

Croci, Chiara

Ancora su Agnese : Riflessioni sul volto 'petrificato' nel mosaico onoriano della basilica nomentana (625–638)

In:

Schüppel, Katharina Christa (Hrsg.), *Weibliche Heiligkeit in Spätantike und Mittelalter : visuelle und materielle Kulturen*, Bamberg : University of Bamberg Press, S. 59-67. 2025. DOI: 10.20378/irb-107196

Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-108875

Datum der Veröffentlichung: 07.07.2025

Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Ancora su Agnese

Riflessioni sul volto ‘petrificato’ nel mosaico onoriano della basilica nomentana (625–638)

Il mosaico absidale di Sant’Agnese sulla via Nomentana spicca indiscutibilmente tra i monumenti del medioevo romano. Uno sfondo dorato e una composizione sintetica caratterizzano l’unica abside cittadina centrata sulla figura del santo titolare (Fig. 1). La singolarità di questa immagine ha rapito chi se l’è trovata davanti nel corso dei secoli, eppure, al di là delle coordinate essenziali – la committenza di papa Onorio I e dunque la datazione agli anni 625–638 – molti punti aperti complicano una piena comprensione dell’opera in termini storico artistici.¹ A lungo presentato impropriamente come un’espressione ‘bizantina’ a Roma, il mosaico ha beneficiato di un importante ritorno d’interesse nel corso degli ultimi anni grazie a nuove piste di lettura che hanno portato a chiarire la scelta iconografica e compositiva e a una più organica comprensione del mosaico nel suo spazio architettonico.² Studi scientifici sul profilo archeometrico delle tessere vitree del mosaico hanno inoltre dimostrato una sostanziale adesione, almeno in termini di produzione dei materiali, alla tradizione musiva romana antica.³

La materialità del mosaico, intesa in termini di intersezione tra materiali, luci e colori a sostegno del discorso visivo, è il punto dal quale partire per compiere un ulteriore sviluppo nella conoscenza dell’opera. Nella scelta dei materiali si trova infatti uno degli aspetti enigmatici del mosaico: il volto della santa, che si stacca dalla superficie vitrea restante perché realizzato con tessere in materiale litico (Fig. 2). La riflessione sulla cultura visuale e materiale nell’ambito della santità femminile iniziata con il convegno di Bamberg da Katharina Schüppel – autrice a sua volta di un ampio contributo rivolto ai materiali e agli aspetti cromatici del mosaico di Sant’Agnese (pp. 37–58) – mi offre l’occasione di tornare sulle ragioni della presenza di tessere litiche nel mosaico vitreo del complesso nomentano, una questione soltanto accennata, con Manuela Gianandrea, nel nostro precedente saggio.⁴ Dopo alcune considerazioni sullo stato conservativo del mosaico e sull’iconografia della santa, si approfondirà dunque, a partire da precedenti antichi, l’intersezione tra il ‘carattere’ di una figura e il materiale e colore del suo volto nel tentativo

di ricavare nuove piste per spiegare la singolare situazione attestata a Sant’Agnese.

Un volto di tessere litiche. Materia, tecnica e retorica

La superficie musiva dell’abside di Sant’Agnese risulta dalla stratificazione di restauri di varie epoche. Essi non hanno intaccato le coordinate iconografiche essenziali del mosaico, ma ne hanno sensibilmente alterato materialità ed effetti cromatico-luminosi.⁵ Siamo dunque nell’impossibilità di cogliere appieno l’effetto che l’opera generava in origine sull’osservatore e non ci è possibile sapere se il volto di Agnese fosse la sola parte del mosaico caratterizzata dall’impiego di tessere litiche. Le teste dei due pontefici che affiancano la santa, già reintegrate in pittura al tempo di Ciampini (1699), sono state rifatte in mosaico a paste vitree nell’Ottocento.⁶ Quel che è certo è che l’uso delle tessere litiche non si estendeva alle mani delle figure: sia quelle di Agnese che quella non velata del pontefice alla sua sinistra sono composte infatti da tessere vitree. La situazione è dunque lontana da quella tipica del mosaico ‘bizantino’, dov’era diffusa la pratica di realizzare gli incarnati con tessere in marmo o in pietra, sostanzialmente per dare alla cute un aspetto opaco e conferire plasticità e naturalezza alle parti scoperte della figura. Se ne hanno esempi cronologicamente vicini a Sant’Agnese nel frammento della chiesa di Kalenderhane oggi al Museo Archeologico di Istanbul e sui pilastri della chiesa di San Demetrio a Salonicco, testimoni di una tecnica che a Roma si ritroverà, limitatamente ai volti, nella poco posteriore cappella dei Santi Primo e Feliciano a Santo Stefano Rotondo (642–649) e nei mosaici dell’oratorio di Giovanni VII (705–707).⁷

