»	00
MAGALI BRIAT-PHILIPPE, <i>La Mise au Tombeau de Bourg témoin du rayonnement de la sculpture bourguignonne en Bresse savoyarde au XV<sup>e</sup> siècle</i> . . . . .	»	00
CÉCILE BULTÉ, <i>La commande de sculpture civile et domestique en France à la fin du Moyen Âge. Corpus, acteurs et perspectives</i> . . .	»	00
SOPHIE BROUQUET, <i>Le pouvoir en images. Le mécénat des capitouls de Toulouse à la fin du Moyen Âge</i> . . . . .	»	00



XAVIER BARRAL I ALTET, <i>En relisant un document concernant une commande royale pour l'église des Carmes de Nantes (1534)</i> . . . .	Pag.	00
TANIA LÉVY, <i>Quod Deus conjunxit, homo non separet. Les chartes de mariage enluminées de la région lyonnaise : peintres et commanditaires</i> . . . . .	»	00
<i>Bibliographie de Fabienne Joubert</i> . . . . .	»	00

## REMERCIEMENTS

Ce volume en l'honneur de notre collègue et amie Fabienne Joubert n'aurait pu voir le jour sans l'engagement et l'aide de différentes personnes et institutions. En premier lieu, nous adressons notre plus vive gratitude au Professeur Alessandro Tomei qui a immédiatement accepté de faire de cet ouvrage un numéro spécial de la *Rivista d'Arte* dont il assure la co-direction éditoriale au sein des éditions Léo S. Olschki. Nos remerciements vont également à Daniele Olschki, son directeur, et à Sabrina Guzzoletti pour sa collaboration lors des phases d'élaboration du livre.

Plusieurs institutions ont généreusement soutenu cette entreprise par leur dotation : la Fondation Perier-d'Ieteren, le Comité français du Corpus Vitrearum, les équipes d'accueil EA 3400 ARCHE de l'université de Strasbourg et EA 7421 LUHCIE de l'université de Grenoble Alpes, le Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze sociali dell'Università degli Studi « G. d'Annunzio » Chieti-Pescara, et le Centre André Chastel (UMR 8150) de Sorbonne Université.

Notre reconnaissance va bien sûr aussi aux auteurs des trente-cinq articles que comporte le présent numéro. Tous, collègues, étudiant.e.s et ami.e.s de Fabienne ont répondu avec enthousiasme à notre appel, tandis que d'autres durent, avec regrets, renoncer à leur participation.

Enfin nous tenons à adresser nos plus chaleureux remerciements au Professeur Catheline Périer d'Ieteren, membre de l'Académie royale de Belgique, et à Michel Hérold, Directeur du Corpus Vitrearum France, pour leurs aide et soutien précieux.

PARTIE I

DÉCOR MONUMENTAL ET MOBILIER.  
L'UTILE ET L'AGRÉABLE

ALESSANDRO TOMEI

## UN NOME PER IL MAESTRO DI SAN SABA\*

La cosiddetta “quarta navata” della chiesa romana di San Saba sul Piccolo Aventino è formata da un ambiente addossato alla navata sinistra, ottenuto chiudendo, in epoca imprecisata, le arcate di un portico presente sul lato sinistro dell’edificio.<sup>1</sup>

In questo ambiente si trova un gruppo omogeneo di affreschi; quello sulla parete di fondo mostra la *Madonna in trono con il Bambino tra s. Saba e un santo non identificato* (fig. 1) mentre sul muro laterale si trova un pannello con *Tre santi*, identificati con Gregorio Magno al centro, Nicola di Myra alla sinistra di chi guarda e forse di nuovo Saba alla destra (fig. 2).<sup>2</sup> Un terzo affresco, sempre sul muro laterale raffigura il *Miracolo di s. Nicola* (fig. 3).

Tutte e tre le composizioni sono inquadrare elementi architettonici dipinti: in alto un arco a cassettoni scorciati poggianti su mensole, retto da massicce colonne tortili e, nel caso del pannello con i tre santi, da pilastri scanalati.

La storia critica di questi murali si articola sostanzialmente su due proposte, la prima facente capo a Edward B. Garrison,<sup>3</sup> seguito da molti altri<sup>4</sup>

---

\* Università degli Studi “G. D’Annunzio”, Chieti-Pescara.

