La linea d'ombra

Roma 1378-1420

a cura di Walter Angelelli e Serena Romano



VIELLA

Études lausannoises d'histoire de l'art, 28
collection dirigée par Serena Romano

comité scientifique: Nicolas Bock, Ivan Foletti, Irene Quadri, Michele Tomasi

La linea d'ombra

Roma 1378-1420

a cura di
Walter Angelelli e Serena Romano

viella

Copyright © 2019 – Viella s.r.l.
Tutti i diritti riservati
Prima edizione: novembre 2019
ISBN 978-88-3313-091-0

Atti del convegno *La linea d'ombra. Roma 1378-1420*, Université de Lausanne, 8 dicembre 2017 - Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma Palazzo Barberini-Galleria Corsini, 12-13 febbraio 2018.

Volume pubblicato col contributo della Facoltà di Lettere dell'Università di Losanna.



viella
libreria editrice
via delle Alpi 32
I-00198 ROMA
tel. 06 84 17 75 8
fax 06 85 35 39 60
www.viella.it

Indice

Walter Angelelli e Serena Romano
La linea d'ombra. Introduzione 7

Armand Jamme
Prendre Rome aux temps du Grand Schisme. Méthodes et chimères 21

Joëlle Rollo-Koster
Rome during the Schism: The Long Carnival 41

Dario Internullo
Nobiltà romana e cultura all'epoca del Grande Scisma. Consumi, produzioni e committenze in casa Orsini 53

Andreas Rehberg
Le ricadute del Grande Scisma per la vita culturale del baronato romano: il caso dei Colonna 75

Francesca Manzari
Committenza libraria a Roma durante lo scisma: codici miniati per papi, cardinali, vescovi e laici (1380-1410) 89

Antonio Manfredi
Nella linea d'ombra: Gregorio XII, i suoi studi e i suoi libri 115

Ilaria Morresi
*«In ista navicula fluctuanti». Leonardo Bruni e Roma: riflessioni sull'*Epistolario 133

Silvia Maddalo
Rifondare antichi miti. Immagini di Roma negli anni dello scisma 151

Pio F. Pistilli
«Se tu vuoi mantenere lo Stato di Roma, acconzia Castiello S. Angelo». Bonifacio IX e il confezionamento della Mole Adriana a presidio urbano 177

Beatrice Cirulli
Maestri, pittori e venditori d'immagini nella documentazione d'archivio (1347-1417) 201

Matteo Mazzalupi
Giovenale e dintorni: qualche aggiunta alla pittura del primo Quattrocento romano 227

Philine Helas
San Giacomo a Roma tra Trecento e Quattrocento 243

Francesca Pomarici
Le Rivelazioni *di Santa Brigida e il problema della canonizzazione: riflessi culturali e artistici* 265

Julian Gardner
Traitors, Turncoats and Brothers-in-Arms 287

Nicolas Bock
Artisti anonimi romani. Monumenti funebri e scultura all'epoca di Bonifacio IX 305

Claudia Bolgia
Strategie di riaffermazione dell'autorità papale: Bonifacio IX e il tabernacolo per l'icona di Santa Maria del Popolo 327

Benedetta Montevecchi
Oreficeria sacra a Roma al tempo del Grande Scisma 357

Irene Quadri
Ricomporre disiecta membra. *Decorazioni pittoriche in ambienti monastici all'epoca dello scisma* 375

Roberta Cerone
Subiaco, Montecassino, Farfa e l'obbedienza romana: arte e cultura al tempo del Grande Scisma 403

Maria Beltramini e Laura Cavazzini
Il viaggio a Roma di Brunelleschi e Donatello nel racconto delle fonti 425

Indice dei nomi 443

Indice dei luoghi 459

Referenze fotografiche 469

Walter Angelelli e Serena Romano

La linea d'ombra. Introduzione*

La città

La città di Roma alla fine del Medioevo sfugge alla nostra capacità di immaginazione, si nasconde dietro i *topoi* letterari, è schiacciata dalla memoria dell'antico e dall'incombente Rinascimento. Gli studi storici di Jean Hubert, Massimo Miglio, Jean-Claude Maire Vigueur, Sandro Carocci, Isa Lori Sanfilippo per citare davvero soltanto qualche nome, ci presentano una città nel Trecento vivacissima, affollata di artigiani e gente operosa, capace di darsi leggi e statuti e di organizzare la propria università; la stessa che nelle fonti invece viene a galla quale luogo di estremo squallore o, viceversa, di eterno splendore. Così Adae de Usk nei primissimi anni del Quattrocento ritrae la città quale giungla popolata di «tigri, belve, lupi e vermi» e abitata da gente che non fa altro che scannarsi vicendevolmente;[1] Manuel Chrysoloras, nel 1411, che pure sembra soggiogato dal peso storico e dalla magnificenza della città antica, registra amaramente che poco o nulla rimane di quello splendore.[2] Siamo negli anni delle invasioni di Ladislao di Durazzo, cui vari degli interventi riuniti in questo volume hanno prestato attenzione: Ladislao piomba a Roma nel 1404, viene deposto dal papa nel 1406, fallisce una nuova presa di Roma nel 1407, poi la prende nel 1408, viene di nuovo scomunicato e deposto dal papa nel 1411 ma di nuovo, nel giugno 1413, si impadronisce della città e questa volta la devasta seriamente, infuriato e vendicativo. L'anno seguente, sempre più furibondo, addirittura viola i simboli cittadini e si fa mostrare le veneratissime teste di Pietro e Paolo stando a cavallo nella basilica del Laterano, un'immagine la cui carica scandalosa si ridimensiona, forse, se si pensa a precedenti europei come il cavaliere di Bamberga, i re francesi in Notre-Dame, e forse anche Bernabò Visconti in San Giovanni in Conca.

Ladislao morì di lì a poco, e quindi il suo progetto finì con lui. Nel disordine e nell'aggressività un po' selvaggia che le fonti gli attribuiscono, in questo volume Armand Jamme e Joëlle Rollo-Koster mettono in grande evidenza un aspetto pre-

* Il primo paragrafo (*La città*) è stato scritto da Serena Romano; il secondo (*Le arti*) da Walter Angelelli.

1. Adae de Usk, *Chronicon, A.D. 1377-1421,* E. Maunde Thompson ed., London 1904, p. 91.

2. Manuele Crisolora, *Roma parte del cielo. Confronto tra l'Antica e la Nuova Roma,* introduzione di Enrico V. Maltese, traduzione e note di Guido Cortassa, Torino 2000.

Silvia Maddalo

Rifondare antichi miti. Immagini di Roma negli anni dello scisma

Roma e la sua immagine è il tema di questo saggio: la restituzione di un mito tra ideogrammi, immagini simboliche, vedute compendiarie, piante prospettiche, vedute panoramiche, infine "ritratti": categorie da me proposte in uno studio di alcuni decenni orsono, che tentava di imbrigliare un tema sfuggente, e alle quali corrispondono tipologie figurative diverse, spesso di difficile definizione.[1]

Con la crisi che investe Roma in seguito all'abbandono della città da parte del pontefice e della curia e attraverso tutto il Trecento e che diviene lacerante negli anni dello scisma d'Occidente, quel mito scolora, si svuota di significato, quando sopravvive si tinge di tensioni nostalgiche. E con esso vengono meno le ragioni che avevano alimentato il legame, nei secoli, tra la percezione della grandezza dell'Urbe, antica e cristiana, imperiale e papale, e la rappresentazione, letteraria e a un tempo figurativa, della sua immagine, ragioni che avevano fatto della città un vero e proprio soggetto iconografico destinato a celebrarne i fasti e a tramandarne la memoria.[2] Così che, in un'epoca in cui prende forma il "ritratto di città" (penso alla Firenze affrescata alla metà del Trecento nell'oratorio del Bigallo e alla monumentale Padova ritratta allo scadere del secolo da Giusto de' Menabuoi in una cappella del Santo),[3] manca del tutto un analogo interesse a rappresentare Roma e a esaltarne appunto il mito attraverso immagini esposte sui muri di edifici pubblici o privati ma anche a perpetuarne la tradizione nelle pagine dei libri, come era stato nei secoli del Medioevo.

È crisi quella che vive Roma nel secolo XIV e ancora negli anni dello scisma: quasi quaranta, tempo lunghissimo in un periodo complesso e turbolento quale fu il Trecento romano ed europeo; crisi che appare bene espressa in figura dal tema della *Roma vidua*, rappresentata come vecchia, vedova, in lacrime, *to-*

1. Silvia Maddalo, *In figura Romae. Immagini di Roma nel libro medievale*, Roma 1990 (Studi di arte medievale, 2). Credo di poter sottolineare che alla mia proposta di sistematizzazione poco sia stato aggiunto negli studi successivi sull'argomento, a dire il vero non numerosi.

2. Per queste problematiche sono costretta a richiamare di nuovo Maddalo, *In figura Romae* [n. 1].

3. Lucia Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia 1996, pp. 58-59.

pos letterario e a un tempo figurativo, di notevole e persistente fortuna iconografica.[4] Crisi dai profondi sconvolgimenti che due studi di recente e recentissima pubblicazione mi consentono di tratteggiare solo per brevi pennellate.[5]

Si trattò di una crisi per così dire sistemica, che fu crisi dell'idea stessa di Chiesa cattolica, ma anche crisi di valori laici, e che arrivò a coinvolgere tutti gli aspetti della società romana, da quello economico, a quello politico e ideologico, demografico, culturale; che divise, contrappose, condizionò i rapporti sociali, in primo luogo a Roma e tra i romani, orfani del loro papa.

Lo straniamento, anche se analizzato dal punto di visione dello storico dell'arte, fu indubbiamente profondo. E se è vero, come è vero, che l'attività artistica non subì una totale battuta d'arresto,[6] è altresì indiscutibile che i materiali pubblicati già alcuni anni orsono e di recente arricchiti da nuove prospettive critiche e di nuove evidenze dimostrano, quando messi a confronto con il secolo dorato che era stato per Roma il Duecento,[7] la profondità della crisi culturale e in particolare artistica della città.[8] E questo per almeno due ragioni. La prima: negli anni successivi al trasferimento della corte, si assiste all'esodo degli artisti che erano stati attivi nell'Urbe tra gli ultimi anni del secolo XIII e nei primi del seguente e che per la corte (ma anche per i nuovi Ordini, per il ceto baronale e per i

4. Si veda quanto propone Serena Romano, "L'immagine di Roma. Cola di Rienzo e la fine del Medioevo", in Maria Andaloro, Serena Romano, *Arte e iconografia a Roma dal tardoantico alla fine del Medioevo*, Milano 2002, pp. 175-194: 175-176. Per il tema della Roma *vidua* cfr. Massimo Miglio, "Immagini di Roma: Babilonia, Gerusalemme, «cadaver miserabilis Urbis»", in *Cultura e società nell'Italia medievale. Studi per Paolo Brezzi*, 2 voll., Roma 1988, II, pp. 509-518; per il periodo che interessa in questa sede Giuseppe Lombardi, "La città, libro di pietra. Immagini umanistiche di Roma prima e dopo Costanza", in *Alle origini della nuova Roma. Martino V (1417-1431)*, atti del convegno (Roma, 2-5 marzo 1992), a cura di Maria Chiabò, Giusi D'Alessandro, Paola Piacentini e Concetta Ranieri, Roma 1992, pp. 17-45.

