

# *Fenestella*

*Inside Medieval Art*

4 | 2023



Milano University Press

«Fenestella. Inside Medieval Art»

è una rivista ad accesso aperto sottoposta a revisione reciprocamente anonima  
is a double-blind peer-reviewed Open Access Journal

<https://riviste.unimi.it/index.php/fenestella>

[redazione.fenestella@unimi.it](mailto:redazione.fenestella@unimi.it)

### **Direttore** | Editor

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

### **Comitato editoriale** | Editorial staff

Simona Moretti (Università IULM, Milano)

Lorenzo Riccardi (Ministero della cultura. Soprintendenza Archeologia,  
Belle arti e Paesaggio per le province di Frosinone e Latina)

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Andrea Torno Ginnasi (Università degli Studi di Milano)

### **Assistente editoriale** | Editorial Assistant

Giulia Ghilardi (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

### **Comitato scientifico** | Editorial board

Marcello Angheben (Université de Poitiers, CESCO)

Xavier Barral i Altet (Université de Rennes 2, Università Ca' Foscari di Venezia)

Giulia Bordi (Università degli Studi Roma Tre)

Manuel Castiñeiras (Universitat Autònoma de Barcelona)

Sible De Blaauw (Radboud University Nijmegen)

Mauro della Valle (Università degli Studi di Milano)

Albert Dietl (Universität Regensburg)

Manuela Gianandrea (Sapienza Università di Roma)

Søren Kaspersen (University of Copenhagen - emeritus)

Miodrag Marković (University of Belgrade)

John Mitchell (University of East Anglia)

Giulia Orofino (Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale)

Valentino Pace (già Università degli Studi di Udine)

Paolo Piva (Università degli Studi di Milano)

José María Salvador González (Universidad Complutense de Madrid)

Wolfgang Schenkluh (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, ERZ)

### **Editore** | Publisher



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI MILANO  
DIPARTIMENTO DI BENI  
CULTURALI E AMBIENTALI



Milano University Press

### **Indicizzazione** | Indexing

DOAJ - ERIH PLUS - ANVUR Classe A settore 10/B1

### **Grafica e impaginazione** | Design and layout

ICEIGeo, Milano

ISSN 2784-8663



# SOMMARIO | CONTENTS

**5** La presunta «chiesa biabsidata» nel monastero di San Venerio sull'isola del Tino (SP). Rilettura del monumento da recenti scavi archeologici

Aurora Cagnana

**19** The Iconography of the Mythological Characters in the *Divine Comedy* Manuscripts of the 14<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries: Functions and Iconographical Sources

Alina Miroshnik, Anna Pozhidaeva

**53** Il ritratto di Niceforo II Foca (963-969) nella Grande Piccionaia a Çavuşin. La creazione di uno spazio sacro in Cappadocia alla metà del X secolo

Giorgia Abbate

**81** Liberi o vincolati? Professionisti autonomi o societari? Indagine su Pietro Cavallini, Filippo Rusuti e Jacopo Torriti

Giulia Cesetti

**109** I sarcofagi dei Santi Vitale e Agricola: reliquie 'inquiete' e chiese 'in movimento' a Bologna nell'XI e XII secolo

Arturo Calzona



# Liberi o vincolati? Professionisti autonomi o societari? Indagine su Pietro Cavallini, Filippo Rusuti e Jacopo Torriti

Giulia Cesetti

Università degli Studi Roma Tre  
[giulia.cesetti@outlook.it](mailto:giulia.cesetti@outlook.it)  
ORCID 0009-0000-9608-0858

## Freelance or bonded? Autonomous or corporate professionals? A survey on Pietro Cavallini, Filippo Rusuti and Jacopo Torriti

In late 13<sup>th</sup>-early 14<sup>th</sup> century Rome, the three painters Pietro Cavallini, Filippo Rusuti and Jacopo Torriti worked for about fifteen baronial families, the same ones that dominated the city. By sifting through their commissions, I tried to understand whether political relationships existed between artists and patrons, whether the former were conditioned by family and baronial alignments in Rome.

The analysis of the topography of the works, both autograph and linked to the workshops of Cavallini, Rusuti and Torriti, has highlighted a peculiar *modus operandi* of the three masters that seems to be marked by a district subdivision of the city. A division perhaps instrumental in avoiding any kind of competition between the three workshops.

Through the examination of documentary, textual and visual sources, the social and economic background in which the Roman painters operated was analysed to understand whether they had already come together in a widespread organisation between the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> century, well before the Guild of 1478.

Starting with the testimonies of the two *capomagister* Giovanni da Capranica and Matteo Giovannetti regarding the two papal workshops, the Vatican and Avignonese, and from the analysis of two other great painting workshops, Cavallini's in Santa Cecilia in Trastevere and Giotto's in Assisi, an attempt was made to finally frame the dynamics and articulation of medieval painting workshops.

**Keywords:** Pietro Cavallini; Filippo Rusuti; Jacopo Torriti; Rome; 13<sup>th</sup> century

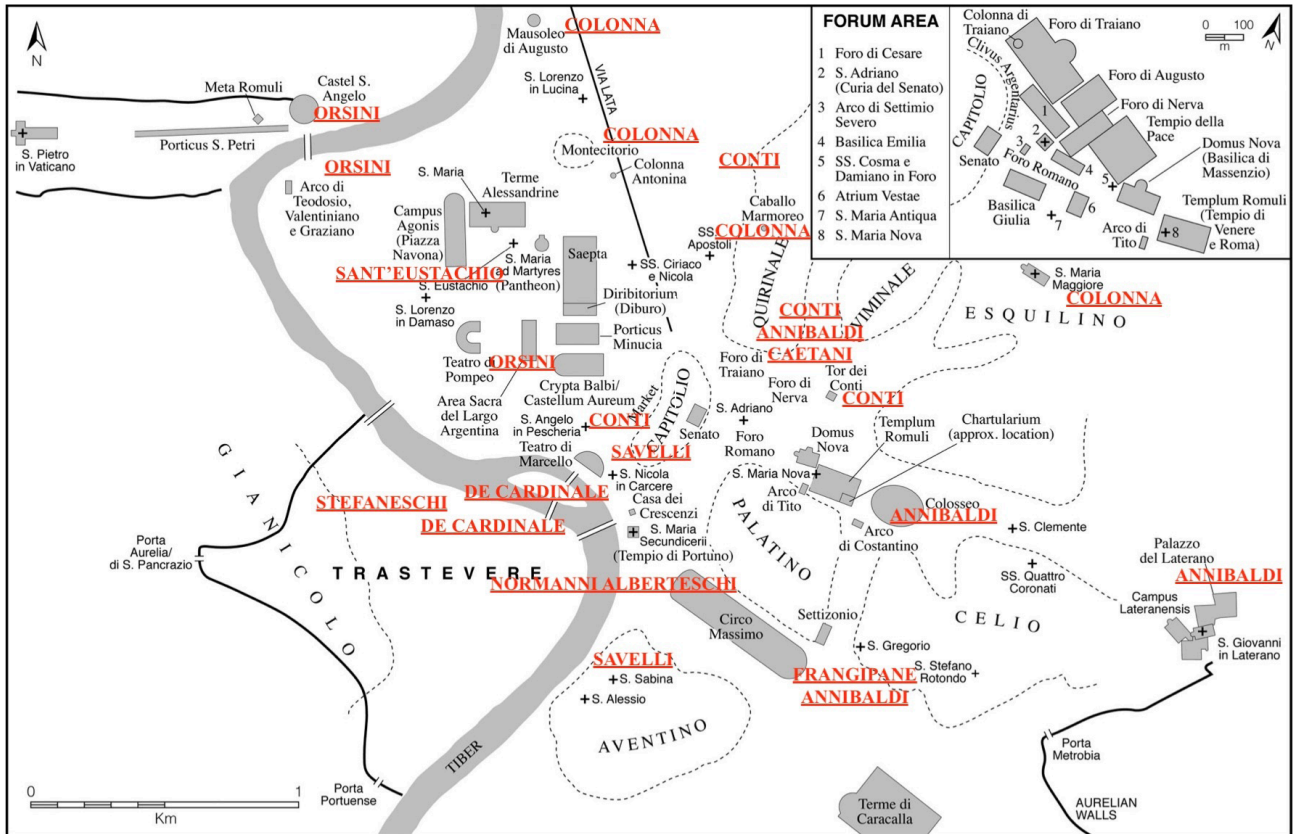
DOI: 10.54103/fenestella/23126

© 2023 | Giulia Cesetti



Nel contesto romano di fine Duecento, caratterizzato dalla volontà di supremazia che contraddistingue i diversi lignaggi baronali, e dove le opere attribuite a Cavallini, Rusuti e Torriti conducono ai protagonisti della scena politica più insigni del tempo, una delle domande che ci si potrebbe porre è se esistesse un rapporto tra artisti e famiglie. La distribuzione delle committenze dipendeva da una relazione da parte dei primi con casate o schieramenti politici? Anche se in passato non sono mancati studi volti a sottolineare il rapporto esistente tra pittori e famiglie baronali, e in particolar modo tra Pietro Cavallini e la famiglia Orsini<sup>1</sup>, in realtà dietro alla fluidità delle committenze per le quali lavorarono i tre pittori sembra celarsi una libertà da vincoli clientelari, familiari o politici. Si citano al riguardo due casi. Nel 1296 mentre Jacopo Torriti lavorava a San Pietro in Vaticano per Bonifacio VIII Caetani<sup>2</sup>, Pietro Cavallini era attivo a Santa Maria in Trastevere per la famiglia Stefaneschi<sup>3</sup>. Si consideri che contestualmente Jacopo Torriti concludeva il cantiere di Santa Maria Maggiore avviato per volontà di Niccolò IV e la famiglia Colonna<sup>4</sup> e che, per una committenza Caetani, realizzò negli stessi anni l'affresco nella Rotonda presso la basilica dei Santi Cosma e Damiano<sup>5</sup>. Se, infatti, fosse esistito uno schieramento politico da parte dei tre artisti non si spiegherebbe allora come mai Stefaneschi e Caetani, due famiglie così vicine tra di loro, avessero ingaggiato due artisti così diversi. Ma, al contempo, come va letta l'opera prestata da Torriti per due famiglie così rivali, come i Colonna e i Caetani, nello stesso giro di anni? Come libertà da ogni vincolo relazionale? Un ulteriore episodio utile a comprendere tale questione riguarda la chiesa mariana che sorge sul colle capitolino, Santa Maria in Aracoeli: uno spazio in osmosi con il Palazzo senatorio, perno politico dell'Urbe dove ogni famiglia di rispetto aveva interesse a farsi raffigurare<sup>6</sup>. Anche in questo caso, però, l'esistenza di relazioni politico-artistiche tra committenti e pittori si dimostra illusoria. Si prendano come esempio i resti dell'originaria decorazione della cappella Savelli (1296) e la lunetta del monumento funebre del cardinale Matteo d'Acquasparta (1302-1305). Entrambe le opere sono chiaramente riconducibili alla

- 1 Menichella 1980-1981: 51-57. La studiosa, analizzando le opere di Pietro Cavallini e notando come esse rientrassero nella sfera giurisdizionale e territoriale degli Orsini, afferma l'esistenza di interrelazioni tra l'attività artistica del pittore romano e la potenza orsiniana. A riprova di questo poi, Menichella affermava come durante il pontificato di Niccolò IV, periodo che vide l'attenuazione della potenza orsiniana e l'ascesa dei rivali Colonna, le committenze di San Giovanni in Latrano e di Santa Maria Maggiore furono assegnate ad altri pittori romani. Tomei 2000: 12. Il rapporto tra Pietro Cavallini e gli Orsini viene messo in evidenza anche da Tomei. Nel testamento di Matteo Rosso Orsini (Fondo Orsini, II.A.II n.12) datato 12 gennaio 1279 e conservato a Roma presso l'Archivio Capitolino, tra le disposizioni finali riguardanti i debiti che l'Orsini aveva nei confronti di varie persone, è presente anche un certo «Petro Cavallino» legato al testatore da un rapporto di tipo professionale consistente nella fornitura di una fibula, un oggetto prezioso visto il valore dei XIII provisini corrispondenti ai soldi da restituirgli. Sul documento: Barbero 1989: 84-87.
- 2 Tomei 1990.
- 3 Paniccia 2015: 45-56; Tomei 2000; Ragionieri 1981: 447-467.
- 4 Romano 2006: 291-312; Menna 1988: 201-224.
- 5 Bordi 2014: 335-366.
- 6 A differenza di altre chiese, come ad esempio le già citate Santa Maria in Trastevere o Santa Maria Maggiore, dove la volontà che emerge sembra quella di affermare e legittimare il dominio della propria famiglia sul rione in cui si abita, la chiesa dell'Aracoeli non risponde bene ai modelli di «chiesa familiare». È il mausoleo per eccellenza della nobiltà senatoria. Essere in Aracoeli significava legittimare il proprio potere nello spazio politico di Roma. Bolgia 2007: 73-106. Giovè Marchioli 2006: 350, nota 8. Così come spiega Marchioli la scelta di eleggere un luogo di culto significativo, come quello di un ordine mendicante, a *pantheon* civico delle famiglie signorili eminenti, sembrerebbe far riemergere il fenomeno tardo-antico ed altomedievale delle inumazioni privilegiate *ad martyres*.