Abbiamo già avuto modo di dissociare il caso di Sant’Agnese dai due esempi citati: contrariamente a quanto ritenuto in passato, specialmente dalla Davis-Weyer, che spiegava il volto di Agnese come un primo tentativo mal riuscito di introdurre a Roma la tecnica ‘bizantina’ meglio sviluppata a partire dal mosaico di



Fig. 1: Roma, Sant'Agnese fuori le mura (625–638), © Domenico Ventura

Santo Stefano Rotondo, il mosaico di Sant'Agnese si distingue radicalmente da quella pratica, non soltanto per l'uso del materiale litico limitato al volto, ma soprattutto per il tipo di tessere scelte e la conseguente ricerca formale.⁸ A differenza di quanto sperimentato nei mosaici 'bizantini' e di quel che sarà messo in opera pochi decenni più tardi a Santo Stefano Rotondo, dove con tessere in pietra naturale, diverse per tonalità cromatica, grandezza e forma, si ricerca un effetto di plasticità e naturalezza fisionomica ed espressiva, il volto di Agnese è formato da tessere di uguale forma e colore che, in assenza di qualsiasi sfumatura, compongono un viso piatto sul quale i tratti fisionomici sono come disegnati da filari di tessere nere, rosse e verdi; l'unica parvenza di un soffio vitale è suggerita da due gruppi di tessere rosso pastello sulle gote (Fig. 2–3).

Se il mosaico dei santi Primo e Feliciano, di poco precedente alla metà del secolo (642–649), non permette di escludere che la pratica 'bizantina' di realizzare gli incarnati delle figure con tessere litiche fosse conosciuta a Roma al tempo di Onorio (625–638), quanto riscontrato a Sant'Agnese non fa che richiamarla molto vagamente. L'uso del materiale litico confinato al volto della santa e la fragilità dei volti del mosaico

nomentano, attestata dal rifacimento *ab antiquo* di quelli dei due pontefici, ha perfino indotto a dubitare dell'autenticità del volto di Agnese, il cui carattere grafico e ieratico non trova effettivamente confronti nella produzione artistica coeva.⁹ Né il rilievo multispettrale condotto in preparazione alle analisi archeometriche, né l'esame autoptico condotto dai ponteggi in occasione del campionamento delle tessere, hanno tuttavia generato sospetti riguardo a eventuali manomissioni del volto della santa, confortando l'impressione della sua sostanziale conformità con la redazione onoriana.¹⁰

La scelta di introdurre un materiale diverso per realizzare il volto di Agnese trova dunque ragioni che esulano dall'origine del cantiere all'opera, dalla disponibilità dei materiali e dalla ricerca di un particolare linguaggio formale. È pertanto necessario rivolgersi alle ragioni retoriche che hanno portato a differenziare i materiali impiegati nel mosaico. Per cogliere appieno questo possibile risvolto sarebbe essenziale conoscere l'estensione originaria delle porzioni di mosaico in tessere litiche ma, come anticipato, i restauri ci privano di elementi decisivi in questo senso. Visto il contesto, ci sono ad ogni modo i presupposti per pensare che la strategia sia stata concepita per il volto di Agnese e poi



