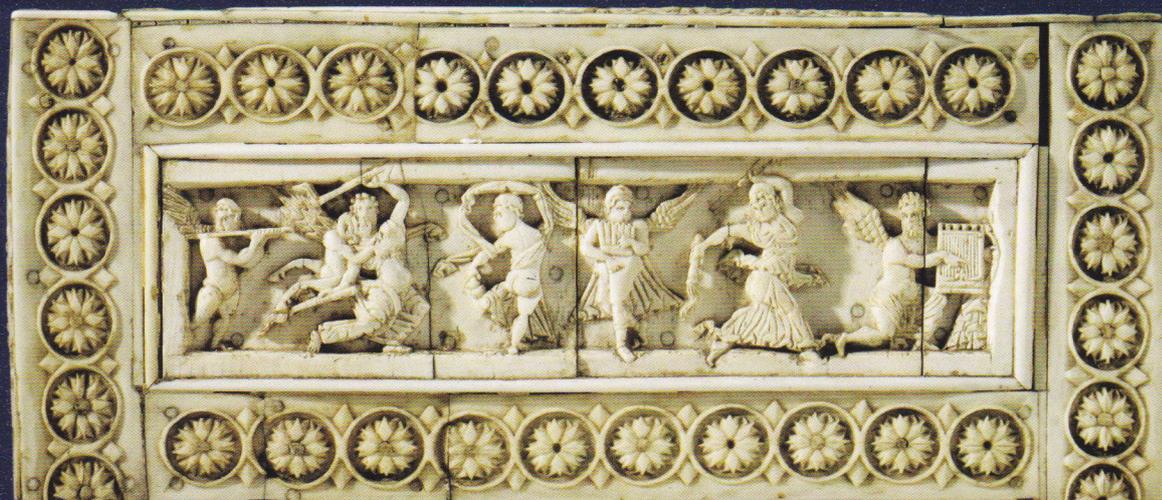


# HORTUS ARTIUM MEDIÆVALIUM

Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages, Vol. 16, Zagreb-Motovun, 2010.



CODEN HAMEFK

# MOSAÏQUES EN FAÇADE DES ÉGLISES DE ROME (XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> SIÈCLES): RENAISSANCE ET ÉVOLUTION D'UN MODÈLE PALÉOCHRÉTIEN

SIMONE PIAZZA

UDC:

XXXXX

Original scientific paper

Manuscript received: 15. 02. 2010.

Revised manuscript accepted: 20. 04. 2010.

S. Piazza

Université Paul Valéry – Montpellier III

Route de Mende

34199 Montpellier

France

*Depuis la Renaissance jusqu'aux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, les façades des églises de Rome ont fait l'objet de remaniements, embellissements et restaurations qui ont provoqué la disparition, presque totale, d'un aspect non négligeable de l'architecture monumentale de la ville médiévale : la présence récurrente au-dessus de l'entrée de grandes surfaces en mosaïque à fond d'or, comportant des thèmes théophaniques et, parfois, des scènes narratives. Les seuls exemples de ce type d'ornement à avoir survécu aux intempéries et aux altérations modernes, plus ou moins dans leur état d'origine, sont ceux de Sainte-Marie-in-Trastevere et de Sainte-Marie-Majeure. Toutefois, des décors exécutés selon la même technique, remontant à l'époque romane et gothique, sont aussi attestés, grâce à quelques fragments ou par des sources écrites et graphiques, sur les façades d'autres importantes églises : Saint-Barthélemy-en-l'Île, Santa Maria Nova, Saint-Pierre du Vatican, Sainte-Marie d'Araceli, Saint-Jean-de-Latran, Saint-Paul-hors-les-Murs. A travers l'analyse des cas susmentionnés, l'étude présente se propose de mettre en lumière ce phénomène qui s'avère être presque uniquement romain et qui remonte à l'époque paléochrétienne, le frontispice de la basilique Saint-Pierre ayant été décoré en mosaïque, pour la première fois, au V<sup>e</sup> siècle, sous le pontificat de Léon I<sup>er</sup>.*

Les basiliques de Sainte-Marie-du-Trastevere et de Sainte-Marie-Majeure sont les seules, à Rome, à avoir conservé dans leur intégralité, malgré certaines altérations, de vastes surfaces en mosaïque sur façade, témoignage précieux d'un type de décor monumental qui a été adopté dans un nombre important d'églises de la ville pendant l'époque romane et gothique (figg. 2a, 10a). Cette solution formelle remonte, en réalité, à l'Antiquité tardive étant donné qu'elle avait déjà été employée sous le pontificat de Léon I<sup>er</sup> (440–461) pour orner le frontispice de Saint-Pierre du Vatican et peut être aussi sur celui de Saint-Jean-de-Latran<sup>1</sup>. Les cas médiévaux représentent un aspect intéressant, appartenant presque exclusivement à la ville de Rome<sup>2</sup>, d'un "renouveau paléochrétien" qui débute à l'époque de la Réforme, pendant la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, dans le cadre des nombreuses campagnes de restauration et reconstruction des anciennes églises et qui connaît un grand essor à l'époque des artistes, peintres et mosaïstes de l'école romaine de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle – début XIV<sup>e</sup>: Jacopo Torriti, Filippo Rusuti et Pietro Cavallini. L'exemple de Sainte-Marie-du-Trastevere appartient à la première période de cette production, celui de Sainte-Marie-Majeure à la deuxième phase.

L'analyse de ces deux œuvres et d'autres conservées à l'état fragmentaire, ainsi que des sources écrites et graphiques, permet de se faire une idée générale d'une composante particulièrement voyante de l'architecture monumentale de la Rome médiévale, qui devait avoir un effet extraordinaire sur les fidèles et les voyageurs. Il suffit de penser à la visibilité, même de loin, que pouvaient avoir de tels décors en mosaïque, recouvrant de grandes surfaces architecturales, à une hauteur considérable, avec des figures aux couleurs très vives, se découpant presque toujours sur un fond rutilant d'or. L'objectif de la présente contribution est d'offrir une vision d'ensemble de ce choix esthétique, coûteux et raffiné, jusqu'à maintenant étudié surtout au cas par cas. Ma lecture consistera dans l'analyse de témoignages attestés, conduite selon l'ordre chronologique, dans les limites du possible, pour enfin exprimer des considérations de caractère général.

## SAINT-BARTHÉLEMY-EN-L'ÎLE

L'île Tibérine conserve une ancienne image votive en mosaïque à l'écart des regards des touristes et des fidèles. Il s'agit d'un buste du Christ au profil ovale caché derrière la façade baroque de l'église de l'île Tibérine de Saint-Barthélemy, à l'intérieur d'une salle à l'étage de l'actuelle paroisse (figg. 1a,b)<sup>3</sup>. L'étrange position de l'œuvre, située à plus de quatre mètres du sol, presque à la hauteur du plafond, révèle qu'il s'agit d'un fragment *in situ* : c'est ce qui reste du décor monumental de la façade romane, encore visible sur le plan dessiné par Antonio Tempesta à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (fig. 1c)<sup>4</sup>. Si l'on regarde de près le détail de l'église Saint-Barthélemy sur l'ancienne gravure, on s'aperçoit que le fragment de mosaïque était à l'époque encore à l'extérieur, au-dessous du tympan de la toiture, au-dessus d'un portique à deux niveaux : l'inférieur, correspondant à l'entrée, délimité par une série de colonnes surmontées d'une architrave, selon un modèle presque omniprésent dans la Rome médiévale ; le supérieur couvert, percé par de petites fenêtres, avec un toit à une pente, du type de la basilique des Saints-Jean-et-Paul sur le Célius<sup>5</sup>.

L'image du Christ bénissant de l'île Tiberine, aux yeux extraordinairement bleus, faisant l'acte de la bénédiction et tenant le livre ouvert qui contient un verset de l'évangile de Jean<sup>6</sup>, appartenait donc à la zone centrale d'une mosaïque qui couvrait la surface dominant l'entrée de l'église (figg. 1b-c). L'impact visuel ne devait pas être loin de celui que provoque encore aujourd'hui la façade de l'église Sainte-Marie-du-Trastevere avec son décor de tesselles dorées et polychromées (fig. 2a). Exposée aux intempéries et aux fréquents débordements du Tibre, la grande surface en mosaïque de Saint Barthélemy a dû s'abîmer assez rapidement<sup>7</sup>. La décision de sauver sa partie centrale, de l'adapter à une forme ovale profilée d'un encadrement en marbre, remonte assez probablement à la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, peu avant la reproduction de Tempesta, et il faut l'interpréter comme un acte de dévotion envers une œuvre d'art médiéval qui malgré son état fragmentaire avait



Fig. 1a. Rome, église Saint-Barthélemy-en-l'Île, salle à l'étage derrière la façade baroque



Fig. 1b. Saint-Barthélemy-en-l'Île, fragment de mosaïque de la façade romane

conservé sa valeur religieuse d'image culturelle, à préserver comme une relique sacrée, selon l'esprit du temps, celui de la Contre-Réforme.

En ce qui concerne la datation de la mosaïque de Saint-Barthélemy, j'ai récemment proposé de l'attribuer à l'époque du pape Pascal II (1099-1118), vraisemblablement autour de l'année 1113, contrairement à l'opinion courante, selon laquelle l'œuvre daterait de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. L'hypothèse de cette attribution au début du XII<sup>e</sup> siècle se base sur une source du XVI<sup>e</sup> siècle, des indices suggérés par un document épigraphique, des circonstances d'ordre historique et enfin sur l'analyse formelle de l'œuvre. La source en question est celle de Giulio Mancini, érudit ayant vécu entre le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, auteur d'un livre sur les peintures de Rome, dans lequel il signale, à propos de la façade de l'église de l'île Tibérine, le "frontespizio a musaico del tempo di Pascal II"<sup>9</sup>. La date de 1113 et le nom de ce pape sont en effet contenus dans l'inscription de l'architrave du

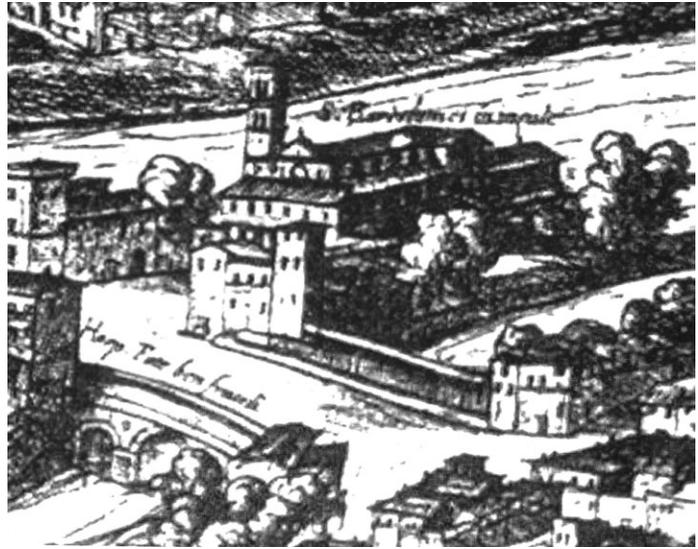


Fig. 1c. Détail de l'église Saint-Barthélemy avec sa façade médiévale sur le plan d'Antonio Tempesta (1593)

portail principal<sup>10</sup>. Il y a aussi une référence historique qui encourage ultérieurement de dater la mosaïque à l'époque de Pascal II, c'est le fait que celui-ci avait choisi l'île Tibérine comme sa propre résidence, lorsque, en 1105, il avait quitté le Latran suite aux pressions des supporters de l'antipape Silvestre IV<sup>11</sup>. Il est donc vraisemblable que Pascal II ait été le promoteur du renouvellement de la façade d'une église se trouvant à côté du lieu où il avait vécu, édifice de fondation impériale, célèbre à cause de la présence de nombreuses reliques, entre autres celles de l'apôtre Barthélemy<sup>12</sup>. Quant aux raisons d'ordre stylistique, le visage du Christ, resté intact - à l'exception, peut-être, de la bouche, qui semble avoir été remaniée - ressemble à certains exemples de la peinture romaine de l'époque de la Réforme datant du début du XII<sup>e</sup> siècle, comme le Christ en médaillon de l'église rupestre de Magliano Romano<sup>13</sup>. Les similitudes vont de la manière de tracer les cheveux, à celle de dessiner le profil des oreilles, de la barbe, des moustaches, des rides du front et des sourcils, soulignées dans les deux cas par une ligne blanche.