1 Topografia delle famiglie baronali all'interno dell'Urbe (rielaborazione da Wickham 2015).



2 Roma, Santa Maria in Aracoeli. Cappella Savelli. Dettaglio dei mensoloni scorciati nel sottotetto e dell'Uomo alato / Matteo, 1298 circa (da Romano 2017).



3 Santa Maria in Aracoeli. Cappella Savelli. Dettaglio dell'Uomo alato / Matteo (da Romano 2017).



4 Santa Maria in Aracoeli. Lunetta del monumento funebre del cardinale Matteo Acquasparta, 1302-1305 (da Romano 2017).



5 Santa Maria in Aracoeli. Lunetta del monumento funebre del cardinale Matteo Acquasparta. Dettaglio della Vergine col Bambino, 1302-1305 (da Romano 2017).

presenza della bottega cavalliniana. Considerando che i Savelli erano imparentati con i Colonna<sup>7</sup>, e che Matteo d'Acquasparta era un pio sostenitore di Bonifacio VIII e della sua politica anti colonnese<sup>8</sup>, si comprende bene come, dal punto di vista artistico, la rete delle alleanze dei gruppi baronali non era alla base della distribuzione delle commissioni artistiche. Altrimenti, anche all'Aracoeli, sia per i Savelli sia per il cardinale Acquasparta, in virtù dell'intervento di Jacopo Torriti nell'abside di Santa Maria Maggiore e nel pannello musivo del monumento funebre bonifaciano, si sarebbe dovuta trovare attiva la sua bottega. Ma anche in questo caso i conti non tornerebbero, poiché, qualora fosse stato presente Torriti, si sarebbe delineata comunque una situazione anomala che avrebbe visto attivo lo stesso pittore per esponenti appartenenti a schieramenti diversi, Colonna e Savelli da una parte, e Matteo d'Acquasparta e Bonifacio VIII dall'altra. Quella dell'Aracoeli è una situazione inversa a quella precedentemente illustrata. Difatti, se nel primo caso si avevano due famiglie dello stesso circuito (Stefaneschi e Caetani) che fecero intervenire due pittori differenti (Pietro Cavallini e Jacopo Torriti) in due luoghi distanti (Santa Maria in Trastevere e San Pietro in Vaticano), nella chiesa dell'Aracoeli è avvenuto il contrario. Qui si avevano una famiglia e un cardinale (Savelli e Matteo d'Acquasparta) appartenenti a circuiti diversi, quello colonnese e quello bonifaciano, per i quali lavorò lo stesso pittore nel medesimo luogo (Cavallini). Michael Schmitz, infatti, sostiene che la bottega di Cavallini sembra aver avuto un vero e proprio monopolio della chiesa capitolina, nella quale il pittore svolse probabilmente la funzione di capo *magister*<sup>9</sup>. E dove, per la decorazione delle proprie cappelle, donatori privati, noti o anonimi, si affidarono alle botteghe operanti in loco ed educate allo stile di Cavallini<sup>10</sup>.

Dunque, quale poteva essere la modalità attraverso la quale i tre pittori avrebbero potuto ripartirsi le commesse loro affidate? Dall'osservazione della topografia delle opere autografe di Pietro Cavallini, Filippo Rusuti e Jacopo Torriti, emerge che esse sono dislocate uniformemente in zone specifiche della città. I tre artisti sembrerebbero non invadere l'uno lo spazio dell'altro, spartendo l'Urbe in tre quadranti, ognuno terreno d'azione delle tre diverse personalità e dei tre diversi linguaggi, dove la Via Sacra, che dal Laterano giunge fino a Castel Sant'Angelo, divenne la bisettrice cittadina. L'unica eccezione a tale ripartizione sembra essere il cantiere della basilica esquilina di Santa Maria Maggiore che vide attivi, contemporaneamente e in sinergia, Filippo Rusuti e Jacopo Torriti, unico contesto che consente oggi di riflettere sugli scambi e sulla circolazione delle sagome tra gli artisti.

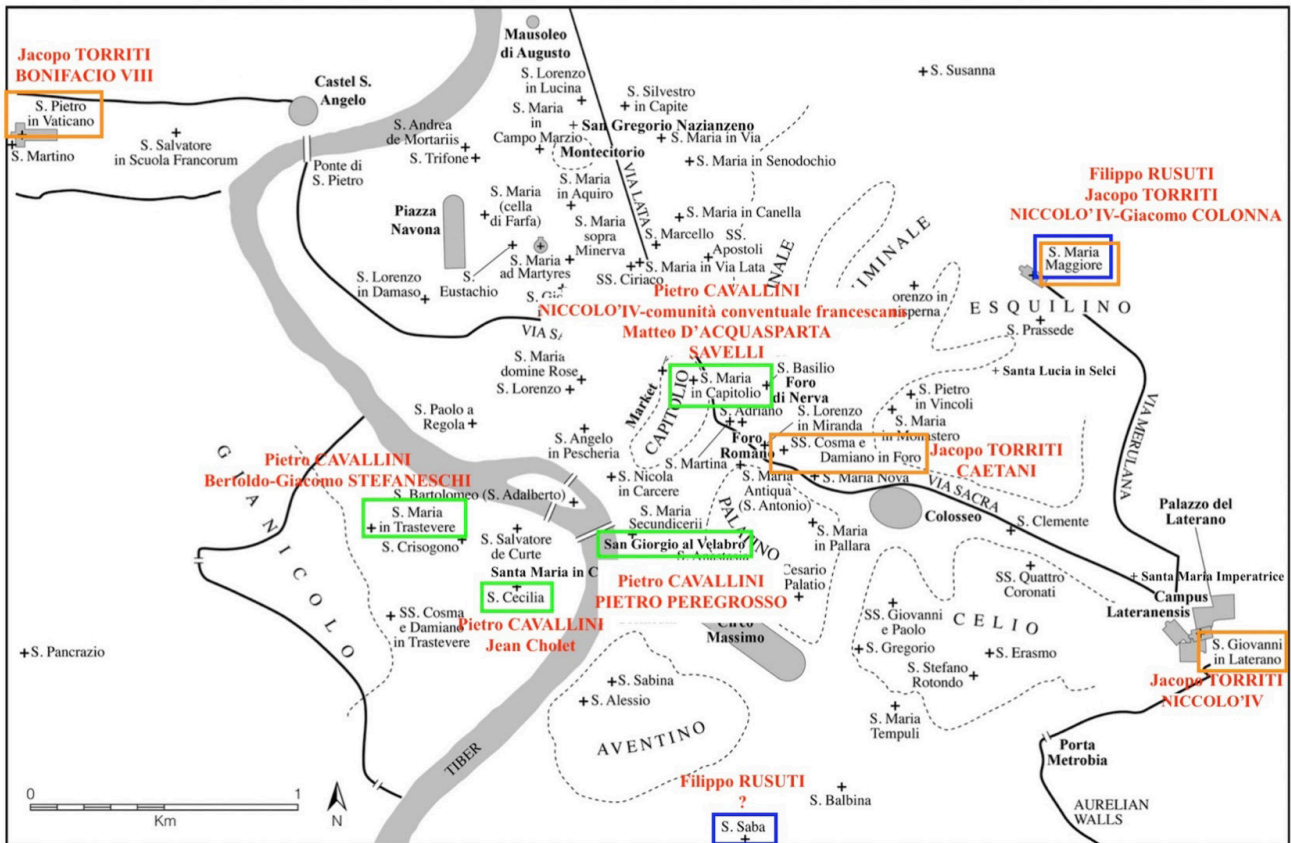
Dunque, l'analisi della dislocazione delle opere autografe induce a considerare la possibilità di un carattere locale, o meglio rionale, assunto dalle botteghe dei tre artisti sullo scorcio

7 La sorella di Onorio IV aveva sposato Agapito Colonna, nipote del cardinale Jacopo. Nonostante questo, però, bisogna fare attenzione a non considerare troppo le famiglie baronali come «blocchi» unici perché ci sono casi in cui ogni ramo ha una sua politica. Lo mostrano bene i dossier e le fonti analizzati da Internullo in *Roma al tempo di Dante* e relative alle relazioni che permeavano lo spazio politico della città. La serie di reti analizzate, dall'esterno (percepite) (Saba Malaspina, Giovanni Villani, Nicola da Ligny), dall'interno (realizzate), dall'alto (imprese), mostrano una certa fluidità nell'appartenenza all'uno o all'altro schieramento.

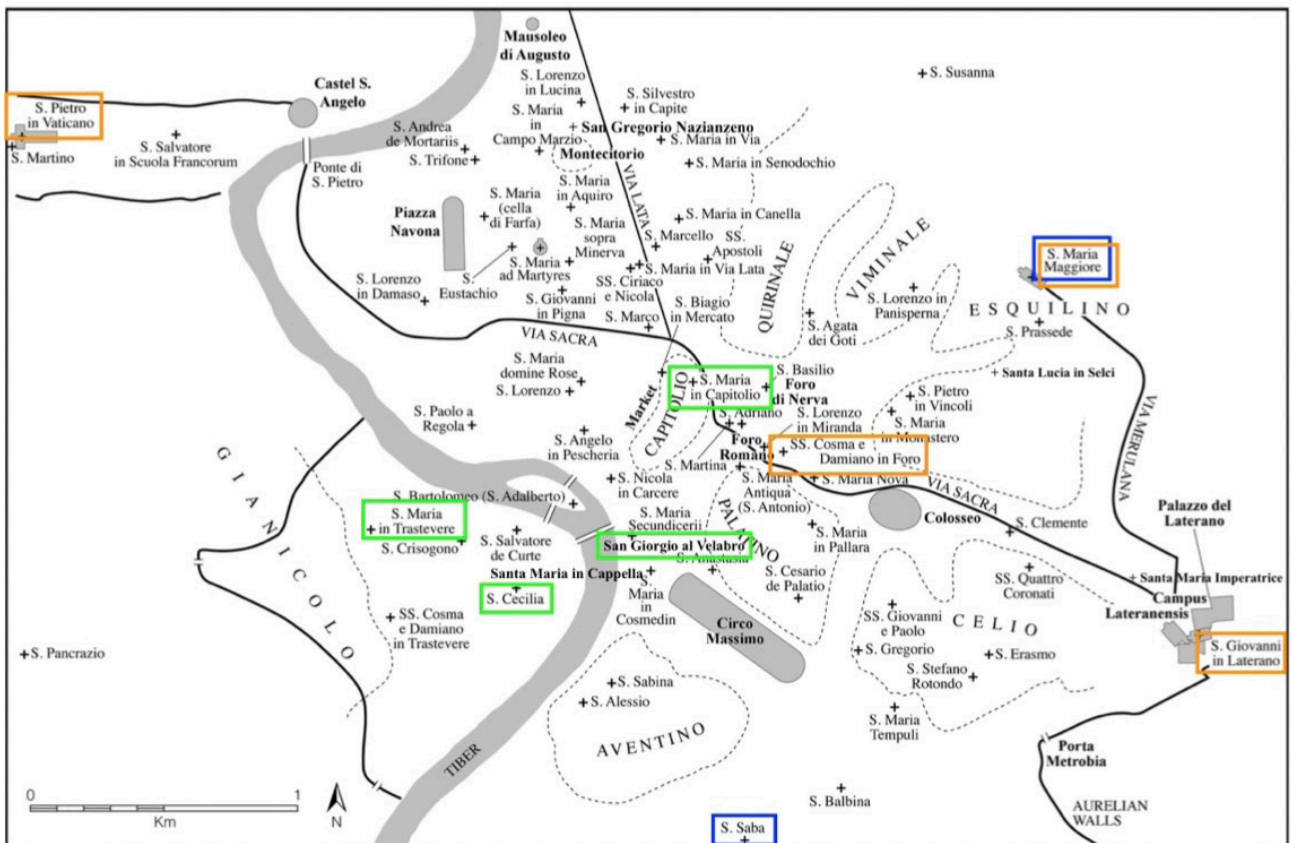
8 Barone 1983: 799-805. A partire dal 1285, la famiglia Colonna aveva attuato una politica religiosa nei confronti del convento di San Silvestro, che aveva assunto i connotati di un vero e proprio convento di famiglia, sede di monacazione di alcune Colonna. Per tale motivo, esso fu oggetto della politica bonifaciana anticolonnese, tanto che nel 1297 Bonifacio VIII privò Giovanna Colonna del ruolo di Badessa, sottopose il Convento alla giurisdizione del cardinale Matteo d'Acquasparta e costrinse la comunità ad assumere la Regola delle Clarisse «urbaniste».