Fig. 2: Roma, Sant'Agnese fuori le mura (625–638), particolare della figura di Agnese, © Domenico Ventura

eventualmente estesa, per conformità, anche ai volti dei pontefici. Con Manuela Gianandrea abbiamo evidenziato l'impatto dalla scelta di tessere litiche, uguali per forma e colore, sull'aspetto ieratico della figura: le conferiscono un senso di distanza rispetto all'osservatore, contribuendo ad esprimere un tratto precipuo della biografia, e quindi del culto, di Agnese, ovvero la purezza.¹¹ Topos della santità femminile, la difesa della verginità fu il fattore scatenante del martirio della santa, sul quale convergono tutte le fonti note, che insistono sulla prontezza della giovane nel subire qualsiasi supplizio pur di mantenersi per il suo sposo celeste.¹² Prima di approfondire in che modo la scelta materiale, e quindi cromatica, adottata per il volto di Agnese si inserisca in una ricerca legata all'espressione delle sue virtù, è importante soffermarsi su alcuni particolari iconografici. Rispetto alla tradizione precedente, infatti, nel mosaico onorario il martirio è suggerito dalla spada e dalle fiamme poste ai suoi piedi, come a sintetizzare la morte per decapitazione o al rogo, variamente attestata nelle fonti, grazie alla quale ottiene, dalla mano



Fig. 3: Roma, Santo Stefano Rotondo, Cappella dei Santi Primo e Feliciano (642–649), particolare della figura di Primo, © Domenico Ventura

del suo 'sposo celeste', la corona della vittoria. Grazie alla corona posta sul suo capo, ai gioielli e alla ricchezza della tunica, porpora come quella dei pontefici, Agnese è presentata come una regina, senza richiami espliciti alla sua giovane età e alla purezza.

Una soluzione iconografica del tutto nuova, dunque, rispetto a quella diffusa in precedenza, la cui prima attestazione può essere fatta risalire alla celebre lastra marmorea oggi affissa lungo lo scalone monumentale di accesso alla basilica (lato navata destra), riconducibile con buona probabilità ai lavori intrapresi da papa Liberio (352–355) intorno al suo sepolcro.¹³ Agnese vi è raffigurata con un volto paffuto che non lascia dubbi sulla giovanissima età e quindi, implicitamente, sulla sua purezza. E sono questi tratti giovanili a caratterizzare la fisionomia della santa diffusasi sui vetri dorati nella seconda metà del IV secolo, una classe di oggetti sulla quale l'immagine di Agnese è presente con una frequenza tale da suggerire che in quegli anni il suo culto a Roma fosse perfino più radicato di quello della



Fig. 4: Roma, Catacomba di Panfilo, Vetro dorato raffigurante Sant'Agnese incastonato nella malta di chiusura di un loculo, seconda metà IV secolo

Vergine, come sostenuto da Eileen Rubery (Fig. 4).¹⁴ Quel che è degno di nota in questo contesto è che, a differenza di quanto accadrà nel mosaico di Onorio, sui vetri paleocristiani Agnese è spesso affiancata da colombe che le offrono la corona, come a insistere sul ruolo della purezza nell'avvenuto martirio.¹⁵ Un concetto esplicitato nella pittura posta a lato dell'arcosolio di fondo del cubicolo dell'ufficiale dell'annona Leone nella catacomba di Commodilla (400 circa), dove ai piedi di Agnese è raffigurato l'attributo 'didascalico' dell'agnello, che la distinguerà anche nella più tarda processione di vergini di Sant'Apollinare Nuovo (seconda metà VI secolo).¹⁶