Mais que peut-on dire de l'état original de la mosaïque ? Nous disposons de très peu d'éléments. Tout d'abord il ne faut pas négliger l'incurvation vers le bas de la partie supérieure de la surface de la mosaïque réalisée, assez probablement, dans deux buts précis : orienter le visage du Christ vers l'accès à l'église, comme la tête de la Vierge à l'Enfant au-dessus de l'entrée de Sainte-Marie in Trastevere (fig. 2c)<sup>14</sup>, et protéger le plus possible le décor des intempéries. Cette concavité de l'extrémité supérieure de la façade, qui dans la langue italienne prend le nom de *cavetto*, se retrouve aussi sur les autres églises ayant une mosaïque comme décor<sup>15</sup>. Une autre donnée intéressante offerte par le fragment de Saint-Barthélemy concerne l'observation de la texture des tesselles. La ligne horizontale qu'on aperçoit juste au-dessus de l'auréole crucifère correspond à la juxtaposition d'une couche d'enduit étalée dans une journée et celle de la journée suivante (fig. 1b). La présence de plusieurs "journées" donne une idée de l'importance de la surface originale de la mosaïque. Si la zone supérieure de la mosaïque a été conservée dans son état original, la partie inférieure de l'ovale est en revanche très remaniée. La bordure bleue n'est pas authentique : elle a été exécutée probablement avec des tesselles de la partie inférieure du *pallium* du Christ, celui-ci à l'origine étant représenté en entier, debout, sur le modèle de Saints-Côme-et-Damien<sup>16</sup>.



Fig. 2b. Mosaïque du cavetto de Sainte-Marie-du-Trastevere



Fig. 2a. Rome, église Sainte-Marie-du-Trastevere, façade



Fig. 2c. Mosaïque du cavetto de Sainte-Marie-du-Trastevere, détail de la partie centrale



Fig. 2d. Mosaïque du cavetto de Sainte-Marie-du-Trastevere, détail du visage de la Vierge

## SAINTE-MARIE-DU-TRASTEVERE

Sainte-Marie-du-Trastevere, important lieu de culte marial depuis les premiers siècles du Moyen Âge, attesté par la célèbre icône de la Theotokos gardée à l'intérieur<sup>17</sup>, conserve dans son intégralité, comme on l'a dit, la mosaïque au-dessus du portique, bien qu'elle soit le résultat d'au moins deux interventions, la première datant du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, la suivante de la fin du XIII<sup>e</sup>, et des lourdes restaurations au XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle (figg. 2a-b)<sup>18</sup>. L'œuvre représente, au centre, une Vierge allaitant l'Enfant assise sur un trône, aux pieds de laquelle se font face deux petits donateurs agenouillés qui n'ont pas été identifiés<sup>19</sup> et vers laquelle se dirigent, de chaque côté, cinq saintes en procession. En ce qui concerne la datation de la première phase de la mosaïque, les hypothèses ont oscillé jusqu'à maintenant entre la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup> et le courant du siècle suivant<sup>21</sup>, même si certains arguments d'ordre stylistique invitent à lier

la première phase de cette œuvre à l'intervention décorative de la calotte absidale et de la surface adjacente, datables des dernières années du pontificat d'Innocent II, c'est-à-dire, entre 1141 et 1143<sup>22</sup>.

Le décor pictural autour de la frise en mosaïque du frontispice, évoquant un paysage apocalyptique peuplé d'éléments figuratifs typiques du langage formel paléochrétien, est une pure invention, en plein goût néo-roman, voulue par le pape Pie IX (1846-1878) et exécutée par Silverio Capparoni (fig. 2a)<sup>23</sup>. Vraisemblablement, donc, dès l'origine le *cavetto*



Fig. 3. Sainte-Marie-du-Trastevere, mosaïque absidale, Saint Laurent

a été la seule surface externe de l'église de Trastevere à être décorée d'une mosaïque.

Quant aux contenus iconographiques de celle-ci, la Vierge qui allaite son Fils répond au genre iconographique, de tradition ancienne, de *Maria lactans* qui souligne l'union des deux aspects, divin et humain, de la maternité de la Vierge : conception virginale mais allaitement naturel (fig. 2c)<sup>24</sup>. Il s'agit donc d'une allusion à l'incarnation du Sauveur associée au thème du sacrifice eucharistique à travers l'image du médaillon juste au-dessus avec le Christ agneau. La série des personnages des deux cotés du trône se compose d'un double cortège de vierges martyres se dirigeant vers la Vierge à l'Enfant portant une lampe qui à l'origine était toujours pourvue d'une flamme (fig. 2b). Il faut donc rejeter l'hypothèse selon laquelle on serait ici face à une véritable représentation de la parabole des vierges sages et vierges folles (Matthieu 25, 1-13)<sup>25</sup> avec une séparation de celles-ci en deux groupes. Il est vrai que dans l'état actuel les trois premières figures du cortège de droite ont des lampes qui apparaissent éteintes, sans feu, mais il s'agit vraisemblablement d'un manque dû à une mauvaise restauration. Néanmoins, on peut voir ici un écho de cette parabole épurée de son caractère narratif et projetée dans une dimension symbolique évoquant le paradis. Le récit évangélique nous aide à comprendre le sens de la mosaïque : le premier verset de Matthieu fait allusion aux dix vierges qui vont à la rencontre du Christ, leur époux : "alors le royaume des cieux sera semblable à dix vierges qui, ayant pris leurs lampes, allèrent à la rencontre de l'époux". Le verset 10, par ailleurs, évoque le thème de l'accès au royaume des cieux à travers la porte du paradis : "... celles qui étaient prêtes

entrèrent avec lui dans la salle des noces et la porte fut fermée". L'image des dix saintes martyres s'adresse donc aux fidèles, invités à entrer dans le temple du Seigneur pour obtenir le salut éternel, en suivant l'exemple des saintes femmes. Le sujet de la mosaïque nous semble établir un parallèle symbolique évident entre la porte céleste de la parabole et l'accès monumental de l'église, comme dans le cas du portail central de Saint-Denis à l'époque de Suger<sup>26</sup>. A vrai dire au centre du décor nous ne trouvons pas l'image de l'Époux, évoquée par le texte de Matthieu, et pourtant celui-ci figure avec la *Sponsa Christi*<sup>27</sup>, au milieu de la conque absidale partageant le trône avec elle. Et d'ailleurs la présence de la Vierge entre les saintes femmes du *cavetto* trouve une justification dans une des *Homelie in Evangelia* de Grégoire le Grand. Dans l'homélie XII Grégoire reprend le verset du début de la parabole des vierges sages et vierges folles en rajoutant à l'évocation du Christ-époux celle de la Vierge-épouse : "Le royaume des cieux est semblable à dix vierges, qui ayant préparé leurs lampes, sortent pour aller au devant de l'épouse et de l'époux"<sup>28</sup>.

Pour ce qui est de la distinction des phases d'exécution de la mosaïque, seule une analyse rapprochée de la texture des tesselles permettrait un relevé précis des discontinuités de la surface. De toute manière, des différences de style évidentes parmi les personnages aident à se faire une idée assez précise de l'extension des surfaces en mosaïques dues aux deux interventions. On peut donc considérer, *grosso modo*, le sujet central du *cavetto* ainsi que les trois femmes de droite et les deux premières de gauche comme appartenant à la première phase d'exécution, même si elles suivent deux typologies différentes, celles de droite voilées et celles de gauche couronnées, afin d'éviter une répétition banale et de créer un dynamisme visuel (figg. 2b,c). La première intervention des mosaïstes sur la façade de Sainte-Marie-du-Trastevere peut être datée des mêmes années que la réalisation du décor absidal ou d'une époque peu éloignée, c'est-à-dire le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, sur la base d'une comparaison formelle avec celui-ci. En comparant par exemple le visage de la Vierge à celui de saint Laurent dans l'abside (figg. 2d, 3), malgré la différence de texture des tesselles qui suggère l'intervention de deux ateliers distincts, on retrouve le même profil des yeux, les mêmes sourcils soulignés par une longue ligne rouge, ainsi qu'une façon similaire de représenter la bouche, avec un trait noir horizontal qui dépasse les petites lèvres rouges arrondies.

Quant aux deux donateurs agenouillés à la base du trône, les photographies qui les reproduisent de près montrent qu'ils n'ont pas été trop remaniés et stylistiquement on peut bien les attribuer au milieu du XII<sup>e</sup> siècle (fig. 2c). Comme le montrent les formes plus monumentales, les traits plus plastiques et les motifs décoratifs des tissus plus évolués, les deux saintes à l'extrême droite ainsi que les trois à l'extrême gauche appartiennent à la deuxième intervention, datable, sur la base des traits stylistiques, de la fin du Duecento (fig. 2b)<sup>29</sup>. Luciano Bellosi y a vu la main de Jacopo Torriti, peintre majeur de l'école romaine entre XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup>.

#### SANTA MARIA NOVA

L'église de Santa Maria Nova, érigée au IX<sup>e</sup> siècle suite à l'écroulement de Santa Maria Antiqua au Forum Romain, témoigne d'un autre décor de façade en mosaïque datable du XII<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>. Cette fois il n'en reste aucune trace matérielle, mais grâce à des anciens documents graphiques on arrive à se faire une idée générale du sujet représenté<sup>32</sup>. La façade

moderne a été exécutée par Carlo Lombardi en 1615<sup>33</sup>, c'est pourquoi elle ne figure pas sur le plan de Tempesta, où on distingue encore le portique roman avec sa colonnade<sup>34</sup>. Une gravure plus ancienne, celle de Fra Santi di Sant'Agostino, nous montre, de façon sommaire, l'état de l'église à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (fig. 4)<sup>35</sup>. Au-dessus du toit du portique le dessin présente un décor rectangulaire avec cinq figures très schématisées, un personnage central et quatre êtres ailés, deux de chaque côté, sujet identifiable grâce à un croquis assez précis enrichi de quelques annotations que nous a laissé un érudit du XVI<sup>e</sup> siècle, Pompeo Ugonio<sup>36</sup>. Cette esquisse est trop sommaire pour pouvoir établir si dans sa partie supérieure la mosaïque recouvrait un *cavetto*, toujours présent dans les autres décors de façade des églises de Rome à l'époque romane et gothique. Elle reproduit le profil rectangulaire de la mosaïque, avec le Christ au milieu portant une croix et levant le bras droit au ciel, surmonté par la main de Dieu et flanqué de quatre anges, plus probablement des archanges étant donné qu'ils portaient une hampe<sup>37</sup>. La partie supérieure du rectangle est dominée par une frise avec un ruban à spirale interrompue au milieu et aux extrémités latérales par trois médaillons, celui du centre représentant une croix pourvue de l'alfa et l'oméga, ceux des deux cotés un *chrismon*.