9 Schmitz 2013: 243.

10 Ivi: 245.



6 Analisi delle relazioni artisti-committenti (rielaborazione da Wickham 2015).



7 Dislocazione topografica rionale delle opere autografe (rielaborazione da Wickham 2015).

7 del XIII secolo. Quel che sembra delinearsi è la presenza di Pietro Cavallini nel rione di Trastevere, nella zona del Velabro adiacente alla Ripa Greca e all'Aracoeli. Dalla parte completamente opposta, invece, lavorando all'Esquilino, al Laterano, al Foro Romano e in Vaticano si trova Jacopo Torriti. Più sfuggente a tale ripartizione sembra essere Filippo Rusuti che, operando sul piccolo Aventino, sull'Esquilino e in Campo Marzio, si muove a cavallo della bisettrice creata dalla via Sacra. Se nella pianta di Roma andiamo poi a collocare, accanto a quelle autografe, le opere che la critica attribuisce alle botteghe dei  
 8 tre artisti, anche queste sembrano insistere sui circuiti rionali sopra individuati. Si consideri come la sovrapposizione fra le botteghe si verifichi, in realtà, soltanto in alcuni casi ben specifici. Una coincidenza che apparentemente sembra uscire dallo schema "zonale-territoriale" dei pittori ma che, in realtà, ha a che fare con due luoghi eminenti: San Pietro in Vaticano<sup>11</sup> e Santa Maria in Aracoeli, sedi dei poteri sovralocali, il Papato ed il *Senatus*, dove, ovviamente, ogni famiglia baronale aveva interesse nell'esser presente. Se l'ipotesi di un *modus operandi* per settori distinti delle tre più importanti personalità artistiche romane di fine secolo fosse plausibile, si potrebbe allora pensare all'esistenza di un accordo volto a limitare la concorrenza tra essi e tra le loro botteghe. A dare fondamento circa l'inesistenza di alcun tipo di competizione vi è poi l'impiego dei medesimi strumenti di trasposizione per le immagini, le sagome<sup>12</sup>. Difatti, se gli artisti fossero stati subordinati a qualche tipo di rapporto verticale non avrebbero di certo fatto circolare le proprie sagome tra i cantieri altrui così come è stato dimostrato dalla trasmigrazione di una sagoma torritiana nel cantiere rusutiano di Santa Maria Maggiore<sup>13</sup>. È vero che tale passaggio è avvenuto nel 1296, quando entrambi i pittori furono attivi a Santa Maria Maggiore, ma è anche vero che la sagoma utilizzata da Rusuti in facciata per il volto del Cristo fu la  
 9, 10 stessa che utilizzò nel 1288 Jacopo Torriti per il volto del Cristo nella *Deesis* assiate<sup>14</sup>.

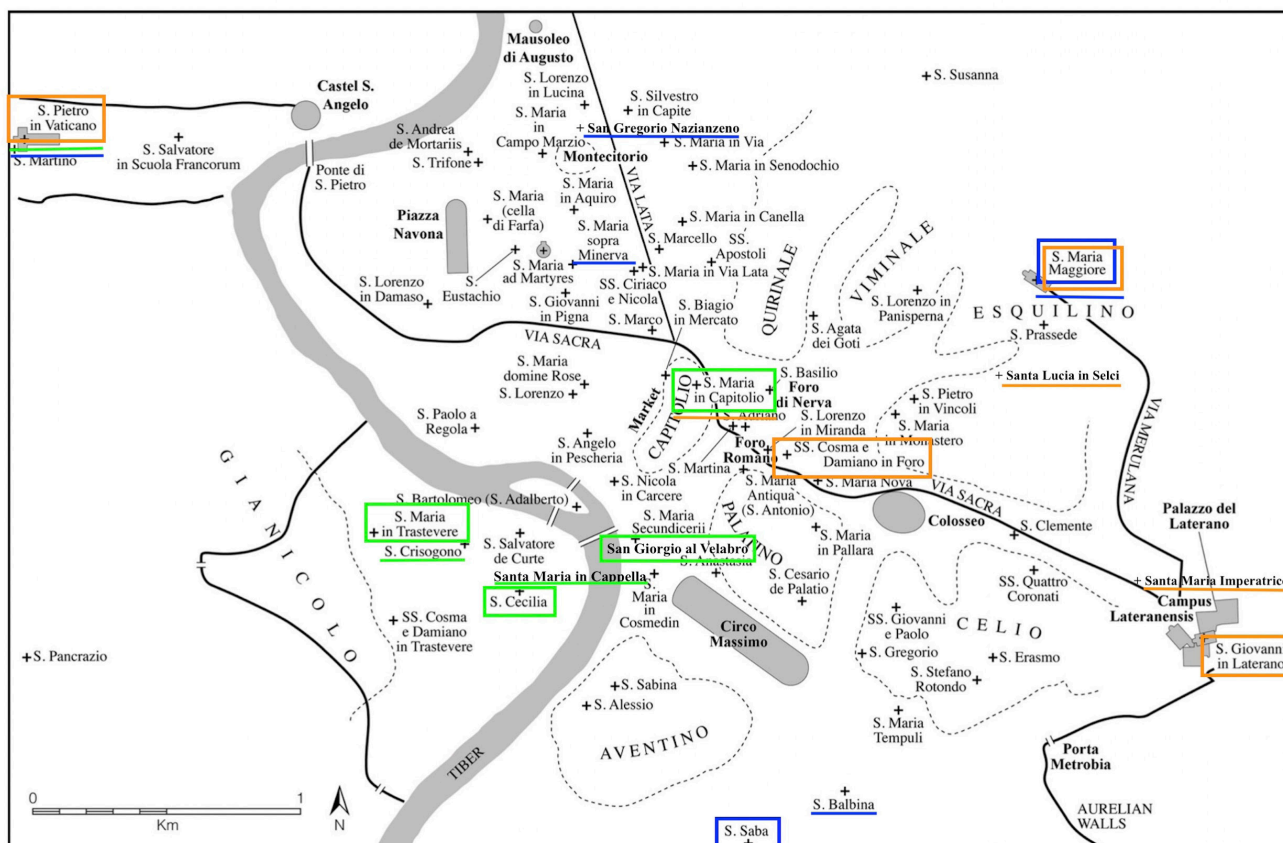
11 A San Pietro in Vaticano era possibile entrare in contatto, simultaneamente, con i linguaggi figurativi dei tre artisti. Qui, se è accertata la presenza di Jacopo Torriti nella realizzazione, insieme ad Arnolfo di Cambio, del monumento funebre di Bonifacio VIII, i brani della *Madonna Porta Iudicii* e della *Madonna della Bocciata*, per la somiglianza che presentano con la Madonna di Santa Maria del Popolo e la Vergine del Monumento Acquasparta, possono esser ricondotti ad artisti estremamente vicini a Filippo Rusuti e a Pietro Cavallini.

12 Le sagome sono sistemi di trasposizione delle immagini, strumenti utilizzati dalle botteghe per espedienti tecnici ed estetici, realizzati in materiali duttili e maneggevoli come la pergamena e la successiva carta, rese più resistenti e trasparenti attraverso un procedimento di inceratura, e che entravano in gioco solo dopo un attento studio analitico e geometrico volto a conferirne le giuste misure. Sulla questione relativa ad *antibola* e *patrones*: Nimmo, Olivetti 1985-1986: 399-411; Andaloro 1995: 157-162; Zanardi 1995: 230-248; Andaloro 2002: 567-574; Pogliani 2002: 567-574; Bellucci, Frosinini 2010: 167-177; La Mantia 2010: 151-164; Pogliani 2014: 443-450; Valentini 2014: 451-456; Costantini 2014: 849-869; Valentini 2016: 270-277. Si veda anche il recente studio di Francesco Gandolfo (2023: 115-160) sull'impiego dei patroni negli affreschi della cripta di San Magno della Cattedrale di Anagni.

13 Andaloro 2003: 153. A coincidere sono i tratti somatici interni. Se c'è stato l'utilizzo di una sagoma torritiana da parte di Rusuti è anche vero che ciò è avvenuto con modalità costruttive differenti, poiché nel volto del Cristo esquilino sono stati utilizzati sintagmi diversi da quelli che presenta il volto del Cristo assiate. Il sintagma rusutiano coinvolge arcate sopraccigliari-occhi-naso, a differenza di quello torritiano che prevede naso-bocca-mento.

14 Andaloro 2003: 152. Le motivazioni che hanno portato all'impiego della sagoma assiate a differenza, ad esempio, di quella utilizzata per il volto del Cristo nell'abside della stessa basilica esquilina, possono essere individuate analizzando la differente natura esistente tra il volto del Cristo di Rusuti e quello posto nell'abside da Torriti. Se il Cristo raffigurato in facciata ha una posa frontale, il secondo ha una posa di tre quarti che, in tal modo, ha il suo diretto collegamento con la *Theotokos* della *Deesis* assiate e affonda le sue radici nel volto del Creatore di Eva.

Ecco allora che in Santa Maria Maggiore l'impiego della sagoma è stata funzionale al tipo di volto



- 8 Dislocazione topografica delle committenze artistiche di Pietro Cavallini, Filippo Rusuti e Jacopo Torriti. In verde le committenze di Pietro Cavallini, in blu quelle di Filippo Rusuti, in arancione quelle di Jacopo Torriti. Con il rettangolo sono evidenziate le committenze attribuibili direttamente ai tre pittori mentre con la linea retta le committenze riferibili alla presenza della bottega (rielaborazione da Wickham 2015).



- 9 Roma, Santa Maria Maggiore, facciata. Particolare del Cristo. Filippo Rusuti, 1292-1297 (da Romano 2017).
- 10 Assisi, basilica superiore di San Francesco, volta clipeata. Particolare del Cristo. Jacopo Torriti, 1288-1289 (da Tomei 1990).

C'è poi un caso particolare, ossia il pannello dedicatorio di Santa Maria in Trastevere di Bertoldo Stefaneschi. Se da un lato in esso si può cogliere lo «scambio ideativo» che Pietro Cavallini può aver avuto con Jacopo Torriti, dall'altro esso consente di comprendere come possa esser avvenuto un possibile passaggio materiale di sagome tra Pietro Cavallini e Filippo Rusuti. Se l'immagine della Vergine con il Bambino nel clipeo è infatti una novità iconografica che il pannello dedicatorio trasteverino condivide con il pannello musivo del monumento funebre di Bonifacio VIII di Jacopo Torriti<sup>15</sup> (1296), le due Vergini in realtà non sembrano esser state originate a partire dall'impiego della medesima sagoma. Forti punti di tangenza inducono invece a collegare la Vergine trasteverina cavalliniana a quella esquilina rusutiana. Si consideri poi che, se da una parte lo schema compositivo generale evidenzia il legame esistente tra Stefaneschi e Caetani, la somiglianza delle Vergini, in realtà, avvicina tra loro Stefaneschi e Colonna.

