



SISTEMA MUSEALE
TERRITORIALE
CASTELLI ROMANI
E PRENESTINI

ISSN 2974-6078

MUSEUMGRANDTOUR

Papers online



NUMERO 2 | 2023

MUSEUMGRANDTOUR – *Papers online*

Rivista on line del Museumgrandtour
Sistema Museale territoriale dei Castelli Romani e Prenestini

Direttore:

Massimiliano Valenti

Comitato di Direzione:

Luca Attenni, Valeria Beolchini, Maria Teresa Ciprari, Federica Colaiacomo,
Giuliana D'Addezio, Monica Di Gregorio, Federico Florindo, Francesca Galli,
Eleonora Gregorio, Roberta Iacono, Angelo Luttazzi, Massimiliano Valenti

Segreteria di redazione:

Luca Attenni, Valeria Beolchini, Francesca Galli,
Eleonora Gregorio, Roberto Libera

Comitato scientifico:

Alberta Campitelli, Giovanna Cappelli, Dora Catalano, Valter Curzi, Giovan Battista Fianza,
Luigi Miraglia, Antonio Pizzo, Daniele Parbuono, Maurizio Parotto, Marcello Spanu,
Rodolfo Maria Strollo, Nicola Terrenato

Project Manager:

Francesca Galli

Grafica e impaginazione:

Franco Mascioli

Editore:

XI Comunità Montana del Lazio
Via della Pineta 117
Rocca Priora (Rm)

Periodico:

Autorizzazione Tribunale di Velletri n. 1/2022 del 31.01.2022

ISSN 2974-6078

Tutti i diritti sono riservati

Il presente contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright. Le opere presenti nel sito possono essere consultate, scaricate e riprodotte su supporto cartaceo per uso strettamente personale, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Indice

Contributi	A. FIASCO <i>Scavi sull'acropoli di Praeneste. Nuovi dati dalle indagini archeologiche nel Parco della Memoria a Castel San Pietro Romano (RM)</i>	pag. 7
	A. LUTTAZZI <i>La chiesa del Castello di Piombinara</i>	pag. 19
	G. QUARANTA <i>Esperienze pittoriche in area prenestina al tempo di Ildebrandino Conti: appunti per una mappa</i>	pag. 41
	F. TUSCANO <i>“Nel bosco”: visioni della Serpentara nelle opere di Joseph Anton Koch, Edmund e Alexander Kanoldt, Heinz Hindorf e Ralph Wünsche</i>	pag. 59
	F. GALLI <i>Di «difficoltà svariate» e «ostacoli infiniti»: Frascati e i primi tentativi di allestire un museo archeologico (1883-1936)</i>	pag. 73
	M. DI GREGORIO <i>L'ambiente culturale di Olevano Romano nella prima metà del Novecento attraverso l'analisi delle testimonianze letterarie e pittoriche di alcuni artisti italiani</i>	pag. 91
Notiziario dei Musei	<i>Attività dei Musei 2020-2022</i>	pag. 103
Recensioni	<i>M. Valenti, Artena. Guida al Museo Civico Archeologico “Roger Lambrechts” e al patrimonio archeologico, artistico e architettonico della città, Roma 2022, Palombi Editori, ISBN 978-88-6060-947-2 (G. Ghini)</i>	pag. 151
Rassegna bibliografica	<i>Pubblicazioni inerenti i luoghi del Museumgradtour 2020-2022</i>	pag. 157

CONTRIBUTI



Esperienze pittoriche in area prenestina al tempo di Ildebrandino Conti: appunti per una mappa¹

Gabriele Quaranta

Le testimonianze pittoriche ancora conservate nelle antiche province di Campagna e Marittima e databili a quell'arco di tempo che conobbe la vita e l'azione di Ildebrandino Conti (†1436) sono da ormai tre decenni al centro di un rinnovato e vivissimo interesse scientifico. La strada fu aperta dalla pubblicazione del volume di Serena Romano, *Eclissi di Roma* (1992)², divenuto irrinunciabile punto di riferimento per gli studi successivi: quel modello, che si proponeva come ampio regesto delle opere trecentesche e primo-quattrocentesche disseminate tra Roma e il Lazio, è stato poi ripreso in diversa misura e con diversi intenti in pubblicazioni più recenti. Limitata al solo secolo XV e a un'area geografica ristretta al Lazio meridionale, un'ulteriore e utilissima mappatura è stata proposta una decina di anni fa nel volume curato da Stefano Petrocchi e Anna Cavallaro, *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani* (2013)³, ove si tenta anche un abbozzo di sistemazione critica per più ristretti ambiti geografici e – quando possibile – per *scuole*, operazione tuttavia non priva di difficoltà e dai risultati non sempre del tutto convincenti. Nel 2017 la stessa Serena Romano ha curato il sesto volume del grande corpus/atlante della pittura medievale a Roma, *Apogeo e fine del Medioevo*⁴, dedicato a un ampio periodo che corre dalla fine del XIII secolo al chiudersi del papato colonnese nel 1431: pur con un orizzonte geografico limitato alla sola Urbe, del cui patrimonio viene effettuata una recensione esaustiva, l'opera offre oltre a una serie di novità critiche anche un materiale d'indubbio valore per l'avanzamento degli studi. Ancor più recentemente Walter Angelelli è intervenuto, nell'ambito di un più vasto progetto dedicato all'arte del Frusinate nel basso Medioevo, con un denso saggio di ridiscussione e messa a punto dell'argomento, in particolare dedicato alla sfuggente figura di Antonio da Alatri e alla ridefnizione critica dei rapporti fra le diverse testimonianze giunte fino a noi⁵.

A fianco di indagini così impostate, l'ultimo quindicennio ha pure fornito una non trascurabile serie di studi di dettaglio che non hanno mancato di apportare novità. Gli spunti offerti dai numerosi interventi raccolti nei volumi del convegno *Universitates e Baronie*⁶, che pur incentrato sull'Abruzzo durazzesco concedeva ampio spazio alla collaterale realtà laziale, sono stati seguiti da diversi studiosi che hanno

1) Questo saggio nasce dalla comunicazione presentata alla giornata di studi *Le terre dei Conti. Storia ed eredità odierna di una grande famiglia (sec. XIII-XVI)*, tenutasi a Valmontone (Palazzo Doria-Pamphilj, 18 novembre 2017): di quell'occasione esso mantiene il taglio sommario e le intenzioni propositive. Rispetto a quanto esposto in quella giornata, tuttavia, tutto è stato rivisto e aggiornato tenendo conto della non poca e non trascurabile bibliografia pubblicata in seguito, mentre più ampio è lo spazio concesso alla chiesa di S. Stefano alla Portella (Palestrina), che all'epoca non avevo ancora potuto osservare personalmente.

2) ROMANO 1992.

3) *Pittura nei feudi Caetani* 2013.

4) *Apogeo e fine* 2017.

5) ANGELELLI 2021.

6) *Universitates e baronie* 2008.

prodotto approfondimenti originali su complessi monumentali quali i monasteri sublacensi⁷, l'Annunziata di Riofreddo⁸, la chiesa di Santa Croce a Genazzano⁹ e, non ultimo, l'oratorio della SS. Annunziata a Cori¹⁰, senza dimenticare la recente ripresa delle ricerche sulle committenze del Vitelleschi a Tarquinia¹¹. Ulteriori dati e spunti di ricerca sono poi emersi nel volume *La linea d'ombra: Roma 1378-1420*, raccolta di atti del doppio convegno tenutosi fra Losanna e Roma nel 2017 e 2018¹².