<sup>1</sup> Sulla storia dell’edificio in generale cfr. C. LA BELLA, *San Saba* (Le chiese di Roma illustrate, n.s., 35) Roma 2003, per l’affresco in particolare pp. 150-155.

<sup>2</sup> I. QUADRI, *La decorazione pittorica della “quarta navata” di San Saba*, in *Il Duecento e la cultura gotica, Corpus, V* (La pittura medievale a Roma. 312-1431. *Corpus e atlante*), a cura di S. Romano, Milano 2012, pp. 367-372 con la bibliografia precedente.

<sup>3</sup> E.B. GARRISON, *Italian romanesque panel painting: an illustrated index*, Firenze 1949, pp. 27, 29, 63.

<sup>4</sup> Tra gli altri, I. HUECK, *Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St. Peter*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIV (1969-1970), pp. 115-144: 139 sgg.; J.T. WOLLESEN, *Die Fresken in Sancta Sanctorum. Studien zur römischen Malerei zur Zeit Nikolaus’ III. (1277-1280)*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XIX, 1981, pp. 35-83: 56; F. GANDOLFO, *Aggiornamento scientifico a G. MATTHIAE, Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV*, Roma 1988, pp. 337-338, A. TOMEI, *Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990, pp. 136 sgg.



1



2

Fig. 1. - Roma, San Saba, *Madonna in trono con il Bambino tra s. Saba e un santo non identificato.* Fig. 2. - Roma, San Saba, *Tre santi.*



Fig. 3. - Roma, San Saba, *Miracolo di s. Nicola*.

il quale conio per il loro autore il nome convenzionale di Maestro di San Saba (*San Saba Master*), da collocare nell'orbita di Jacopo Torriti, mentre la seconda li attribuisce a direttamente a Torriti stesso,<sup>5</sup> autore negli ultimi due decenni del XIII secolo, com'è noto, di parte della decorazione affrescata della chiesa superiore di San Francesco in Assisi e dei mosaici absidali di San Giovanni in Laterano e Santa Maria Maggiore.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Cfr. M. BOSKOVITS, *Nuovi studi su Giotto ad Assisi*, «Paragone», 261, 1971, pp. 34-561: 37, nota 11; ID., *Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo*, «Bollettino d'Arte», s.VI, LXVI, 9, 1981, pp. 1-41: 9, nota 42; ID., *Jacopo Torriti: un tentativo di bilancio e qualche proposta*, in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Firenze 1997, pp. 5-16: 8, 14; ID., *Assisi e la pittura romana di secondo Duecento*, in *Atti del convegno Il complesso basilicale di San Francesco nel secondo anniversario del terremoto*, a cura di G. Basile e P. Magro, Assisi 2001, pp. 147-189; L. BELLOSI, *La decorazione della basilica superiore di Assisi e la pittura romana di fine Duecento*, in *Roma Anno 1300*, Atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma 'La Sapienza' (1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 127-139: 130; ID., *La pecora di Giotto*, Torino 1985, pp. 111-112; ID., *Cimabue*, Milano 1998, p. 84.

<sup>6</sup> TOMEI, *Iacobus*, cit.



Garrison, aveva accostato gli affreschi di San Saba all'icona di Santa Maria del Popolo<sup>7</sup> raffigurante la *Madonna con il Bambino* nella versione dell'*Odeghitria*, supponendo un'unica paternità per ambedue le opere, aggiungendo al catalogo dell'ignoto pittore anche gli affreschi del portico di San Lorenzo f.l.m., e il mosaico del supposto monumento Capocci nella cappella di Santa Rosa in Santa Maria in Aracoeli.

Ed è proprio quest'icona a fornire oggi un nuovo dato di estremo interesse su uno dei nodi più interessanti della pittura romana di fine Duecento.

Conclusosi nel 2018, l'accurato restauro dell'opera,<sup>8</sup> nota alla devozione popolare come *Madonna di san Luca* (fig. 4) ha rivelato l'inattesa firma di Filippo Rusuti (fig. 5) il cui nome era sinora noto dall'iscrizione<sup>9</sup> che corre lungo il margine inferiore della mandorla che racchiude l'immagine di Cristo in trono, fulcro visivo della decorazione a mosaico del cavetto di facciata di Santa Maria Maggiore.