Quest'ultimo esempio è così interessante da aprire un ulteriore spiraglio nei diversi rapporti che potevano intercorrere tra i tre pittori dimostrando e ribadendo la libertà artistica dai concatenamenti baronali. Uno dei quesiti che ci si potrebbe porre riguarda allora il ruolo che questi tre artisti ricoprivano all'interno del mercato economico e sociale della città, o meglio se si fossero riuniti in un'associazione professionale. Probabilmente sì, perché se è vero che il primo atto della Gilda romana risale al 1478<sup>16</sup>, il *modus operandi* ipotizzato potrebbe essere la spia di un'associazione professionale tra i pittori, o almeno, un segnale per poterne ipotizzare un prodromo. Nonostante fino al 1478 risulti difficile stabilire su base documentaria la presenza di un'organizzazione dei pittori, in realtà è lo stesso Statuto quattrocentesco a fornire indizi circa una sua possibile precedente realtà. Steso dai pittori Cola Saccocci, Antoniazio Romano<sup>17</sup> e dal miniatore Jacopo Ravaldi, sottoscritto da altri 31 pittori e miniatori, tra i quali il *pictor papalis* Melozzo Ambrosoli da Forlì, lo Statuto dell'Università dei pittori e dei miniatori sembra rivelare l'esistenza di una documentazione normativa precedente ed esserne dunque un suo aggiornamento. Difatti, così come ha dimostrato Isabella Salvagni, se da una parte lo Statuto sembra esser stato approvato dai Conservatori della *Camera Urbis* solo dopo esser stato confrontato con statuti precedenti<sup>18</sup>, dall'altra esso segue le norme prescrittive degli Statuti quattrocenteschi delle corporazioni

da realizzare, per il quale Rusuti prevedeva lo slittamento dell'elemento centrale, ovvero il naso, verso l'alto, declinandolo alla propria maniera per mantenere, forse, un principio di riconoscibilità personale.

15 Poeschke 1983: 425.

16 Lo Statuto fu pubblicato per la prima volta da Müntz 1882: 101-111.

17 Si consideri che nel 1470 Antoniazio era cardinal Camerlengo dell'Ordine dei Raccomandati della Vergine Maria, la più antica arciconfraternita romana che, nel corso del tempo, riunì a sé altre sei *Societates recomendatorum* e dalla quale, nel 1486, derivò quella del Gonfalone. In virtù di tale ruolo, Antoniazio aveva il dovere di vigilare sull'importantissima icona esquilina della *Salus Populi Romani*, che veniva portata in processione durante la festa dell'Assunta. Per quanto riguarda le origini dell'Ordine dei Raccomandati e della successiva Arciconfraternita del Gonfalone: Bordi 2022: 134-136.

Maire Vigueur 2011: 198. La partecipazione delle arti alla processione ferragostana assume un forte significato. È da ritenere infatti che i primi ad entrare nel corteo insieme al clero fossero proprio i membri delle Arti, seguiti in un secondo momento dai magistrati comunali, che vi prendevano posto nel momento che il corteo raggiungeva la chiesa di Sant'Adriano al Foro. Componente più visibile e imponente di tutto il corteo, le Arti sfilavano seguendo una specifica gerarchia che, rispettando la vicinanza politica e sociale con la confraternita del San Salvatore, vedeva al primo posto bovattieri e mercanti, seguiti da cambiavalute, lanaioli, speziali, pellicciai, macellai, pescivendoli e, in seguito, tutte le altre.

18 Salvagni 2014: 29. A conclusione dello Statuto si afferma [...] *et mature considerata et collationata cum aliis prioribus et antiquis statutis fuerunt per eosdem Conservatores correctae, approbata et confirmata in omnibus et per omnia [...]*. Müntz 1882: 111.



11 Roma, Santa Maria in Trastevere. Pannello dedicatorio di Bertoldo Stefaneschi nell'emiciclo absidale. Pietro Cavallini, 1296 (da Romano 2017).



12 Roma, San Pietro in Vaticano. Disegno acquerellato di Domenico Tasselli da Lugo (1605-1619). BAV, ACSP, A. 64 ter, f. 25r (da Romano 2017).



13 Roma, Santa Maria in Trastevere. Particolare della Vergine nel pannello dedicatorio. Pietro Cavallini, 1296 circa (da Romano 2017).



14 New York, Brooklyn Museum of Arts, inv. 23.26. Frammento del pannello musivo proveniente dal monumento funebre di Bonifacio VIII. Jacopo Torriti, 1295-1296 (da Romano 2017).



15 Roma, Santa Maria Maggiore. Particolare della Vergine in facciata. Filippo Rusuti, 1292-1297 (da Romano 2017).

romane, che furono revisionati o redatti *ex novo* tra gli anni Ottanta del 1300 e la fine del pontificato di Martino V (1431)<sup>19</sup>, facendo così pensare che l'Arte dei pittori abbia steso un proprio statuto a seguito del ritorno del papato da Avignone<sup>20</sup>. Ma che le norme dello Statuto vigessero già da tempo, almeno da un cinquantennio, lo conferma una *locatio ad arte pictoria*, cioè un contratto di fideiussione di un certo Pietro, figlio di Colutia Silvestro da Corneto, datato al 6 aprile del 1428<sup>21</sup>, la cui norma giuridica verrà richiamata nel capitolo XVIII del successivo Statuto del 1478<sup>22</sup>.

C'è poi da aggiungere che la memoria di un'associazione dei pittori ricorre per ben due volte. Se nel 1462 l'arte «Dei pittori» è enumerata al diciottesimo posto nell'elenco delle quarantadue corporazioni che, la notte tra il 14 ed il 15 agosto, nel giorno dell'Assunta, accompagnavano in processione l'acheropita lateranense del Salvatore<sup>23</sup>, essa, sul finire del Trecento, era elencata tra le sedici che afferivano alla *Cohadunatio artium*<sup>24</sup>. Per quanto riguarda il XIV secolo un lavoro sicuramente importante è quello di Beatrice Cirulli<sup>25</sup> la quale ha cercato di chiarire la posizione sociale e professionale dei pittori dall'epoca di Cola di Rienzo all'avvio del pontificato di Martino V (1347-1417), e, attraverso l'analisi di una documentazione di natura eterogenea<sup>26</sup>, è riuscita a individuare tra il secondo decennio del XIV secolo (a partire precisamente del 1318) e la fine del pontificato di Martino V (Oddone Colonna, 1417-1431) i nomi di ben 104 pittori. Dallo spoglio di questi ultimi risulta che 54 provengono dall'Urbe capitolina, e 21 tra questi risiedevano tra Ponte, Pigna e Parione<sup>27</sup>, rioni caratterizzati da un artigianato qualificato<sup>28</sup>. La cosa interessante è che alcuni di essi risultano affittuari delle sei botteghe *ad vendendum imagines* situate nel portico del Paradiso del capitolo petrino destinate, per l'appunto, alla vendita di immagini o oggetti devozionali nelle quali si faceva uso della forma societaria<sup>29</sup>. Se però tali presenze sono successive al XIII

19 Salvagni 2014: 21.

20 Cirulli 2019: 202-203.

21 Cirulli 2019: 203. Per la *locatio pro Benedicto et Matheo pictoribus*: Corbo 1969: 197-198.

22 Müntz 1882: 103: *Quod nullus artifex puerum seu famulum vel laborantem alterius artificis sine consensu primi artificis capere debeat*.

23 L'elenco è pubblicato in Marangoni (1747: 122), il quale afferma di aver ritrovato nel Catasto 2 (scritto nell'anno 1462) dell'Archivio della Compagnia del Sancta Sanctorum la descrizione dell'ordine della processione.

24 Delumeau 1957: 367-383.

25 Cirulli 2019: 202-226.

26 Cirulli 2019: 205-206. I dati riportati fanno riferimento alla documentazione notarile, ai registri delle entrate e delle uscite dei pontificati di Benedetto XII, Urbano V, Gregorio XI, a iscrizioni, censi delle basiliche, lettere pontificie, registri di elezioni ufficiali.

27 Cirulli 2019: 219-223. I pittori attestati in Ponte tra il 1318 ed il 1424 sono: Marino da Gubbio, Lello (pittore-mercante), Laurentius de Urbe (Laurentium Petri Alesantri), Anthonio Petri Laurenti dicto lo Quartaro, Lello di Cecco della Pozzolana, Lello Palutii Averscuoli, Antonio di Pietro Noni, Tutii Colatii, Bertoluccio di Pietruccio, Paolo Bellhomo, Pietro Paolo Polonis, Lello de Gori, Nardus Factenanti, Johannes Lelli, Benedetto; in Pigna: Nucij, Bartolomeo, Francesco Bruni (fornitore di colori), Sabba Paulus Bartholomei, Cristofanum di Bartolomeo; in Parione: Tutii Cocca, Jacobello de Turre Canpi (fornitore di colori), Jacobello Jacchetti, Tucius Ageli, Luzulum de Brunis, Iohannes, Petrus, Paulus, Tutius Pamperoctus.

28 Maire Vigueur 2013: 87-94. Nel settore artigianale confluivano l'Arte dei lanaioli, l'Arte dei fabbri e ferri, l'Arte dei conciatori e pellicciai, l'Arte dei calzolari, l'Arte dei merciai, l'Arte dei sarti e l'Arte dei gioiellieri. Queste ultime tre dal XIV secolo disporranno di una loro propria organizzazione. Per quanto riguarda una loro dislocazione rionale, si tenga a mente che gli artigiani lanaioli risiedevano nei rioni Pigna e Sant'Eustachio, i merciai in Monti e Ponte, i fabbri in Ripa e a Sant'Angelo.

29 Cirulli 2019: 210-211.



E<sub>2</sub>  
 G<sub>4</sub>  
 I<sub>9</sub> T<sub>11</sub> R<sub>13</sub> V<sub>6</sub> O<sub>12</sub> C<sub>10</sub> P<sub>8</sub>  
 S<sub>7</sub>  
 I<sub>5</sub>  
 R<sub>3</sub>  
 S<sub>1</sub>

16 Roma, San Saba, basilica inferiore. Pannello con iscrizione cruciforme di *Sergius pictor*, X secolo (foto di G. Alfano 2020).

secolo è pur vero che esse possono essere indicative di una situazione precedente. Per quanto riguarda Roma c'è da sottolineare come gli studi di Chris Wickham abbiano messo in evidenza che l'Urbe fu una delle prime città italiane a mostrare corporazioni già nel X-XI secolo<sup>30</sup>.