Tale letteratura concorre a delineare un panorama di grande interesse, in cui il dato cruciale della perdita e della frammentazione delle testimonianze non impedisce di intravedere – dietro l'eclissi – i contorni di un patrimonio artistico complesso e in molti casi anche vivace¹³. Il sempre più approfondito lavoro sulla documentazione d'archivio ha enormemente arricchito la nostra conoscenza della stratificata società dell'epoca, dove tra i grandi lignaggi baronali e l'alta gerarchia ecclesiastica si muoveva tutto un mondo di vassalli, piccola nobiltà, realtà cenobitiche, magistrature cittadine, entità corporative; in parallelo, la maggiore attenzione data a questi dipinti, osservati ormai anche attraverso la lente dell'approccio iconologico e contestuale, restituisce un panorama in cui, pur nell'evidente prevalere di opere di tipo devozionale e di "piccolo cabotaggio", conservate per lo più in edifici in seguito divenuti "periferici", si incominciano a distinguere anche imprese di maggiore respiro, una più strutturata profondità di campo nell'ambito della committenza e spesso l'esplicito valore ideologico che a quelle opere veniva conferito.

Sebbene la mappa di tale produzione si dispieghi più per spezzoni che per linee di continuità, il recupero di questo patrimonio, anche minimo, così come il tornare alla luce di tracce fin qui rimaste celate oppure semplicemente trascurate, offre materiali che meritano senz'altro attenzione: è il caso dell'affresco scoperto in Santo Stefano a Segni e pubblicato da Luca Calenne¹⁴ – che in questo intervento teniamo volutamente a margine – così come dei murali, purtroppo in condizioni di lettura disarmanti, riemersi sotto lo scialbo in Santo Stefano alla Portella a Palestrina, che attendono ancora di essere studiati e di cui non potremo qui trattare che assai brevemente.

Il piccolo edificio sorge appena fuori dalle mura urbiche, al di sotto del terrazzamento principale dell'antico santuario pagano, e presenta più di un motivo d'interesse, a cominciare dalla bella struttura a volte costolonate dell'aula¹⁵ (fig. 1), praticabile oggi su di un piano di calpestio probabilmente assai più alto dell'originale e addossata a un abside semirupestre e fuori asse. La letteratura sulla chiesa, a parte una breve ma preziosa citazione da parte degli eruditi settecenteschi Cecconi e Petrini¹⁶, si limita sostanzialmente a un saggio a firma di Arnaldo Cialdea, pubblicato nel 1907: all'epoca il sacello era già

7) A questo tema si è intensamente dedicata negli ultimi anni Roberta Cerone, di cui ricordiamo qui solo il volume monografico (CERONE 2015), rimandando poi nel corso del testo ai saggi più specifici.

8) DI CALISTO 2012.

9) Su questo piccolo edificio genazzanese è stata prodotta tra il 2006 e il 2009 una nutrita quantità di studi. Fondamentali soprattutto dal punto di vista della ricostruzione documentaria quelli di BARONCELLI - CONTICELLO 2008, ripresi poi singolarmente in CONTICELLO 2009 e BARONCELLI 2009. Circa le questioni iconografiche si veda invece IACOBONE 2008 e anche due miei saggi degli stessi anni (QUARANTA 2008; QUARANTA 2009).

10) *Castiglia in Marittima* 2014.

11) *Altro Rinascimento* 2017, e più specificamente ANGELELLI 2016.

12) *La linea d'ombra* 2019.

13) Un contesto da cui fu possibile anche che emergessero personalità destinate a operare fuori dall'ambito romano, in centri tradizionalmente considerati più propensi a esportare le proprie maestranze che non a riceverne: è il caso degli artisti legati all'ambiente veliterno, come Lello da Velletri o quel Luciano di Giovanni da Velletri che prima del 1440 lavora a Siena nella Sala del Pellegrinaio: si veda TODINI 1991 e da ultimo, più in generale, CAPPARELLI 2013.

14) CALENNE 2020.

15) L'aula rettangolare, probabilmente tardo-trecentesca, è coperta da una volta strutturata in due crociere definite da costoloni a sezione ottagonale: l'assenza dell'arco traverso a divisione delle due campate dà luogo a una vasta vela centrale su cui è stesa parte della decorazione. Da segnalare la differente decorazione delle due mensole mediane su cui poggiano i peducci, mentre quelle angolari sono tutte simili tra loro.

16) CECCONI 1756, p. 290 e n. 7, a cui si rifà senza ulteriori aggiunte PETRINI 1795, p. 169.



Fig. 1 – Palestrina, S. Stefano alla Portella, veduta generale dell’aula (foto autore, per gentile concessione Diocesi di Palestrina).

sconsacrato e adibito a locale commerciale, la maggior parte delle pareti già coperta dallo scialbo, per cui l’autore vide solo qualche frammento dei dipinti dell’abside¹⁷.

Un’iscrizione mutila, ancor oggi presente sui marmi di spoglio usati come stipiti del portale, è stata letta come traccia di un intervento decorativo assai antico (XII secolo)¹⁸, ma dovrà essere nuovamente esaminata alla luce delle più recenti acquisizioni paleografiche; un’altra iscrizione, perduta ma tramandata *in primis* dal Ceconi, recita invece «+HOC OPUS FECIT FIERI RIDOLFUS DE / SPIRITUS (...) SIBI ET POSTERO(RUM) SUO(RUM) / SUB ANNO D(OMI)NI MCCCCXX INDICIONE XIII. / PONTIFICATUS D(OMI)NI MARTINI PP. QUINTI / DIE IIII. MENSIS SEPTEMBRIS+»¹⁹; essa, inizialmente intesa come riferita alla decorazione pittorica dell’edificio, è stata piuttosto legata all’esistenza di un sepolcro familiare, di cui però ad oggi non sono stati ritrovati avanzi. Una terza iscrizione, non menzionata dagli autori fin qui citati, correva senz’altro ai piedi del catino absidale, dipinta in caratteri gotici: ma di essa non resta ora che qualche rara traccia di lettere ormai inintelligibili, affioranti nel settore destro di quella parete.

Davvero poco è quel che resta percepibile delle pitture. Nel catino absidale si trovava certamente una *Incoronazione della Vergine*, inserita in una mandorla fra angeli²⁰. Al di sotto di questa, sulla parete, si vede ancora parte di una *Crocifissione* con i dolenti ai lati del Cristo, a cui si affianca a destra una scena con un veliero: si percepisce infatti l’albero della nave con il bel dettaglio dell’estremità del pennone, armato di una carrucola e delle cime sorreggenti la vela.

17) CIALDEA 1907: ringrazio qui vivamente Angelo Pinci per l’aiuto prestatomi e per avermi fatto avere una copia del saggio, ormai molto raro; ringrazio altresì l’Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Tivoli e Palestrina per avermi concesso di visitare e fotografare l’edificio.

18) CIALDEA 1907, p. 1: «*Quamvis templa Dei nullis ornata metallis hec tamen ut patrium namus ditaret honorem viribus exiguis sed XPI ictus amore / (...) Iohannem (...)*».

19) Il testo dell’iscrizione è in CECONI 1756, p. 290 e n. 7, che torna identico in PETRINI 1795, p. 169.

20) Si distinguono ancora in basso i panneggi della Madre e del Figlio, assisi su un comune scranno, mentre è difficile discernere se vi fosse anche la figura del Padre Eterno, come la testimonianza del Cialdea lascerebbe pensare.