Si devono inoltre ricordare alcuni documenti, pubblicati alla fine del XIX secolo,<sup>10</sup> attestano la sua presenza a Parigi e a Poitiers, insieme ad altri due pittori, uno dei quali era suo figlio, dal 1303 al 1309 come *pensionnaires* del re di Francia Filippo il Bello.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> In ciò preceduto da P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. I. Il Medioevo*, Torino 1927, p. 1034, nota 38, il quale aveva affermato che «gli affreschi nella prima navata sinistra di San Saba all'Aventino sembrano del pittore della Madonna di Santa Maria del Popolo» e seguito da F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, p. 110, nota 57; TOMEI, *Iacobus*, cit. p. 135.

<sup>8</sup> Diretto da Simonetta Antellini ed eseguito da Cristina Caldi e Fiammetta Jahier del Consorzio Aureo; cfr. *Filippo Rusuti e la Madonna di San Luca in Santa Maria del Popolo a Roma. Il restauro e la nuova attribuzione di un capolavoro medievale*, catalogo della mostra, a cura di S. Antellini, A. Tomei, Cinisello Balsamo 2018.

<sup>9</sup> Vi si legge: «PHILIPP<sup>s</sup>. RVSVTI. FECIT. HOC. O(P)VS». Si tratta probabilmente di una forma corrotta nel corso di uno dei tanti interventi di rifacimento subiti dal mosaico; partendo da questa considerazione G.B. DE ROSSI, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al sec. XV*, Roma 1872-1892, propose, a ragione, come lettura più corretta "PHILIPP<sup>s</sup>. RVSVTI.FECIT.HOC.OP<sup>s</sup>".

<sup>10</sup> H. MORANVILLÉ, *Peintres romains pensionnaires de Philippe le Bel*, «Bibliothèque de l'École des Chartes», XLVIII, 1887, pp. 324-325; B. PROST, *Quelques documents sur l'histoire de l'art en France, d'après un recueil manuscrit de la Bibliothèque de Rouen*, «Gazette des Beaux-Arts», XXV-XXVI, 1887, pp. 322-330; J. GARDNER, *Bizuti, Rusuti, Nicolaus and Johannes: some neglected documents concerning Roman artists in France*, «The Burlington Magazine», 129, 1987, pp. 381-383; A. TOMEI, *Roma senza papa: artisti, botteghe, committenti tra Napoli e la Francia*, in *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, a cura di A. Tomei, Torino 1996, pp. 11-53; P. BINSKI, *Art-historical reflections on the fall of the Colonna 1297*, in C. BOLGIA – R. MCKITTERICK – J. OSBORNE (a cura di), *Rome across time and space*, Cambridge 2011, pp. 278-290; S. ROMANO, *Wonderful Rusuti. Nemo propheta in patria*, «Convivium», III, 2, 2016, pp. 107-125.

<sup>11</sup> La bibliografia relativa al maestro è piuttosto ampia, anche se priva di una trattazione monografica, e comprende tutte le opere generali sulla pittura medievale romana più diversi



4



5

Fig. 4. - Roma, Santa Maria del Popolo, *Madonna con il Bambino*.  
Fig. 5. - Roma, Santa Maria del Popolo, *Madonna con il Bambino*, particolare con la firma di Filippo Rusuti.



Nell'icona di Santa Maria del Popolo la firma del pittore, vergata in maiuscola gotica e un po' danneggiata, si trova lungo il margine superiore della cornice; al di là delle lacune presenti, vi si legge chiaramente: "(PHILIP)PVS RV(S)VT(I) PINX(IT)".<sup>12</sup> Peraltro, anche dove il colore bianco con cui è dipinta la firma sul fondo verde dello spessore della cornice è quasi completamente scomparso sono ancora esattamente distinguibili i contorni delle lettere e non sussiste dunque alcun dubbio sulla sua autografia.

La firma era coperta da uno spesso strato di vernice nera e ciò spiega, ma solo in parte, il fatto che essa non sia stata individuata nei precedenti interventi conservativi.<sup>13</sup>