All'interno dell'organizzazione del mondo dei mestieri difatti, già tra XI-XII secolo, si trovano menzioni di più *scolae*, ovvero enti strutturati con *priores* o *patroni*, e che forse derivavano dalle *scolae* tardoromane<sup>31</sup>. Se poi per il X secolo le citazioni riguardanti l'attività inerente a un mestiere sono scarse, esse aumentano tra XI e XII secolo, periodo, questo, durante il quale era comune definire professionalmente attori e testimoni di ogni sorta di documento. È grazie a più di trecento citazioni che si possono identificare circa cento mestieri<sup>32</sup> e, se tra i più menzionati ci sono i lavoratori della pelle e dei metalli, è da notare però la presenza di altri mestieri attestati da un numero ristretto di addetti, tra i quali proprio i pittori<sup>33</sup>. È quel che mostrano otto documenti datati tra la fine del X secolo e l'inizio del XIII, precisamente dal 992 al 1216. La cosa interessante è che, qualora siano citati in qualità di

30 Wickham 2015: 429-438.

31 Wickham 2013: 190-191. Nell'Urbe gli artigiani e gli altri professionisti erano riuniti in *scolae*, strutture modellate sull'esempio delle *scolae cantorum*, *mansionarum*, *defensorum* e delle varie *scolae militiae* documentate tra VIII e XII secolo e attive sia nell'accoglienza degli imperatori sia nella locazione dei beni fondiari. Tali *scolae* avevano origini bizantine e derivano dalle *scolae* degli ufficiali palatini. Le *scolae* originariamente erano tutti gruppi cerimoniali facenti parte del rituale pubblico cittadino e che solo lentamente divennero anche Arti nel senso socioeconomico del termine. È difatti possibile che l'identità cerimoniale abbia permesso di strutturare i membri di ciascun mestiere come gruppo. Difatti, nonostante avessero assunto la funzione di base delle Arti, le *scolae* urbane artigianali in realtà, se da una parte ancora non controllavano l'attività professionale e le relazioni interne di una comunità lavorativa strutturata, dall'altra non agivano nemmeno politicamente, come avrebbero fatto invece le Arti durante il governo di popolo di Brancaleone degli Andalò. Wickham 2015: 435-436. I primi ad essere attestati sono i candeggiatori nel 978, seguiti dagli *erarii* (1025), i *fullones* (1034), i *muratores* (1120), i *fiolarii*, i ferrai della regione Colonna, i calderai, i carbonai, due *scolae* di muratori e due di *bandonarii*.

32 Per quanto riguarda l'eterogeneità del mondo dei mestieri a Roma: Maire Vigueur 2015: 439-464.

33 Wickham 2015: 431.

testimoni<sup>34</sup>, di confinanti<sup>35</sup>, di amministratori<sup>36</sup>, o addirittura come senatori<sup>37</sup>, i pittori, presenti ed economicamente attivi, si trovino soltanto tra i clienti di Sant'Andrea e Gregorio al Celio e di San Ciriaco e Nicola in Via Lata<sup>38</sup>. Curioso è osservare che se *Vuido* e *Paulo*, rispettivamente il primo e l'ultimo tra gli otto pittori si trovano al Celio, gli altri, rientrando nella clientela di Santa Maria in Via Lata, e dunque nel rione Pigna, sembrerebbero confermare, o forse meglio, anticipare la 'geografia rionale artigianale' di XIII-XIV secolo vista poc'anzi.

Se a tali attestazioni si aggiunge poi il pannello con la sottoscrizione anagrammata<sup>39</sup> di *Sergius pictor* nella zoccolatura della cappella aggiunta intorno al X secolo nella chiesa inferiore di San Saba, ciò che stupisce è che egli, anziché utilizzare le più  
16 generali formule *Me fecit - Hoc opus fecit - Pinxit*, accompagnate dal nome del proprio esecutore, si qualifichi come *pictor*. Stesso titolo che un po' più tardi, tra XI-XII secolo, utilizzerà anche *Crescentius*, l'*infelix pictor* coinvolto nella decorazione dell'oratorio collocato all'estremità orientale della navata nord della basilica di San Lorenzo fuori le mura, la cosiddetta cappella H9<sup>40</sup>. Dunque, se l'utilizzo di *pictor* in un primo momento potrebbe far pensare alla volontà degli stessi artisti di qualificarsi e riconoscersi come

- 34 *Vuido exiguus pictor* nel 992 (1° luglio) risulta fra i testimoni di una locazione a terza generazione del casale Morena sito nel territorio di Albano sulla via Appia da parte dell'abate Giovanni II al prete e medico Gregorio (Il regesto del monastero dei Santi Andrea e Gregorio ad *Clivum Scuari*, a cura di Bartola 2003: doc. 128, 506-509; doc. 129, 510-512). *Johannes pictor filius Johannes pictori* nel 1072 (1° marzo) è *testis* di una concessione di terra (Hartmann 1895-1913: doc. LXXXVIII, 19-20). La cosa interessante è che qui si hanno due generazioni di pittori all'interno della stessa famiglia. Anche *Johannes pictor* nel 1104 (1° agosto) è presente come testimone (Hartmann 1895-1913: doc. CXXXI, 44). Nel 1216 (22 novembre) *Nicolaus Petri de Paulo pictor* è testimone (Bartola 2003: doc. 83, 383-387).
- 35 Nel 1079 (1° maggio) tra i confinanti di una *domus* nella *regio Inpinea prope arcum Divurio* è specificato *heredes de Berno et de Johanni pictori*. Se tale *Johanni pictori* è lo stesso che nel 1072 risultava come *testis* allora quest'atto rivelerebbe che Giovanni e/o i suoi eredi disponessero di abitazioni nel rione Pigna. (Hartmann 1895-1913, doc. CV, 25). Tagliaferri 2016: 234. Secondo Tagliaferri, poiché ad esser chiamati in causa sono stati i suoi eredi, a questa data Johannes, doveva esser morto, altrimenti sarebbe stato citato direttamente come proprietario. Nel 1099 (19 giugno) un *Guelto qui vocatur de Stefo de Guelto* vende a *Stafanus pictore* una *petiola de terra cum arboribus fructiferis* nel luogo *qui vocatur Bassi*. Tra i confinanti *tenet Sefanus pictores*, il che significa che Stefano ha già terre nel luogo e sta portando avanti una politica di accrescimento fondiario per la sua famiglia (Hartmann 1895-1913: doc. CXXVIII, 38).
- 36 Nel 1082 (10 agosto) un certo *Johannes filius Johannis qui vocatur de Tita* sembra rinunciare a qualsiasi pretesa giudiziaria sui beni mobili e immobili di sua suocera Maria, l'amministrazione dei quali ricade giuridicamente nella persona di *Stephanus pictor*. Dunque, Stefano sembra essere colui che si occupa di amministrare *vinea*, terra e *domus* di Maria (Hartmann 1895-1913, doc. CX, 28-29).
- 37 È il caso di *Bonumtibiveniat hoc est Bentevenga pictor* che nel 1148 (23 ottobre) è tra i senatori che confermarono a pregiudizio dei latitanti Tedelgario «Rainaldi Donadei», Giovanni suo fratello e loro eredi e in favore della chiesa di Santa Maria in Via Lata, i privilegi di proprietà concessi da Onorio II e dal prefetto Pietro. Il *privilegium confirmationis* è contenuto in Bartolini 1984: doc. 3, 2; doc.12, 13-18.
- 38 Wickham 2013: 327-374. Così come ha chiarito Wickham le clientele ecclesiastiche di Sant'Andrea e Gregorio al Celio e di San Ciriaco e Nicola in Via Lata presentavano alcune caratteristiche diverse: aristocratica e con una base di sostegno ristretta e potente la prima, non aristocratica ma con un'ampia base di sostegno la seconda.
- 39 Bordi 2009: 51-75. *Sergius* decide di anagrammare le lettere relative al proprio mestiere disponendo i caratteri in modo da formare un'iscrizione cruciforme.
- 40 Per i dipinti in questione, precedentemente ritenuti della prima metà di VIII secolo, Giulia Bordi (2007: 213-246), attraverso il confronto con alcuni episodi figurativi romani databili tra la metà e la fine dell'XI secolo, propone una datazione simile anche per l'opera di *Crescentius*.

tali, è pur vero, così come ha dimostrato Albert Dietl, che la nomenclatura medievale per quel che riguarda artisti e artigiani era, in realtà, meno rigida di quanto si possa pensare<sup>41</sup>. E così *pictor*, lungi dal designare solamente i pittori *strictu sensu*, diviene un termine molto più ampio. Lo mostra il caso di *frater Beretha* che per la realizzazione di un drappo ricamato per la quaresima sotto l'abate Udalschalk (1127-1152) nel monastero dei Santi Ulrico e Afra ad Augusta si firma *Huius materie duplicis duo cause fuere / artis Udalschalcus pannum gerardusque ministrat / cum Beretha frater pictoris acusque laborem*<sup>42</sup> combinando così il lavoro di progettazione e di disegno di un pittore con l'esecuzione finale con l'ago. Se poi quel diacono BASI/LIVS / PIC/TOR<sup>43</sup>, mosaicista che nel cleristorio della basilica della Natività di Betlemme tra il 1167 ed il 1169 si firma in un'iscrizione bilingue, in modo analogo all'omonimo miniatore citato nel Salterio della regina Melisenda (London, British Library, Ms Egerton 1139) prodotto in uno *scriptorium* di Gerusalemme<sup>44</sup>, allora si comprende bene come l'appellativo *pictor* poteva essere utilizzato da coloro che erano dediti alla decorazione pittorica, indipendentemente dal medium utilizzato. E così difatti, con la qualifica di *pictor*, è ricordato anche BART[HOLOMEVS]<sup>45</sup> in un'iscrizione funeraria proveniente da Montecassino, responsabile di ben 41 finestre sotto l'abate Riccardus (1254-1262).

C'è poi un ultimissimo aspetto che vale la pena sottolineare e che riguarda la condizione degli artisti chierici, o meglio conversi. Così come ha mostrato Manuel Castiñeiras<sup>46</sup>, il termine *clericus* in realtà è un po' ambiguo poiché se da una parte designa i chierici *stricto sensu*, ovvero gli scolastici, coloro che hanno ricevuto una formazione intellettuale nelle scuole monastiche o cattedrali, ma che non hanno preso gli ordini maggiori, dall'altra comprende anche i sacerdoti che hanno preso gli ordini sacri. Se di *Martinus magister* di San Saba o di Jacopo da Camerino di San Giovanni in Laterano<sup>47</sup> conosciamo il loro *status* sociale grazie ai termini *monachus* e *frater*<sup>48</sup>, che compaiono nelle loro sottoscrizioni, a volte, invece, sembra essere la condizione di modestia e umiltà la spia di trovarsi di fronte ad artisti conversi. È questo il caso di *Crescentius, infelix pictor* o di quel *Vuido* e di quell'*Ubertus*<sup>49</sup> che, rispettivamente nel 992 e nel 1003, si firmano come *exiguus pictor*. Secondo Alessandra Acconci tale condizione di modestia potrebbe rispondere alle direttive del Capitolo LVII della Regola benedettina dedicato ai monaci che praticano un'arte o un

41 Dietl 2009, I: 93-95.

42 Dietl 2009, IV: 1828-1829 [Kat. Nr. B23]; Harting 1923: 28; Endres 1895: 199.

43 Dietl 2009, IV: 1836-1837 [Kat. Nr. B44]; Folda 1995: 351; Hunt 1991: 74; Kühnel 1987: 148; Kühnel 1984: 512; De Sandoli 1974: 203.

44 Dietl 2009, I: 93.

45 Dietl 2009, II: 1077. HAC TER[RA] / BAR[THOLOMEVS] / GERMANENSIS / [.....] [Kat. Nr. A377]; Pantoni 1950: 152; *Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in Rom und Latium I*, 1981: 342 Nr. LXXXIII, I.

46 Castiñeiras Gonzalez 2012: 17. Tale articolo è poi molto puntuale nello spiegare l'evoluzione artistica interna al ramo monacale a partire dall'analisi dei dati materiali, i pigmenti, utilizzati prima per le miniature, poi nella pittura su tavola e poi nei dipinti murali.

47 *Fr(ater) Iacob(us) / de Cameri/no / soci(us) ma/g(is)tri / op(er)is / re/conm(en)dat se mi<sericordia>e D(e)i et meritis beati loh(ann)is.*

48 Tagliaferri 2016: 236. Anche un certo *Johannes* ed un certo *Stephanus* che firmano il ciclo pittorico romanico di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia (Nepi) si qualificano come *fratres*. È possibile però che tale termine non fosse indice della loro condizione monastica. Difatti, scorrendo l'Obituario dei Santi Ciriaco e Nicola in Via Lata sembra che nell'XI e nel XII secolo *frater* fosse impiegato indifferentemente sia in qualità di fratello che di monaco. In più, per indicare la condizione monastica si impiegava il termine *monachus*.