La perdita dei rivestimenti pittorici o musivi che dovevano ornare gli edifici del complesso nomentano nelle prime fasi tardo-costantiniane o all'inizio del VI secolo, quando è attestato un radicale intervento da parte di papa Simmaco (499–514), ci priva della possibilità di conoscere eventuali sviluppi nella raffigurazione della santa in prossimità della sua tomba. Il mosaico di Onorio presenta tuttavia un netto ribaltamento dell'immagine paleocristiana della giovane e mite fanciulla che, con la docilità di un agnello, si era piegata al martirio in difesa della sua verginità. Agnese è trasformata in una fiera nobildonna capace di attraversare le avversità del martirio con spada e fiamme, qui calpestate in tono vittorioso, secondo uno schema in dialogo con quello del Cristo che calpesta le forze del male sotto forma

di bestie feroci.¹⁷ Il carattere verginale della santa finisce, apparentemente, in secondo piano, ed è necessario tenere conto di questa nuova immagine di Agnese per penetrare in profondità l'intento retorico affidato al materiale scelto per il suo volto. A questo fine, ci soffermeremo sui principali precedenti antichi in cui sono attestati materiali diversi per il volto o l'incarnato di una figura e sul legame tra questa scelta, l'essenza del personaggio e l'immagine che se ne voleva veicolare.

Il volto di Agnese alla luce della tradizione antica

L'esempio di Sant'Agnese palesa un fatto piuttosto evidente, ovvero che l'impiego di un materiale diverso per raffigurare il volto o l'incarnato di una figura, anche quando non associato a una precisa ricerca stilistica, ha un impatto notevole sulla percezione dei colori e della superficie dell'opera. E sono proprio gli aspetti cromatici e materici, in termini di luminosità o opacità, a offrire spunti di riflessione per chiarire la singolarità del nostro mosaico.

La stessa tinta dell'incarnato è da sempre impiegata come uno strumento per caratterizzare la tipologia delle figure. Quel che è degno di nota per il nostro caso di studio è che i colori più chiari e vicini al bianco erano tendenzialmente associati alle figure femminili,



Fig. 5: Paestum, Tomba del tuffatore, particolare della parete ovest, 480–470 a.C. circa

chiaramente distinte da quelle maschili già sui vasi antichi. Un tentativo di differenziazione si vede ad esempio nella *loutrophoros* di Analatos, del 690 a.C. circa conservata al Louvre (inv. CA 2985), dove le donne sono punteggiate, e non interamente dipinte, per risultare più chiare rispetto alle figure maschili. Nell'anfora di Exekias (VI sec. a. C.) conservata al British Museum (1836,0224.127), Pentasilea è distinta dalla figura nera di Ulisse con l'aggiunta di bianco sul suo incarnato, mentre in altri vasi a figure nere gli incarnati delle figure femminili sono semplicemente lasciate incolore, come in quello di Vulci conservato al Louvre (Luynes.678 [Inv.116]); una distinzione che porterà alla generalizzazione della ceramica a figure rosse.¹⁸ Procedimenti simili si ritrovano nella pittura funeraria etrusca, come nel caso della suonatrice di flauto che guida il corteo della tomba del Tuffatore di Paestum (inizi V secolo), differenziata dagli uomini che la seguono poiché resa al tratto, con un incarnato del colore dello sfondo (Fig. 5).¹⁹ Lo stesso Plinio parlava di un ingrediente bianco chiamato 'anulare', aggiunto alla pittura per rendere i volti delle donne luminosi.²⁰ Il pannello dei Maccabei sul pilastro sud-ovest della navata di Santa Maria Antiqua, dove la madre presenta un incarnato chiarissimo rispetto a quello rosso bruno dello scriba Eleazaro alla sua destra e dei figli martiri che la circondano, dimostra l'efficacia di questa distinzione anche a Roma e alle soglie del periodo onoriano.²¹

La strategia di caratterizzare le figure femminili con colori più chiari e tendenti al bianco per l'incarnato era dunque profondamente radicata nel mondo antico e venne sviluppata attraverso escamotages tecnico-materici.²² Considerando, sulla scia di un topos storiografico, l'impiego della tavolozza del bianco come un riferimento all'idea di purezza, calma e controllo, qualità che sarebbero proprie delle figure femminili perché legate a una vita domestica e quindi non soggette alla colorazione solare,²³ avremmo una spiegazione per l'impiego delle tessere litiche nel volto di Sant'Agnese e quindi una soluzione al problema posto da questo saggio. Sarebbe tuttavia imprudente associare scelta di tinta e intento retorico in modo sistematico e indistintamente dai contesti. Altrettanti esempi dimostrano che gli incarnati chiari non erano limitati alle figure femminili ma potevano caratterizzare, sempre in segno di purezza, i ragazzi giovani, oppure essere impiegati per le divinità, o ancora per distinguere la raffigurazione di una statua rispetto ai protagonisti di una narrazione.²⁴