---

contributi su temi specifici; mi limito quindi a ricordare i più importanti e quelli più recenti; G.B. CAVALCASELLE – J.A. CROWE, *Storia della pittura italiana*, 3 voll., Firenze 1875-1885, I, 1875 (ed. ingl., *A new History of Painting in Italy from the second to the sixteenth Century*, London 1864), pp. 17-21; DE ROSSI, *Musaici*, cit., 1875; TOESCA, *Il Medioevo*, cit., pp. 1019-1020; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*. II. *Il Trecento*, Torino 1951, pp. 682-685; F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Roma-Dresden 1962, pp. 120 sgg.; G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo*, 2 voll., Roma s.d. [1965-1966], II pp. 229-231; ID., *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, 2 voll., Roma 1967, I, pp. 381-384; BOLOGNA, *I pittori*, cit. 1969, pp. 132-135 e *passim*; J. GARDNER, *Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXXVI, 1973, pp. 1-50; H. BELTING, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977, pp. 224-225; A. TOMEI, *Il ciclo vetero e neotestamentario di S. Maria in Vescovio*, in *Roma Anno 1300*, a cura di A.M. Romanini, Atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (1980), Roma 1983, pp. 355-378; BELLOSI, *La pecora*, cit., pp. 116-118 e *passim*; A. TOMEI, *La chiesa cattedrale della Sabina: Santa Maria in Vescovio*, in *La Sabina medievale*, Milano 1985, pp. 60-75; GANDOLFO, *Aggiornamento*, cit., 1988, pp. 340 sgg.; C. BERTELLI, *Römische Träume*, in A. PARAVICINI BAGLIANI – G. STABILE (a cura di), *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*, Stuttgart 1989, pp. 91-112; A. TOMEI, *La pittura e le arti suntuarie da Alessandro IV a Bonifacio VIII (1254-1303)*, in A.M. ROMANINI (a cura di), *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, Torino 1991, pp. 321-403: 359 sgg.; S. ROMANO, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, *passim*; E. THUNØ, *The Dating of the Façade Mosaics of S. Maria Maggiore*, «Analecta Romana Instituti Danici», XXIII, 1996, pp. 61-82; TOMEI, *Roma*, cit., 1996, pp. 11-53: 30 sgg.; A. TOMEI, ad vocem *Rusuti, Filippo*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, IX, Roma 1999, pp. 213-216; BOSKOVITS, *Assisi*, cit., pp. 147-189: 157 sgg.; A. TOMEI, *Chiesa e Palazzo nella Roma del Duecento: committenze, artisti, protocolli di comunicazione*, in Atti del Convegno internazionale "Medioevo: la Chiesa e il Palazzo", I Convegni di Parma, 8, Milano 2007, pp. 612-623; S. PIAZZA, *Mosaïques en façade des églises de Rome (XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles): renaissance et évolution d'un modèle paléochrétien*, «Hortus Artium Medievalium», XVI, 2010, pp. 125-138; BINSKI, *Art-historical*, cit., pp. 278-290; J. GARDNER, *The Roman crucible. The artistic patronage of the papacy 1198-1304*, München 2013, pp. 272-278; P. LEONE DE CASTRIS, *Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto*, Napoli 2013, pp. 23, 148, 164-165; ROMANO, *Wonderful*, cit., pp. 107-125; EAD., *Filippo Rusuti. Il Cristo in trono tra santi e committenti e le storie della Fondazione della Basilica sulla facciata*, in *Apogeo e fine del Medioevo 1288-1431. Corpus*, VI (*La pittura medievale a Roma. 312-1431. Corpus e atlante*), a cura di S. Romano, Milano 2017, pp. 137-154; A. TOMEI, *Da san Luca a Filippo Rusuti: l'icona della Madonna con il Bambino in Santa Maria del Popolo*, in *Filippo Rusuti*, cit.

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, p. 17.

<sup>13</sup> C. CALDI – F. JAHIER, *Un breve resoconto del restauro dell'icona di Santa Maria del Popolo*, in *Filippo Rusuti*, cit., pp. 49-61.

Inoltre, il restauro ha riportato il dipinto a condizioni eccellenti di leggibilità, consentendone una più precisa analisi stilistica.