Le sujet a été, à juste titre, identifié comme une Ascension<sup>38</sup>. La présence de la main de Dieu et le fait que le Christ ait été représenté de profil ont permis récemment à Julie Enckell d'y voir une typologie iconographique précise, déjà présente dans l'art carolingien, celle du Christ vu de profil qui monte au ciel portant sa croix astile et tiré par la main de Dieu<sup>39</sup>. Aux arguments utilisés en faveur de cette hypothèse il convient de rajouter le témoignage laissé par Jean L'Heureux (Johannes Macarius, 1540-1604), qui nous semble une preuve irréfutable: "Sic accipe in pictura ascen-



Fig. 4. Gravure de la façade de Santa Maria Nova (d'après Fra Santi di Sant'Agostino, 1588)

sionis Christi quae est in frontispicio S. Mariae novae Romae, ubi deducunt angeli cum baculis ascendentem Christum, seu assumptum a manu quadam quae appingitur in alto"<sup>40</sup>.

Quant à la datation, il est possible que la mosaïque de la façade ait été réalisée à la même époque de celle de l'abside, qui a été conservée, et de celle de la paroi environnante, perdue mais bien documentée, tous deux fruit de la même intervention, remontant au pontificat d'Alexandre III (1159-1181), plus précisément aux années 1165-1167, moment où un lien entre ce pape et l'église du *forum romanum* est attesté<sup>41</sup>. L'idée d'une contemporanéité des deux entreprises décoratives s'appuie sur l'inscription qui courait le long de l'arc absidal contenant une allusion au sujet de la façade: "Gloria s(an)c(ta) crucis fit nobis semita lucis quam qui portavit, nos Christus ad astra levavit"<sup>42</sup>.

#### SAINT-PIERRE DU VATICAN

A l'époque du pontificat de Grégoire IX (1227-1241) la façade de la basilique Saint-Pierre fait l'objet d'un embellissement qui comporte la mise en place d'une mosaïque monumentale<sup>43</sup>. Celle-ci, en réalité, ne faisait que remplacer – en respectant plus ou moins le sujet iconographique – une mosaïque de l'époque paléochrétienne, commanditée par le pape Léon I<sup>er</sup> (440-461), connue grâce au dessin d'un codex du monastère de Farfa datant du XI<sup>e</sup> siècle (Windsor, Eton College, cod. farf. 124, f. 122 r)<sup>44</sup>. Le décor du XIII<sup>e</sup> siècle fut détruit suite aux travaux de reconstruction de la basilique à l'époque de la Renaissance, mais il est documenté par un dessin de l'album de Domenico Tasselli du début du XVII<sup>e</sup> siècle enrichi de notes descriptives par Gaetano Grimaldi (fig. 5a)<sup>45</sup>.

Le thème reproduit était la Deuxième arrivée du Christ articulée sur trois registres. Le supérieur, que Tasselli a dessiné avec un profil arrondi suggérant l'existence d'un *cavetto*<sup>46</sup>, accueillait au centre un Christ assis sur le trône, flanqué à gauche par la Vierge et à droite par saint Pierre, remplaçant l'image plus courante de Jean Baptiste, selon une version iconographique dite "Déisis locale"<sup>47</sup>. Aux cotés du sujet central se trouvait le tétramorphe, avec à gauche le lion de Marc et l'ange de Matthieu, à droite l'aigle de Jean et le taureau de Luc. Aux pieds du Christ apparaissait la petite figure du donateur agenouillé, les mains jointes, représentant le pape Grégoire IX (1227-1241) comme le montrait l'inscription<sup>48</sup>. Le registre intermédiaire contenait, entre les trois fenêtres à triple arcade, l'image des quatre évangélistes debout, en toge, chacun montrant son livre ouvert et faisant le geste de l'acclamation avec la main droite<sup>49</sup>. Le registre inférieur, séparé du précédent par une double bordure décorative et un long *titulus*<sup>50</sup> représentait, entre trois fenêtres du même type que celles du niveau supérieur, les vieillards de l'Apocalypse. Parmi ceux-ci deux étaient à côté de la fenêtre centrale, isolés, à plus grande échelle, offrant vraisemblablement des couronnes<sup>51</sup>. Aux extrémités de la paroi se regroupaient les autres, portant des coupes, conformément au récit apocalyptique (Apocalypse de Jean, 5, 1-14). Plus à l'extérieur, sur les surfaces architecturales triangulaires correspondant aux murs des bas-côtés alignés sur la façade, on trouvait la représentation des villes de Jérusalem et de Bethléem d'où sortaient deux groupes d'agneaux, non pas alignés comme à la base des absides romaines, mais ressemblés devant les villes sacrées, comme sur l'arc triomphal de la basilique de Sainte-Marie-Majeure au V<sup>e</sup> siècle<sup>52</sup>.

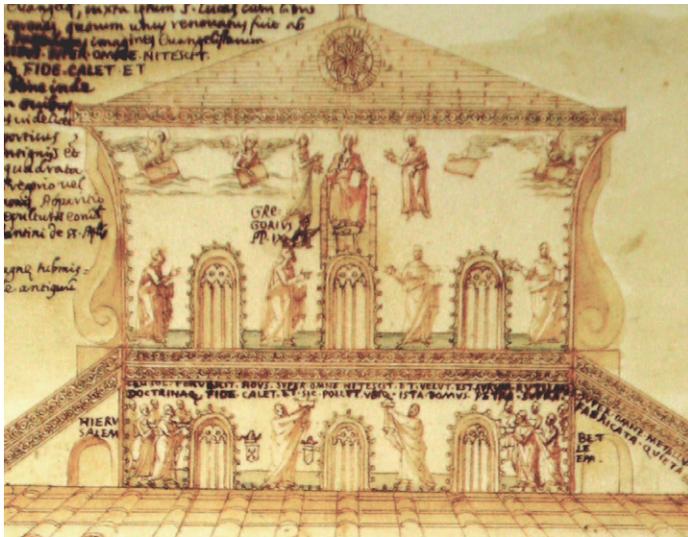


Fig. 5a. Aquarelle de D. Tasselli représentant la façade de Saint-Pierre (Bibl. Vat. Archives de Saint-Pierre, Album A 64 ter, f. 10)



Fig. 5b. Fragment d'un évêquiste provenant du décor médiéval de la façade de Saint-Pierre (Cité du Vatican, Musées du Vatican)

De cette mosaïque il nous reste un fragment avec la tête de la Vierge de la Déisis, réduit à une icône et assez remanié, aujourd'hui au Musée Pushkin de Moscou<sup>53</sup>, un visage d'un évêquiste, probablement Luc, lacuneux mais présentant encore sa texture originale, conservé aux Musées Vaticans (fig. 5b)<sup>54</sup>, et la tête du pape commanditaire, très altérée à l'occasion de son décollement à l'époque moderne, faisant partie de la collection du Museo di Roma de Palazzo Braschi<sup>55</sup>.

## SAINTE-MARIE D'ARACELI

La mosaïque qui ornait le *cavetto* de la façade de Sainte-Marie d'Aracoeli<sup>56</sup> au sommet du Capitole a été attribuée à Jacopo Torriti, peintre majeur de l'école romaine de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle (fig. 6a)<sup>57</sup>. Il ne nous en reste qu'une partie, très détériorée, sur le côté méridional (fig. 6b). Nonobstant

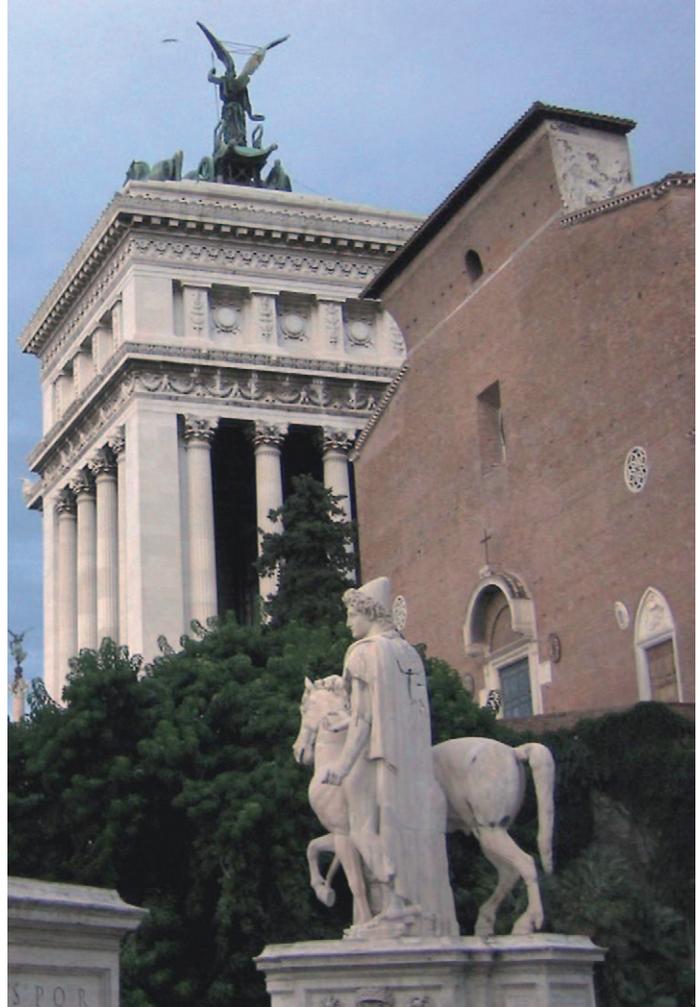


Fig. 6a. Rome, façade de l'église Sainte-Marie d'Araceli

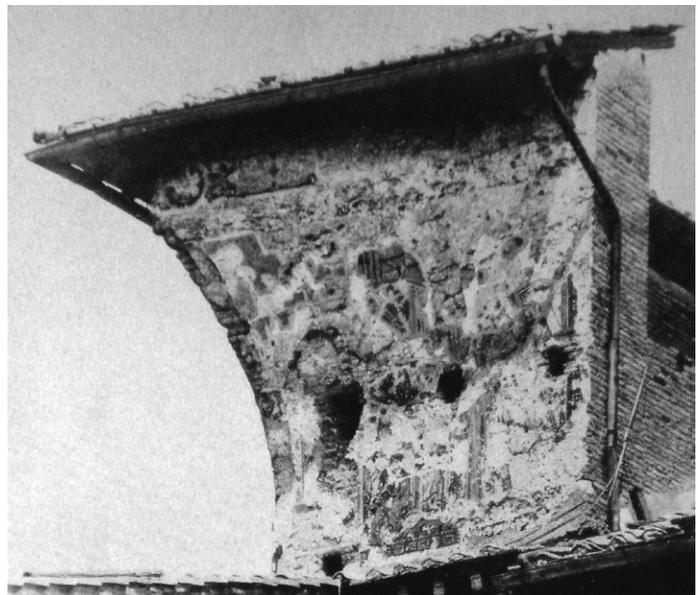


Fig. 6b. Sainte-Marie d'Araceli, détail des fragments de mosaïque sur le côté sud du cavetto