5. Dario Internullo, *Ai margini dei giganti. La vita intellettuale dei romani nel Trecento (1305-1367 ca.)*, Roma 2016; Serena Romano, *Apogeo e fine del Medioevo. 1288-1431* (Corpus della pittura medievale a Roma 312-1431, VI), Milano 2017.

6. Serena Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992; da ultimo Ead., *Apogeo* [n. 5]. Per la scultura Claudia D'Alberto, *Roma al tempo di Avignone: sculture nel contesto*, Roma 2013. Ma anche Alessandro 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 Alessandro Tomei, Torino 1996, pp. 13-53, *passim*.

7. Serena Romano, *Il Duecento e la cultura gotica. 1198-1287 ca.* (Corpus della pittura medievale a Roma 312-1431, V), Milano 2012 (per la pittura); *Il libro miniato a Roma nel Duecento. Riflessioni e proposte*, a cura di Silvia Maddalo, con la collaborazione di Eva Ponzi, Roma 2016 (Nuovi studi storici, 100) (per il libro miniato). Ancora valido, e a carattere introduttivo, *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di Angiola Maria Romanini, Torino 1991.

8. Serena Romano, "Lussi e miserie della 'città del papa'", in Ead., *Apogeo* [n. 5], pp. 13-35: 21-27. La profondità della crisi, soprattutto quando si va a confrontare con la situazione duecentesca, è sottolineata, da altri punti di osservazione, da Sandro Carocci, Marco Vendittelli, "Società ed economia (1050-1420)", in *Roma medievale*, a cura di André Vauchez, Roma-Bari 2001, pp. 71-116: 99-116.

gruppi sociali in ascesa) avevano operato, garantendo uno straordinario livello di eccellenza.[9] La seconda: langue il patronato cardinalizio e le stesse residenze dei porporati perdono rapidamente il ruolo che avevano avuto di attivissimi centri di produzione artistica, oltre che di punti di riferimento per la vita politica e culturale della città.[10] A quelle funzioni assolveranno ben presto, già nei primi decenni del Trecento, le livree avignonesi.[11]

Così anche l'editoria decorata e illustrata, che era stata attivissima nel Duecento, e con una produzione di eccezionale levatura anche per ciò che concerne, ed è un aspetto di indiscutibile peculiarità, l'attività di cancelleria,[12] subisce una significativa battuta d'arresto e a Roma è rappresentata, nel secolo dell'esilio avignonese, da numeri assolutamente esigui.[13] In questo panorama desertificato appare fenomeno residuale il volgarizzamento del *Liber historiarum Romanorum*, manoscritto conservato oggi ad Amburgo (ricco peraltro nel suo apparato iconografico di brevi e sintetiche istantanee sulla città), la cui confezione si data agli anni Venti-Trenta del Trecento[14] e che molto probabilmente venne esemplato

9. Tomei, "Roma senza papa" [n. 6], p. 18ss.

10. Sul tema: Valentina Brancone, *Le* domus *dei cardinali nella Roma del Duecento: gioielli, mobili, libri*, Roma 2010 (La corte dei papi, 19); Silvia Maddalo, "Il libro dei cardinali", in *Il libro miniato* [n. 7], pp. 503-519; Chiara Paniccia, "Libri miniati presso le corti cardinalizie", *ibidem*, pp. 521-534. Per un caso esemplare, quello della *domus* cardinalizia dei Santi Quattro Coronati, Andreina Draghi, *Gli affreschi dell'aula gotica nel monastero dei SS. Quattro Coronati: una storia ritrovata*, Milano 2006; Serena Romano, "I cantieri di Roma", in Ead., *Il Duecento e la cultura gotica* [n. 7], pp. 13-49: 28-33 e *passim*.

11. Enrico Castelnuovo, "La pittura di Avignone capitale", in *Roma, Napoli, Avignone* [n. 4], pp. 55-92. Ma anche Tomei, "Roma senza papa" [n. 6], e, da ultimo, Id., "Opere e artisti in esilio tra Italia e Provenza (con qualche ritorno). Modelli, stili, iconografie", in *Images and Words in Exile. Avignon and Italy during the First Half of the 14th Century*, a cura di Elisa Brilli, Laura Fenelli, Gerhard Wolf eds., Firenze 2015, pp. 521-536.

12. Per una visione articolata sull'editoria illustrata e decorata a Roma nel Duecento si veda ora *Il libro miniato a Roma* [n. 7], che riporta e discute il quadro critico precedente. Per la produzione legata all'attività della cancelleria papale, che in questo secolo si qualifica anche sotto l'aspetto figurativo, si cfr. in particolare Sergio Pagano, "I registri di lettere papali: un'introduzione", *ibidem*, pp. 3-22. Per la decorazione dei "prodotti" di cancelleria: Marta Pavón Ramírez, "L'illustrazione dei registri vaticani nella prima metà del Duecento", *ibidem*, pp. 23-46; Natalia Falaschi, "La decorazione miniata nella produzione curiale romana tra il 1261 e il 1303", *ibidem*, pp. 47-66; Eva Ponzi, "Frammenti di un discorso figurativo. I registri papali miniati: prime riflessioni", *ibidem*, pp. 67-82.

13. Riflette sulla questione Francesca Manzari, "Presenze di miniatori e codici miniati nella Roma del Trecento", in *Il libro miniato a Roma* [n. 7], pp. 615-646. Per una considerazione generale sulla produzione libraria a Roma nel Trecento, si veda da ultimo Internullo, *Ai margini dei giganti* [n. 5], pp. 280-287, 289-382 e *passim*.

14. Come ho proposto alcuni anni orsono sulla base di riflessioni di carattere soprattutto iconografico: Silvia Maddalo, "Trionfi di storia antica: immagini di ideologia municipale a Roma nel Duecento", in *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2006, pp. 504-521 (in cui cito, a nota 32, senza aver avuto modo di visionarla, la tesi di laurea seguita da Armando Petrucci, dove credo venga prospettata la datazione agli Venti del Trecento, da me argomentata nel saggio in questione); Romano, *Apogeo* [n. 5], p. 25, nota 36.

su un archetipo risalente alla metà del secolo precedente, con una operazione di "volgarizzamento", che dovette coinvolgere oltre al testo anche le immagini[15] e che ne collega la realizzazione forse allo stesso ambiente in cui pochi anni più tardi saranno concepite le pitture "politiche" di Cola di Rienzo.[16]

Riprenderà vitalità, l'editoria di pregio, solo con il ritorno della corte a Roma, al seguito dei papi di osservanza romana, quando i libri, e quasi esclusivamente quelli per la liturgia (non molto diversamente che nel secolo precedente), significati dalle insegne pontificie e dall'araldica famigliare,[17] divengono arma affilata di propaganda, per evidenti esigenze di legittimazione politica da parte dei pontefici "romani", e parallelamente di quelli avignonesi.[18] Ed appare significativo che, così come nel Duecento incipiente erano stati proprio il rinnovamento della cancelleria di Palazzo, per volontà di Innocenzo III, e l'eccellenza dei prodotti confezionati a corte, a segnare la rinascita a Roma della produzione libraria miniata, che aveva in qualche maniera segnato il passo negli ultimi decenni del secolo XII, è proprio il ritorno, insieme alla curia, della cancelleria papale, anche in questo caso con l'immissione di personale per la gran parte transalpino, a dare innesco al rifiorire di centri di scrittura e di confezione di codici che rivitalizzano il panorama librario della città.[19]

Chi tenti di seguire per l'immagine di Roma il percorso appena tracciato in maniera approssimativa a proposito del libro miniato (che pure, come si è detto,

15. Maddalo, "Trionfi di storia antica" [n. 14], p. 516.

16. Romano, "L'immagine di Roma" [n. 4].

17. Per il ruolo dell'araldica nei libri di committenza pontificia, cfr. i lavori di Francesca Manzari, in particolare: *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi. 1310-1410*, Modena 2006; Ead., "La tradizione tardogotica nella Roma di Martino V: nuovi contributi sul Breviario di Giordano Orsini (Arch. Cap. S. Pietro B. 82) e sulla miniatura romana degli anni Venti del Quattrocento", in *Manuscrits il·luminats: la Tardor de l'Edat Mitjana i les noves llums del Renaixement*, III cicle international de conferències de Història de l'Art (Lleida, 17-18 novembre 2014), Josefina Planas ed., Lleida 2017, pp. 27-43.

18. Come hanno dimostrato i lavori di Francesca Manzari: "Libri liturgici miniati per Bonifacio IX. Il codice Vat. lat. 3747 e la miniatura a Roma e nel Lazio all'epoca dello Scisma", in *Il Pontificale di Bonifacio IX. Commentario*, a cura di Ambrogio Maria Piazzoni, Modena-Città del Vaticano 2007, pp. 49-116; Ead., "Mobilité des artistes et migration des styles: les cours papales d'Avignon et de Rome durant le Grand Schisme", in *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII^e-XVI^e siècles)*, sous la direction de Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët, Benoît Van den Bossche, Paris 2014, pp. 289-302; e ancora Ead., "La ripresa della miniatura a Roma durante lo Scisma: miniatori, copisti e calligrafi attivi tra fine Trecento e inizi Quattrocento", in *Il codice miniato in Europa, Libri per la Chiesa, per la città, per la corte*, a cura di Giordana Mariani Canova e Alessandra Perriccioli Saggese, Padova 2014, pp. 401-423.

19. La rinascita dell'editoria liturgica miniata si data già al pontificato di Bonifacio IX e vede l'arrivo a Roma, dove languivano a evidenza le botteghe scrittorie attive nel Duecento, e ancora tra la fine di questo secolo e i primi decenni del successivo, di artefici provenienti da altre realtà italiane e d'oltralpe, in particolare da Avignone; in proposito Manzari, "Libri liturgici miniati" [n. 18], pp. 49-116. Da ultimo Ead., "Committenza libraria a Roma durante lo scisma: codici miniati per papi, cardinali, vescovi e laici (1380-1404)", in questo volume.

di quella tradizione figurativa era stato per lungo tempo il depositario e il tramite attraverso i secoli del Medioevo), si troverà a dover fare i conti per tutto il Trecento con una realtà disomogenea e disarticolata perché rappresentata da poche testimonianze, distanti tra loro e totalmente prive di un quadro di riferimento condiviso.