49 De Magistris 1889: doc. IX, 15; Savio 1999, IV: 326; 1270. Tale documento è stato presentato da Pollio nella relazione *Presenza discreta: le maestranze artistiche nella Roma del X secolo attraverso la documentazione* scritta tenutasi il 7 giugno 2023, in occasione del Convegno internazionale *Roma X secolo* (Roma, 6-10 giugno 2023).



17 San Saba, basilica inferiore. Pannello con la raffigurazione e la sottoscrizione di *Martinus monachus magister*, X secolo (Foto dell'Autrice).



18 Castel Sant'Elia (Nepi), basilica di Sant'Elia. Dettaglio delle sottoscrizioni di *loh[annes] et/ Stefanu(s)/ fr(a)t(re)s picto(re)s/ Romani/ et Nico//laus/ nepu(s) loh(annis)* (Foto dell'Autrice).

mestiere<sup>50</sup>. In esso si afferma espressamente che, se in un monastero ci sono dei fratelli esperti in un'arte o in un mestiere, questi ultimi sono tenuti ad esercitarli con la massima umiltà affinché l'abate glielo permetta. È da notare però come il termine *exiguus* si ritrovi anche nelle sottoscrizioni autografe degli *scriniarii*, un gruppo di funzionari papali che, a partire dal XII secolo, divenne una vera e propria corporazione<sup>51</sup>. È questo il caso di *Benedictus exiguus scrinarius sanctae Romanae Ecclesiae*<sup>52</sup> e di *Leo exiguus scrinarius*<sup>53</sup>. Se *exiguus* significa «il (più) piccolo» è pur vero che questa formula di umiltà potrebbe, tuttavia, indicare «il primo di». Ad ogni modo, quale che sia il suo significato letterale, se c'è un «piccolo» ci devono essere per forza anche dei «grandi», e dunque *exiguus* può essere letto come spia della presenza di un gruppo. Nel caso dei pittori poi se un *pictor* si definisce *exiguus* potrebbe darsi che faccia parte di un gruppo e quindi di un'associazione corporativa. Così come ha proposto Elisa Tagliaferri si potrebbe poi pensare che quel *Johannis pictor filius Johannis pictoris*<sup>54</sup> che compare nel documento del 1079 dei Santi Ciriaco e Nicola in Via Lata fosse a capo di una bottega a struttura familiare nella quale il mestiere di *pictor* si tramandava di generazione in generazione<sup>55</sup>.

Se accanto all'Urbe si guarda anche alla situazione sociale coeva di altri due contesti italiani, appare chiaro che anche lì, come vedremo, nel XIII secolo l'Arte dei pittori aveva una posizione subalterna ad altre Arti considerate maggiori. A Firenze, tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV, il sistema corporativo repubblicano crea la sotto corporazione dei «dipintori» affiliata alla maggior Arte dei Medici e Speciali. La data esatta di creazione della prima purtroppo non è nota. Anche qui però esiste uno Statuto dell'Arte dei dipintori datato al novembre 1315 e in aggiunta agli statuti dell'Arte dei Medici e Speciali del 1314<sup>56</sup>. Esso è considerato il più antico conservato, ma, probabilmente, solo perché il primo giunto fino a noi. Infatti, esistono trascrizioni di immatricolazioni all'Arte dei dipintori che precedono il 1315<sup>57</sup>. Nel codice 7, il primo di quattro registri di matricole che si trovano nel fondo Medici e Speciali dell'Archivio di Stato di Firenze, è riportata una trascrizione di più antiche matricole eseguita da Giovanni di Francesco Neri Cecchi, coadiutore del notaio dell'arte. In esso sono registrati in ordine alfabetico, alcuni nomi distribuiti negli anni (1297, 1301, 1312, ecc.) e, accanto a ognuno è indicata la carta della vecchia matricola in cui esso si trovava<sup>58</sup>. L'arte dei pittori veneziani, denominata *Fraglia*, vede invece il suo antico capitolare latino datato al 1271 e comprendente aggiunte sino al 1311<sup>59</sup>. Questo sembrerebbe essere uno dei

50 Acconci 2015-2016: 44-45, nota 22.

51 Per quanto riguarda la storia degli *scriniarii*: Internullo 2022: 231-257; Carbonetti Vendittelli 2017.

52 Per *Benedictus exiguus scrinarius*: Pavan 1981: doc. XIII, 62-64 (16 ottobre 993); doc. XIV, 64-67 (15 giugno 994); Bartola 2003: doc. XII, 70-73 (1 gennaio 995?); Pavan 1981: doc. XV, 67-69 (25 maggio 998); doc. XVI, 69-71 (13 gennaio 1000); doc. XVII, 71-73 (13 gennaio 1000); doc. XVIII, 73-75 (22 marzo 1001); doc. XIX, 76-78 (1 giugno 1002).

53 Pavan 1981: doc. XI, 58-60. *Leo exiguus scrinarius* roga un documento relativo ad una concessione in enfiteusi perpetua da parte di Pietro, abate del monastero di Santa Maria in Campidoglio, in favore di Martino, abate del monastero dei Santi Cosma e Damiano l'8 dicembre 986.

54 Tagliaferri 2016: 235-236. Secondo Elisa Tagliaferri, è possibile che *Iohannes* fu lo stesso che, insieme a *Nicolaus*, realizzò e firmò la tavola del Giudizio Universale originariamente collocata nell'oratorio di San Gregorio presso la chiesa di Santa Maria in Campo Marzio. È da notare poi come un certo *Iohannes* ed un certo *Stephanus* firmino il ciclo pittorico romanico della basilica di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia presso Nepi.

55 Tagliaferri 2016: 234. Ma è pur vero però, così come sarebbe più logico pensare, che a detenere quel ruolo di «capo» fosse in realtà il padre.

56 Hueck 1972: 114. Per le matricole dell'Arte dei Medici e Speciale fiorentina: Procacci 1961: 49-66; Hueck 1972: 114-121; Haines 1989: 173-207.

57 Bellucci, Frosinini 2010: 167.

58 Bellucci, Frosinini 2010: 176, nota 9.

59 Sapienza 2018: 200-201. Per l'Arte veneziana dei pittori: Favaro 1975; Monticolo 1905.

più antichi statuti dell'arte dei pittori a noi pervenuti. Tuttavia, scorrendo i 64 capitoli in cui si articola, desta particolare sospetto la mancanza di qualsiasi riferimento a pittori e manufatti artistici. La Fraglia veneziana sembra essere stata fondata con il proposito di assicurare il rispetto di procedimenti tecnici e di tutelare e regolamentare gli interessi di un gruppo di artigiani il cui «denominatore comune» era «l'uso del pennello e del colore»<sup>60</sup>. Un obiettivo diverso da quello di confederare la comunità di pittori-artisti. Costituita inizialmente da artigiani che lavoravano il cuoio e il legno, a tale corporazione, nel 1436, si andarono man a mano ad associare altri artisti-artigiani con diverse specializzazioni, così come sembrano mostrare i nuovi statuti definiti *Mariegola*, dove sono ricordati anche manufatti artistici di tipo pittorico<sup>61</sup>. Lo stesso capitolo XVIII della *Mariegola* obbliga poi il garzone a compiere l'intero apprendistato presso il maestro con il quale si era accordato vietandogli di mettersi al servizio di altri maestri<sup>62</sup>, proprio come avviene nel capitolo XVIII della Gilda romana e nella precedente *locatio ad arte pictoria*.

Ritornando all'Urbe, è possibile che nel contesto romano, caratterizzato dalla presenza di tendenze associative, soprattutto tra XII e XIII secolo, l'epoca delle nuove corporazioni strutturate con *magistri*, anche i pittori avessero una loro corporazione o, perlomeno, una tendenza corporativa. Per Roma si potrebbe pensare che dal XII secolo in poi i mestieri artigianali compresi i *pictores*, fossero riuniti in associazioni e che alcune di esse esistessero da tempo. Ma se poi fossero formalizzate, e dunque chiamate *scholae*, *artes*, *universitates*, è una questione meno rilevante<sup>63</sup>. Si consideri che, a partire dal XII secolo, il termine *magister*, con il quale gli stessi artisti vengono designati, identifica persone che hanno ormai completato un percorso di formazione rigido e strutturato e che possono insegnare il loro sapere e trasmetterlo a degli apprendisti indirizzandogli tecnicamente e facendogli svolgere mansioni<sup>64</sup>. Ecco allora che al vertice di tutto c'è l'artista *capomagister*, il capocantiere, supportato da operai specializzati caratterizzati da personali abilità lavorative e dalla capacità di far lavorare gli operai qualificati. Un carattere corale, gerarchico e imprenditoriale quello delle botteghe medievali che, almeno a partire dalla corporativizzazione dei saperi di XII secolo, farebbe quasi pensare ad un modo di lavorare in forma societaria nelle quali però la pluralità di presenze e la reciprocità di azioni si celavano dietro i primi nomi di quegli eminenti artisti che le loro eccelse opere, sia per autografia diretta che per riconoscibilità, ci hanno fatto conoscere.

Per poter comprendere meglio tale «economia» di cantiere basterà analizzare molto brevemente alcuni casi. Si prenda il *Quaternus rationum* di Matteo Giovannetti, *pictor papalis* ad Avignone, redatto in occasione dell'impresa decorativa della Sala del Concistoro del 1347. Secondo quanto riportato in esso, negli 81 giorni lavorativi, che vanno dal 12 luglio al 26 ottobre del 1347, 25 furono gli uomini impegnati nel cantiere papale avignonese. Di questi 25 uomini, solo tre sono coloro che risultano essere accompagnati dal titolo di *magister*, *Bartholomeus*, *Dominicus*, e lo stesso *Matheus* Giovannetti, presenti sui ponteggi rispettivamente 45, 48, e 81 giorni. Il numero massimo di presenze degli operai in cantiere sono i 74 giorni di un certo *Bertonus*, mentre il numero minimo è il solo giorno di *Rostangus scopator*, presente il 24 ottobre,

60 | Sapienza 2018: 202.

61 | Sapienza 2018: 200-205. Nello statuto latino le ancone compaiono solo in ultimo nel capitolo LIII mentre, nella *Mariegola*, sono citate nei capitoli XI, XXVI, XXXI.

62 | Sapienza 2018: 213.

63 | Wickham 2013: 191. Benché avessero assunto la funzione di base delle arti e, nonostante il termine *ars* fosse occasionalmente usato come sinonimo di *scola* prima del 1150, il problema inerente alla trasformazione delle originarie *scolae* nelle future *artes* rimane ancora da chiarire.

64 | Per quanto riguarda il lavoro di bottega: Degrassi, Franceschi 2018: 285-310; Franceschi 2017: 374-420.

per riordinare gli ambienti alla conclusione dei lavori. I compensi vanno dai 2 fino ai 6 soldi al giorno laddove i tre maestri sono pagati 8 soldi<sup>65</sup>. Quel che si palesa è una gerarchia fortemente strutturata, articolata e declinata in base a diverse competenze che veniva rispettata dalle paghe giornaliere e mensili. Stessa identica situazione che si ritrova una ventina di anni dopo nel registro dei conti tenuto dall'arcipresbitero e pittore Giovanni da Capranica, coordinatore delle cappelle pontificie, impiego connesso ai cantieri promossi da Urbano V (Guillame Grimoard, 1362-1370) nei palazzi vaticani tra il 1367 ed il 1369<sup>66</sup>. Dal 19 luglio al 2 ottobre 1369, tempo relativo alla realizzazione della parva e della magna cappella, su un totale di ben 77 giorni, 55 sembrano essere stati quelli effettivamente lavorativi. Il lavoro nelle due cappelle procedeva contemporaneamente e vide coinvolti nell'impresa 26 uomini con una stabilità di presenze che però crebbe di numero in concomitanza della conclusione dei cantieri, aumentando dai 13 presenti a fine luglio ai 21 di settembre. Se i nomi che compaiono nei pagamenti di luglio sono indicati come *magistri pictores in palatio* e nei successivi come *magistri sive operaii o magistri et operai*, si deve ipotizzare che almeno 20 uomini fossero pittori e, tra questi, 4 sono indicati con il titolo di *magister*. Ma, ciò che può far più chiarezza sulla natura gerarchica del cantiere vaticano è la modalità di retribuzione differenziata. Giovanni da Capranica, in cima a coordinare l'intero operato, prendeva 15 fiorini d'oro, seguito da Giovanni Gaddi e Giotto che ricevevano 12 fiorini d'oro, cui si accodavano Bartolomeo da Siena, Giovanni da Milano, Lorenzo da Urbe e tutti coloro che ricevevano mensilmente tra i 2 e i 4 fiorini in soldi provvisini d'oro.