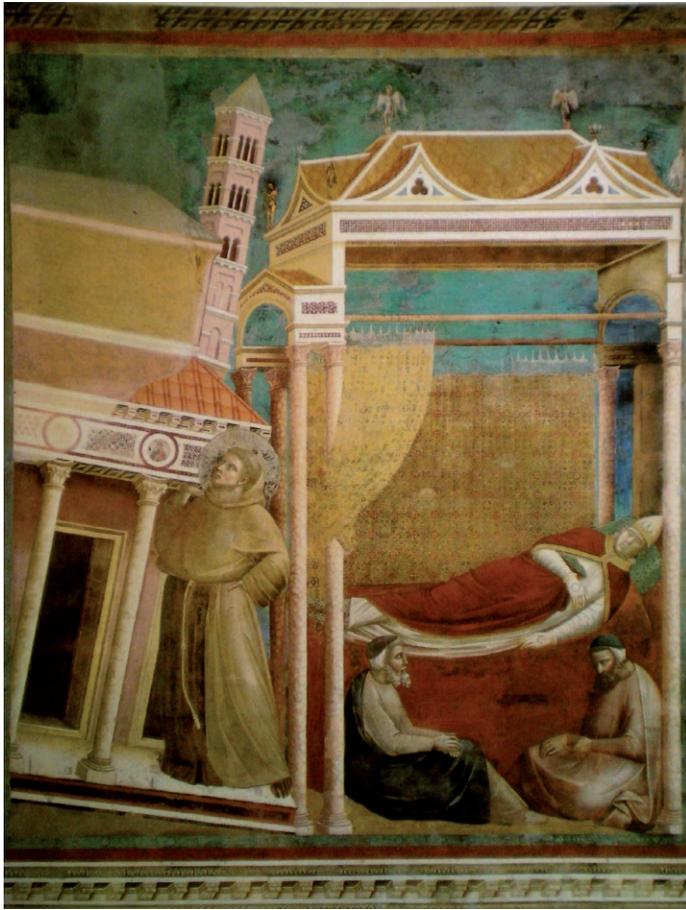


Fig. 7. Assise, Basilique Supérieure Saint-François, le "Rêve d'Innocent III"

l'exiguïté de la surface de la mosaïque conservée, on a pu y reconnaître une scène de la vie de saint François d'Assise, le "Rêve d'Innocent III", épisode déjà représenté, dans les années '70 du XIII<sup>e</sup> siècle à Assise, à l'intérieur de la basilique inférieure de Saint-François et à la fin du Duecento reproduit par Giotto dans basilique supérieure (fig. 7)<sup>58</sup>. Selon le récit de la *Legenda Maior* de Bonaventura (III,10), le pape Innocent III (1198-1216) aurait rêvé de la basilique du Latran en train de s'effondrer et miraculeusement sauvée par saint François qui l'aurait soutenue sur ses épaules. Les restes de mosaïque sur le *cavetto* de l'église de l'Aracoeli montrent, au-dessous d'une bordure avec des rinceaux d'acanthe, certains détails de l'architecture de la chambre papale, des traces du lit d'Innocent et de la petite figure du gardien, ainsi que le corps désormais acéphale de saint François retenant, avec un bras levé, le clocher de la basilique du Latran en train de s'écrouler<sup>59</sup>.

Pompeo Ugonio (vers 1590) et le père franciscain Casimiro (1746) ont aussi attesté la présence de traces importantes de mosaïque le long du côté frontal du *cavetto*<sup>60</sup>, qui devait accueillir vraisemblablement d'autres épisodes de la vie du saint d'Assise. Le choix du programme iconographique s'explique par le fait que l'église de Sainte-Marie in Aracoeli était confiée, déjà à cette époque, aux franciscains. Le probable commanditaire de l'œuvre fut le pape Nicolas IV (1288-1292), appartenant au même ordre monastique<sup>61</sup>. Le fait d'avoir placé l'épisode du Rêve d'Innocent III, isolé, sur le côté du *cavetto* exposé au sud, en direction du Latran, a été considéré comme un acte intentionnel : le pape franciscain, qui avait fait de la basilique Saint-Jean l'objet d'importants travaux de renouvellement, aurait voulu mettre l'accent sur la valeur prophétique du rêve de son prédécesseur<sup>62</sup>.

## SAINT-JEAN-DE-LATRAN

On a aussi reconnu la main de Jacopo Torriti dans la mosaïque surmontant l'entrée orientale de la basilique Saint-Jean-de-Latran (fig. 8)<sup>63</sup>. Il s'agit d'un petit fragment de forme circulaire englobé dans le tympan de la façade des années 1732-1735, œuvre d'Alessandro Galilei<sup>64</sup>. Une gravure de Ciampini en témoigne l'existence avant l'intervention architecturale moderne<sup>65</sup>. Le morceau représente un Christ en buste bénissant, sur fond bleu, avec tunique rouge et *pallium* bleu-violet. C'est ce qui reste du décor occupant la partie supérieure de la façade, vraisemblablement commandité par le pape Nicolas IV dans le cadre d'une campagne extensive de travaux ayant pour objet la basilique Saint-Jean, comprenant entre autre, l'exécution de la mosaïque



Fig. 8. Saint-Jean-de-Latran, fragment en mosaïque du décor de la façade remontant à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle

absidale, elle-même réalisée par Torriti<sup>66</sup>. Pendant le XIV<sup>e</sup> siècle la partie supérieure de la façade changera d'aspect avec la percée d'une grande rosace au centre et l'élévation d'un tympan pour couronner l'ensemble<sup>67</sup>. Il est possible que déjà à cette époque la mosaïque ait été réduite à la forme actuelle du médaillon. Quant à l'aspect originare du décor de Torriti, le seul témoignage visuel dont on dispose est le retable de François d'Assise recevant les stigmates au Louvre, œuvre de Giotto datant de 1300 environ<sup>68</sup>. Dans la scène "du Rêve d'Innocent III" de la prédelle, la façade du Latran surmontée d'un décor contenant l'image du Sauveur bénissant entre deux archanges est bien visible (fig. 9). Une source crédible, la *Descriptio Lateranensis Ecclesiae*, dont la première version connue n'est pas postérieure au XII<sup>e</sup> siècle, nous révèle l'existence sur la façade du Latran d'un décor contenant le même sujet, à savoir le Christ flanqué des archanges Gabriel et Michel<sup>69</sup>. Le décor de Torriti, dont il nous reste le buste du Christ, allait donc remplacer, pour des raisons de détérioration ou une volonté de renouvellement, une mosaïque précédente, représentant le même thème iconographique, réalisée à une époque imprécise, peut-être remontant à l'âge paléochrétien comme dans le cas de Saint-Pierre.

Quoi qu'il en soit, les ressemblances formelles entre le fragment du Christ ayant survécu jusqu'à nous et l'image du décor de la façade représentée sur la prédelle du Louvre permettent de supposer que celle-ci reproduit la mosaïque exécutée il y a à peu près une décennie par Torriti et non pas la précédente (figg. 8-9)<sup>70</sup>. Une question ouverte est celle de la possibilité que le décor commandité par Nicolas IV recouvrait un *cavetto* au sommet de la façade, comme les autres mosaïques aux entrées des églises romaines d'époque



Fig. 9. Retable avec François d'Assise recevant les stigmates, détail de la scène du "Rêve d'Innocent III", Giotto, vers 1300 (Musée du Louvre).

romane et gothique<sup>71</sup>. Quelques indices semblent le suggérer. La façade du Latran peinte par Giotto dans la scène du "Rêve d'Innocent III" dans la basilique supérieure d'Assise, montre, malgré une grande lacune, un profil arrondi (fig. 7)<sup>72</sup>. Même l'image du retable du Louvre, d'ailleurs, semble faire allusion à une certaine concavité de la paroi murale (fig. 9).

### SAINTE-MARIE-MAJEURE

La mosaïque au-dessus de l'entrée de Sainte-Marie-Majeure, signée par l'artiste Filippo Rusuti<sup>73</sup>, élève de Jacopo Torriti, a été conservée jusqu'à nos jours derrière la façade de l'architecte Ferdinando Fuga (1699-1782) qui l'a épargnée tout en lui permettant d'être aperçue à travers les grandes arcades de la loggia supérieure (fig. 10a)<sup>74</sup>. La représentation se divise en deux registres (fig. 10b). Le supérieur, qui se termine en haut avec la courbe du *cavetto*, accueille, au centre, un Christ dans une mandorle tenant le livre ouvert avec l'inscription "EGO SVM LUX MUNDI", entouré de quatre anges, deux en haut avec encensoirs et deux en bas portant des cierges. Ces derniers étaient suivis par deux petits personnages agenouillés portant la mitre, détruits suite aux travaux de Fuga mais attestés par un dessin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>75</sup>. Il s'agissait de deux membres de la famille Cononna, détentrice du patronat de la basilique mariale : à gauche il y avait vraisemblablement le cardinal Jacopo Cononna et à droite Pietro, son frère cadet<sup>76</sup>. L'absence, dès l'origine,

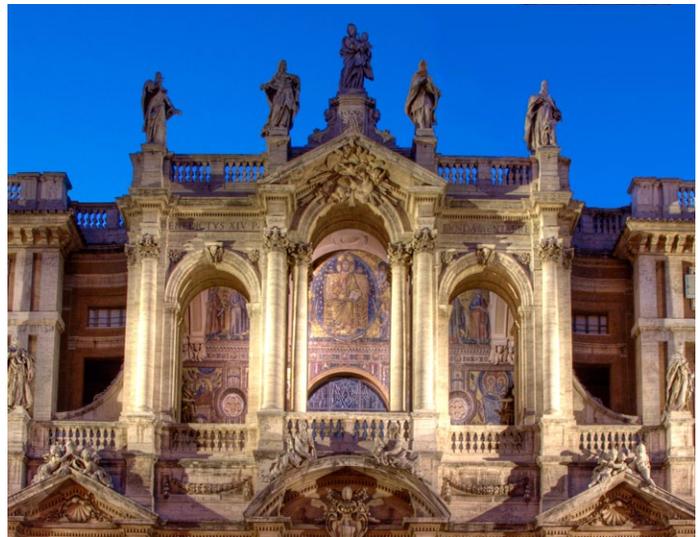


Fig. 10a. Rome, basilique Sainte-Marie-Majeure, façade de Ferdinando Fuga laissant apercevoir la mosaïque de Filippo Rusuti



Fig. 10b. Chromolithographie de l'ensemble du décor en mosaïque de la façade de Sainte-Marie-Majeure (d'après G. B. de Rossi, 1887)

du pape Nicolas IV, promoteur d'une grande campagne de travaux et embellissement de la basilique Sainte-Marie-Majeure<sup>77</sup>, a fait penser à une exécution de l'œuvre juste après la mort de celui-ci, en 1292<sup>78</sup>.

Aux cotés de la théophanie centrale on distingue deux séries de personnages nimbés. Sur la gauche, il y a la Vierge, la plus proche du Sauveur, suivie par Paul, Jacques et saint Jérôme. Sur la droite, se trouve Jean Baptiste, faisant face à Marie devant le Christ comme dans la Déisis, suivi par Pierre, André et Matthias. Au-dessus des saints on voit la représentation du tétramorphe : le lion et l'aigle à gauche, l'ange et le taureau à droite. Une frise très élaborée, avec des rinceaux et des putti alternant avec de petits bustes d'ange en médaillon, surmonte la représentation. Une autre bande ornementale, imitant un décor d'incrustation en marbre, sépare le registre supérieur du registre inférieur. Celui-ci, percé par une grande rosace centrale et deux latérales plus petites, se compose de quatre panneaux représentant l'histoire de la miraculeuse fondation de la basilique mariale à l'époque du pape Libère (352-366)<sup>79</sup>. De gauche à droite les épisodes, accompagnés par des inscriptions qui les commentent, sont les suivants : d'abord "le rêve divinatoire de Libère", avec la Vierge dans un médaillon entourée d'anges et de flammes apparaissant au pontife, pendant que celui-ci dort dans son palais, lui demandant de bâtir une nouvelle basilique romaine à l'endroit où il aurait neigé le lendemain ;

puis “le rêve du patrice Jean”, suivant une iconographie très similaire à la précédente car il s’agit d’une apparition nocturne de la Vierge identique à celle qu’avait eue Libère ; ensuite “Jean reçu en audience par Libère”, représentant le patrice en train de raconter sa vision au pontife ; enfin “le miracle de la neige du 5 août” avec Libère, accompagné par Jean, entouré du clergé et d’une multitude de fidèles, en train de tracer le périmètre de la basilique de l’Esquilin sur la neige provenant du Christ et de la Vierge, entourés d’un médaillon céleste<sup>80</sup>.