Poche le eccezioni; tutte, lo dico in premessa, non romane. In ambito librario, si segnala la proposta di Paolino da Venezia, che nel terzo decennio del Trecento inserisce una "pianta" di Roma a suggello di due opere – il *Compendium* e la *Satyrica Historia*, tràdite da tre manoscritti –,[20] che si collocano nella tradizione delle cronache universali se pure con lo sguardo rivolto al nuovo, alla esordiente cartografia storica che tanta fortuna avrebbe avuto nei secoli immediatamente successivi.[21] Si tratta, sia per ciò che concerne l'esemplare vaticano sia per il marciano, di una proiezione orizzontale della città, una pianta ellittica fortemente deformata e orientata in una maniera peculiare (est-ovest se si segue la disposizione dei lunghi commenti scritti), ma sufficientemente caratterizzata nei suoi monumenti e, in forma embrionale, nella viabilità e nel tessuto edilizio; tanto da dimostrare l'impegno da parte dell'autore a «proporre una visione complessiva della città, con le caratteristiche orografiche, lo sviluppo degli acquedotti, i tracciati viari, le realtà monumentali», perfino l'assetto edilizio.[22] E ancora, sempre inserita in un'opera di metà Trecento, la *Compilatio totius Bibliae* di Giovanni da Udine (tràdita dal ms. Ott. lat. 479 della BAV, al f. 13r), prossima al genere enciclopedico-cronachistico così ben rappresentato dai compendi di Paolino Minorita, sarà da ricordare, se pure ben diversa negli esiti figurativi, la veduta compendiaria, schematica e priva di qualsiasi elemento di riconoscibilità ma contenuta in un clipeo perfettamente circolare, quasi precorritrice di un genere (e di una proposta fortemente simbolica), come si vedrà più avanti.[23]

20. Sono i codici Vat. lat. 1960 della Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi: BAV), ms. lat. Z. 399 della Biblioteca Marciana di Venezia e ms. lat. 4939 della Bibliothèque nationale de France a Parigi (d'ora in poi: BnF). Su Paolino Veneto e le sue opere, oltre a Maddalo, *In figura Romae* [n. 1], pp. 37, 45-52, 73, 109 e *passim* (con bibliografia precedente) si cfr. anche, tra gli studi che dimostrano un recente rinnovato interesse per la cartografia del frate minorita: Tanja Michalsky, "Stadt und Geschichte im Überblick. Die spätmittelalterliche Karte Roms von Paolino Minorita als Erkenntnisinstrument des Historiographen", in *Europa in der Welt des Mittelalters, Ein Colloquium für und mit Michael Borgolte*, hrsg. Tillmann Lohse, Benjamin Scheller, Berlin 2014, pp. 189-210; Patrick Gautier Dalché, "Géographie et histoire à la fin du Moyen Âge: Paulin de Venise et Pietro Ranzano", *Geographia antiqua*, XXIII-XXIV (2014-2015), pp. 129-134; Natalie Bouloux, "Effets d'échelle, quadrillage de l'espace et construction de la carte: la carthographie de Marino Sanudo et de Paulin de Venise (Venise, premier tiers du XIV^e siècle)", *Geographia antiqua*, XXVI (2017), pp. 151-177; Michela Agazzi, "Disegni nel Trecento veneziano", in *Archivi di disegni, disegni in archivio*, a cura di Michela Agazzi, Martina Franck e Sergio Marinelli, Saonara (Pd) 2012, pp. 6-10. In corso di preparazione, infine, Lola Massolo, *I manoscritti miniati dell'opera di fra' Paolino Veneto: una cronaca illustrata tra Venezia, Avignone e Napoli*, tesi di dottorato, Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, a./a. 2018-2019, relatore Gaetano Curzi.

21. Per un quadro generale, Nuti, *Ritratti di città* [n. 3], *passim*.

22. Maddalo, *In figura Romae* [n. 1], p. 48.

23. *Ibidem*, pp. 32, 100, tav. 10.

Non mancano è vero, distribuite su tutto il secolo, rappresentazioni parziali di Roma in ambiti tipologici diversi (a riprova della persistenza del tema), ma i monumenti, il luogo o i luoghi proposti, e talora con grande perspicuità, non sono più sineddoche visiva della città come nel Duecento (e come nell'*Ytalia* di Cimabue ad Assisi, dove è Roma, con i più significativi marcatori della sua immagine, a identificare l'Italia),[24] ma sono destinati in definitiva a fornire un'ambientazione alla narrazione figurata.

Due esempi a confronto: nel *Martirio di san Pietro* dipinto nel Sancta Sanctorum,[25] Castel Sant'Angelo e la *meta Romuli* (o *terebinthum*/tiburtino *Neronis)*, servono ad ambientare topograficamente l'episodio, in conformità al dettato delle fonti;[26] nell'immagine tuttavia non sono presenze convenzionali, ma rimandi densi di significato alla Roma di papa Orsini, papale e municipale a un tempo, le presenze architettoniche sulla destra in primo piano e a sinistra sullo sfondo nelle quali avevo proposto si possano riconoscere la cittadella vaticana da un lato e dall'altro il complesso capitolino.[27] Al contrario, nello stesso soggetto rappresentato da Spinello Aretino (siamo agli inizi del Quattrocento), in un dipinto transitato sul mercato antiquario, i due obelischi, in una Roma identificata dalla sola cinta muraria, valgono esclusivamente come segnacoli del martirio del principe degli apostoli, avvenuto secondo le fonti agiografiche «inter duas metas».[28]

Ben diversa, se pure collocata sulla linea di un approccio attento, così come nelle quasi contemporanee "piante" di Paolino, alla configurazione visiva della città nel suo insieme o in una parte di essa è la rappresentazione di Roma proposta da Ambrogio Lorenzetti a Montesiepi, nella così detta Rotonda di San Galgano, agli inizi degli anni Trenta del Trecento, in un affresco in cui il pittore senese ambientava tra Castel Sant'Angelo e ponte Elio, l'arrivo a Roma del pellegrino

24. Maria Andaloro, "Ancora una volta sull'*Ytalia* di Cimabue", *Arte Medievale*, II (1984), pp. 143-181; C. Frugoni, "L'*Ytalia* di Cimabue nella basilica superiore di Assisi. Uno sguardo dal transetto alla navata", in Imago urbis. *L'immagine della città nella storia d'Italia*, atti del convegno internazionale (Bologna, 5-7 settembre 2001), a cura di Francesca Bocchi e Rosa Smurra, Roma 2003, pp. 33-88.

25. All'interno dell'ampia bibliografia sull'immagine in oggetto propongo: in generale Serena Romano, "Il *Sancta Sanctorum*: gli affreschi", in *Sancta Sanctorum*, Milano-Città del Vaticano 1995, pp. 38-125: 60; in particolare Enrico Parlato, "Fonti e paesaggio urbano nella *Crocifissione di S. Pietro* dal Medioevo al primo Rinascimento", in *La figura di san Pietro nelle fonti del Medioevo*, atti del convegno tenutosi in occasione dello *Studiorum universitatum docentium congressus* (Viterbo-Roma, 5-8 settembre 2000), a cura di Loredana Lazzari e Anna Maria Valente Bacci, Louvain-la-Neuve 2001, pp. 524-548: 538-541; e in precedenza Silvia Maddalo, "Roma miniata, Roma affrescata. Tracce di un mito fra Trecento e Quattrocento", in *La storia dei Giubilei*, 4 voll., a cura di Gloria Fossi, Firenze 1997-2000, I, *1300-1423*, 1997, pp. 118-133: 122-123.

26. Parlato, "Fonti e paesaggio urbano" [n. 25], pp. 531-532, 537-538 e *passim*; e anche Frugoni, "L'*Ytalia*" [n. 24], pp. 40-47, nota 18.

27. Maddalo, "Roma miniata, Roma affrescata" [n. 25].

28. Parlato, "Fonti e paesaggio urbano" [n. 25], pp. 534-537.

Galgano[29] (fig. 1). Lo scenario, con Castello in primissimo piano, è di una tale potenza visiva da respingere in secondo piano, al ruolo di comprimario, Galgano, protagonista dei racconti agiografici ai quali Ambrogio si era ispirato, raffigurato a sinistra con una altissima croce astile. L'immagine è sintetica ma estremamente dettagliata: alla sommità della Mole l'arcangelo Michele rinfodera la spada;[30] a destra di ponte Elio la facciata della basilica petrina appare come doveva mostrarsi dopo i lavori fatti eseguire da Gregorio IX, tra il 1227 e il 1241;[31] ancora a destra si riconosce il portico a tre arcate posto alla sommità della scalinata esterna di San Pietro,[32] dove secondo le prescrizioni dei cerimoniali duecenteschi veniva incoronato il neoeletto pontefice e dove nel 1378 Urbano VI sarebbe stato fregiato della tiara, dando avvio allo scisma; Porta Viridaria è appena visibile sull'estremità destra della veduta, dove un tratto di mura opportunamente sbassate lascia emergere, ben visibile, il nucleo compatto degli edifici dell'area vaticana; procedendo invece verso sinistra, si riconosce la sagoma del Pantheon e la facciata di un edificio ecclesiale variamente identificato con Santa Maria in Aracoeli o con la basilica liberiana, oppure proposto come allusione alla Gerusalemme celeste.[33] L'immagine delineata dal pittore senese è in tal modo cifra simbolica e a un tem-

29. Ne avevo già trattato, a proposito delle immagini di Roma, in Maddalo, "Roma miniata, Roma affrescata" [n. 25], pp. 126-127; più recente, Hayden B.J. Maginnis, "Rome: the Missing Maps", in *The Historian's Eye. Essays on Italian Art in Honor of Andrew Ladis*, Hayden B.J. Maginnis, Shelley E. Zuraw eds., Athens (Georgia) 2006, pp. 45-54. Per il ciclo di affreschi dipinto da Ambrogio e bottega a Montesiepi si veda oggi: Max Seidel, Serena Calamai, "Il ciclo di affreschi di San Galgano a Montesiepi. Ambrogio Lorenzetti", in *Ambrogio Lorenzetti*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 2018), a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini e Max Seidel, Milano 2017, pp. 198-231. Diversa, per certi aspetti, l'interpretazione iconografica dell'affresco proposta in precedenza da Raffaele Argenziano, "«Or levando l'ombre, or tergendo le tele e qualvolta anco aggiungendo colori». Appunti sui frammenti del ciclo micaelico di Ambrogio Lorenzetti a Montesiepi", *Iconographica*, XV (2016), pp. 102-111. Per l'affresco di Montesiepi, anche in relazione a questioni attributive, si veda Eve Boorsok, *Gli affreschi di Montesiepi*, Firenze 1969 (Quaderni d'arte, 2).

30. La lettura proposta da Seidel, Calamai, "Il ciclo di affreschi" [n. 29], pp. 223-227, immette un elemento di novità nel quadro critico relativo all'immagine dell'arcangelo Michele immancabilmente legata, secondo la tradizione iconografica, all'apparizione di Michele sulla Mole adriana, ad annunciare la fine della peste (cito, all'interno dell'ampia bibliografia, e per il suo valore di salda proposta critica e di messa a punto del quadro storiografico, Eva Ponzi, *L'arcangelo Michele a Roma. Storia, ideologia, iconografia dal tardo antico al Trecento*, Roma 2012 (Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, s. IX, XXX, 1), elemento che appare convincente se si prende in considerazione l'intero ciclo iconografico di Montesiepi (*ibidem*, fig. 3). Si cfr. anche Roberto Bartalini, "Ambrogio Lorenzetti a Montesiepi. Sulla committenza e la cronologia degli affreschi della cappella di San Galgano", *Prospettiva* (2015), 157-158, pp. 2-18.