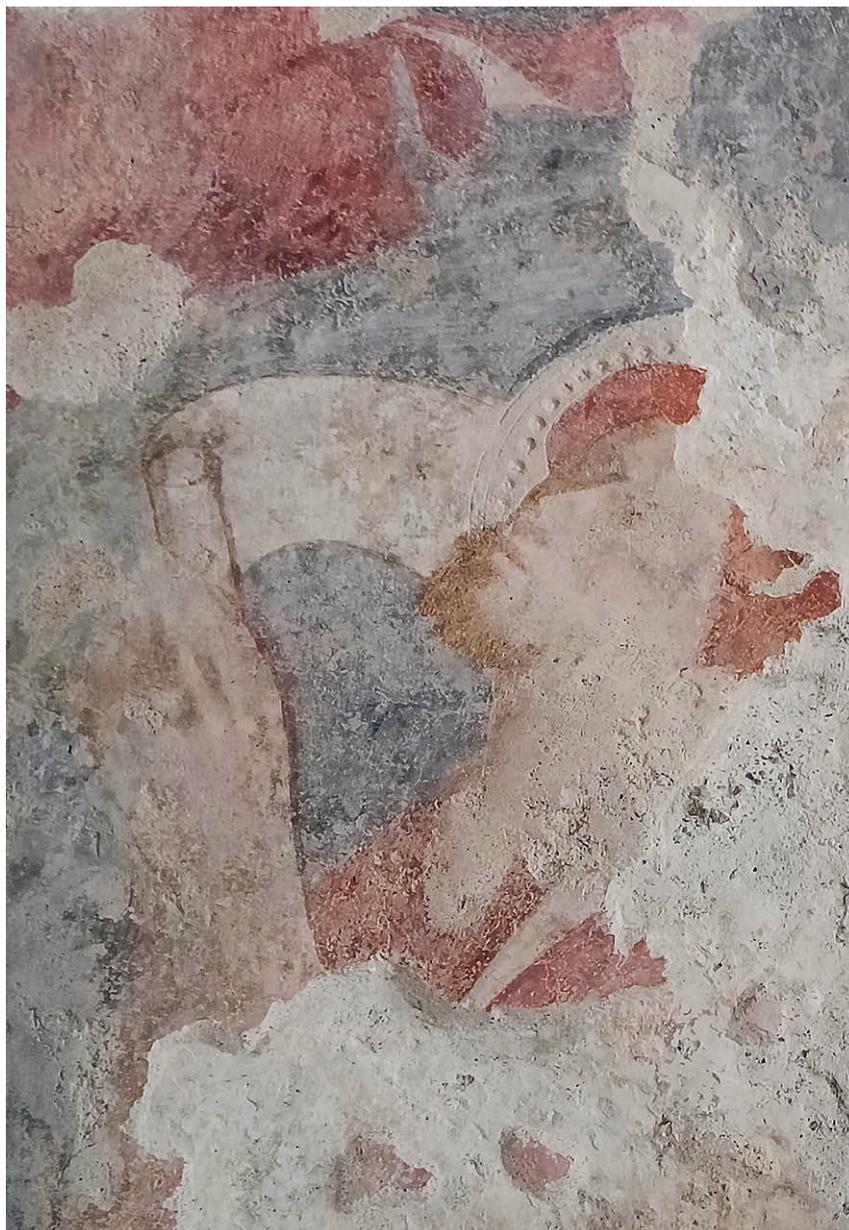


Fig. 2 – Palestrina, S. Stefano alla Portella, particolare della volta: profeta? (foto autore, per gentile concessione Diocesi di Palestrina).

Sulla parete che divide l'abside dall'aula compare l'unica scena pressoché intatta: una *Natività* con il lavaggio del Bambin Gesù, operato dalle due levatrici in una vasca esagonale; sulla destra la figura di Giuseppe meditabondo, dietro cui un angelo reca il lieto annuncio ai pastori; a sinistra, invece, è purtroppo interamente sparita la Vergine Maria.

L'aula principale doveva apparire interamente affrescata, ma poco rimane sulle pareti, mentre l'ampia vela mediana ospita un grande *Cristo redentore* in trono, nella tradizionale figurazione con il libro nella mano sinistra e la destra benedicente; la mandorla paonazza che lo ospita è bordata da un'iride sorretta da sei angeli caratterizzati da diversi colori; sui peducci si trovavano due figure in contemplazione: mentre quella di sinistra è praticamente ormai invisibile, quella di destra (fig. 2) mostra ancora parte del volto e del cartiglio che teneva in mano. Delle restanti quattro vele, tre sono ancora occupate da figure sedute su troni dalle ricche strutture *flamboyant*: l'unica ben visibile, sebbene non permetta l'identificazione del personaggio, lascia intuire che dovesse trattarsi della serie degli *Evangelisti*. Sulle pareti resta visibile parte dei dipinti della prima campata destra: quattro figure di santi, sormontate da quella di san Michele arcangelo in atto di trafiggere il drago infernale.

La decorazione delle pareti si estese agli elementi architettonici: i bei costoloni a sezione ottagonale vennero anch'essi intonacati e coperti con un motivo a finto intarsio marmoreo bicromo, simile a quello usato nella Cappella degli Angeli del monastero di Santa Scolastica a Subiaco, ma in verità assai ricorrente anche in altre imprese di primo Quattrocento. Alla cappella sublacense, però, sembrerebbe rinviare anche la figura col cartiglio in contemplazione del Redentore: al netto dello stato larvale dell'immagine, il profilo con barba a doppia punta, il taglio degli occhi, le lunghe dita delle mani giunte sembrerebbe quasi evocare le immagini del Cristo in preghiera affrescate nel corso degli anni Venti sulle pareti del sacello di Lluís de Prades. Ad esempi ben più feriali, tuttavia, sembrano rimandare altri elementi: il rovinatissimo Giovanni Battista che chiude la serie dei quattro santi sulla parete destra richiama il proprio omologo dipinto sul registro inferiore destro di Santa Croce a Genazzano, anche per l'appariscente sfera rossa collocata a mezz'aria, che un tempo doveva accogliere l'*Agnus Dei*. La definizione marcata e pesante di certi volti, come anche gli occhi sghembi, sembrerebbero invece rimandare ad affreschi come quelli sulla volta della navatella di Sant'Oliva a Cori, oppure ai rari frammenti rimasti nell'abside di San Silvestro ad Alatri, a collocare – se non altro – anche i murali prenestini nel contesto laziale degli anni Venti-Trenta del Quattrocento²¹.

Evocare luoghi come Cori e Genazzano significa d'altronde chiamare in causa alcuni fra i maggiori monumenti che l'età tardogotica abbia lasciato nella Campagna, testimonianze ormai da affiancare senz'altro a quelle maggiori costituite dai vari interventi sublacensi di primo Quattrocento.

Un complesso avvicendamento di pittori, sull'arco di più di un ventennio, fa dell'Annunziata di Cori (fig. 3) un vero e proprio regesto – pur con le inevitabili parzialità – della pittura tardogotica di Campagna e Marittima, un regesto che trascolora dal tradizionale linguaggio umbro del primo cantiere – a cui sono stati ora accostati in maniera assai convincente alcuni affreschi in Sant'Agnese fuori le mura e altri frammenti capitolini²² – alla fugace apparizione di un artista più legato alla lezione marchigiana nelle conclusive storie di Mosè, all'intervento nel *Giudizio finale* di Pietro Coleberti da Priverno e poi qua e là di alcuni suoi epigoni di più scarsa levatura, fino all'epifania dei santi e degli apostoli del registro inferiore, lasciati da una consorteria di ambito toscano già del tutto in fase con le novità introdotte nell'Urbe dagli interventi masoliniani²³.