Certaines différences figuratives et techniques entre les deux registres ont fait penser à deux interventions distinctes, éloignées de quelques années l’une de l’autre<sup>81</sup>. Du point de vue formel le registre supérieur est caractérisé par une mise en place monumentale, hiératique, tout à fait conforme à la tradition romaine débitrice de la leçon byzantine, tandis que le registre inférieur se présente, soit pour le sujet soit pour l’articulation des scènes, comme une œuvre novatrice qui reflète le nouveau langage artistique mis au point par le chantier de Giotto ayant exécuté le cycle franciscain dans la basilique supérieure d’Assise pendant la dernière décennie du Duecento<sup>82</sup>. Quant aux différences au niveau technique, la texture de la mosaïque du registre supérieur est caractérisée par des tesselles plus serrées, alignées sur des rangées régulières tandis que dans la partie inférieure les tesselles sont de taille plus grande et disposées de façon moins ordonnée<sup>83</sup>. La succession de deux phases d’intervention a aussi été démontrée sur des bases historiques. En 1297 les donateurs qui figurent aux pieds du Christ, Jacopo Colonna et son frère Pietro, sont excommuniés, privés de leurs biens, et destitués de leur titre par Boniface IV, appartenant à la famille rivale, celle des Caetani<sup>84</sup>. En 1306 ils seront réadmis à exercer le patronage de la basilique par le nouveau pape Clément V<sup>85</sup>. Il est donc possible que le registre supérieur ait été réalisé par Rusuti juste avant 1297 et l’inférieur exécuté à partir du 1306 par une autre école proche du langage figuratif de Giotto<sup>86</sup>. Selon une autre hypothèse toute la mosaïque serait l’œuvre d’un seul chantier opérant avant 1297<sup>87</sup>.

#### SAINT-PAUL-HORS-LES-MURS

La mosaïque la plus tardive ornant la façade d’une église romaine est celle de la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, selon Ghiberti exécutée par Pietro Cavallini<sup>88</sup>, vraisemblablement vers 1325, sous le pontificat de Jean XXII (1316-1334)<sup>89</sup>. Elle avait été conservée en très bon état jusqu’en 1823, année de l’incendie catastrophique qui détruira l’édifice. Suite à cet événement funeste l’œuvre a été remplacée par une nouvelle mosaïque qui n’a pas respecté l’articulation et le contenu de l’iconographie du décor originaire. A l’occasion de travaux de reconstruction au XIX<sup>e</sup> siècle celui-ci a été en bonne partie réutilisé dans le chœur de la basilique, comme ornement de l’arc absidal (fig. 11b) et de l’arrière façade de l’arc triomphal<sup>90</sup>. L’aspect de la mosaïque primitive est quant même attesté par un certain nombre de dessins, aquarelles et gravures (figg. 11a,c)<sup>91</sup>.

La façade présentait un programme figuratif articulé sur deux registres. Le supérieur accueillait au centre un Christ bénissant en médaillon soutenu par six anges, trois de chaque côté. L’image du Sauveur était flanquée par le tétramorphe. On voyait, de gauche à droite, le tanreau-Luc, l’ange-Matthieu, l’aigle-Jean et le lion-Marc. Dans le registre inférieur prenaient place, entre les trois fenêtres en plein centre, quatre figures dans un paysage paradisiaque : il

s’agissait, toujours de gauche à droite, de saint Paul avec l’épée, d’une Vierge à l’Enfant, du Baptiste tenant un médaillon avec l’*agnus Dei* et de saint Pierre montrant les clés<sup>92</sup>. Comme on le voit encore aujourd’hui en observant les fragments réemployés dans le décor du chœur de la basilique, Marie, Pierre et Paul sont associés à un trône : la Vierge assise sur celui-ci, les apôtres debout juste devant. Derrière saint Jean il y a deux arbres et à sa gauche prend place un donateur, vraisemblablement le pape Jean XXII, représenté à une plus petite échelle, assis sur un *suppedaneum*, de profil, les mains jointes, la tiare sur la tête, à l’origine se tournant vers la figure centrale du Christ<sup>93</sup>. La reconstruction moderne n’a pas seulement altéré l’iconographie de la mosaïque médiévale, mais aussi éliminé la courbe du *cavetto*, qui était très prononcée comme le montre une gravure de Giovanni Battista Piranesi (fig. 11c)<sup>94</sup>. Cette illustration nous permet d’apprécier l’effet visuel très particulier que la mosaïque assumait grâce à cet expédient architectural : à Saint-Paul le *cavetto* accueillait la surface entière du registre supérieur qui ainsi dominait le reste de la représentation de la même façon qu’un décor d’une voûte surmontant celui des parois du bas. L’image apocalyptique du Christ Sauveur entouré du tétramorphe, fortement inclinée vers le bas, surplombait les quatre figures assises sur le trône dans un jardin paradisiaque et s’imposait au regard des fidèles en train d’accéder à l’église.

Vue la fragilité de la mosaïque extérieure, exposée aux intempéries et donc destinée à une rapide et inévitable détérioration, compte tenu aussi des remaniements et reconstructions des entrées des églises romaines à partir de la Renaissance, on peut supposer que le nombre de façades utilisant comme décor ce *medium* pictural était supérieur à celui des exemples attestés. Les cas que nous avons analysés nous semblent quant même suffisants pour évaluer l’ampleur de ce phénomène qui se révèle être un trait spécifique de la grandeur de la Rome médiévale. C’est un aspect encore reconnaissable dans l’image de Rome que nous a laissé Cimabue sur la voûte du chœur de l’église supérieure de Saint-François à Assise, où la basilique Saint-Pierre avec la Déisis de la mosaïque de son frontispice occupe une place importante entre les monuments de l’époque classique, tels que le Panthéon, la tour des Milices, la Mole d’Adrien<sup>95</sup>. Mis à part le cas du décor de Saint-Pierre, exécuté sous le pontificat de Grégoire IX (1227-1241), cette solution formelle semble avoir eu deux phases de production, pendant la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, sous l’impulsion de l’Eglise réformée (Saint-Barthélemy, Sainte-Marie-du-Trastevere, Santa Maria Nova) et entre la fin du XIII<sup>e</sup> et les premières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle, à l’époque des grandes commandes exécutées par Torriti, Rusuti et Cavallini.

Le fait que cette solution formelle puisse être considérée comme un *revival* paléochrétien a sa raison d’être dans la certitude que la façade de la basilique Saint-Pierre a reçu sa première mosaïque au V<sup>e</sup> siècle, à l’époque de Léon I<sup>er</sup>, et que son deuxième décor, exécuté selon la même technique picturale, reprend, avec quelques petites variations, l’iconographie primitive. Un cas analogue est vraisemblablement celui de Saint-Jean-au-Latran, où le Christ flanqué de deux archanges réalisé par Jacopo Torriti remplace – selon la *Descriptio Lateranensis Ecclesiae* – une mosaïque présentant également le Sauveur entre les “images Gabrielis et Michaelis”. Même si cette fois nous ignorons la date de la première intervention, on a du mal à croire que pendant l’époque paléochrétienne la façade de la basilique



Fig. 11a. Restitution graphique du décor médiéval de la façade de Saint-Paul-hors-les-Murs (d'après G. B. de Rossi, 1887)



Fig. 11b. Saint-Paul-hors-les-Murs, réemploi sur l'arc absidal des images de la Vierge et du Baptiste provenant du décor médiéval de la façade



Fig. 11c. Détail d'une gravure de Giovan Battista Piranesi représentant la façade de Saint-Paul hors-les-Murs (vers 1748)

du Latran, siège de la papauté, n'ait pas fait l'objet d'un décor en mosaïque comme celle du Vatican.

En dehors de Rome, nous connaissons seulement un autre cas de décor en mosaïque sur façade d'église remontant aux premiers siècles de l'âge médiéval : celui de la basilique euphrasienne de Poreč en Istrie, datant du milieu de VI<sup>e</sup> siècle<sup>96</sup>, probablement exécuté par des mosaïstes grecs<sup>97</sup>, ce qui permet aussi de supposer une éventuelle présence de ce type d'ornement parmi les églises paléobyzantines de forme basilicale.

Les raisons de la fortune du décor en mosaïque sur les façades d'églises d'époque romane et gothique sont dues, donc, au programme de récupération des modèles paléochrétiens mis en place par la papauté dès la Réforme grégorienne. A partir du XII<sup>e</sup> siècle, la construction *ex novo* d'un grand nombre de portiques à colonnes ou la restauration de ceux qui avaient été érigés à l'époque paléochrétienne, si d'un côté ils empêchaient le développement de grands portails historiés, les portes restant cachées dans le vestibule d'entrée, de l'autre ils facilitaient la mise en place d'un décor narratif alternatif sur le frontispice supérieur, aux couleurs éclatantes et aux matériaux précieux. Il s'agissait, bien sur, d'un ornement coûteux exécuté selon une technique sophistiquée. Ce n'est pas un hasard si toutes les églises qui ont fait l'objet de notre enquête – avec pour seule exception Saint-Barthélemy-en-l'Île – ont aussi à l'intérieur un décor en mosaïque. Dans les cas de Sainte-Marie-du-Trastevere, de Santa Maria Nova, de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure, les mosaïques en façade sont probablement contemporaines de celles exécutées à l'intérieur de l'édifice, dans le chœur de celui-ci, signe de la volonté de privilégier deux parties de l'église ayant une très forte valeur symbolique : l'entrée et l'abside.

Quant aux programmes iconographiques adoptés, il est difficile de trouver des caractères récurrents parmi les cas attestés. Au contraire, ce qui résulte du regard d'ensemble des témoignages répertoriés est la variété des sujets. L'image du Sauveur, debout ou assis sur le trône domine souvent les représentations (Saint-Barthélemy-in-l'Île, Saint-Jean-de-Latran, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Paul-hors-les-murs) flanqué d'un nombre variable de personnages en pose frontale (envisageables aussi dans le cas de Saint-Barthélemy où seulement un fragment de l'image centrale du Christ c'est conservé). Nous avons aussi des scènes inspirées du Nouveau Testament : une Ascension (Santa Maria Nova), la parabole des femmes sages et des femmes folles, bien que présentée dans une version symbolique qui s'éloigne du récit évangélique (Sainte-Marie-du-Trastevere), enfin la deuxième arrivée du Christ, avec des éléments figuratifs dérivant de l'Apocalypse (Saint-Pierre du Vatican). Dans la série des mosaïques datant de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et le début du

XIV<sup>e</sup> on voit apparaître des cycles narratifs appartenant à la sphère culturelle de l'église en question : l'épisode du Rêve d'Innocent III, faisant vraisemblablement partie à l'origine d'une série d'autres scènes de la vie de saint François d'Assise (Sainte-Marie-à-l'Aracoeli) et la Légende de la neige sur le mont Esquilin (Sainte-Marie-Majeure).