31. Secondo quanto testimonia il disegno di Giacomo Grimaldi, nella *Descrizione della Basilica antica di San Pietro in Vaticano*, tràdita dal ms. Barb. lat. 2733 della BAV.

32. Il portico è raffigurato a f. 7v del *De coronatione* di Jacopo Stefaneschi, ms. Vat. lat. 4933, dove è raffigurata *l'Incoronazione di papa Bonifacio VIII da parte di Matteo Rosso Orsini*.

33. Come propongono Seidel e Calamai, "Il ciclo di affreschi di San Galgano" [n. 29], p. 227, sulla base del confronto con un particolare dell'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* dipinto da Pietro Lorenzetti nella basilica inferiore di Assisi.

po, quasi a raccogliere l'eredità di secoli di immaginario figurativo su Roma, rappresentazione sintetica di edifici e spazi in relazione tra loro secondo un principio di verisimiglianza.

Nella proposta più serrata e articolata offerta dalla sinopia, che con la doppia raffigurazione della Mole adrianea testimonia di un ripensamento sopraggiunto in corso d'opera, la rappresentazione della *meta Romuli*/terebinto contribuisce a compendiare l'immagine dell'area vaticana in una rappresentazione che può definirsi "realistica" (fig. 2). Non so se Ambrogio fosse venuto a Roma, come è stato suggerito,[34] e a Roma avesse ripreso dal vero questo tratto di città, come non so se sarebbe stato il viaggio a Roma nel 1409 per la realizzazione del tabernacolo Brancaccio a Santa Maria in Trastevere[35] a ispirare Taddeo di Bartolo per la raffigurazione di Roma nel Palazzo Pubblico di Siena, che vedremo più avanti. Mentre è certo, a mio avviso, che Ambrogio dovette avere a disposizione un *exemplar*, forse un disegno o una miniatura, da riprodurre in scala. Ed è altrettanto certo che del progetto iniziale, quello per intenderci tramandato dalla sinopia, e che era stato scarnificato nella versione ad affresco, dovette essere realizzata, prima che venisse obliterato, una restituzione grafica che avrebbe avuto una certa fortuna.

Ne danno testimonianza alcune, poche a dire il vero ma significative, riprese più o meno conformi al modello, a partire da quella appena adombrata nella veduta compendiaria dipinta da Biagio di Goro Ghezzi alla fine degli anni Sessanta del secolo nella chiesa di San Michele a Paganico[36] (fig. 3), per giungere alla più aderente rielaborazione del tema, offerta dalla raffigurazione, che si pone sulla linea della maggiormente diffusa tradizione iconografica dell'epifania angelica sulla Mole adrianea, della *Processione di Gregorio Magno per la cessazione della peste a Roma*, nel breve ciclo dipinto agli inizi del Quattrocento da Spinello Aretino, nella chiesa di San Francesco ad Arezzo (fig. 4).[37]

È invece emblematica, e certo più significativa per il tema che si va trattando, la citazione letterale dall'affresco di Montesiepi contenuta in tre piante prospettiche di Roma, prodotte in pieno scisma a non molta distanza l'una dall'altra, ancora una volta lontano da Roma e da artisti non romani: un affresco, nel Palazzo pubblico di Siena, e due miniature, la prima tràdita dalle *Très Riches Heures* del Duc de Berry, ms. 65 del Musée Condé di Chantilly, l'altra

34. *Ibidem,* p. 223.

35. Si tratta di una proposta di Serena Romano, "Taddeo di Bartolo a Roma?", in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di Frédéric Elsig, Noémie Etienne, Grégoire Extermann, Cinisello Balsamo 2009 (Biblioteca d'arte, 23), pp. 15-19. Più recente Gail E. Solberg, "Taddeo di Bartolo e Rinaldo Brancaccio a Roma: Santa Maria in Trastevere e Santa Maria Maggiore", *Prospettiva* (2015) 157-158, pp. 50-73. Di Solberg ricordo anche *Taddeo di Bartolo. His Life and Work*, Ph. Dissertation, New York University 1991.

36. Gaudenz Freuler, *Biagio di Goro Ghezzi a Paganico: l'affresco nell'abside della chiesa di San Michele*, Firenze 1986.

37. Argenziano, "Appunti sui frammenti" [n. 29], pp. 107-108; su Spinello ad Arezzo cfr. anche Luciano Bellosi, "Riconsiderazioni sull'opera giovanile di Spinello e qualche cenno alla sua attività aretina più tarda", in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di Aldo Galli e Paola Refice, Firenze 2005, pp. 97-112.

da un esemplare del *De coniuratione Catilinae* di Sallustio (figg. 5-7). Si tratta di opere di diversa sorgente stilistica ma molto simili nella struttura complessiva e per la gran parte delle singole scelte iconografiche, tanto da far ipotizzare una fonte comune, forse non troppo distante nel tempo: un gruppo omogeneo, dunque, che mi piace immaginare come una sola immagine a tre teste, date le analogie di cui le tre piante sono connotate. Nei tre esemplari si ripete senza dissonanze di rilievo la raffigurazione dell'area vaticana, e vi ricorrono alcune costanti significative (se pure espresse con linguaggi figurativi dissimili e in qualche caso con evidenti, ma ben circoscritti, fraintendimenti iconografici), che vengono a porsi come veri e propri marcatori dell'immagine urbana di Roma. Faccio solo pochi esempi: la "forcella degli acquedotti lateranensi", per esempio; la *meta Remi* con Monte Testaccio e, *extra muros*, il complesso della basilica ostiense; e ancora le colonne coclidi istoriate (la Antonina, affiancata dal Tempio di Antonino e Faustina, e la Traiana). In esse scarsa evidenza inoltre viene assegnata alla raffigurazione dell'area capitolina (dove appare del tutto trascurata la presenza di Santa Maria in Aracoeli), con una significativa eccezione: il rilievo dato nella Roma "repubblicana" di Taddeo di Bartolo al luogo della Giustizia sul Campidoglio. Così come occorre sottolineare, nella stessa pianta, l'attenzione al tracciato della via papale, chiaramente visibile se pure limitato al tratto tra San Pietro e il Campidoglio, a collegare e insieme a contrapporre la città papale a quella comunale.

Le tre piante videro la luce in contesti geografici, ma anche culturali e ideologico-politici, lontani uno dall'altro: figlia l'una di un umanesimo civile, una committenza di corte la seconda, poiché voluta da uno dei personaggi più potenti nella Francia di quegli anni, e inserita in un libro di devozione privata, legata agli interessi letterari e antichisti della cultura umanistica di inizi Quattrocento la terza (difficile da analizzare e da contestualizzare poiché tramandata da un manoscritto di collezione privata), ma realizzate con una incredibile simultaneità cronologica, tra il primo e il secondo decennio del secolo XV. Tutte e tre a dimostrare, credo, nella loro stessa concezione e per l'alto livello della committenza, che, maturati gli effetti del ritorno del papa, l'Urbe riprendeva il suo ruolo da protagonista nell'immaginario figurativo, che le era stato proprio nei secoli del medioevo, in quanto simbolo dell'antico precristiano e, a un tempo, emblema della cristianità. E a riprova, in definitiva, ma qui è opportuno il punto di domanda, della ritrovata centralità politica e istituzionale del papato romano?

A Siena, tra il 1406 e il 1408 o al più tardi tra il 1412 e il 1413, Taddeo di Bartolo dipingeva un ciclo di uomini illustri nel vestibolo della cappella del Palazzo Pubblico (fig. 8).[38] Tra divinità pagane e santi protettori, eroi biblici ed eroi anti-

38. A tutt'oggi fondamentali: Nicolas Rubinstein, "Political Ideas in Sienese Art: the Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXI (1958), pp. 189-207; Sibilla Symeonides, *Taddeo di Bartolo*, Siena 1965 (Monografie d'arte senese, 7). Si cfr. anche Maria Monica Donato, "Gli eroi romani tra storia

chi con annesse figure di virtù, tutti scelti a illustrare la storia della città, la pianta di Roma effigiata nel sottarco (fig. 5), al passaggio dalla Sala del Mappamondo, sotto l'immagine di *Religio*, sostanziava figurativamente il richiamo alle origini romane di Siena. Il ciclo, che in ottemperanza a una concezione pienamente umanistica celebrava l'antichità classica in funzione delle virtù repubblicane, aveva come modello ideologico-letterario il *De viris illustribus* di Francesco Petrarca, e ideologico-figurativo il perduto ciclo degli Uomini illustri progettato da Coluccio Salutati (e da lui corredato di epigrammi, la cui forma il tetrastico esametrico, viene non a caso ripresa in qualche parte del corredo epigrafico senese),[39] proprio in quegli anni, per *l'aula minor* di Palazzo Vecchio a Firenze (post 1382, ante 1406), e come riferimento iconografico analoghi programmi, per esempio quello della sala *Virorum illustrium* di Padova (la così detta Sala dei Giganti, commissionata nel 1370).[40]

Tutti romani, e campioni di fede repubblicana, gli *exempla virtutum* proposti dal ciclo senese, la cui esemplarità è esplicitata dalle Virtù che fanno loro concerto. Tutti, eccezion fatta per Aristotele, raffigurato sul pilastro d'ingresso al vestibolo. Come ispiratore dell'intera impalcatura dottrinale incentrata sul tema della Giustizia che si faceva garante della libertà civica, secondo il messaggio etico-politico già sotteso al programma di Ambrogio Lorenzetti nella Sala dei Nove, lo Stagirita (maestro di tanta parte della cultura dei secoli tardi del medioevo) parlava al riguardante con la doppia epigrafe in esametri latini infarciti di citazioni classiche (al pari di tutto il corredo epigrafico del ciclo),[41] dipinta ai suoi piedi e nel rotolo dispiegato tra le mani, ed esaltava il ruolo dei protagonisti del programma dipinto. In volgare solo l'iscrizione che introduceva l'intero ciclo e

ed *exemplum*. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi", in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, 3 voll., Torino 1984-1986, II, *I generi e i temi ritrovati*, 1985, pp. 97-152: 136-137; Roberto Guerrini, "«Dulci pro libertate». Taddeo di Bartolo: il ciclo di eroi antichi nel Palazzo Pubblico di Siena (1413-14). Tradizione classica ed iconografia politica", *Rivista storica italiana*, CII (2000), pp. 510-568. Ancora: Maria Monica Donato, "Il pittore del *Buon Governo*: le opere «politiche» di Ambrogio in Palazzo Pubblico", in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, a cura di Chiara Frugoni, Firenze 2002, pp. 201-255: 209. Da ultimo Marilena Caciorgna, Roberto Guerrini, "Immagini del «Buon Governo». Percorsi in Palazzo Pubblico, a Siena e fuori Siena", in Marilena Caciorgna, Roberto Guerrini, *Alma Sena. Percorsi iconografici nell'arte e nella cultura* senese, Firenze 2007, pp. 66-189; degli stessi autori: "Cicli biografici di storia antica tra biografia, autobiografia e gesta dipinte", *ibidem*, pp. 306-364. Per le premesse e una riflessione storica Mario Ascheri, "Introduzione. Un momento della tradizione repubblicana", in *Un ciclo di tradizione repubblica nel Palazzo Pubblico di Siena. Le iscrizioni degli affreschi di Taddeo di Bartolo (1413-1414)*, a cura di Rodolfo Funari, Siena 2002, pp. IX-XIII; e ancora il recentissimo: Mario Ascheri, "Tirannia/libertà/giustizia con una nota su pace e vendetta: un itinerario da Simone Martini ad Ambrogio Lorenzetti", *Progressus*, n.s., IV (2017), 1, pp. 159-166.