L'intervento di Pietro Coleberti a Cori, che va datato attorno al 1431, si pone come cruciale all'interno del catalogo dell'artista, documentato fin dal 1422 a Sermoneta, quindi attivo nel 1430 a Roccantica. Tracce di presenza colebertiana a oriente dei monti Lepini sarebbero appunto gli affreschi di Santo Stefano a Segni e – in forme ben più modeste – la *Madonna lactans* oggi sull'altare della chiesa del Gonfalone a Valmontone, testimonianza del ramificarsi della bottega e dei suoi modi stilistici attraverso territori contigui.

Negli stessi anni però si faceva strada ai piedi dei monti Prenestini anche un'altra maniera, che come l'esperienza colebertiana può dirsi anch'essa generata dall'intervento della bottega Caldora nella chiesa superiore del Sacro Speco, operazione che prese le mosse con l'avvento di Matteo del Carretto, abate legatissimo a Martino V, il quale promosse tra 1419 e 1428 la ridecorazione di alcune pareti dell'abbazia: accanto a questa, ormai precisamente datate si pongono l'affresatura della cappella della Maddalena (1420) e quella della cappella dei SS. Pietro e Paolo (entro il 1432), poste alle due estremità della navata traversa, quello spazio comunemente chiamato “transetto” e che costituiva invece un principale vano d'accesso all'aula sacra²⁴.

In questo spazio sono all'opera diversi pittori, tutti affratellati dalla comune esperienza nella bottega Caldora ed è da tale contesto che deriva, con tutta verosimiglianza, anche il maestro che con qualche aiuto realizza il ciclo steso in controfacciata e nel registro superiore delle pareti laterali nella chiesa della

21) Sulla navatella di Sant'Oliva si veda BIFERALI 2008, p. 120; sugli affreschi alatriesi da ultimo ANGELELLI 2021.

22) *Apogeo e Fine* 2017, n. 105, pp. 373-374 [W. Angelelli].

23) Sulle diverse personalità all'opera nell'oratorio si vedano PETROCCHI 2014 e FRAPICCINI 2014.

24) CERONE 2011, p. 688.



Fig. 3 – Cori, Oratorio della SS. Annunziata (1411-1431), foto autore.

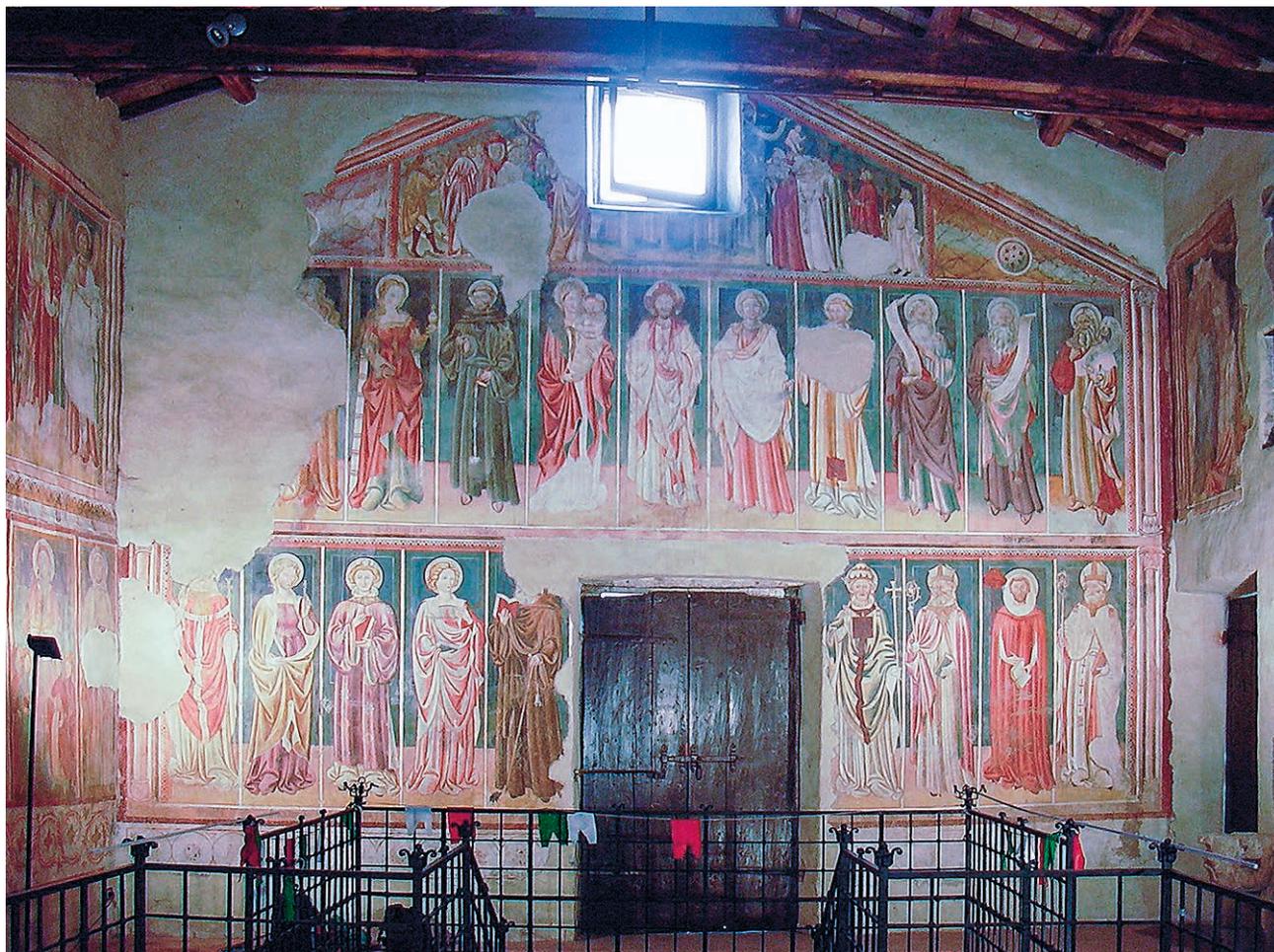


Fig. 4 – Genazzano, Santa Croce, controfacciata: *affresco escatologico*, ante 1427, (foto autore).

Santa Croce a Genazzano (fig. 4). Molte sono le tangenze di questi affreschi, ad esempio, con le scene della vita di santa Scolastica e san Placido o con i personaggi inseriti nelle vele e nei sottarchi delle volte del “transetto”: si vedano in particolare il caratteristico taglio sottile e allungato degli occhi, la resa delle capigliature e soprattutto il peculiare andamento curvilineo delle amplissime maniche conferite ai sai dei monaci, con la ricorrente linea bianca a definizione dei bordi (figg. 5-6-7); tutto un armamentario che a Santa Croce viene ripreso con fare più grafico e, in qualche caso, più sommario, ma con un’assai prossima qualità nel trattamento dei panneggi, di certi incarnati e delle dense sfumature tono-su-tono degli abiti.

Tra il 2006 e il 2009 la Santa Croce è stata al centro di diversi studi condotti da differenti punti di vista: tutti hanno contribuito a un notevole approfondimento su di un testo che, fino a quelle date, era rimasto sostanzialmente ai margini del dibattito critico²⁵.