Une particularité des mosaïques en façade de l'époque médiévale est celle de revêtir une surface plus au moins concave, le susdit *cavetto*. Celui-ci, ayant pour but à la fois de protéger la fragilité du décor face aux intempéries et d'orienter l'image sacrée en direction du fidèle en train d'accéder à l'église, on le retrouve déjà dans les cas les plus anciens que nous avons rencontrés (Saint-Barthélemy-en-l'Île, Sainte-Marie-du-Trastevere) mais il n'existe pas à l'époque paléochrétienne. Il nous semble être donc une nouveauté de l'époque romane qui deviendra omniprésent sur les façades des églises romaines aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles.

<sup>1</sup> Voir *infra*, p. 359, 361.

<sup>2</sup> En dehors de témoignages romains, et à part le cas de la basilique euphrasienne de Poreč qui remonte à l'époque paléochrétienne (voir *infra*, p. 10, note 96), on trouve des grandes surfaces en mosaïque seulement sur les façades de la cathédrale de Spolète, datant de 1207 [M. ANDALORO, *Il mosaico di Solsterno*, in *La cattedrale di Spoleto. Storia, arte, conservazione*, G. BENAZZI, G. CARBONARA (éd.), Milan, 2002, pp. 162-175], et de San Frediano à Lucques, de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle [A. GIUSTI, P. FRIZZI, G. RADDI, *Interventi passati e recenti sul mosaico della chiesa di San Frediano a Lucca*, in *Il restauro del mosaico e del commesso in pietre dure*, A. GRIFFO (éd.), Florence, 2009, pp. 123-140].

<sup>3</sup> Sur la mosaïque de *Saint-Barthélemy-en-l'Île* : W. OAKESHOTT, *The mosaics of Rome from the third to the fourteenth centuries*, Londres, 1967, pp. 244-247; F. GANDOLFO, *Aggiornamento scientifico*, in *Pittura romana del Medioevo secoli XI-XIV*, G. MATTHIAE, Rome, 1988, pp. 247-372, spéc. p. 265 ; P. C. CLAUSSEN, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300* (Corpus Cosmatorum, II, 1), Stuttgart, 2002, pp. 152-160; je renvoie à ma précédente contribution pour une bibliographie plus complète : S. PIAZZA, *Il mosaico della facciata di San Bartolomeo all'Isola Tiberina*, in *La pittura medievale a Roma 312-1431. Corpus e Atlante*, M. ANDALORO, S. ROMANO (éd.), Milan, 2006 [Corpus, IV, *Riforma e tradizione, 1050-1198*, S. ROMANO (éd.)], pp. 238-241. Sur la construction de la façade moderne : M. RICHIELLO, *La facciata*, S. Bartolomeo all'Isola. *Storia e restauro*, Rome, 2001, pp. 53-60.

<sup>4</sup> S. PIAZZA, *Il mosaico della facciata... op. cit.*, p. 193, fig. 3.

<sup>5</sup> A. PRANDI, *SS. Giovanni e Paolo* (Le Chiese di Roma illustrate 38), Rome, 1957, pp. 36-37.

<sup>6</sup> EGO SU(M) VIA VERITAS ET VITA (Jn, 14, 16).

<sup>7</sup> L'inondation du Tibre du 1557 fut assez probablement à l'origine d'une grave et décisive détérioration de la surface en mosaïque de Saint-Barthélemy : S. PIAZZA, *Il mosaico della facciata... op. cit.*, p. 192.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 193.

<sup>9</sup> Giulio Mancini (1558-1630), *Considerazioni sulla pittura*, 2 voll., A. MARUCCHI (éd.), Rome, 1956-1957, I, p. 271, II, p. 20, 178.

<sup>10</sup> S. PIAZZA, *Il mosaico della facciata... op. cit.*, p. 192.

<sup>11</sup> C. CECHELLI, *Studi e documenti sulla Roma Sacra*, II (Miscellanea della Regia Deputazione di Storia Patria 18), Rome, 1951, p. 79.

<sup>12</sup> Une bulle de Léon IX du 1049 attribue la fondation de l'église Saint-Barthélemy à l'empereur Otton III, qui en 983 aurait ramené de Bénévent les reliques de l'apôtre : *Ibidem*, p. 30.

<sup>13</sup> S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale fra Lazio e Campania settentrionale - secoli VI-XIII*, Rome, 2006, Collection de l'École française de Rome 370, pp. 90-93, 230-231.

<sup>14</sup> Voir *infra*, pp. 3-4.

<sup>15</sup> Le terme français *cavet* n'étant pas d'habitude employé dans ce sens, je préfère garder le mot italien de *cavetto*, utilisé à tel propos soit en anglais que en allemand : J. GARDNER, *Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 36, 1973, p. 150 (14); V. HOFFMANN, *Die Fassade von San Giovanni in Laterano 313/14 - 1649*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 17, 1978, pp. 1 - 46 (33) ; P. C. CLAUSSEN, *Die Kirchen...* *op. cit.*, II, 1, p. 145.

<sup>16</sup> S. PIAZZA, *Il mosaico della facciata... op. cit.*, p. 195.

<sup>17</sup> M. ANDALORO, *Icona della Madonna della Clemenza*, in *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogue de l'exposition, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 22 décembre 2000 - 20 avril 2001, S. ENSOLI, E. La ROCCA (éd.), Rome, 2000, pp. 662-663.

<sup>18</sup> C. CECHELLI, *S. Maria in Trastevere* (Le Chiese di Roma illustrate 31-32), Rome, 1933, pp. 72-74 ; G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Rome, 1967, 2 voll., I, p. 422 ; W. OAKESHOTT, *The mosaics of Rome... op. cit.*, pp. 244-247; D. KINNEY, *S. Maria in Trastevere from its founding to 1215*, thèse de doctorat, Ann Arbor, University microfilms international, 1978, pp. 302-306; F. GANDOLFO, *Aggiornamento scientifico... op. cit.*, p. 362 ; L. BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Turin, 1985, p. 109 ; A. TOMELI, *Jacobus Torriti pictor: una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Rome, 1990, pp. 139-140; P. DEGNI, E. CAJANO, *Il restauro di Santa Maria in Trastevere in Roma in relazione alle opere di pronto intervento per il consolidamento dal mosaico della facciata*, in *Mosaici a S. Vitale e altri restauri: atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali*, Ravenne 1 - 3 octobre 1990, A. M. IANNUCCI (éd.), Ravenne, 1992, pp. 225-228; R. CANTONE, *I mosaici della facciata di Santa Maria in Trastevere in Roma: note e prime risultanze di restauro*, *ivi*, pp. 229-237.

<sup>19</sup> C. CECHELLI, *S. Maria in Trastevere... op. cit.*, p. 73. Les deux personnages n'ont pas les insignes de l'évêque ou la mitre du pape, mais ils sont tonsurés. Il s'agit donc de deux prélats, deux chanoines de l'église. L'identification de ces donateurs reste pourtant problématique à cause de l'absence d'inscriptions onomastiques à côté et du silence des sources.

<sup>20</sup> W. OAKESHOTT, *The mosaics of Rome... op. cit.*, pp. 244-247.