39. Per i *tituli* in esametri cfr. Teresa A. Hankey, "Salutati's Epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII (1958), pp. 363-365.

40. Sulle problematiche legate ai cicli degli Uomini illustri (tra Padova, Firenze, Foligno, Siena): Donato, "Gli eroi romani" [n. 38].

41. Per la scrittura esposta che correda il ciclo si veda *Un ciclo di tradizione repubblicana* [n. 38], pp. 5-14, per la doppia iscrizione che accompagna la rappresentazione di Aristotele.

che, calco imitativo, nel testo e persino nell'uso di una maiuscola gotica piuttosto attardata, della monumentale iscrizione che correva al di sotto dell'affresco del *Buon governo* di Ambrogio,[42] esortava le magistrature alla salvaguardia del bene comune: «Specchiatevi in costor, voi che reggete Se volete regnare mille et mille anni, seguite il ben comune…». E alla carità civica faceva riferimento credo, in questa sinfonia di figure e scrittura, tanto straordinaria da rivelare una raffinatissima orchestrazione da parte delle alte cariche cittadine e un'ispirazione all'umanesimo fiorentino e ai suoi ideali repubblicani, l'immagine di un colossale *San Cristoforo*, dipinta sulla parete di fondo dell'anticappella, di fronte (e non certo casualmente) a *Religio*.

Come le chiavi di Pietro sovrastavano gli effetti del *Buon governo* (e a specchio, per rimarcare i valori della fede repubblicana e la tensione libertaria della città, i gigli di Francia quelli del *Cattivo governo*), così la Roma di Taddeo, con San Pietro e la *civitas leonina* in primo piano, è figura della guelfa Siena. Ed è evidente che per Siena il richiamo alle origini romane – espresso per metafora nell'immagine della lupa lattante i gemelli, nella Sala del Consiglio e anche in quella del Mappamondo e ancora sulla coperta lignea di un registro di gabella oggi conservato presso l'Archivio di Stato, e reso esplicito nel clipeo con il ritratto dell'Urbe – fosse destinato a rivendicare libertà e autonomia per la città.

Resta però da capire, per la pianta di Taddeo, se, e come, le ragioni sottese a essa (e all'intero ciclo figurativo) abbiano giocato un ruolo nella selezione dei monumenti e dei luoghi da raffigurare e nelle modalità di rappresentazione.

Ed è questo l'interrogativo che ci si pone (e su cui si tornerà a riflettere) nel prendere in considerazione la seconda delle piante proposte.

Nelle *Très Riches Heures*, libro di devozione voluto da Jean de France, duca di Berry,[43] l'immagine di Roma occupa un posto inconsueto (fig. 6). Dipinta sul verso di un foglio anepigrafo e non rigato aggiunto tra il fascicolo 28 e il 29 e che forse non faceva parte della compagine originaria del codice,[44] la pianta è collocata alla fine dell'Officio della Croce e all'inizio di quello della Passione e precede la splendida miniatura a piena pagina raffigurante *l'Orazione nell'Orto*. Le ragioni dell'inserimento di questo foglio (come a suggello del lavoro di confezione del codice), sono ancora misteriose e obbligano a qualche interrogativo. Il codice fu esemplato, con buona probabilità, tra il 1413, quando non viene elencato in un

42. Caciorgna, Guerrini, "Immagini del «Buon Governo»" [n. 38], p. 70; anche Maria Monica Donato, "La «bellissima inventiva»: gli affreschi nella Sala dei Nove", in *Pietro e Ambrogio* [n. 38] pp. 214-215.

43. Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry*, 4 vols., London 1967-1974, I.1., *The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, 1967, pp. 287-297, 309; Id., *The Limbourg Brothers and their Contemporaries*, London 1974, pp. 143-224 (pp. 209-214, per la pianta di Roma); Maginnis, *Rome: the Missing Maps* [n. 29], pp. 50-51; *Les Très Riches Heures du duc de Berry. Kommentar zur Faksimile-Edition des Manuskriptes Nr. 65 aus den Sammlungen des Musée Condé in Chantilly*, hrsg. Raymond Cazelles, Johannes Rathofer, Luzern 1984, pp. 176-177 e *passim*.

44. Arduo fare una proposta più articolata di fronte all'impossibilità di riflettere sull'originale, di cui è vietata la consultazione, e indagando soltanto il facsimile (*Les Très Riches Heures* [n. 43]).

inventario della collezione libraria del Duca, e prima del 1416, anno della morte di quest'ultimo e della scomparsa dei Limbourg. Esemplare splendido per la qualità non comune della pergamena, per l'eleganza della scrittura, per la ricchezza e l'altissimo livello dell'apparato figurativo profuso d'oro, d'argento e di colori preziosi, tanto che non stupisce che il Tevere nella pianta di Roma sia tracciato con lamina d'argento, e realizzato da artefici illustri, i fratelli de Limbourg affiancati da Jean Colombe, il codice gareggiava, ostentando il potere del committente (raffigurato dai due miniatori a f. 39r), con le più importanti commesse artistiche di uno dei personaggi più potenti della Francia del tempo, fratello e zio di re.

Difficile da contestualizzare nel programma iconografico dell'opera, se non in quanto funzionale alla liturgia stazionale (ma la collocazione tanto inusuale all'interno del corpo del manoscritto, e priva di precedenti, sconsiglia questa semplificazione e richiede altri approfondimenti), la pianta di Roma si fa testimone, al pari di quella dipinta a Siena da Taddeo, della situazione culturale e ideologico-politica del tempo e dell'ambiente di riferimento. In un intrigante *mixage* europeo, gotico e umanistico al tempo stesso, l'Urbe di Chantilly bene identifica il ruolo politico del committente nell'intricato scacchiere internazionale, la sua posizione nei confronti della gravità dei problemi posti dallo scisma, giunto alla sua fase forse più cruciale, e la presenza, accanto al Duca, di una raffinata corte di uomini di lettere: Nicolas de Clamanges, Jean de Montreuil, Jean Muret, Gontier e Pierre Col, per fare solo alcuni dei nomi più significativi, studiosi della letteratura classica e della poesia latina, estimatori d'arte antica e conoscitori precoci di Petrarca e Boccaccio.[45] Ed è da sottolineare per molti di loro la conoscenza personale dei rappresentanti più illustri dell'umanesimo italiano, in particolare fiorentino. Jean de Montreuil, che era consigliere ascoltatissimo del Duca, ebbe frequentazioni perlomeno epistolari con Coluccio Salutati, con Antonio Loschi, con il Bruni – e le sue opere, così come quelle di Nicolas de Clamanges, rivelano una conoscenza non superficiale di questi letterati.[46]

Non so se i fermenti del nascente umanesimo francese possano spiegare l'interesse di Jean de Berry per l'immagine di Roma. Ma è vero che, se pure membro

45. In proposito datato ma sempre da prendere in considerazione: Ezio Ornato, *Jean Muret et ses amis: Nicolas de Clamanges et Jean de Montreuil. Contribution à l'étude des rapports entre les humanistes de Paris et ceux d'Avignon (1394-1420)*, Genève-Paris 1969; dello stesso Ornato, "L'umanista Jean Muret e il suo dialogo «De contemptu mortis»", in *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, a cura di Franco Simone, Torino 1966, pp. 243-353; e i più recenti: Id., "Les humanistes français et la redécouverte des classique", in *Préludes à la Renaissance. Aspects de la vie intellectuelle en France au XV^e siècle*, Carla Bozzolo, Ezio Ornato éd., Paris 1992, pp. 1-45. Ma cfr. anche Richard B. Donovan, "Salutati's Opinion of non-Italian Latin Writers of the Middle-Ages", *Studies in the Renaissance*, XIV (1967), pp. 185-201.

46. La rete di interessi comuni, gli scambi epistolari tra letterati, più in generale i rapporti tra Umanesimo francese e Umanesimo italiano risultano evidenti da: Jean de Montreuil, *Opera*, 4 voll., Torino-Paris 1963-1986, I, *Epistolario*, a cura di Ezio Ornato, Torino 1963. In proposito si legga inoltre la riflessione di Giuseppe Billanovich, Gilbert Ouy, "La première correspondance échangée entre Jean de Montreuil et Coluccio Salutati", *Italia medioevale e umanistica*, VII (1964), pp. 337-374.

influente della famiglia reale che sosteneva ancora in questi anni l'osservanza avignonese e avversava il ritorno sulle rive del Tevere del papato e della curia, Jean de France, promuovendo la raffigurazione di Roma – con l'area vaticana enfatizzata in primissimo piano –, sembra implicitamente riconoscere il ruolo dell'Urbe, quanto meno come punto di riferimento della cristianità. In questo contesto, non appare dunque casuale lo spazio destinato, ai ff. 71v-72r, a conclusione del salmo 72, alla processione di Gregorio Magno con Castel Sant'Angelo in primissimo piano. Ed è certo da sottolineare che l'arcangelo Michele che svetta sulla sommità della Mole è replica di quello raffigurato da Ambrogio Lorenzetti nell'affresco di Montesiepi (fig. 1), a riprova della dipendenza da una tradizione figurativa di peso non trascurabile che doveva circolare in Europa tra Trecento e Quattrocento o, forse, della diffusione dei disegni preparatori approntati dal pittore senese per la veduta di Roma.[47]

Credo sia necessario a questo punto, mentre mi avvio a concludere, tentare una riflessione complessiva su questo gruppo di piante, definite prospettiche perché rappresentano la città e le sue emergenze in una proiezione tridimensionale, assolutamente nuova rispetto alla precedente tradizione figurativa.[48] Due di esse – la Roma di Taddeo di Bartolo e quella dei fratelli Limbourg (figg. 5-6) – sono racchiuse in cerchio perfetto, forma di alto valore simbolico destinata per tradizione alle raffigurazione dell'orbe tripartito (le *mappae mundi* o cosìdette piante *OT*) e della città di Gerusalemme, e che, per Roma, era stata sdoganata dal sigillo aureo di Ludovico il Bavaro. Come nel sigillo, così nelle due piante, Roma è signora del mondo, è *caput mundi* perché è essa stessa forma perfetta del mondo (*orbis rotundi*): la circolarità diviene trasposizione in figura di un sintagma lessicale di sorgente classica (in cui *orbis* sta per *circulus, rotunditas perfecta*), che è anche proposta ideologica. Ma, ed è questa la novità, sulla superficie perfettamente circolare e quindi emblematica la pianta della città dispiega una forma molto vicina al reale, ispirata (a Siena, così come nelle Ore di Chantilly e nel Sallustio, fig. 7) dal progredire delle scienze matematiche e geometriche, già al partire dal Duecento, e dagli sviluppi nel corso del Trecento e ancora nel Quattrocento delle dottrine cartografiche, e grazie all'attenzione per la realtà naturale che più in generale era un portato della cultura gotica. Non bisogna dimenticare che, durante il pontificato tanto breve quanto significativo di Innocenzo VII, era stata tradotta dal greco la Geografia di Tolomeo, tràdita da un esemplare tardoduecentesco giunto fortunosamente a Firenze da Costantinopoli alla fine del Trecento,[49] oggi

47. Sono di quest'idea Seidel e Calamai, "Il ciclo di affreschi" [n. 29], pp. 226-227. Le analogie con la pianta tràdita nelle Très Riches Heures, e la dipendenza da una possibile fonte comune, erano state già proposte da Symeonides, *Taddeo di Bartolo* [n. 38], pp. 152-153.