Nonostante qualche riproposizione di vecchie interpretazioni²⁶, difficilmente potranno esservi dubbi ormai quanto alla natura escatologica della vasta raffigurazione in controfacciata, e andrà semmai

25) Si veda la bibliografia indicata alla nota 9. La Santa Croce era ovviamente citata in studi fondativi come quelli di Van Marle e di Bertini-Calosso, e senz’altro in ROMANO 1992, pp. 340-341 e 435-443, a cui si rimanda per la discussione delle precedenti opinioni.

26) BENIGNI 2013 riprende l’ipotesi già prospettata nel 1927 dal Valle al momento della schedatura dei dipinti, secondo cui la scena mutila nel timpano centrale rappresenterebbe l’*Apparizione della Madonna del Buon Consiglio a Genazzano*: il Valle però abbassava la datazione verso gli anni Sessanta del secolo, ipotesi oggi non più sostenibile, e una tale interpretazione della scena implicherebbe quindi di retrodatare di un quarantennio la miracolosa apparizione in città del dipinto mariano. Discuto più diffusamente la questione in QUARANTA 2008, pp. 256-258 e 261.



Fig. 5 – Subiaco, Sacro Speco, navata trasversale:
Storie di Santa Scolastica, particolare, 1419-1430 (foto autore).

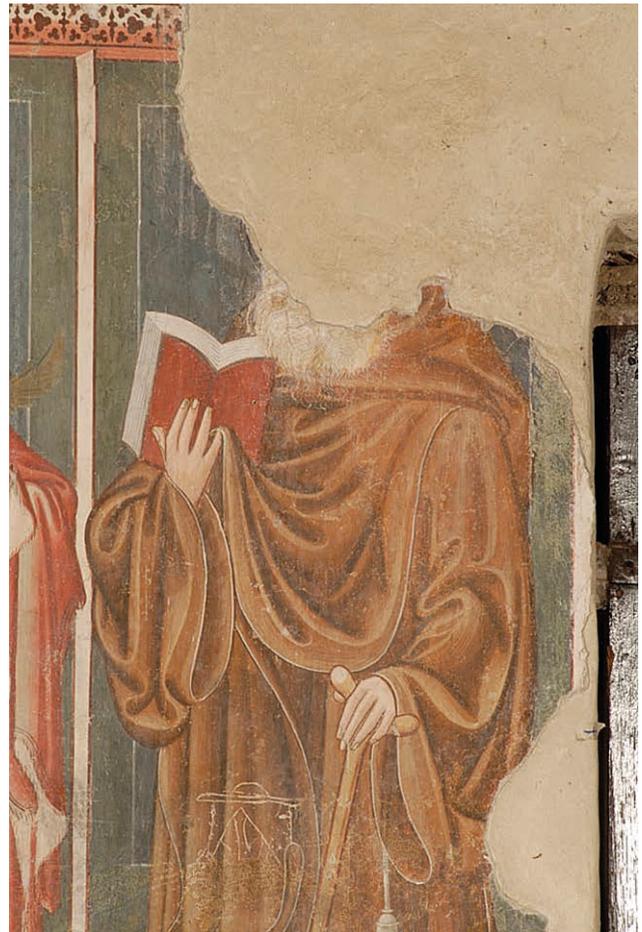


Fig. 6 – Genazzano, Santa Croce, controfacciata:
sant'Antonio abate, ante 1427 (foto Gino di Paolo, Pescara).



Fig. 7 – Genazzano, Santa Croce, controfacciata:
santa Reparata, ante 1427 (foto Gino di Paolo, Pescara).

sottolineato ancor di più il suo evidente carattere *funerario*, data la presenza eminente – tra gli elementi più marcatamente distintivi del registro principale, come la *Deesis*, i tre Patriarchi e la figura di Eva con il (perduto) compagno Adamo – di figure come Maria Maddalena e soprattutto san Francesco, personaggio che fra Trecento e primo Quattrocento assume nella devozione popolare centro-italiana uno specifico ruolo di intercessore nei confronti delle anime del Purgatorio, pari per importanza a quello attribuito alla Vergine Maria²⁷; ad essi va aggiunta la figura di san Lorenzo, non a caso inserita nel medesimo registro: io stesso ne avevo proposto, a suo tempo, un'interpretazione come probabile spia della committenza, non ravvisandone altro significato se non una specifica ragione devozionale, ma andrà invece presa in considerazione anche per il santo diacono una possibile funzione apotropaica nei confronti delle anime purganti, che è stata recentemente messa in luce da un saggio di Marilena Caciorgna²⁸.

Se alcuni interrogativi permangono, essi riguardano dunque innanzitutto la questione del patronato del ciclo. La lettura di san Lorenzo come elemento di senso anch'esso funerario e benaugurante priverebbe dell'unico, labile appiglio l'ipotesi di un legame dei dipinti con la figura di Lorenzo Colonna, fratello di papa Martino V prematuramente e tragicamente scomparso nel 1423: egli d'altronde era sicuramente sepolto nel sacello familiare in San Nicola, distrutto nel XVII secolo, e nessun emblema gentilizio appare con evidenza nel contesto del ciclo di Santa Croce, elemento che i Colonna difficilmente avrebbero tralasciato. È dunque altrove che dovranno rivolgersi le future ricerche, tenendo semmai conto di altre sibilline quanto plateali presenze: a cominciare da quella del giovane prelado dall'ampia veste rosacea, con in mano un candido fiore, raffigurato all'estremità destra della scena inserita nel timpano²⁹.

Come che sia, proprio il ruolo di prim'ordine conferito a san Francesco³⁰ anziché a sant'Agostino, "relegato" nel registro inferiore tra i quattro Padri della Chiesa e privo di esplicite insegne eremitane, non può che ancorare saldamente la realizzazione degli affreschi a un momento precedente il 1427, anno in cui Martino V concesse la chiesa agli Agostiniani. Per tangenze stilistiche e cronologia, quindi, il cantiere della Santa Croce potrebbe essere considerato come un'esperienza derivata e collaterale a quella del "transetto" del Sacro Speco e un primo, documentato momento della non trascurabile influenza che la bottega Caldora ebbe sul linguaggio pittorico dell'area tra l'alta Valle dell'Aniene e quella del Sacco, instillandovi elementi stilistici e iconografici la cui origine affonda nel tardo Trecento abruzzese, elementi che andarono a innestarsi su di un sostrato, come si è visto, più avvezzo a modi umbri e senesi. La famiglia Colonna, che con l'avvento di Martino V si ritrovò nel giro di pochi anni a controllare in forma diretta o indiretta ampie porzioni di territorio proprio tra la Marsica e il frusinate, potrebbe essere stata veicolo non minore di un tale fenomeno, tanto più che proprio a Celano, nella chiesa di San Giovanni, si riscontrano decorazioni di committenza colonnese che con Santa Croce hanno, per motivi stilistici e tipologici, più di un elemento in comune.

La questione non è del tutto anodina, se si tiene conto che tale movimento sta anche all'origine di una produzione che va sotto il nome corrente di "scuola alatrese", per la quantità di testimonianze che quel territorio conserva e per la firma vergata da Antonio da Alatri in calce al celebre trittico oggi in Santa Maria maggiore³¹, ma anche perché tracce del maestro che operò sulla controfacciata della Santa Croce sembrano individuabili pure in ambito romano, in quei lacerti ancora visibili nelle vestigia dell'abside

27) GIEBEN 1983, I, pp. 341-343.

28) Sul tema di veda CACIORGNA 2020 ma anche GAMBERINI 2021, p. 15.