Un lavoro plurale, di squadra, e forse talvolta articolato anche in più singole unità operative, che si realizzava attraverso un'organizzazione ben precisa a partire dalla fase embrionale del cantiere stesso. Semplicemente per fare due calcoli su ciò che è giunto sino a noi del cantiere pittorico duecentesco di Santa Cecilia in Trastevere, appare evidente l'impossibilità di pensare e pretendere che il solo Pietro Cavallini possa aver affrescato l'intera basilica, così come è chiaro che le 546 giornate del ciclo francescano della basilica superiore di Assisi non possano aver avuto un unico esecutore. Il cantiere trasteverino di Santa Cecilia fornisce la possibilità di comprendere l'articolazione interna della bottega cavalliniana. Una porzione molto esigua conservata, quella del Giudizio, che, in virtù della riconoscibilità autografa di Cavallini, soprattutto per quanto riguarda la fascia superiore con Cristo in trono in mandorla tra angeli, Maria, san Giovanni, Battista e gli Apostoli, induce a ridurre il numero degli aiuti. Ma anche qui, in una prospettiva di economia, produttività ed efficienza, il criterio alla base della disposizione delle giornate si basava sulla possibilità di consentire a più persone di lavorare nello stesso identico momento in più zone<sup>67</sup>. Le 71 giornate di esecuzione difatti presentano un caratteristico sistema dispositivo che è stato

19, 20 definito «a T». Come si può vedere dalla mappatura le prime tre giornate si dispongono orizzontalmente sullo stesso identico piano mentre, a partire dalla quarta giornata, che coincide con il volto dell'angelo posto a sinistra della mandorla del Cristo, si dispongono invece in maniera alternata andandosi ad ampliare verso i lati, concedendo così la possibilità di lavorare a più persone simultaneamente. Spostandoci ad Assisi, anche le 28 scene francescane difatti sono il prodotto «normalizzato» dell'intervento sui ponteggi di tre botteghe differenti, i cui pittori, lavorando gomito a gomito, impressero, soprattutto per quanto riguarda la costruzione volumetrica degli incarnati, un modo tecnico di stendere la pellicola pittorica variegato che poteva far riferimento alla presenza di tre differenti

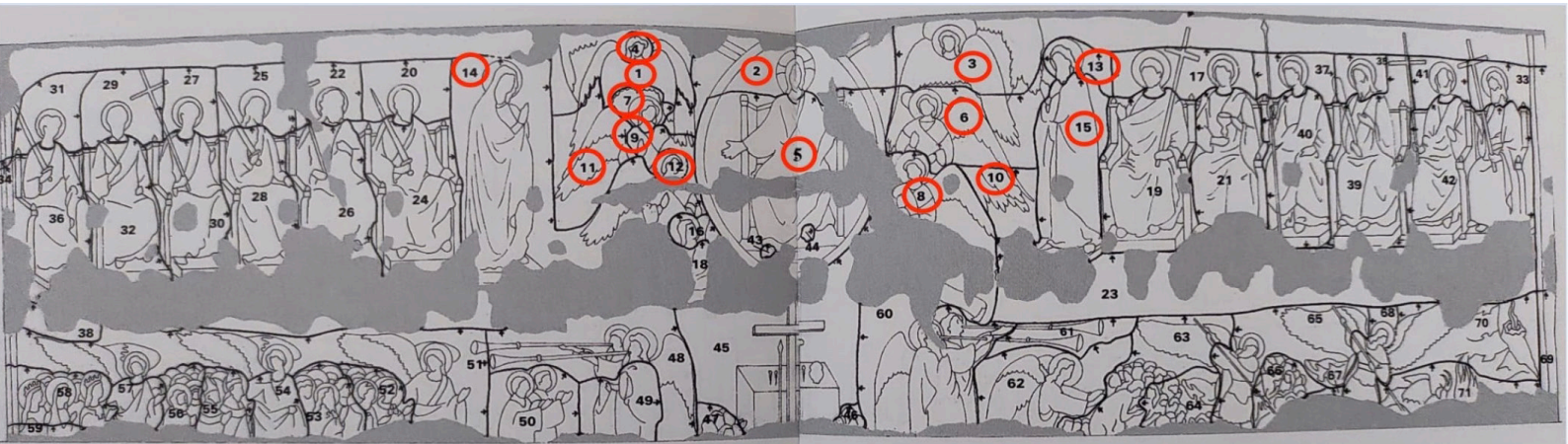
65 | Zanardi 2002: 41; Denifle 1888: 602-630.

66 | Cirulli 2019: 211-215.

67 | Zanardi 2002: 116-117.



19 Roma, Santa Cecilia in Trastevere. Fotopiano del Giudizio. Pietro Cavallini, 1293 (da Romano 2017).



20 Santa Cecilia in Trastevere. Rilievo del Giudizio con indicazione delle giornate (da Zanardi 2002).

maestri specializzati<sup>68</sup>. Se l'ordine nella stesura dei colori dell'incarnato rimane uguale, ciò che varia sono le tecniche di applicazione di questi colori, segno evidente della presenza di tre distinte unità operative, ognuna delle quali faceva capo ad un maestro specializzato. Botteghe che, nonostante si siano spartite in maniera omogenea l'esecuzione delle scene, l'individuazione e la convivenza di due diversi modi pittorici in alcune scene «di passaggio», fa comprendere come sui ponteggi gli artisti lavorassero l'uno accanto all'altro.

Giunti a tal punto, appare ben chiaro, sia dalle fonti documentarie sia dalle fonti più strettamente figurative, che i lavori dei pittori fossero il frutto di un gruppo complesso, articolato ed organizzato. Lo hanno dimostrato i due registri dei conti tenuti da Matteo Giovannetti e da Giovanni da Capranica intorno alla seconda metà del XIV secolo, nei quali la differenziazione dei compensi corrispondeva alla diversificazione delle competenze e delle specializzazioni degli uomini presenti in entrambi i cantieri papali. La stessa pianificazione interna di una medesima bottega è stata poi confermata da quei tre modi di esecuzione degli incarnati riscontrati nelle 28 scene giottesche del ciclo francescano di Assisi o dalla particolare disposizione delle giornate nel Giudizio Universale cavalliniano di Santa Cecilia in Trastevere. Ma i prodromi di un'organizzazione di questo tipo si potrebbero ravvisare addirittura nell'XI secolo. Ripensando, allora a *Johannis pictor filius Johannis pictoris* è possibile ipotizzare che la struttura familiare di tale bottega rispecchiasse un ordine gerarchico. Nonostante manchi una documentazione certa che attesti l'esistenza di un'organizzazione interna al mondo dei pittori già nel XIII secolo, il modo migliore per poterne sondare la presenza è addentrarsi all'interno della modalità di realizzazione delle singole opere pittoriche. Sarà solamente analizzando e studiando le loro tecniche di esecuzione che si potrà delineare meglio il lavoro corale delle botteghe pittoriche medievali.

68 | Zanardi 2002: 110-111. Tre sono i modi di esecuzione degli incarnati riscontrati che, in alcuni casi, convivono tra loro. Il I modo d'esecuzione si trova applicato dalla II scena con il *Dono del mantello*, fino alla VII scena con *l'Approvazione della Regola*, in particolar modo nel gruppo di figure di destra del papa. Il II modo di esecuzione, adottato nelle figure di Francesco e dei frati nella stessa *Approvazione della Regola*, è impiegato fino alla XXII scena con *l'Accertamento delle stigmate*. Il III modo di esecuzione lo si trova impiegato dalla XXIII scena con il *Pianto di Chiara* e delle compagne fino all'*Omaggio del semplice* che corrisponde alla I. Anche il III modo di esecuzione si trova spesso a dialogare con il II. Esso difatti è stato riscontrato in alcune figure dalla XX scena con la *Morte di san Francesco* fino alla XXII con *l'Accertamento delle stigmate*.

## Bibliografia

### Fonti

Bartola A. (ed.), *Il regesto del monastero dei SS. Andrea e Gregorio ad Clivium Scauri*, Roma 2003.

Bartolini F. (ed.), *Codice Diplomatico del Senato Romano dal MCXLIV al MCCCXLVII*, Roma 1984.

De Sandoli S., *Corpus inscriptionum cruce signatorum Terrae Sanctae (1099-1291)*, Gerusalemme 1974 (Studium Biblicum Franciscanum. Collectio maior 21).

Hartmann L.M. (ed.), *Tabularium Ecclesiae S. Mariae in Via Lata*, Wien 1895-1913.

Marangoni G., *Istoria dell'antichissimo oratorio o cappella di San Lorenzo nel Patriarchio Lateranense comunemente appellato Sancta Sanctorum e della celebre immagine del SS. Salvatore detta Acheropita, che ivi conservasi; colle notizie del culto, e varj riti praticati anticamente verso la medesima: come anche dell'origine, ed uso di tal sorta d'immagini venerate nella cattolica chiesa. Raccolte da Monumenti antichi, e specialmente dell'Archivio della Nobile Compagnia, che ne ha la Custodia. Dedicata alla Santità di Nostro Signore Benedetto PP. XIV*, Roma 1747.

Pavan P. (ed.), riedizione di Fedele P. (ed.), *Carte del monastero dei SS. Cosma e Damiano in Mica Aurea*, «ASRSP» 21 (1898): 459-534; 22 (1899): 25-107, 383-447, Roma 1981.

### Studi

Acconci A., *L'oratorio di Sant'Andrea al Celio. Alcune note sul dipinto medievale nel sottotetto*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana» 42 (2015-2016): 38-68.

Andaloro M., *Iacopo Torriti. Il cantiere, l'artista, il percorso dell'immagine*, in M.M. Donato (ed.), *L'artista medievale*, Atti del convegno internazionale (Modena, 17-19.11.1999), Pisa 2003: 145-156.

Andaloro M., *Archetipo, modelli sagome a Bisanzio*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale (Parma, 27.9-1.10.1999), Milano 2002: 567-574.

Andaloro M., *I mosaici del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995: 126-191.

Barbero A., *Un documento inedito su Pietro Cavallini*, «Paragone» n.s. XL (1989), 473: 84-87.

Barone G., *Margherita Colonna e le clarisse di S. Silvestro in Capite*, in A.M. Romanini (ed.), *Roma Anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma «La Sapienza» (19-24.5.1980), Roma 1983: 799-805.

Bellucci R. Frosinini C., «*Di greco in latino*». *Considerazioni sull'underdrawing di Giotto, come modello mentale*, in M. Ciatti (ed.), *L'officina di Giotto. Il restauro della croce di Ognissanti*, Firenze 2010: 167-177.

Bolgia C., *Reclaiming the Roman Capitol: Santa Maria in Aracoeli from the altar of Augustus to the Franciscans*, c. 500-1450, London 2017.



Bolgia C., *Ostentation. Power, and family competition in Late-Medieval Rome; the earliest chapels at S. Maria in Aracoeli*, in B.M. Bolton, C.E. Meek (eds), *Aspects of Power and Authority in the Middle Ages*, Turnhout 2007: 73-106.

Bordi G., *San Pietro in Carcere. Immagini e palinsesti pittorici tra XI e XIV secolo*, in A. Russo, P. Fortini (eds), *Carcer-Tullianum. Il Carcere Mamertino al Foro Romano*, Roma - Bristol 2022: 127-137.

Bordi G., *Un monumento per due. Memorie di cardinali nella Rotonda dei Santi Cosma e Damiano (XII-XIII secolo)*, in M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini (eds), *Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*, Roma 2014: 355-366.