- <sup>21</sup> C. CECHELLI, *S. Maria in Trastevere...* op. cit., pp. 38, 74 ; G. MATTHIAE, *Pittura romana del medioevo*, Rome, 1965-1966, 2 voll., II, p. 153.
- <sup>22</sup> J. CROISIER, *I mosaici dell'abside e dell'arco trionfale di Santa Maria in Trastevere*, in *La pittura medievale a Roma...* op. cit. (Corpus, IV), pp. 305-311.
- <sup>23</sup> L. GIGLI, *Guide rionali di Roma. Rione III, Trastevere, parte II*, Rome, 1980, pp. 94-96. Il suffit de regarder quelque dessin de la façade datant d'une époque antérieure, comme la gravure publiée par Fra Santi di Sant'Agostino (1588) pour s'en convaincre : D. KINNEY, *S. Maria in Trastevere...* op. cit., pp. 255-256, fig. 4.
- <sup>24</sup> A. CUTLER, *The cult of the Galaktrophousa in Byzantium and Italy*, in *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 37, 1987, pp. 335-350.
- <sup>25</sup> L'hypothèse de Giovan Battista de' Rossi d'une identification du cortège féminin de Sainte-Marie-du-Trastevere avec la parabole de Matthieu a été rejeté par Cecchelli : C. CECHELLI, *S. Maria in Trastevere...* op. cit., p. 72. Voir aussi G. MATTHIAE, *Mosaic medioevali...* op. cit., II, p. 236, 272.
- <sup>26</sup> E. MÂLE, *L' Art religieux du 12<sup>e</sup> siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1902, p. 181.
- <sup>27</sup> E. KITZINGER, *A Virgin's face: Antiquarianism in Twelfth-Century Art*, in *Art Bulletin* 62, 1980, pp. 6-19; J. CROISIER, *I mosaici dell'abside...* op. cit., pp. 309-310.
- <sup>28</sup> Cf. Gregorius Magnus, *Homiliae in Evangelia*, R. ÉTAIX (éd.), Turnhout, 1999, p. 80 (homélie XII).
- <sup>29</sup> Grâce au *Necrologio* du British Museum de Londres, Add. 14, 801 on connaît le commanditaire de cette campagne de restauration : le presbyter B. de Malpillis qui *fecit fieri tres imagines musajcas supra portas* : C. CECHELLI, *S. Maria in Trastevere...* op. cit., p. 38, 137.
- <sup>30</sup> L. BELLOSI, *La pecora...* op. cit., pp. 110-111, 113. Sur cette question, et plus en général sur la production de Torriti, voir : A. TOMEI, *Jacobus Torriti...* op. cit., spéc. pp. 142-143.
- <sup>31</sup> M. ARMELLINI, C. CECHELLI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Rome, 1942, II, p. 1367 ; S. WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Vienne, 1964, p. 33 ; P. C. CLAUSSEN, *Die Kirchen...* op. cit., II, 1, pp. 479-484 ; J. ENCKELL JULLIARD, *Santa Maria Nova (Santa Francesca Romana) ou la 'navicula' d'Alexandre III*, in *Cahiers de civilisation médiévale* 47, 2004, pp. 17-36, spéc. pp. 19-21 ; *Eadem, La decorazione perduta della facciata di Santa Maria Nova*, in *La pittura medievale a Roma...* op. cit. (Corpus, IV), pp. 344-345.
- <sup>32</sup> Il s'agit de du croquis de Pompeo Ugonio, datant du 1585 environ (Bibliothèque apostolique vaticane, Barb. lat. 1994, f. 235 v.) et d'une gravure du 1588 (Fra Santi di Sant'Agostino, éd., *Le Cose maravigliose dell'alma citta di Roma*, Venise, 1588) : cf. *Ibidem*
- <sup>33</sup> P. C. CLAUSSEN, *Die Kirchen...* op. cit., II, 1, pp. 479-484.
- <sup>34</sup> S. BORSI, *Roma di Sisto V. La pianta di Antonio Tempesta, 1593*, Rome, 1986, pp. 72-73.
- <sup>35</sup> Cfr. J. ENCKELL JULLIARD, *La decorazione perduta...* op. cit., p. 345, fig. 2.
- <sup>36</sup> *Ibidem*, p. 344, fig.1.
- <sup>37</sup> La présence d'un *baculum* dans les mains des anges est signalée par J. L'HEUREUX, *Hagioglypta, sive Picturae et sculpturae sacrae antiquiores praesertim quae Romae reperiuntur*, Paris, 1856, p. 87.
- <sup>38</sup> S. WAETZOLDT, *Die Kopien...* op. cit., p. 33 ; C. CLAUSSEN, *Die Kirchen...* op. cit., II, 1, p. 484 ; J. ENCKELL JULLIARD, *La decorazione perduta...* op. cit., pp. 344-345.
- <sup>39</sup> *Ibidem*, p. 33. Voir aussi *Eadem, Typologie et emplacement de l'Ascension dans le décor monumental entre Orient et Occident : état de la question*, in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 38, 2007, pp. 71-80.
- <sup>40</sup> J. L'HEUREUX, *Hagioglypta...* op. cit., p. 87. Cf. les notes en annexe de Carlo Cecchelli in M. ARMELLINI, C. CECHELLI, *Le chiese di Roma...* op. cit., II, p. 1367.
- <sup>41</sup> J. ENCKELL JULLIARD, *Santa Maria Nova...* op. cit., p. 34 ; *Eadem, La decorazione perduta...* op. cit., p. 345.
- <sup>42</sup> *Eadem, Santa Maria Nova...* op. cit., p. 33 ; *Eadem, La decorazione perduta...* op. cit., p. 345.
- <sup>43</sup> H. GRISAR, *Il prospetto dell'antica Basilica Vaticana*, in *Idem, Analecta Romana I*, Rome, 1899, pp. 463-506 ; F. GANDOLFO, *Il ritratto di Gregorio IX dal mosaico di facciata di San Pietro in Vaticano*, in *Fragmenta picta: affreschi a mosaici staccati del medioevo romano*, Catalogue de l'exposition, Rome, Château Saint-Ange, 15 décembre 1989-18 février 1990, Rome, 1989, pp. 131-134 ; A. GHIDOLI, *La testa di S. Luca del mosaico di facciata di San Pietro in Vaticano*, ivi, pp. 135-138 ; M. ANDALORO, *A dexteris eius beatissima deipara Virgo: dal mosaico della facciata vaticana*, ivi, pp. 139-140 ; A. IACOBINI, *La pittura e le arti suntuarie: da Innocenzo III a Innocenzo IV*, in *Roma nel Duecento: l'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, A. M. ROMANINI (éd.), Turin, 1991, pp. 237-319, spéc. pp. 274-275 ; A. MONCIATTI, *La basilica di San Pietro in Vaticano*, A. PINELLI (éd.), Modène, 2000, 4 voll., IV, pp. 915-916 ; *La pittura medievale...* op. cit. [Atlante, I, *Percorsi visivi*, M. ANDALORO (éd.)], pp. 21-44 (notice rédigée par P. Pogliani), spéc. pp. 21-22, 24, 26, 30-31.
- <sup>44</sup> G. BORDI, *L'Agnus Dei, i quattro simboli degli evangelisti e i ventiquattro Seniores nel mosaico della facciata di San Pietro in Vaticano*, in *La pittura medievale...* op. cit. [Corpus, I, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini*, M. ANDALORO (éd.)], pp. 416-418.
- <sup>45</sup> F. GANDOLFO, *Il ritratto di Gregorio IX...* op. cit., pp. 132-133 ; A. IACOBINI, *La pittura e le arti suntuarie...* op. cit., pp. 274 ; *La pittura medievale...* op. cit. (Atlante, I), p. 22.
- <sup>46</sup> F. GANDOLFO, *Il ritratto di Gregorio IX...* op. cit., p. 132.
- <sup>47</sup> M. ANDALORO, *Note sui temi iconografici della Deesis e della Hagiosoritissa*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, n. s., XVII, 1970, pp. 85-153, spéc. pp. 109-110.
- <sup>48</sup> GREGORIVS P(A)P(A) VIII : A. MONCIATTI, *La basilica di San Pietro...* op. cit., p. 916.
- <sup>49</sup> De la gauche vers la droite, selon Grimaldi, dans l'ordre suivant : Matthieu, Marc, Jean et Luc (F. GANDOLFO, *Il ritratto di Gregorio IX...* op. cit., p. 133).
- <sup>50</sup> L'inscription monumentale en mosaïque a été copiée par Pietro Sabino à la fin du XV<sup>e</sup>: *Ibidem*.
- <sup>51</sup> *Ibidem*, p. 132.
- <sup>52</sup> *Ibidem*.
- <sup>53</sup> M. ANDALORO, *A dexteris eius beatissima...* op. cit., p. 139 ; A. MONCIATTI, *La basilica di San Pietro...* op. cit., p. 916 ; A. IACOBINI, *La pittura e le arti suntuarie...* op. cit., p. 274.
- <sup>54</sup> A. GHIDOLI, *La testa di S. Luca...* op. cit.
- <sup>55</sup> Parmi les éléments non authentiques : la petite croix au sommet de la tiare, les cheveux au lieu de deux bandes blanches de tissus retombant sur les épaules, le pluvial qui remplace le *pallium* : F. GANDOLFO, *Il ritratto di Gregorio IX...* op. cit., p. 131 ; A. MONCIATTI, *La basilica di San Pietro...* op. cit., p. 915.
- <sup>56</sup> P. CELLINI, *Di fra Guglielmo e di Arnolfo*, in *Bollettino d'arte*, 4<sup>e</sup> série, 40, 1955, pp. 215-229, spéc. pp. 223-224 ; M. ANDALORO, *Il sogno di Innocenzo III all'Aracoeli, Niccolò IV e la basilica di S. Giovanni in Laterano*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Rome, 1984-1985, 3 voll., I, pp. 29-37 ; A. TOMEI, *Jacobus Torriti...* op. cit., pp. 142-143.
- <sup>57</sup> L'attribution à Torriti de la mosaïque de la façade de l'Aracoeli, proposée par Pico Cellini (P. CELLINI, *Di fra Guglielmo...* op. cit., p. 223) a été mise en doute par Alessandro Tomei, qui y voit plutôt la main d'un artiste romain ressentant des influences torritiani : A. TOMEI, *Jacobus Torriti...* op. cit., p. 143.
- <sup>58</sup> M. ANDALORO, *Il sogno di Innocenzo III...* op. cit., pp. 29-30.

- <sup>59</sup> Pour une lecture technique des fragments de la mosaïque de l'église de l'Aracoeli: C. GIOVANNONE, *Il restauro del mosaico del cavetto di S. Maria in Aracoeli*, in *Atti del IV Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Palermo, 9-13 décembre 1996), R. M. CARRA BONACASA, F. GUIDOBALDI (éd.), Ravenne, 1997, pp. 767-776. Voir aussi : M. ANDALORO, *Il sogno di Innocenzo III...* op. cit. p. 29 et A. TOMEI, *Jacobus Torriti...* op. cit., p. 151, note 67.
- <sup>60</sup> Voir le manuscrit de Pompeo Ugonio, intitulé *Theatrum Urbis Romae*, conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane (ms. Barb. Lat. 1994, c. 447) et l'œuvre de P. CASIMIRO ROMANO, *Memorie storiche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma*, Rome, 1736, p. 28, 493.
- <sup>61</sup> M. ANDALORO, *Il sogno di Innocenzo III...* op. cit.; A. TOMEI, *Jacobus Torriti...* op. cit., p. 142.
- <sup>62</sup> *Ibidem*.
- <sup>63</sup> F. GANDOLFO, *Aggiornamento scientifico...* op. cit., p. 343 ; V. HOFFMANN, *Die Fassade...* op. cit., pp. 1-46, spéc. pp. 3-8; F. POMARICI, *Medioevo: architettura*, in *San Giovanni in Laterano*, C. PIETRANGELI (éd.), Florence, 1990, pp. 61-72, spéc. pp. 71-72 ; P. C. CLAUSSEN, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300* (Corpus Cosmatorum, II, 2), Stuttgart, 2008, pp. 48 - 50 ; *La pittura medievale...* op. cit. (Atlante, I), pp. 193-202 (notice rédigée par G. Bordi), spéc. pp. 195-196.
- <sup>64</sup> *La pittura medievale...* op. cit., p. 193.
- <sup>65</sup> V. HOFFMANN, *Die Fassade...* op. cit., pp. 4-5; P. C. CLAUSSEN, *Die Kirchen...* op. cit., II, 2, p. 63.
- <sup>66</sup> F. POMARICI, *Medioevo: architettura...* op. cit., pp. 61-72, spéc. p. 71 ; A. TOMEI, *La decorazione pittorica della basilica tra Duecento e Trecento*, ivi, pp. 89 -97, spéc. p. 95 ; pp. 44, 49 - 50.
- <sup>67</sup> P. C. CLAUSSEN, *Die Kirchen...* op. cit., II, 2, pp. 56 - 58.
- <sup>68</sup> V. HOFFMANN, *Die Fassade...* op. cit., pp. 7-8, figg. 2a, 2b.
- <sup>69</sup> "Exterius vero super easdem fores ecclesia est imago Salvatoris. Hinc et hinc imagines Gabrihelis et Michaelis" : R. VALENTINI, G. ZUCCHETTI, *Codice topografico della città di Roma*, 4 voll., III, Rome, 1946, p. 350.
- <sup>70</sup> V. HOFFMANN, *Die Fassade...* op. cit., p. 7, 36.
- <sup>71</sup> *Ibidem*, p. 33 ; L. BELLOSI, *La pecora...* op. cit., note 42 à la p. 38 ; F. POMARICI, *Medioevo: architettura...* op. cit., p. 71.
- <sup>72</sup> L. BELLOSI, *La pecora...* op. cit., note 42 à la p. 38.
- <sup>73</sup> Au-dessous du *suppedaneum* du Christ, le long de la bordure bleu clair de la mandorle, on lit : PHILIPP RVSVTI FECIT HOC OPVS. Sur la mosaïque de la façade de Sainte-Marie-Majeure : G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali...* op. cit., I, pp. 381-383; J. GARDNER, *Pope Nicholas IV...* op. cit., pp. 22-29 ; M. RIGHETTI TOSTI CROCE, *La basilica fra Due e Trecento*, in *Santa Maria Maggiore a Roma*, C. PIETRANGELI (éd.), Florence, 1988, pp. 129-170, spéc., 156-161 ; D. PAOLINI SPERDUTI, *La basilica nel basso Medioevo*, in *Santa Maria Maggiore e Roma*, R. LUCIANI, (éd.), Rome, 1996, pp. 115-146, spéc. pp. 134-138 ; E. THUNØ, *The dating of the façade mosaics of S. Maria Maggiore in Rome*, in *Analecta Romana Instituti Danici* 23, 1996, pp. 61-82.
- <sup>74</sup> Les retombées de quatre arcades de la loggia à l'étage de la façade baroque ont sacrifié quatre zones rectangulaires du registre supérieur de la mosaïque. Sur l'activité de Rusuti : L. BELLOSI, *La pecora...* op. cit., pp. 116-123.
- <sup>75</sup> Il s'agit d'un dessin conservé à la National Gallery of Scotland d'Edimbourg (D1051) : J. GARDNER, *Pope Nicholas IV...* op. cit., p. 23.
- <sup>76</sup> *Ibidem*, p. 23, fig. 20 ; *Idem*, *Copies of Roman mosaics in Edinburgh*, in *The Burlington Magazine*, CXV 1973, 846, pp. 583-591, spéc. pp. 584-585 (fig. 28) ; A. TOMEI, *La pittura e le arti suntuarie: da Alessandro IV a Bonifacio VIII (1254-1303)*, in *Roma nel Duecento: l'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, A. M. ROMANINI (éd.), Tourin, 1991, pp. 321-403, spéc. p. 359.
- <sup>77</sup> J. GARDNER, *Pope Nicholas IV...* op. cit., pp. 1-50.
- <sup>78</sup> *Ibidem*, p. 23 ; M. RIGHETTI TOSTI CROCE, *La basilica fra Due e Trecento...* op. cit., p. 157 ; D. PAOLINI SPERDUTI, *La basilica nel basso Medioevo...* op. cit., p. 134 ; E. THUNØ, *The dating of the façade...* op. cit., p. 65.
- <sup>79</sup> C. CECHELLI, *I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*, Tourin, 1956, pp. 44-45.
- <sup>80</sup> D. PAOLINI SPERDUTI, *La basilica nel basso Medioevo...* op. cit., p. 136.
- <sup>81</sup> A. TOMEI, *La pittura e le arti suntuarie...* op. cit., pp. 361-364.
- <sup>82</sup> L. BELLOSI, *La pecora...* op. cit., pp. 18-25; A. TOMEI, *La pittura e le arti suntuarie...* op. cit., p. 362.
- <sup>83</sup> *Ibidem*.
- <sup>84</sup> *Ibidem*, p. 361.
- <sup>85</sup> *Ibidem*.
- <sup>86</sup> *Ibidem*, p. 364; E. THUNØ, *The dating of the façade...* op. cit., pp. 71-72.
- <sup>87</sup> J. GARDNER, *Pope Nicholas IV...* op. cit., p. 28.
- <sup>88</sup> J. VON SCHLOSSER, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I commentarii)*, 2 voll., Berlin, 1912, I, p. 39.
- <sup>89</sup> G. B. DE ROSSI, *Mosaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma*, Rome, 1887, pl. XLI ; S. WAETZOLDT, *Die Kopien...* op. cit., p. 55 ; G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali...* op. cit., pp. 279-304 ; J. GARDNER, *Copies of Roman mosaics...* op. cit., pp. 587-591 ; F. GANDOLFO, *Aggiornamento scientifico...* op. cit., p. 335 ; A. TOMEI, *Vicende della basilica sino al 1823*, in *San Paolo fuori le mura a Roma*, C. PIETRANGELI (éd.), pp. 55-66, spéc. p. 60 ; *Idem*, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo (MI), 2000, p. 20.
- <sup>90</sup> *La pittura medievale...* op. cit. (Corpus, I), pp. 97-124 (notice rédigée par M. Viscontini), spéc. p. 100, 102.
- <sup>91</sup> Cfr. l'aquarelle de la récolte Lanciani : *Ibidem*, p. 100. Voir aussi l'incision de Giovanni Battista Piranesi (1748) et celle de Jean Barbault (*ante* 1762) : A. TOMEI, *Vicende della basilica...* op. cit., p. 59, 64.
- <sup>92</sup> Après l'incendie de 1823, les saints Pierre et Paul ont été adaptées sur l'arrière façade de l'arc triomphal, le premier sur la droite et le deuxième sur la gauche, tandis que les images de saint Jean et de la Vierge à l'Enfant ont été placées sur l'arc absidal, Marie sur la gauche et Baptiste sur la droite.
- <sup>93</sup> L'image du donateur est bien visible sur la gravure de la planche publiée par de Rossi (G. B. DE ROSSI, *Mosaici cristiani...* op. cit., pl. XLI) et sur une gravure de Giovan Battista Piranesi: *La Roma di Piranesi: la città del Settecento nelle Grandi Vedute*, M. BEVILACQUA, M. GORI SASSOLI (éd.), Rome, 2006, p. 168
- <sup>94</sup> *Ibidem* ; A. TOMEI, *Vicende della basilica...* op. cit., p. 64.
- <sup>95</sup> M. ANDALORO, *Ancora una volta sull'«Ytalia» di Cimabue*, in *Arte medievale* 2, 1984, pp. 143-177; 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*, F. BOCCHI, R. SMURRA (éd.), Rome, 2003, pp. 33-98, spéc. pp. 36-37.
- <sup>96</sup> A. TERRY, T. MUHLSTEIN, *New Documentary Evidence for the Restoration of the Sixth-Century Wall Mosaics at the Eufrasiana in Poreč: a preliminary report*, in *Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae* (Split-Poreč, 1994), Cité du Vatican-Split, 1998, 3 voll., II, pp. 1047-1074, spéc. pp. 1048, 1058-1059, figg. 6-7 ; G. BERNARDI, *I mosaici della Basilica Eufrasiana di Parenzo: documenti per la storia dei restauri (1862 - 1916)*, Rovinj,