29) E senza dimenticare quella così evidente quanto trascurata della committente femminile inserita nella grande scena di *Annunciazione* sulla parete absidale: anche la decorazione della chiesa di Santa Croce, come l'Annunziata di Cori, dimostra di essere il frutto non solo di più artisti, ma anche di più committenti.

30) A cui va aggiunta anche la lacunosa scena dell'*Impressione delle stimmate*, dovuta alla stessa mano che lavorò sulla controfacciata, ma collocata anch'essa in posizione eminente a destra dell'abside.

31) Sul trittico, che non è possibile prendere in considerazione in queste pagine, si veda la densa disamina di ANGELELLI 2021 e la condivisibile proposta di datazione intorno al 1434.

di San Nicola *de calcarario* a Largo Argentina³², per tacere delle tangenze iconografiche – e non solo – suggerite dagli evangelisti *alati* che appaiono sulla parete absidale di San Nicola a Belmonte Castello (Fr).

Con i feudi colonnesi, le terre dei Conti – e quelle degli Annibaldi – si intrecciavano a disegnare un mosaico tanto intricato quanto tenace e destinato a persistere, pur nell'avvicinarsi delle famiglie baronali, fino alla fine dell'Età di Antico Regime. Ma a volersi concentrare su testimonianze pittoriche più schiettamente legate ai domini della famiglia Conti, occorrerà dirigersi verso i loro possedimenti settentrionali, Poli e Guadagnolo, che pur geograficamente connessi all'area prenestina, ne costituiscono il versante più sbilanciato verso Tivoli e verso la Sabina. Domini della famiglia fin dal 1204, all'altezza cronologica che qui interessa essi appartenevano tuttavia a Niccolò III e a Paolo Conti, del ramo collaterale originato dai figli di Giovanni (†1261 circa). Anche qui occorrerà confrontarsi con frammenti e sopravvivenze, data l'intensità dei mutamenti che le successive vicende storiche – e in particolare quelle ottocentesche – operarono sul tessuto urbano e artistico di questi luoghi: e anche qui occorrerà sottolineare la varietà di richiami e influenze che la pittura di quegli anni poteva mettere sul tavolo.

A Poli, la chiesa di Sant'Antonio abate sorge appena fuori dalla porta occidentale dell'abitato, in una collocazione tradizionale per quella che doveva essere la sede del locale culto anti-pestilenziale: la funzione di antemurale spirituale appare evidente in alcune antiche vedute della città, come quella ancora visibile nel palazzo baronale. La sua *facies* attuale è frutto di un massiccio intervento di regolarizzazione cinquecentesco e di un duplice restauro ottocentesco, che operarono su un edificio risalente almeno al XIV secolo, a giudicare dalle scarse tracce ancora visibili³³; in particolare la parete sinistra mostra una complessa sovrapposizione di fasi, che ha portato – ad esempio – la prima nicchia rinascimentale a inserirsi dentro una più ampia arcata gotica, a sua volta in singolare relazione con lacerti di affreschi tardogotici, che oltre a una cornice a motivi geometrici lasciano intuire la presenza di una *Crocifissione*. Le tracce medievali più ampie sono però a ridosso dell'ingresso, in un sacello che doveva costituire forse la base di una torre campanaria poi scomparsa: qui, sulla parete esterna compare una *Vergine annunciata*, nel sottarco una deturpata figura di *santa Caterina d'Alessandria* e nella parete interna destra ancora una *santa martire*,



Fig. 8 – Poli, S. Antonio abate, *Vergine annunciata*, inizio XV sec., particolare (foto autore).

forse da identificare anch'essa con Caterina, sopra la quale sembra trovarsi una figura angelica; le restanti pareti non mostrano che larve pressoché indecifrabili.

Benché depauperata, la figura dell'*Annunziata* mostra caratteri di bella raffinatezza (fig. 8). Dapprima datata alla fine del XIV secolo e poi attribuita dal Cascioli a Giacomo Antonio da Poli, pittore attivo verso la metà del Quattrocento sui cantieri romani e orvietani del Gozzoli e dell'Angelico, essa è stata più di recente avvicinata alla maniera del Coleberti³⁴. È evidente tuttavia come il dipinto rifugga dalle modalità fortemente espressionistiche praticate dal privernate, presentando tratti più dolci e delicati: al vistoso linearismo dei contorni, al ripiegarsi nervoso dei

32) Giulia Bordi, in *Apogeo e Fine* 2017, n. 110, p. 381, [G. Bordi], propone confronti con i frescati attivi nei vari pannelli votivi e nell'*Annunciazione* che BARONCELLI 2009 definisce "primo ciclo", per distinguerlo da quello a tema escatologico della controfacciata e dei settori superiori delle pareti laterali: è tuttavia proprio a quest'ultimo che gli scarsi frammenti di San Nicola sembrano, per raffinatezza, più vicini.

33) *Patrimonio artistico* 1995, p. 443, con bibliografia. Gli interventi ottocenteschi riguardarono in particolare la costruzione della sagrestia (1848, ad opera del sacerdote Giuseppe Mazzetti) e un massiccio restauro della facciata (1874, ad opera del sacerdote Giuseppe Rosa), ma ci fu anche nel 1873 la riscoperta e il maldestro restauro degli affreschi dell'abside.

34) Si veda la breve scheda in *Pittura nei feudi Caetani* 2014, n. 5.12.e, pp. 186-187 [A. Cavallaro].



Fig. 9 – Guadagnolo, Santuario della Mentorella, navata centrale: *san Domenico*, 1413 (foto autore).

pannaggi, l'*Annunziata* di Poli oppone un volto acceso da un sorriso sottile, gote imporporate, naso e palpebre definiti da pennellate candide e dense; il bianco manto che ricopre la figura ricade morbido sulle braccia conserte e sulle mani dalle dita affusolate, mentre la tunica paonazza svirgola lunghissima, arricchita da più sommarie decorazioni geometriche sovrapposte a secco. Vi si percepisce quindi un più marcato sapore marchigiano, un fare più vicino ai maestri che recepirono la temperie gentileschiana. Isolato frammento, fortunatamente sopravvissuto con pochissimi altri alla deflagrazione del più vasto ciclo a cui apparteneva, non è detto che la bella *Annunziata* polese non possa essere riagganciata a un contesto più ampio, attraverso un'attenta indagine anche di tipo documentario sulla storia conservativa dell'edificio che la ospita.

A mo' d'invito in tale direzione e a conclusione di queste rapide note, varrà la pena di segnalare un ultimo caso, anch'esso legato al contesto polese e a casa Conti, essendo conservato nel santuario della Mentorella, presso Guadagnolo.

Tra gli scarsi lacerti di decorazione medievale rimasti all'interno della chiesa, rimaneggiata a più riprese e in particolare allo scadere dell'Ottocento, sul terzo pilastro di sinistra un affresco raffigurante *san Domenico* (fig. 9) appare corredato da un'interessante iscrizione di dedica: "EU BARTOLIMEO DE SU(B)IA(C)O IN / BONA FEDE PINXIVI DONNA / AITATEME MERCEDE" e accanto: "AN° DN° M° CCCC° / XIII° MENSIS / SEPTEMBRIS DIE XI". L'iscrizione si riferisce in realtà al dipinto che si sviluppava al di sopra di essa, una *Vergine col bambino* che appare oggi totalmente ridipinta (fig. 10): non è improbabile che ciò sia avvenuto contestualmente ai lavori ottocenteschi, a causa dei quali l'affresco divenne una sorta di "dossale" per un pulpito ligneo allora installato, le cui strutture di sostegno obliterarono la sottostante figura di *san Domenico*³⁵. D'altronde difficilmente nel 1413 il pittore si sarebbe ritratto, come lo vediamo

35) Lo stato della navata prima dei lavori è testimoniato da una incisione di Giacomo Fontana, *Chiesa di S. Maria de' Vulturella presso i Monti Guadagnolo e Mentorella*, Roma Litog. dall'Armi, databile al 1840 circa (ne esiste un esemplare presso Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 18. B.VIII 45), la situazione dopo l'intervento è invece mostrata dalla foto pubblicata in Rossi 1905, tav. alle pp. 12-13 e un accenno a p. 37, n. 2.