48. Un precedente significativo delle piante prospettiche è da ricercare in realtà nel prototipo, della seconda metà del Trecento, di quella tràdita dal *Dittamondo* quattrocentesco di Fazio degli Uberti, ms. ital. 81 della BnF di Parigi, Maddalo, *Roma miniata, Roma affrescata* [n. 25], p. 131. Per la datazione e la tradizione miniata dell'opera: Ead., *In figura Romae* [n. 1], pp. 113-123.

49. Nella vita di Palla Strozzi, scritta da Vespasiano da Bisticci (*Commentario della vita di messere Palla Strozzi composta da Vespasiano mandata ad Philippo Strozzi*, Archivio di Stato di

identificato con lo splendido *Urbinate greco* 82.[50] E la versione italiana dell'opera del grande geografo aveva dato il via a una produzione abbondante di copie, talora corredate, come nel caso dei più tardi esemplari della *Cosmographia* illustrati da Pietro del Massaio, di carte topografiche, tra le quali anche Roma. E, tornando al ciclo senese di Taddeo, di cui la pianta di Roma è parte integrante, è oltremodo rilevante che il pittore, forse ancora una volta ispirato da Ambrogio Lorenzetti, che nella sala del Mappamondo aveva dipinto «una cosmografia cioè tutta la terra abitabile» scrive Ghiberti nei *Commentari*,[51] forse una sorta di mappamondo girevole,[52] caratterizzi le personificazioni di *Iustitia* e di *Religio* con una proiezione bidimensionale del globo terraqueo, del tutto inusuale nella tradizione iconografica delle due figure.

Come avverrà negli straordinari Tolomei di Quattrocento inoltrato (fig. 9), nei tre esemplari di inizio secolo il circuito delle mura aureliane, viene riempito di volta in volta, come in un moderno LEGO, di "pezzi componibili" (monumenti, edifici, luoghi, testimonianze della città antica), descritti talvolta con verisimiglianza, in alcuni casi con totale libertà e in armonia con la cultura figurativa di riferimento, ma sempre a mio avviso sulla base di modelli provenienti da fonti diversificate (nel caso dell'area vaticana credo dall'affresco di Montesiepi) – quasi mai ripresi dal vero – e collegati, questo sì, più nella pianta di Taddeo meno nelle altre due, da relazioni spaziali sufficientemente precise, che rivelano una notevole conoscenza, forse lo studio, dell'articolazione dello spazio urbano romano.

Un'ultima riflessione, che è forse questione che richiederebbe un supplemento d'istruttoria. Per tutto il Trecento, ben oltre gli anni dello scisma e fino al definitivo ritorno della corte a Roma con Martino V, la città continua a essere raffigurata da artisti non romani e per committenti non romani, da un uni-

Firenze, ms. Strozzi di Mantova 4080, ff. 5r-28v, cit. in *Firenze e la scoperta dell'America. Umanesimo e geografia nel '400 Fiorentino*, a cura di Sebastiano Gentile, Firenze 1992, p. 77) si fa riferimento a un codice greco della *Cosmographia* di Tolomeo portato in Italia da Emanuele Crisolora e appartenuto poi al fiorentino Palla Strozzi, che il Fischer identificava con l'Urb. gr. 82; Joseph S.J. Fischer, *De Cl. Ptolemaei vita operibus Geographia praesertim eiusque fatis*, 2 voll., Città del Vaticano 1932 (Codices e Vaticanis selecti quam simillime expressi, XVIII), I, p. 179. Si veda anche Silvia Maddalo, "Immagini di Roma alla corte dei principi: storia e significato di un mito umanistico", *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo*, CXIV (2012), pp. 271-290.

50. Gentile, in *Firenze e la scoperta dell'America* [n. 49], pp. 78-80, 131-149; Marco D'Agostino, "Tolomeo. Geographia", in *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al medioevo*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Salone Sistino-Musei Vaticani, 1997), a cura di Marco Buonocore, Città del Vaticano-Roma 1996, pp. 238-239, nr. 36 (con indicazioni bibliografiche).

51. *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentari)*, hrsg. Julius von Schlosser, Berlin 1912, p. 41.

52. Per il *Mappamondo* di Ambrogio Lorenzetti, Thomas de Wesselow, "Ambrogio Lorenzetti's *Mappamondo*: A Fourteenth Century Picture of the World Painted on Cloth", in *The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Caroline Villers ed., London 2000, pp. 55-65; da ultimo Donato, "Il pittore del *Buon Governo*" [n. 38], pp. 251-255.

co punto di visione ideale, da nord, dall'alto di monte Mario. E non è, credo, la città reale a ispirare il pennello di pittori e miniatori, ma il suo mito, quasi un'idea astratta desunta da quell'ampio serbatoio che, al pari dei letterati, gli artisti avevano tramandato e arricchito attraverso i secoli del Medioevo (anche con rappresentazioni parziali della città e delle sue emergenze), fino a creare una vera e propria tradizione figurativa alla quale si continuò a fare ricorso ancora per tutto il Quattrocento. Bisognerà aspettare i primi anni Trenta del secolo e il ciclo degli Uomini illustri dipinto da Masolino (il punto di domanda è d'obbligo vista la discussa paternità masoliniana)[53] nella *Sala theatri* del palazzo-fortezza degli Orsini a Montegiordano,[54] perduto ma testimoniato dalla cosidetta Cronaca Crespi di Leonardo di Besozzo (fig. 10), oltre che da una serie di taccuini, codici illustrati, raccolte di iscrizioni, perché una rappresentazione di Roma (anche in questo caso inserita in una galleria di uomini famosi, dove proprio attraverso il ritratto di "eroi" del mondo antico e medievale, erano illustrate le agostiniane sei età dell'uomo così come le aveva teorizzate nel Duecento Vincent de Beauvais nel suo *Speculum historiale*),[55] venisse realizzata a Roma e per volontà di un

53. Fa il punto sulla questione attributiva, anche riepilogando il dibattito critico (e a lei rinvio per l'uno e l'altro aspetto), Ilaria Molteni, "Masolino da Panicale (?). Il perduto ciclo delle *Sei età del mondo* già nel Palazzo Orsini a Montegiordano", in Romano, *Apogeo* [n. 5], pp. 425-431: 427. Nello stesso volume Romano, "Lussi e miserie" [n. 8], pp. 29-30.

54. Mi limiterò a citare solo alcune voci nell'ampia bibliografia sulla veduta di Montegiordano: Robert Louis Mode, "The Orsini Sala theatri at Monte Giordano in Rome", *Renaissance Quarterly*, XXVI (1973), pp. 167-172; Margherita Ferro, "Masolino da Panicale e gli affreschi perduti di Montegiordano", *La Diana*, I (1997), pp. 95-124; Annelies Amberger, *Giordano Orsini Uomini Famosi in Rom: Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*, München 2003; da ultimo Donato Salvatore, "Gli «Uomini illustri» Orsini tra Roma e Napoli", in *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi. Arte e mecenatismo di antichi casati dal feudo alle corti barocche europee*, a cura di Cecilia Mazzetti di Pietralata e Adriano Amendola, Roma 2017, pp. 115-125.

55. Maddalo, *In figura Romae* [n. 1], pp. 174-176; Silvia Tomasi Velli, "Scipio's Wounds", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LVIII (1995), pp. 216-234. Per la biblioteca di Giordano Orsini: Giuseppe Lombardi, Flavia Onofri, "La biblioteca di Giordano Orsini", in *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento. Aspetti e problemi*, atti del primo seminario (Città del Vaticano, 1-2 giugno 1979), a cura di Concetta Bianca, Paola Farenga, Giuseppe Lombardi, Antonio G. Luciani e Massimo Miglio, Città del Vaticano 1980 (Littera antiqua, 1), pp. 371-382; da ultimo Giuseppe Lombardi, "La biblioteca di Giordano Orsini (c. 1360-1483)", in Id., *Saggi*, Roma 2003, pp. 27-37. Per ciò che concerne l'ipotesi avanzata da Molteni, "Masolino da Panicale" [n. 53], p. 431, andrà verificato se il ciclo, come ella afferma, si ispiri allo *Speculum* non direttamente quanto piuttosto attraverso la mediazione di illustri rappresentanti della cultura romana trecentesca; si fa qui il nome di Landolfo e Giovanni Colonna e delle loro opere, in particolare opere "cronachistiche", la cui importanza è stata messa in luce da studi recenti (Rino Modonutti, *Fra Giovanni Colonna e la storia antica da Adriano ai Severi*, Padova 2013; Internullo, *Ai margini dei giganti* [n. 5], pp. 301-304, citati da Molteni, *ibidem*). La ripresa di ben 326 dei soggetti protagonisti del ciclo sui 335 raffigurati (Tomasi Velli, "Scipio's Wounds", *ibidem*, pp. 231-234), e, solo per fare un esempio per noi significativo, la citazione nello *Speculum* della Sibilla Eritrea, all'inizio del cap. C del libro II, di seguito alla conclusione del cap. XCIX che riferisce della fondazione di Roma da parte di Romolo e Remo (Vincent de Beauvais, *Speculum quadruplex: sive Speculum maius*, 4 voll., ed. in facsimile, Graz 1964-1965, IV, *Speculum historiale*, 1965, p. 79), successione che trova corrispondenza nella Cronaca Crespi

romano, il cardinale Giordano: personaggio illustre, grande elettore di Martino V, politico abile e artefice tra gli altri della soluzione dello scisma, umanista, letterato, raffinato bibliofilo.[56] L'immagine, significata dal gonfalone della città e dalla lupa lattante i gemelli, prelude a una nuova tipologia, quella delle vedute panoramiche, che un notevole sviluppo avrebbe avuto nei decenni successivi; ed è certo che le restituzioni grafiche che di essa vennero realizzate in un giro breve di anni prima della perdita dell'intero ciclo, avvenuta molto probabilmente negli anni Ottanta del Quattrocento, non ne offrono che una parziale testimonianza. Un prezioso, se pure rovinatissimo, documento di quale doveva essere l'immagine dell'Urbe dipinta su una delle pareti della dimora orsiniana è invece la Gerusalemme-Roma finita di affrescare nel 1435 (il ciclo è datato e siamo ormai distanti dalla conclusione dello scisma) dallo stesso Masolino per un altro potente uomo di curia, il cardinale Branda Castiglione, sulla controfacciata di quella che in origine doveva essere la cappella palatina della dimora del prelato a Castiglione Olona,[57] tra due episodi delle *Storie del Battista* (l'*Annuncio a Zaccaria* e la *Visitazione*); non convenzionale sotto l'aspetto tipologico (in essa monumenti, ma anche luoghi simbolo della città municipale e baronale, il Campidoglio, il nucleo fortificato di Montegiordano, le torri, accostati alla città cristiana, con la *civitas Sancti Petri* in primo piano, sembrano emergere dall'indistinto dell'abitato),[58] questa *Roma* masoliniana rimane comunque ancorata alla tradizione per ciò che concerne l'orientamento con il nord in basso.