## MOZAICI NA FASADAMA RIMSKIH CRKAVA (XII.-XIV. STOLJEĆE): RENESANSA I RAZVOJ RANOKRŠĆANSKOGA MODELA

### SAŽETAK

Samo dvije rimske crkve imaju na fasadi sačuvan srednjovjekovni mozaik monumentalnih dimenzija: Santa Maria in Trastevere i Santa Maria Maggiore. Na prvoj se iznad portika nalazi prilično rekonstruiran mozaik s tekstom, koji originalno potječe iz sredine XII. stoljeća. Na drugoj je crkvi sačuvan, djelomično skriven arkadama pročelja iz XVIII. stoljeća, mozaik s potpisom umjetnika, voditelja radova Fillippa Rusutia, što ga datira na sam kraj XIII. stoljeća. Zahvaljujući fragmentima, pisanim izvorima, crtežima, gravirama i akvarelima, dokumentirani su i ostali slučajevi fasada rimskih crkava dekoriranih mozaicima iznad ulaza: San Bartolomeo all'Isola (1113.), Santa Maria Nova (60-tih godina XII. st.), San Pietro in Vaticano (1227.-1241.), Santa Maria all'Aracoeli (1288.-1292.), San Giovanni in Laterano (1288.-1292.), San Paolo fuori le Mura (oko 1325.).

Možemo pretpostaviti da potvrđeni primjeri nisu bili jedini u srednjovjekovnome Rimu, zbog postojanja velikoga broja mozaičkih radionica koje su djelovale u gradu između XII. i prvih desetljeća XIV. stoljeća. Poznato je da su se tijekom romanike sve do zrelog XIII. stoljeća, u crkvama vršili značajni radovi restauracije i moderniziranja što je dovelo do važnih zahvata i na vanjštini. Podizali su se brojni zvonici i obnavljali ili ponovno gradili mnogobrojni portici. Najvjerovatnije su upravo oni imali odlučujuću ulogu u odabiru dekoriranja gornjega dijela fasade mozaicima, obzirom da su, zaklanjajući ulaz, onemogućili razvoj velikih ukrašenih portala. Mozaičke dekoracije pročelja bile su rafinirana i živopisna alternativa figurativnim skulptorskim programima toliko raširenim u romaničkoj i gotičkoj arhitekturi crkava u ostalim talijanskim i prekoalpskim regijama. Dovoljno se prisjetiti da otprilike u isto vrijeme kada nastaje portal nove fasade Saint-Denisa, naručen od opata Sugera i završen 1140. g., koji među raznim isklesanim temama, sadrži i prikaz mudrih i ludih djevica inspiriran parabolom iz Evanđelja po Mateju, u Rimu, na mozaičkom frizu iznad portika crkve Santa Maria in Trastevere, biva prikazana ista tema.

Ono što se ističe na mozaicima rimskih fasada je raznolikost ikonografskih tema. Iстина je da lik Spasitelja kako stoji ili sjedi na tronu često dominira u prikazima (San Bartolomeo all'Isola, San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore, San Paolo fuori le mura), ali je uvijek okružen različitim brojem likova (najvjerovatnije izvorno prisutnih i u San Bartolomeu gdje je sačuvana samo centralna figura Krista), apostolima, svecima, anđelima ili arhandelima. Nalazimo također i prikaze inspirirane Novim zavjetom: Uzašašće (Santa Maria Nova), spomenuta parabola o mudrim i ludim djevicama (Santa Maria in Trastevere) i drugi Kristov dolazak s časnim starcima Apokalipse (San Pietro in Vaticano). U seriji mozaika datiranih između kraja XIII. i prvih desetljeća XIV. stoljeća, izbor je čak pao i na narativne cikluse iz kulturne sfere crkve: epizoda sna Inocenta III, koja je najvjerovatnije izvorno pripadala ciklusu o životu Sv. Franje Asiškog (Santa

Maria all'Arcoeli) i legenda o snijegu koji je 5. kolovoza pao na brežuljku Eskvilinu (Santa Maria Maggiore).

Izbor mozaika kao slikarskog medija za dekoraciju gornje zone fasade bio je gotovo u potpunosti rimski, jer su izvan grada potvrđena samo dva primjera: katedrala u Spoletu iz 1207. g. i San Ferdiano u Lucca iz druge polovine XIII. stoljeća. To dekorativno rješenje proizlazi iz kasne antike što se vidi na jednom crtežu iz XI. st. (Windsor, Eton College, Cod. Farf. 124, f. 122 r) koji prikazuje Konstantinovu fasadu Sv. Petra, dekoriranu mozaikom iz vremena pontifikata Lava I. Velikog (440-461). Novi mozaik realiziran na pročelju vatikanske bazilike za vrijeme pape Grgura IX (1227-1241) samo ponavlja, s ponekom figurativnom razlikom, izvornu dekoraciju. Isti je slučaj možda i s lateranskom bazilikom, sudeći prema vjerodostojnom izvoru (*Descriptio Lateranensis Ecclesiae*) koji potvrđuje postojanje mozaika na istočnoj fasadi koji je prethodio onomu Jacopa Torritia s kraja XIII. stoljeća, a koji je prikazivao istu temu: Krista koji blagoslivlja između para arhandela. Činjenica da su na fasadama Sv. Petra i Sv. Ivana Lateranskog tijekom XIII. stoljeća antički mozaici zamijenjeni novima, koji više ili manje prikazuju istu temu, upućuje na zaključak da radove na mozaicima započete u doba Reforme i završene u prvim desetljećima XIV. stoljeća možemo interpretirati kao fenomen *renouveau paléochrétien*. Dekoriranje fasada rimskih crkava mozaikom potječe još iz ranoga kršćanstva, i dok je vjerovatno tijekom čitavoga ranoga srednjeg vijeka bilo zapostavljeno, ponovno se javlja u doba Reforme početkom XII. stoljeća, da bi svoju najveću raširenost doživjelo krajem XIII. i početkom XIV. stoljeća utjecajem glavnih predstavnika rimske slikarske škole: Jacopa Torritia, Filippa Rusutia i Pietra Cavallinia.

Ranokršćansko porijeklo tog tipa dekoracije nije ipak isključivo rimsko, kako pokazuje mozaik na pročelju Eufrazijeve bazilike u Poreču iz VI. stoljeća, koji vjerovatno pripada radu grčkih mozaičara. Te okolnosti otvaraju mogućnost da su u ranokršćansko doba mozaičke dekoracije prekrivale fasade crkvenih građevina bazilikalnoga tipa kako na Istoku, tako i na Zapadu.

Posebnost je srednjovjekovnih mozaika smještenih iznad ulaza u rimske crkve da pokrivaju više-manje konkavnu površinu, poznatu pod talijanskim nazivom *cavetto*.

To je vjerovatno imalo dvostruku funkciju: štutilo je mozaik od nevremana i usmjeravalo jezgru crkvenog prikazanja, najčešće lice Krista ili Djevice, prema vjernicima koji upravo prelaze preko crkvenog praga. Radi se o rješenju usvojenom već u XII. stoljeću (San Bartolomeo all'Isola, Santa Maria in Trastevere), no nepoznatom u ranokršćansko doba. To je dakle novitet uveden u doba romanike i raširen na fasadama rimskih crkava između XIII. i XIV. stoljeća.

*Prevela: Ivana Karlić*