Bordi G., *Un pictor, un magister e un'iscrizione «enigmatica» nella chiesa inferiore di san Saba a Roma nella prima metà del X secolo*, in M.M. Donato (ed.), *Forme e significati della firma d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*, «Opera Nomina Historia, Giornale di cultura artistica» I (2009): 51-75.

Bordi G., *Crescentius, un infelix pictor dell'VIII secolo? Nuove proposte di datazione per un gruppo di dipinti romani*, in S. Romano (ed.), *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Roma 2007: 213-246.

Carbonetti Vendittelli C., *Il «palatium Lateranense» come risorsa. Gli scrittori di documenti a Roma tra VIII e XII secolo*, in S. Carocci, A. De Vincentiis (eds), *La mobilità sociale nel Medioevo italiano 3. Il mondo ecclesiastico (secoli XII.XV)*, Roma 2017: 75-92.

Carocci S., *Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, Roma 1993.

Castiñeiras Gonzalez M.A., *Artistes-clericus ou artiste-laique? Apprentissage et curriculum vitae du peintre en Catalogne et en Toscane*, in *Gestes et techniques de l'artiste à l'époque romane*, Actes des XLIII Journées romanes de Cuxa (6-13 juillet 2011), «Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa» XLIII (2012): 15-30.

Cirulli B., *Maestri, pittori e venditori d'immagine nella documentazione d'archivio*, in W. Angelelli, S. Romano (eds), *La linea d'ombra: Roma 1378-1420*, Roma 2019: 201-226.

Costantini C., *Pietro Cavallini ad Assisi*, in M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini (eds), *Il potere dell'arte nel Medioevo, Studi in onore di Mario D'Onofrio*, Roma 2014: 849-869.

Delumeau J., *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI siècle*, Paris 1957-1959, I, 1957.

Degrassi D., Franceschi F., *I «segreti di bottega» (XIII-inizi XVI secolo): mito o realtà?*, in J. Chiffolleau, E. Hubert, R. Mucciarelli (eds), *La necessità del segreto. Indagini sullo spazio politico nell'Italia medievale ed oltre*, Roma 2018: 285-310.

*Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert. Bd. I: Die Grabplatten und Tafeln*, bearb. von J. Garms u.a., Wien 1981 (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom II, 5, 1).

De Magistris A., *Storia di Anagni*, Roma 1889.

Denifle H., *Ein Quaternus rationum des Malers Matteo Giannotti von Viterbo in Avignon*, «Archiv für Literatur und Kirchengeschichte» IV (1888): 602-630.

Dietl A., *Die Sprache der Signatur: die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, München 2009.

Endres J.A., *Die Kirche der Heiligen Ulrich und Afra zu Augsburg. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte hauptsächlich während der romanischen Kunstperiode*, »Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg« 22 (1895): 161-211.

Falla Castelfranchi M., *Il Dioscuro cristiano. Rileggendo il decoro absidale di San Giorgio al Velabro*, in A. Calzona, R. Campari, M. Mussini (eds), *Immagine e ideologia. Scritti in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milano 2007: 344-350.

Favaro E., *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi Statuti*, Firenze 1975.

Folda J., *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*, Cambridge 1995.

Franceschi F., *Il mondo della produzione urbana: artigiani, salariati, Corporazioni*, in Idem (ed.), *Il Medioevo. Dalla dipendenza personale al lavoro a contratto*, Roma 2017: 374-420.

Gandolfo F., *L'uso dei patroni negli affreschi della cripta della Cattedrale di Anagni*, «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte» XLVI/78 (2023): 115-160.

Giovè Marchioli N., *L'epigrafia nobiliare romana. Il caso delle iscrizioni funerarie*, in S. Carocci (ed.), *La nobiltà romana nel Medioevo*, Roma 2006: 345-365.

Haines M., *Una ricostruzione dei perduti libri di matricole dell'arte dei medici e specialisti a Firenze dal 1353 al 1408*, «Rivista d'arte» IV (1989), ser. V, XLI: 173-207.

Harting M., *Das Benediktiner-Reichsstift Sankt Ulrich und Afra in Augsburg (1012-1802)*, Augsburg 1923.

Hueck I., *Le matricole dei pittori fiorentini prima e dopo il 1320*, «Bollettino d'arte» LVII (1972): 114-121.

Hunt L.-A., *Art and colonialism: the mosaics of the church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the problem of «Crusader Art»*, «Dumbarton Oaks Papers» 45 (1991): 69-85.

Internullo D., *Senato sapiente. L'alba della cultura laica a Roma nel medioevo (XI-XII)*, Roma 2022.

Internullo D., *Roma nell'età di Dante. Relazioni politiche e rappresentazioni del regimen Urbis*, in P.T. Enrico Faini (ed.), *Reti italiane. Spazi e relazioni politiche da Roma alle Alpi nei tempi di Dante (1260-1330)*, Roma 2023: 21-48.

Khünel G., *Das Ausschmückungsprogramm der Geburtsbasilika in Bethlehem. Byzanz un Abendland im Königreich Jerusalem*, «Boreas» 10 (1987): 133-149.

Khünel G., *Neue Feldarbeiten zur musivischen und malerischen Ausstattung der Geburts-Basilika in Bethlehem*, «Kunstchronik» 37 (1984): 507-513.

La Mantia S., «*Santi su misura*»: *la parete di Paolo I in Santa Maria Antiqua*, in V. Pace (ed.), *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, Atti del convegno internazionale (Cividale del Friuli, 4-7.12.2008), Udine 2010: 151-164.

Matthiae G., *Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV, Aggiornamento scientifico di Francesco Gandolfo*, Roma 1987.

Matthiae G., *Pietro Cavallini*, Roma 1972.

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

Maire Vigueur J.-C., *Il mondo dei mestieri a Roma*, in A. Molinari, R. Santangeli Valenzani, L. Spera (eds), *L'archeologia della produzione a Roma (secoli V-XV)*, Atti del convegno internazionale (Roma 27-29.3.2014), Roma 2015: 439-464.

Maire Vigueur J.-C., *L'altra Roma. Una storia dei romani all'epoca dei comuni*, Torino 2011.

Menichella A., *Pietro Cavallini: contributo per un'ipotesi di committenza Orsini*, in A.M. Romanini (ed.), *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della III settimana di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma «La Sapienza», Galatina 1980-1981, II: 51-57.

Menna M.R., *Byzantium, Rome, Crusader Kingdoms: exchanges and artistic interactions in the second half of the thirteenth century*, in *Byzantium, Russia and Europe: meeting and construction of worlds*, «Opuscola Historiae Artium» 62, supplementum, I. Foletti, Z. Frantová (eds), 2013, pp. 48-61.

Menna M.R., *Niccolò IV, i mosaici absidali di S. Maria Maggiore e l'Oriente*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte» serie III, X (1987), Roma 1988: 201-224.

Monticolo R., *I capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia Vecchia dalle origini al 1330, 1869-1914*, III, Roma 1905.

Müntz E., *Les arts à la cour des papes pendant le XV et le XVI siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines*, Paris 1878-1882, III, 1882.

Nimmo M, Olivetti C., *Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medioevale*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte» S. III, VIII-IX (1985-1986): 399-411.

Paniccia C., *Iacopo Stefaneschi e Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere: immagini scritte, scritture in immagine nel ciclo musivo con le storie della Vergine*, in E. Anzelotti, C. Rapone, L. Salvatelli (eds), *Memoria e materia dell'opera d'arte. Proposte e riflessioni*, Roma 2015: 45-56.

Pantoni A., *Le chiese e gli edifici del monastero di San Vincenzo al Volturno*, Monte Cassino 1980 (Miscellanea Cassinese 40).

Poeschke J., *Per la datazione dei mosaici di Cavallini in Santa Maria in Trastevere*, in A.M. Romanini (ed.), *Roma. Anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma «La Sapienza» (19-24.5.1980), Roma 1983: 423-431.

Pogliani P., *Le pitture del complesso di S. Magno. Vicende di un cantiere medievale tra il conservato, il recuperato e il perduto. Fra le stesure pittoriche: analisi delle tecniche d'esecuzione*, in M. Gianandrea, M. D'Onofrio (eds), *Fondi nel Medioevo*, Roma 2016: 113-120.

Pogliani P., *Pittori e mosaici nei cantieri di Giovanni VII (705-707)*, in G. Bordi, I. Carlettini, M.L. Fobelli, M.R. Menna, P. Pogliani (eds), *L'officina dello sguardo, Scritti in onore di Maria Andaloro*, Roma 2014, II, *Immagine, memoria, materia*: 443-450.

Pogliani P., *Strumenti per le sagome*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale (Parma, 27.9-1.10.1999), Milano 2002: 575-577.

Procacci U., *Il primo ricordo di Giovanni da Milano a Firenze*, «Arte antica e moderna» IV (1961): 49-66.

Ragionieri G., *Cronologia e committenza: Pietro Cavallini e gli Stefaneschi di Trastevere*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» ser. III, 11 (1981): 447-467.

- Romano S. (ed.), *La pittura medievale a Roma. Corpus VI. Apogeo e fine del Medioevo, 1288-1431*, Milano 2017.
- Romano S., *I Colonna a Roma: 1288-1297*, in S. Carocci (ed.), *La nobiltà romana nel Medioevo*, Roma 2006: 291-312.
- Romano S., *La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma 2001.
- Sapienza V., *L'arte dei pittori a Venezia tra Quattrocento e Cinquecento: una comunità? Alla ricerca di un'identità tra pratiche di mestiere e apprendistato*, in G. Ortalli, O. Jeans Schmitt, E. Orlando (eds), *Comunità e società nel Commonwealth veneziano*, Venezia 2018: 199-219.
- Tagliaferri E., *L'Archivio di Santa Maria in via Lata e i pittori romani dell'XI e del XII secolo*, in S. Lomartire (ed.), *Il pane di segale. Diciannove esercizi di Storia dell'Arte presentati ad Adriano Peroni*, Pavia 2016: 233-240.
- Tomei A., *Da san Luca a Filippo Rusuti: l'icona della Madonna con il Bambino in Santa Maria del Popolo*, in S. Antellini, A. Tomei (eds), *Filippo Rusuti e la Madonna di San Luca in Santa Maria del Popolo a Roma*, Milano 2018: 15-32.
- Tomei A., *Un nome per il maestro di San Saba*, «Rivista d'arte» ser. 5, VII (2017): 13-23.
- Tomei A., *Pietro Cavallini*, Milano 2000.
- Tomei A., *Iacobus Torriti Pictor. Una vicenda figurativa del Duecento romano*, Roma 1990.
- Salvagni I., *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei pittori nella chiesa di san Luca a Roma. 1478-1588*, Roma 2014.
- Savio G., *Monumenta onomastica Romana Medii Aevi (X-XII sec.)*, Roma 1999.
- Schmitz M., *Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere. Ein Beitrag zur römischen Malerei des Due-und Trecento*, München 2013.
- Valentini V., *L'uso di sagome per dipingere: il ciclo dei Santi Quirico e Giulitta nella cappella di Teodoto in Santa Maria Antiqua nel Foro Romano*, in G. Bordi, I. Carlettini, M.L. Fobelli, M.R. Menna, P. Pogliani (eds), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andalaro*, Roma 2016, II, *Immagine, memoria, materia*: 451-456.
- Valentini V., *Il cantiere pittorico della Cappella di Teodoto*, in M. Andalaro, G. Bordi, G. Morganti (eds), *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, Catalogo della mostra (Roma, 17.3-11.9.2016), Milano 2016: 270-277.
- Wickham C., *Gli artigiani nei documenti italiani dei secoli XI e XII: alcuni casi di studio*, in A. Molinari, R. Santangeli Valenziani, L. Spera (eds), *L'archeologia della produzione a Roma (secoli V-XV)*, Atti del convegno internazionale (Roma 27-29.3.2014), Roma 2015: 429-438.
- Wickham C., *Roma medievale. Crisi e stabilità di una città*, Roma 2013.
- Zanardi B., *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano 2002.
- Zanardi B. (a), *Relazione di restauro della decorazione della cappella del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995: 230-248.
- Zanardi B. (b), *Il problema dell'uso delle sagome nella trasposizione del disegno preparatorio*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995: 249-258.