Come sappiamo, occorrerà aspettare gli anni Cinquanta del Quattrocento e il genio umanistico, di sorgente albertiana e pierfrancescana, di Francesco del Borgo (fig. 11) per vedere realizzata una vera presa di visione della città da una

(la testimonianza più attendibile sugli affreschi), permette infatti di affermare con una qualche sicurezza che, se non è escluso il richiamo ad altre fonti, è altrettanto certo che vi fu un ricorso diretto da parte dell'artista o, ancora meglio, del programmatore, dell'*auctor intellectualis* del ciclo, che fu forse lo stesso cardinale Giordano, a quella che definirei, nel caso specifico, la fonte primaria per la definizione del programma iconografico. E se è vero inoltre che il ciclo almeno in parte rimescola le carte non seguendo la successione del racconto nello *Speculum*, è altrettanto vero che tali scelte attengono alla libertà compositiva e non solo dell'artista esecutore del ciclo affrescato ma anche dei responsabili delle "copie" parziali o totali di esso ciclo.

56. Per una inquadratura del personaggio Erich König, *Kardinal Giordano Orsini (m. 1438), ein Lebensbild aus der Zeit aus der grossen Konzilien und des Humanismus*, Freiburg 1906; cfr. anche gli studi di Giuseppe Lombardi indicati alla nota precedente.

57. Per gli affreschi masoliniani a Castiglione Olona cfr. Carlo Bertelli, *Gli affreschi del Battistero e della Collegiata a Castiglione Olona*, Milano 1997.

58. Anna Delle Foglie, "Leonardo di Besozzo e Masolino. Un dialogo tra Roma, Castiglione Olona e Napoli", *Arte Lombarda*, n.s., CXL (2004), pp. 56-63; Andrea Spiriti, "Gerusalemme, Roma, Castiglione Olona: novità sull'«imago urbis» della cappella palatina di Branda Castiglioni", in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto e Mario Bevilacqua, 2 voll., Roma 2014, I, pp. 138-143. Qualche suggestione, con il richiamo alla descrizione che dell'abitato proponeva al valico tra XI e XII secolo Magister Gregorius, viene da Enrico Parlato, "Vista da nord: immagini di Roma dal Medioevo al Quattrocento", in *Roma. Memoria e oblio*, a cura di Fabio Troncarelli, Roma 2001, pp. 198-207.

postazione nuova, da nord-ovest e dall'alto del *mons Vaticanus*, in un'immagine fondata su un'attenta autopsia e non mediata dalla tradizione.[59]

La Roma di Castiglione Olona che, è fuor di dubbio, fu esemplata da Masolino, se pure all'interno di un contesto iconografico del tutto diverso, su quella romana e orsiniana, è ancora una volta la città mito: Gerusalemme Roma, modello esemplare proposto da lontano e da un non romano, ma che dell'Urbe doveva aver subito forte la fascinazione. Su entrambe le immagini varrà la pena di tornare a riflettere per tentare una riconsiderazione globale e magari collettiva.

59. Maddalo, *In figura Romae* [n. 1], pp. 183-199; da ultimo Ead., "Progettare una biblioteca, disegnare la città: Francesco del Borgo nella Roma di metà Quattrocento", in *Roma e il papato nel Medioevo. Studi in onore di Massimo Miglio*, 2 voll., Roma 2012, II, *Primi e tardi umanesimi*, a cura di Anna Modigliani, pp. 111-128: 126-128.

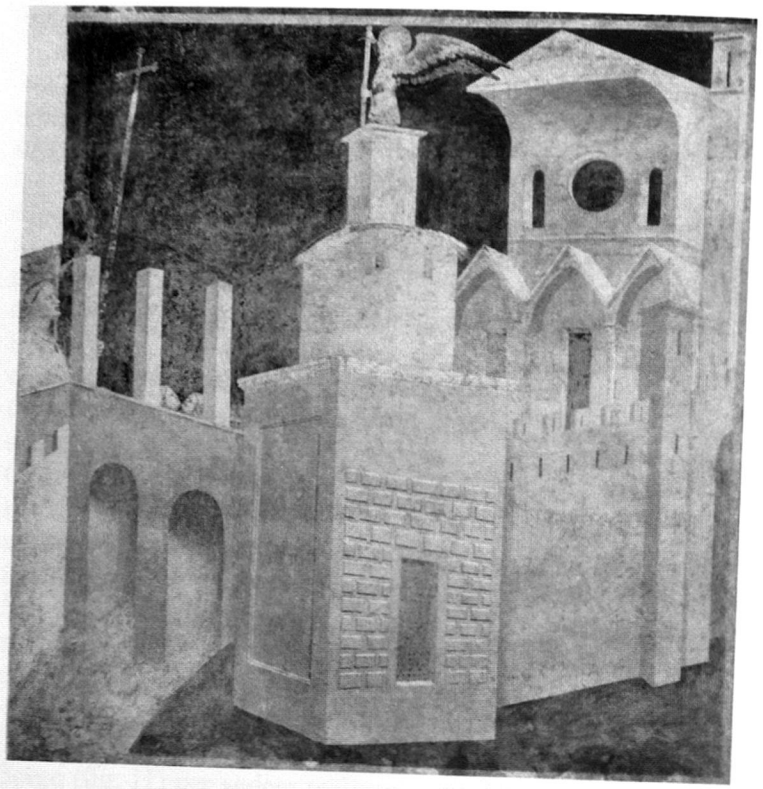




Fig. 1. Ambrogio Lorenzetti, *Arrivo di Galgano a Roma*, Montesiepi, Rotonda di San Galgano.
Fig. 2. Ambrogio Lorenzetti, sinopia dell'affresco con l'*Arrivo di Galgano a Roma*, Montesiepi, Rotonda di San Galgano.

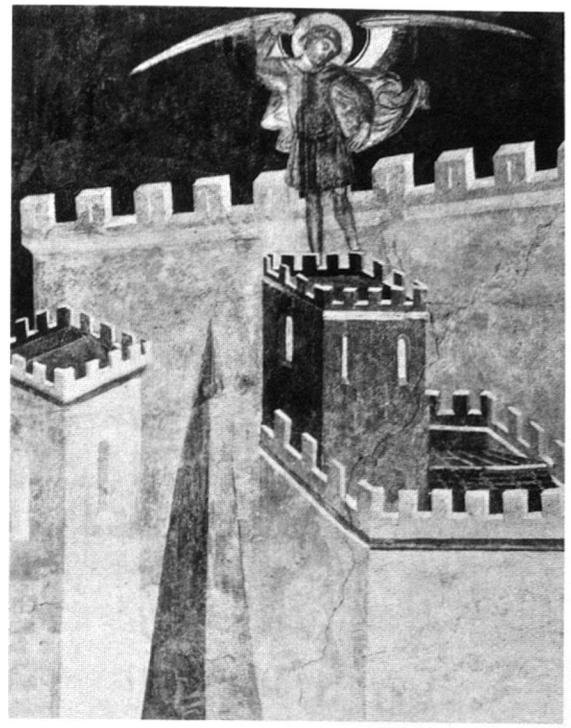


Fig. 3. Biagio di Goro Ghezzi, *Apparizione dell'arcangelo Michele*, Paganico, San Michele, particolare.
Fig. 4. Spinello Aretino, *Apparizione dell'arcangelo Michele*, Arezzo, San Francesco.



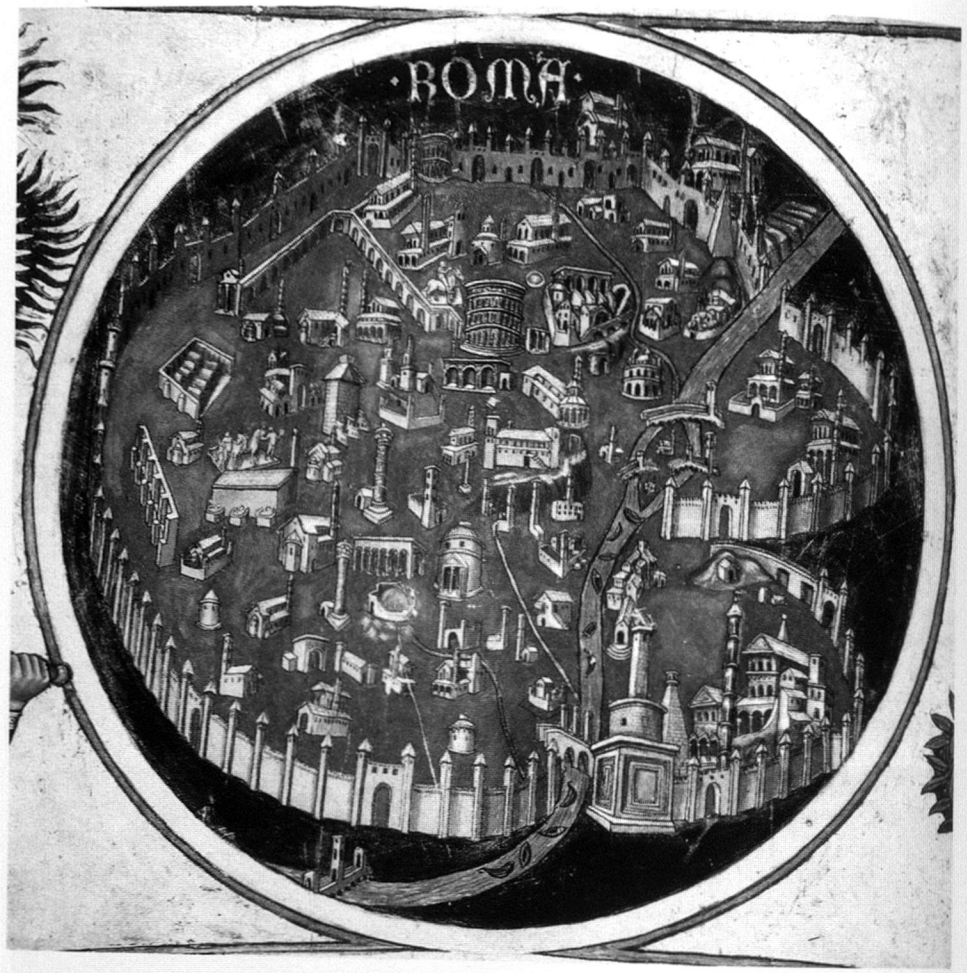


Fig. 5. Taddeo di Bartolo, *Pianta prospettica di Roma*, Siena, Palazzo Pubblico, vestibolo della cappella.