Fig. 10 – Guadagnolo, Santuario della Mentorella, navata centrale: *Vergine col bambino, iscrizione, san Domenico*, 1413 (foto autore).

ora, nell'atto stesso di delineare l'immagine sacra, e il canonico Giuseppe Cascioli, che sembra offrire l'ultima testimonianza prima dei rimaneggiamenti, vedeva solo “una figura più piccola in ginocchio”, richiamando quindi una soluzione senz'altro più aderente alla norma³⁶.

L'iscrizione e il dipinto mariano sono citati in tutta la letteratura sul santuario, a partire da Athanasius Kircher, che però la normalizzava in latino e leggeva l'anno come 1424³⁷, quindi dagli eruditi

36) CASCIOLI 1901, p. 110.

37) KIRCHER 1665, p. 136: «*Bartolomeus de Subiaco / cum bona fide pinxit hoc opus - anno / M. CCCCXXIII. D. XV. SEPT*».

ottocenteschi, i quali invece insistevano tutti nel leggervi la data 1313, perché meglio accostabile ad altri lavori documentati nella chiesa nel 1305³⁸. Questa risulta però del tutto inequivocabile e situa pienamente l'affresco nel contesto di cui siamo andati discorrendo.

Se la Vergine col bambino appare ormai ingiudicabile, il san Domenico mostra tuttavia di appartenere tecnicamente allo stesso intervento e non sarà pertanto fuorviante prenderlo brevemente in considerazione: osservato al netto delle evidenti depauperazioni subite, esso si apparenta a quei modi senesi che appaiono ben attestati nella Roma di fine Trecento, in particolare proprio nella serie frammentaria di santi (anche domenicani) conservata nell'abside di San Sisto vecchio³⁹ (fig. 8), di cui ritroviamo qui le forme nette e tuttavia dolci dei volti, le definizioni geometriche di crani e tonsure oltre che il volgersi grafico degli orli inferiori delle vesti. Un'assonanza che scade tuttavia velocemente nella goffaggine con cui quelle stesse vesti vengono trattate all'altezza delle spalle, oppure nel piccolo e mal risolto volume tenuto in mano dal santo, così come nell'insicurezza delle cornici decorate.

Bartolomeo da Subiaco⁴⁰, che forse si era formato guardando agli affreschi realizzati nel tardo Trecento all'interno del refettorio del Sacro Speco, in particolare a quelle figure di santi monaci come Placido e Mauro che sembra avere qui ben presenti⁴¹, si propone come un praticante locale e certo traballante di un linguaggio a cui d'altronde l'area tiburtina era tutt'altro che estranea, come testimoniano alcune icone trecentesche nelle chiese di Tivoli e la tenera *Vergine col Bambino* in San Lorenzo a Montecelio⁴². Certo, difficilmente arriveremo a sapere da chi, o da cosa, il pittore chiedeva di essere protetto nella preghiera aggiunta in calce ai propri affreschi, anche se la data del settembre 1413 cade curiosamente proprio nei mesi del dilagare delle truppe durazzesche nella sottostante Campagna Romana, truppe spalleggiate anche dal signore di Poli, Niccolò III Conti: gli abitanti di quel castello, peraltro, si erano scontrati in armi, il 31 maggio precedente, con le milizie tiburtine che presidiavano il luogo detto *Porta Nevele*, passaggio strategico per le strade che, scendendo dai monti Prenestini, si dirigevano verso l'Urbe⁴³. L'affresco dunque veniva tracciato sui muri della Mentorella in un frangente effettivamente irto di pericoli e d'insidie: ma è già questo un troppo ardito divagare, rispetto a una testimonianza che, fin da questo breve tentativo di approfondimento, rivela una storia conservativa e documentaria complessa, che andrà ricostruita con maggior cura in altra occasione. Bartolomeo da Subiaco ci invita a proseguire le ricerche.

38) In realtà Rossi 1905, p. 37, n. 2, dichiara esplicitamente di seguire GORI 1855, p. 76; CASCIOLI 1901 si rifà invece al manoscritto di Giancarlo Ansaloni, *Storia del Lazio e della Diocesi Tiburtina*, in quattro volumi, redatto alla fine del secolo XVIII e mai dato alle stampe (collocazione attuale ignota: fino agli anni Venti del Novecento era conservato presso i Padri della Missione di S. Vincenzo de' Paoli, come attesta CASCIOLI 1923, p. 45) di cui pervicacemente corregge la data, che l'erudito riportava invece in forma esatta al 1413. Quel che è interessante notare è che i tre autori ottocenteschi riportano tutti una versione più lunga dell'iscrizione: «A Bartolomeo de Subiaco an. Dni MCCCXIII mens. septembris die prima. In bona fide pinxivi, o domna... aitateme: mercede e chista che ve domando». A parte la diversa posizione dei dati cronologici – difficile da giustificare, visto che essi si trovano su una tabella a parte – resta da spiegare la sezione finale della dedica, oggi invisibile: se certo l'intonaco appare lacunoso, pure le due tabelle sembrano perfettamente concluse in se stesse, a meno di non ipotizzare l'inserimento della parte mancante proprio in corrispondenza della lacuna, entro una terza, stretta tabella interamente perduta.

39) Su questi affreschi si veda da ultimo la scheda in *Apogeo e Fine* 2017, n. 90, pp. 347-349, [B. Cirulli - S. Riccioni], con bibliografia precedente.

40) Così lascia chiaramente intendere l'iscrizione pur nell'attuale evanescenza di alcune lettere: su tale lettura concorda d'altronde tutta la bibliografia, tranne BARONCELLI 2009, pp. 172-173, che legge «Bartolomeo da Supino»: opzione non priva di suggestioni, ma che mi sembra di poter senz'altro escludere in seguito a un rinnovato esame diretto dell'iscrizione stessa.

41) Sul ciclo del refettorio specuense, recentemente restaurato, si veda CERONE - CHECCHI - BERNARDINI 2016.

42) Su questi dipinti e sulla corrente seneseggiante in area tiburtina si veda MARGOZZI 1988: il catalogo delle opere qui proposto è tuttavia da riprendere in considerazione, alla luce anche delle novità critiche degli ultimi anni.

43) CASCIOLI 1896, pp. 111-112.

Abbreviazioni bibliografiche

ANGELELLI W. 2016,

Rinascimento umbratile a Tarquinia: la decorazione ad affresco del “magnifico casamento” del cardinale Giovanni Vitelleschi, in *BdA*, 7, 101, 31, pp. 53-92.

ANGELELLI W. 2021,

Antonio da Alatri e la pittura in età tardogotica in Campania, in *Tra chiesa e regno: nuove ricerche sull'arte del Basso Medioevo nel Frusinate*, curr. W. Angelelli - F. Pomarici, II, Roma, pp. 305-363.