Appare subito evidente la stretta somiglianza tra l'icona di Santa Maria del Popolo<sup>14</sup> e la *Madonna* di San Saba: a partire dai tratti somatici dei volti, sovrapponibili, e dalla resa chiaroscurale morbida e avvolgente che costruisce le immagini. A tal fine si confrontino dettagli come le arcate sopracciliari, le orecchie, l'espressione della Vergine, nonché l'impostazione generale della composizione. Anche le due immagini del Bambino presentano indubbe somiglianze, in particolare nel trattamento delle ciocche della capigliatura. Se qualche differenza si può riscontrare, è nella posizione più maestosa e solenne del piccolo Gesù nell'icona, mentre nell'affresco viene rappresentato in atteggiamento più intimo e infantile, sotto lo sguardo tenero della Madre. Ciò è facilmente spiegabile con la diversa natura dei due dipinti: l'icona oggetto di solenne venerazione popolare, l'affresco destinato a una più intima e defilata devozione.<sup>15</sup> Un confronto con opere come l'affresco della rotonda dei Ss. Cosma e Damiano raffigurante la *Vergine in trono con il Bambino tra due angeli e i santi eponimi*, riferibile con tutta probabilità a Jacopo Torriti in prima persona,<sup>16</sup> ma anche con altre opere di questo pittore, come la *Vergine* nella volta della seconda campata a partire dal transetto della chiesa superiore di San Francesco ad Assisi o come vari passaggi del mosaico absidale di Santa Maria Maggiore, rende quanto mai evidente l'appartenenza dell'affresco di San Saba al più stretto *entourage* torritiano. Esistono però differenze che impediscono, a mio avviso, un'attribuzione diretta a Torriti; l'affresco dell'Aventino, così come l'icona di Santa Maria del Popolo, si distinguono dai modi di quel maestro per i contorni più marcati e netti delle figure, per un *ductus* più secco e schematico che blocca, per esempio, il gesto del Bambino in una posizione un po' innatu-

<sup>14</sup> Su quest'opera cfr. inoltre, tra gli altri, M. BACCI, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998 pp. 270-271; W. ANGELELLI, *La Madonna del Popolo*, in I. MIARELLI MARIANI – M. RICHIELLO (a cura di), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Roma 2009, I, pp. 207-215; G. LEONE, *Icone di Roma e del Lazio*, e voll. (Repertori dell'Arte di Roma e del Lazio, 5/6), Roma 2012, pp. 94-95; D. SGHERRI, *La Madonna Odigitria di Santa Maria del Popolo*, in *Apogeo e fine del Medioevo 1288-1431. Corpus*, VI (*La pittura medievale a Roma. 312-1431. Corpus e atlante*), a cura di S. Romano, Milano 2017, pp. 185-187, con la bibliografia precedente.

<sup>15</sup> HUECK, *Der Maler*, cit., pp. 140 sgg.

<sup>16</sup> Cfr. A. TOMEI, *La Madonna in trono tra i Ss. Cosma e Damiano dal Tempio di Romolo, in Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Catalogo della Mostra, a cura di M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei, Roma 1989, pp. 221-225; Id., *Jacopo*, cit., pp. 134 sgg.; G. BORDI, *La Vergine col Bambino, i Santi Cosma e Damiano e il donatore nella Rotonda dei Santi Cosma e Damiano*, in *Apogeo e fine*, cit., pp. 159-160 con la bibliografia precedente.

rale e priva di rapporto con la Vergine. Laddove Torriti è invece più attento ad armonizzare naturalisticamente le pose dei personaggi raffigurati e a creare qualche relazione comunicativa tra essi.

È comunque molto probabile che esistesse un modello autorevole di stretta autografia torritiana – forse proprio l'affresco dei Ss. Cosma e Damiano o un'altra opera perduta – che divenne il punto di riferimento per la *Madonna* di San Saba e per altre opere presenti nell'Urbe.

Accertata dunque la paternità rusutiana per l'affresco del Piccolo Aventino, sarà in futuro necessario rivedere il ruolo di questo maestro, quale collaboratore di Torriti, nell'impresa decorativa della chiesa superiore di Assisi per ridefinire la portata dei suoi interventi; ma non è questa, per motivi di spazio, la sede adatta per affrontare una così complessa questione.

Anche il mosaico del cavetto di facciata di Santa Maria Maggiore, comunque, trova posto con indiscutibile evidenza nell'alveo della corrente stilistica impostata da Torriti ad Assisi e proseguita e messa a punto nelle opere romane. Infatti, la rarefatta eleganza delle figure che si stagliano sul fondo d'oro del mosaico, la resa cromatica dei panneggi e l'evocazione di lontani modelli orientali rendono quest'opera distante dalla solenne e classica monumentalità della pittura di Cavallini.