Fig. 6. Fratelli Limbourg, *Pianta prospettica di Roma*, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, *Les Très Riches Heures*, f. 141v.

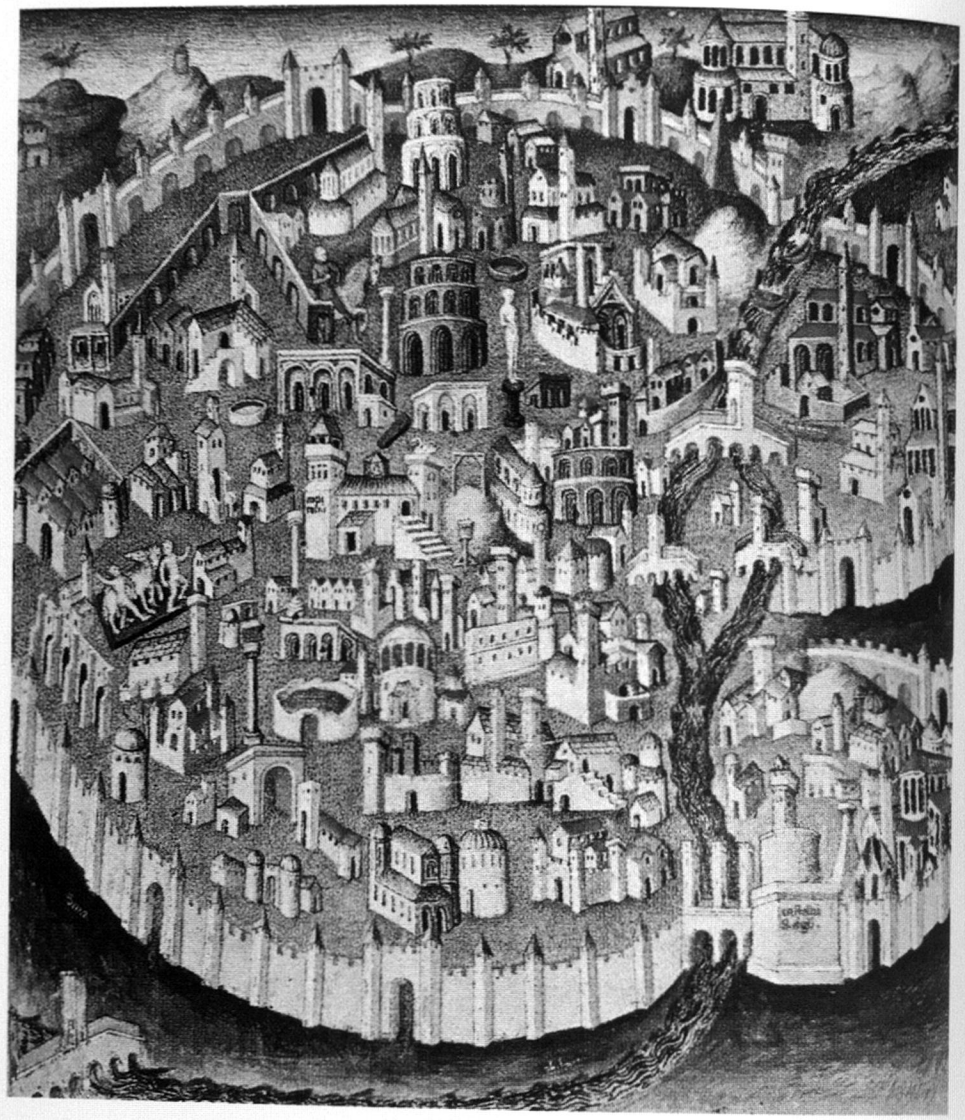


Fig. 7. Maestro di Orosio, *Pianta prospettica di Roma*, Sallustio, *De coniuratione Catilinae*, collezione privata.

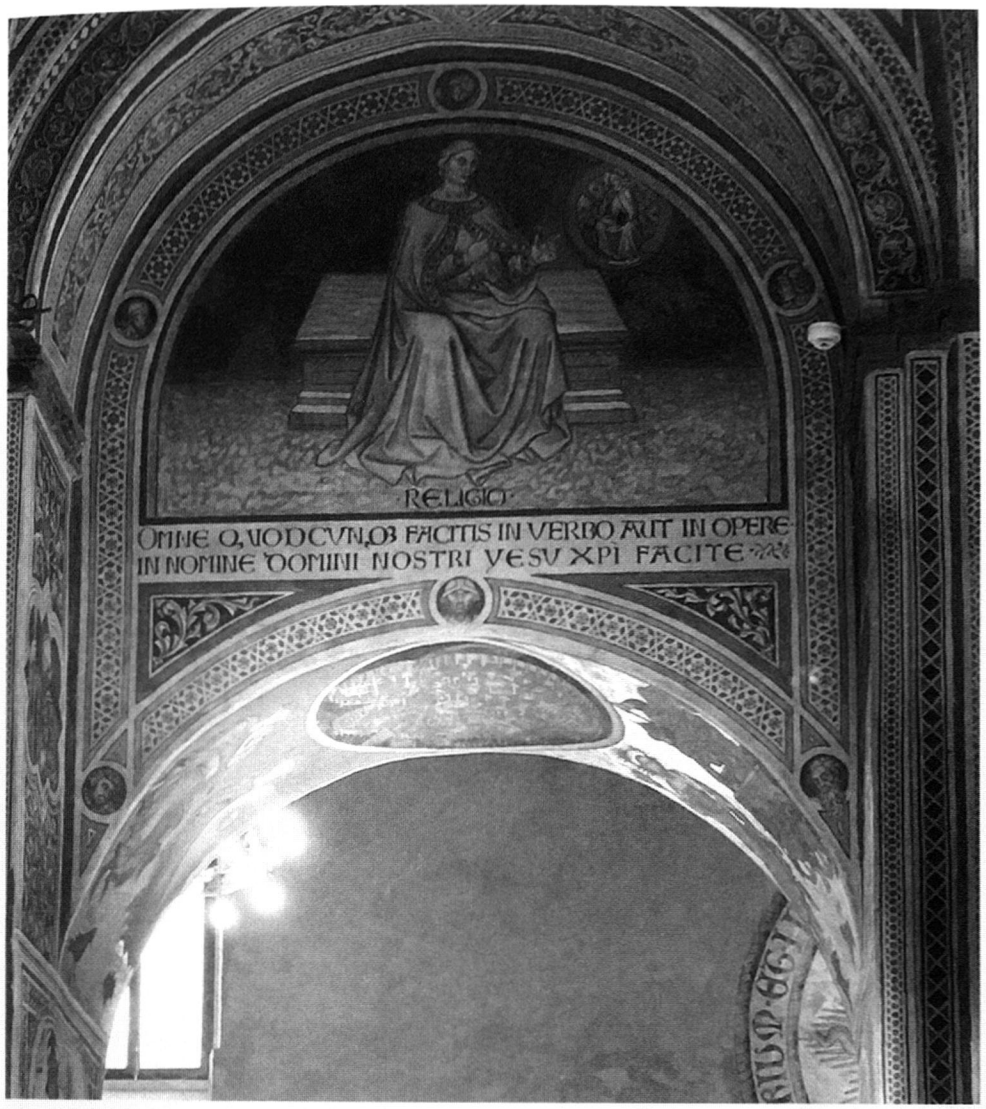


Fig. 8. Taddeo di Bartolo, Decorazione ad affresco del vestibolo della cappella, Siena, Palazzo Pubblico.



Fig. 9. Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 4802, Tolomeo, *Cosmographia*, f. 133r, *Pianta prospettica di Roma*.



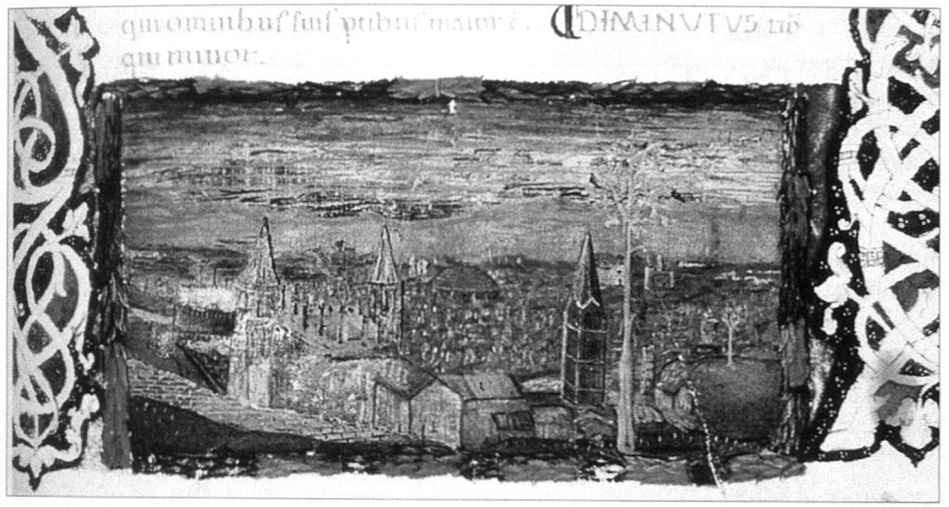


Fig. 10. Leonardo da Besozzo, *Cronaca Crespi, Quarta età del mondo*, Milano, collezione Crespi Morbio.
Fig. 11. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2224, Euclide, *Geometria*, f. 98r, *Veduta panoramica di Roma*.



Tav. 4. Ambrogio Lorenzetti, *Arrivo di Galgano a Roma*, Montesiepi, Rotonda di San Galgano.





Tav. 5. Taddeo di Bartolo, *Pianta prospettica di Roma*, Siena, Palazzo Pubblico, vestibolo della cappella.
Tav. 6. Fratelli Limbourg, *Pianta prospettica di Roma*, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, *Les Très Riches Heures*, f. 141v.