Altro Rinascimento 2017

Altro Rinascimento: il giovane Filippo Lippi e la Madonna di Tarquinia, catalogo della mostra (Roma, 2017), curr. E. Parlato - M. Ulivi, Milano.

Apogeo e fine 2017

Apogeo e fine del Medioevo (La pittura medievale a Roma 312-1431. *Corpus* 6), cur. S. Romano, Milano.

BARONCELLI O. - CONTICELLO F. 2008

La chiesa di Santa Croce a Genazzano: architettura, arte e storia, in *Latium* 25, pp. 57-74.

BARONCELLI O. 2009

La decorazione della chiesa di Santa Croce a Genazzano: il primo ciclo di affreschi del XV secolo, in *Martino V* 2009, pp. 163-174.

BENIGNI M. 2013

Antonio da Alatri e la pittura frusinate nella prima metà del Quattrocento, in *Pittura nei feudi Caetani* 2014, pp. 61-124.

BIFERALI F. 2008

S. Oliva, Cristo tra evangelisti e san Cristoforo, in *Il complesso monumentale di S. Oliva a Cori. L'età romana, medievale, rinascimentale e moderna*, curr. D. Palombi – P.F. Pistilli, Tolentino, p. 120.

CACIORGNA M. 2020,

Salvare anime dalle fiamme del Purgatorio: giustizia umana e giustizia divina nell'iconografia degli affreschi di San Lorenzo in Ponte: Traiano, Gregorio Magno, Sant'Ivo, in *San Gimignano: la chiesa di San Lorenzo in Ponte*, atti della giornata di studi (San Gimignano, Sala Tamagni, 6 ottobre 2018), cur. di V. Bartoloni, Livorno, pp. 102-117.

CALENNE L. 2020

Pietro Coleberti e un'Annunciazione tardogotica a Segni, in *Valori tattili*, 15, pp. 4-14.

CAPPARELLI E. 2013

La scuola pittorica veliterna e Lello da Velletri, in *Pittura nei feudi Caetani*, pp. 47-59.

CASCIOLI G. 1896

Memorie storiche di Poli: con molte notizie inedite della celebre famiglia Conti di Guadagnolo, San Gregorio da Sassola, Casape, Galliciano, San Giovanni in Camporazio, Faustiniانو, San Vittorino, Corcollo, Passerano, Lunghezza, Osa, Morra, Anticoli-Corrado, Saracinesco, Sambuci, e di altri castelli ora diruti, Roma.

CASCIOLI G. 1901

Memorie storico-critiche del Santuario di Nostra Signora di Mentorella nella diocesi di Tivoli, Roma.

CASCIOLI G. 1923

Bibliografia di Tivoli. Codici, manoscritti, stampe, Tivoli.

Castiglia in Marittima 2014

La Castiglia in Marittima: l'oratorio dell'Annunziata nella Cori del Quattrocento, curr. C. Ciammaruconi – P.F. Pistilli – G. Quaranta, Pescara.

CECCONI L. 1756

Storia di Palestrina, città del prisco Lazio, Ascoli Piceno.

CERONE R. 2011,

Abati committenti e patronato laico: il rinnovamento dei monasteri benedettini di Subiaco alla fine del Medioevo, in *Medioevo: i committenti*, atti del convegno (Parma, 21-26 settembre 2010), cur. A.C. Quintavalle, Milano, pp. 683-691.

CERONE R. 2015

La regola e il monastero: arte e architettura in Santa Scolastica a Subiaco (secc. VI-XV), Roma.

CERONE R. – CHECCHI T. – BERNARDINI C. 2016

Il refettorio medievale del Sacro Speco a Subiaco: studi in occasione del restauro, in *BdA*, 101, VII, 29, pp. 107-156.

CIALDEA A. 1907

Di un'antica chiesa di Santo Stefano in Palestrina, [Palestrina], tip. Lucio Lena.

CONTICELLO F. 2009

La chiesa di S. Croce a Genazzano: analisi storico-architettonica, in *Martino V* 2009, pp. 151-162

DI CALISTO L. 2012

Devozione per immagini al tempo di Martino V: i murali dell'oratorio dell'Annunziata a Riofreddo, prefazione di D. Frapiccini e contributi di A. Capriotti (Mezzogiorno medievale 8)Pescara.

FRAPICCINI D. 2014,

Una consortereria fiorentina nella Marittima di Martino V, in *La Castiglia in Marittima* 2014, pp. 89-99.

GAMBERINI A. 2021

Inferni medievali. Dipingere il mondo dei morti per orientare la società dei vivi, Roma.

GIEBEN S. 1983

San Francesco nell'arte popolare, in *Francesco d'Assisi nella storia*, atti del convegno (Assisi, 14-16 settembre 1982), cur. di S. Gieben, I, Roma, pp. 341-343.

GORI F. 1855

Viaggio pittorico-antiquario da Roma a Tivoli e Subiaco sino alla famosa Grotta di Collepardo: con importanti scoperte archeologiche del medesimo autore, Roma.

IACOBONE P. 2008

Gli affreschi della cappella della Croce di Genazzano, in *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon* 8, pp. 253-305.

KIRCHER A. 1665

Historia Eustachio-Mariana, Roma, ex Typographia Varesij.

La linea d'ombra 2019

La linea d'ombra: Roma 1378-1420, atti del convegno (Losanna, 8 dicembre 2017 e Roma, 12-13 febbraio 2018), cur. W. Angelelli – S. Romano, Roma.

MARGOZZI M. 1988

Il restauro della Madonna della Neve di Montecelio e gli influssi dell'arte senese nell'area tiburtina, in *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte* LXI, pp. 234-241.

Martino V 2009

Martino V: Genazzano, il pontefice, le idealità; studi in onore di Walter Brandmüller, atti della giornata di studi (Genazzano, 6 settembre 2008), cur. P. Piatti – R. Ronzani, Roma.

Patrimonio artistico 1995

Patrimonio artistico e monumentale dei Monti Sabini, Tiburtini, Cornicolani e Prenestini, cur. M. Calvesi, Roma.

PETRINI P. 1795

Memorie prenestine disposte in forma di annali, Roma.

PETROCCHI S. 2014

La decorazione pittorica, in *La Castiglia in Marittima* 2014, pp. 76-87.

Pittura nei feudi Caetani 2013

La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani, cur. A. Cavallaro – S. Petrocchi, Roma.

QUARANTA G. 2008,

Momenti di pittura: gli affreschi quattrocenteschi nella chiesa della Santa Croce a Genazzano, in *Universitates e baronie* 2008, II, pp. 249-267.

QUARANTA G. 2009,

Il rinnovamento di una iconografia tradizionale: temi escatologici per la controfacciata di Santa Croce a Genazzano, in *Martino V* 2009, pp. 175-199.

ROMANO S. 1992

Eclissi di Roma: pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295 - 1431), Roma.

ROSSI A. 1905

Santa Maria in Vulturella (Tivoli): ricerche di storia e d'arte, Roma.

TODINI F. 1991

Lello da Velletri e il vero Bartolomeo da Miranda, in *Studi di storia dell'arte* 2, pp. 51-84.

Universitates e baronie 2008

Universitates e baronie: arte e architettura in Abruzzo e nel regno al tempo dei Durazzo, atti del convegno di studi (Guardiagrele-Chieti, 9-11 novembre 2006), curr. di G. Curzi – F. Manzari – P.F. Pistilli (Mezzogiorno medievale, 5), I-III, Pescara.

MUSEUMGRANDTOUR

Papers online



NUMERO 2 | 2023