Quanto poi all'annosa questione della datazione della fascia inferiore del mosaico della facciata di Santa Maria Maggiore, con le *Storie della fondazione della Basilica*, penso che ormai non si possa più sostenere la loro contemporaneità con la zona firmata da Rusuti, come ho più volte sostenuto.<sup>17</sup> La complessità di sfondi e quinte architettoniche scandite in profondità, di avanzato gusto gotico, in cui i personaggi agiscono in una struttura compositiva costantemente articolata in tre dimensioni, è difficilmente spiegabile senza una conoscenza e una approfondita meditazione e assimilazione della lezione giottesca, sicuramente nella sua versione assiate, ma forse anche ormai in quella padovana, come sembrerebbero attestare certi artifici prospettici, che sembrano vere e proprie citazioni dei murali di Giotto nella cappella dell'Arena a Padova.

Al di là dell'immediato e forse scontato riferimento ai 'coretti' sull'arco trionfale padovano, si può anche notare, per esempio, come il sistema

---

<sup>17</sup> TOMEI, *Il ciclo*, cit.; ID., *La pittura*, cit.; ID., *Roma*, cit.; ID., *Chiesa*, cit.; ID., *Da san Luca*, cit. GARDNER, *Pope Nicholas*, cit. e BELLOSI, *La pecora*, cit., sostengono invece che l'esecuzione dell'intero mosaico sia avventa in un'unica fase di lavori, anteriormente al 1297 e ritengono quindi Rusuti autore anche delle scene della Fondazione della Basilica. Più sfumata la posizione di Romano, *Filippo Rusuti*, cit., che evidenzia le difficoltà di giungere a una definizione certa.

delle volte del palazzo in cui si svolge la scena con il patrizio Giovanni davanti a papa Liberio nel mosaico romano sia assai simile a quello che appare nel tempio della Cacciata dei mercanti a Padova, che a sua volta altro non è che uno sviluppo in profondità della struttura voltata sotto la quale si svolge la Predica di Francesco davanti a Onorio III. Né ormai vale la possibilità che questi elementi architettonici siano frutto degli ampi interventi di restauro effettuati negli anni 1824-1830,<sup>18</sup> dal momento che un disegno (fig. 6) conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, tra quelli che servirono per l'esecuzione delle tavole dell'*Histoire de l'Art par les Monumens* di Jean-Baptiste-Louis-George Seroux d'Agincourt ed eseguito nel nono decennio del Settecento,<sup>19</sup> mostra che i restauri mantennero esat-

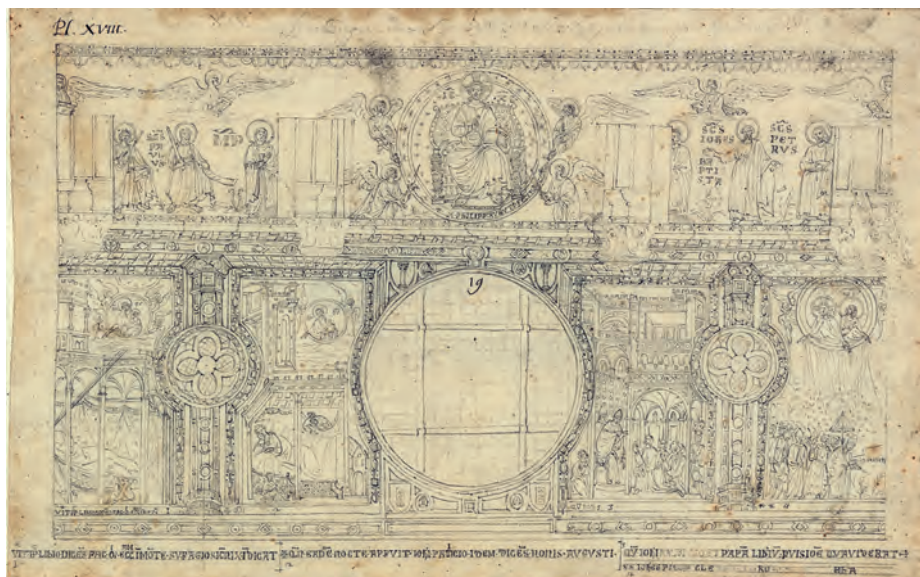


Fig. 6. - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 9841, f. 54, Disegno della facciata di Santa Maria Maggiore, per l'*Histoire de l'Art par les Monumens* di Seroux d'Agincourt.

<sup>18</sup> Se ne veda il dettaglio in ROMANO, *Filippo Rusuti*, cit., pp. 146 sgg.; cfr. anche M. POLA, *Puntualizzazioni sui restauri degli anni trenta e quaranta del Novecento ai mosaici di Torriti e Rusuti in S. Maria Maggiore a Roma*, in "Atti del XXIII Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico", a cura di C. Angelelli, C. Cecalupo et alii, Roma 2018, pp. 891-202.

<sup>19</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 9841, f. 54r. L'autore è Gian Giacomo Macchiavelli, tra i disegnatori incaricati da Seroux, senza dubbio il più fedele nella copia delle opere cfr. I. MIARELLI MARIANI – S. MORETTI (a cura di), *Seroux d'Agincourt e*

tamente, secondo l'uso consolidato dell'epoca, l'impianto iconografico dell'opera antica.

La composizione in alto, quella firmata da Rusuti, sul cavetto della facciata, ha carattere fortemente iconico e, come si è detto, raffigura al centro il Cristo in trono entro un clipeo circondato da quattro angeli, due dei quali inginocchiati, mentre ai lati sono altri personaggi celesti: la Vergine, san Paolo, san Giacomo, san Girolamo, sul lato sinistro, il Battista, san Pietro, sant'Andrea, san Matteo su quello destro. In alto sono presenti i quattro simboli degli evangelisti. Sia i santi sia i simboli degli evangelisti sono stati in parte distrutti dall'addossamento della loggia settecentesca, opera di Ferdinando Fuga. Nello spessore del bordo del clipeo, sotto la figura di Cristo, corre la già ricordata firma di Filippo Rusuti.

Questa zona del mosaico è conclusa in alto da una fascia decorativa a girali vegetali con busti di angeli entro clipei e genietti che prendono forma uscendo dai cespi dell'acanto. Lungo il margine inferiore corre invece il tradizionale ornato con finte gemme, ovali e quadrangolari, su fondo rosso decorato da una perlinatura, tanto diffuso nella pittura medievale romana del Duecento.

La *Madonna* di San Saba, confrontata con le altre due opere sottoscritte da Rusuti, può dunque a buon diritto entrare a far parte del *corpus* del maestro; oltre alle somiglianze con l'icona di Santa Maria del Popolo, è evidente infatti una matrice formale comune anche nei confronti della *Madonna* di Santa Maria Maggiore, nelle caratteristiche fisionomiche, nella resa della mano destra, nei particolari del panneggio.

Per quanto riguarda gli altri due affreschi presenti nella quarta navata, senz'altro eseguiti nella stessa campagna di lavori, va osservato che il tono stilistico appare leggermente diverso, verrebbe da dire più arcaico. La frontalità vagamente inespressiva dei tre santi inquadrati da un'esile struttura architettonica fanno pensare all'opera di un pittore ancora legato a tradizioni più antiche e, soprattutto, riecheggiano, ulteriormente semplificandole, le architetture delle prime scene neotestamentarie della chiesa superiore di Assisi, quali appaiono per esempio nell'*Annunciazione* e nelle *Nozze di Cana*. Mi sembra che il gruppo di San Saba sia perciò da porre cronologicamente nella seconda metà dell'ultimo decennio del Duecento, verosimilmente quando Torriti e la sua *équipe* furono richiamati a Roma da papa Niccolò IV (1288-1292), dopo aver dato inizio al ciclo vetero e neotestamentario di Assisi. All'agosto/settembre 1288 ri-

salgono i primi documenti<sup>20</sup> riguardanti il cantiere di Santa Maria Maggiore, promosso appunto dal primo pontefice francescano.<sup>21</sup> Nel 1296 Torriti firmò il mosaico absidale apponendovi anche la data 1296 ed entro il 1297 Rusuti dovette concludere la propria opera in facciata. In questo giro di anni sembrano dunque collocabili sia gli affreschi di San Saba sia l'icona di Santa Maria del Popolo.

È dunque giunto il momento di riconsiderare l'intero percorso artistico di Filippo Rusuti, di cui mi sto occupando con uno studio di più ampio respiro.

---

<sup>20</sup> TOMEI, *Iacobus*, cit., pp. 102 sgg.; ID., *Dal documento al monumento: le lettere di Niccolò IV per Santa Maria Maggiore*, «Studi medievali e moderni», 1, 1997, pp. 73-92.

<sup>21</sup> A. TOMEI, *La committenza artistica di Niccolò IV, primo papa francescano*, «Ikon», 3, 2010, pp. 23-34.