L'ambito della statuaria e quello della raffigurazione delle divinità offrono importanti spunti per progredire nella riflessione. La scelta di impiegare tessere litiche per il volto di Sant'Agnese non trova infatti una spiegazione sufficiente sotto il profilo cromatico, ma coinvolge in senso più lato la tipologia di materiali accostati e la loro percezione. Le sfumature tra bianco e grigio attestate nelle mani delle figure dimostrano che ai



Fig. 6: Nashville's Centennial Park, Ricostruzione ipotetica della Statua Criselefantina dell'Athena del Partenone, realizzata da Alan LeQuire

mosaicisti non sarebbe mancata la possibilità di dare al volto della santa un'analogia colorazione bianco latte anche usando tessere vitree. L'introduzione di un materiale che si presenta come palombino permetteva di ottenere un colore bianco-beige in qualche modo diverso da quello dato dalle paste vitree, ma soprattutto di produrre un diverso effetto materico, una diversa *texture*. Il volto della santa emergeva così chiaro e opaco nello spazio del santuario, caratterizzato dal vibrante riverbero generato dal dialogo orchestrato tra il mosaico dorato del catino, il rivestimento marmoreo dell'emiciclo e il ciborio, pure dorato.

Entra qui in gioco un aspetto determinante che va oltre l'essenza della figura ma abbraccia la sua 'consistenza', il rapporto allo spazio circostante e quindi la sua percezione da parte dell'osservatore.²⁵ Ed è nell'ambito della scultura che si trovano precedenti di netta differenziazione, con uno scopo 'retorico' e di grande impatto sulla percezione d'insieme, del materiale scelto

per la resa degli incarnati. È il caso delle statue criselefantine, fondate sull'associazione di incarnati in avorio e rivestimenti in oro: una tecnica nata nel mondo greco ed esportata nel mondo romano, dove sarà portata avanti con la variante dei colossi acroliti. Sarebbe impossibile approfondire in questa sede una tipologia di manufatti così variegata e complessa, ma è utile soffermarsi sull'effetto generato dall'accostamento dei due materiali. Oltre a conferire prestigio alla figura, al punto che la parte in oro era spesso amovibile e fungeva da garanzia finanziaria per l'edificio ospitante la statua, l'accostamento di oro e avorio guidava la percezione della sostanza di quanto raffigurato. L'avorio impiegato per le parti nude della figura implicava infatti un effetto mimetico derivante dal mito di Pigmaliione; un dato particolarmente interessante se si considera che la tecnica criselefantina era generalmente impiegata per dare corpo a figure di divinità, come l'Athena e lo Zeus realizzati da Fidia per il Partenone (Fig. 6).²⁶

In virtù del ruolo dell'immagine di Agnese nello spazio della basilica nomentana, posta come nume tutelare del luogo in corrispondenza della sua tomba, il riferimento alle divinità criselefantine non è del tutto assurdo. La distanza di contesto è, certo, abissale, ma è mitigata dalla stratificata cultura classica del committente Onorio, dimostrata dai riferimenti virgiliani nelle iscrizioni del complesso e sul suo epitaffio funebre in San Pietro.²⁷ Il confronto con questo tipo di statue permette di approfondire la questione dell'impatto visuale del materiale scelto per il volto di Agnese. Abbiamo già visto che, da un punto di vista puramente formale, il volto in tessere litiche della santa è ben lontano dal dare l'idea di una fisionomia veridica e naturale. L'aspetto del volto potrebbe paradossalmente spiegarsi se la mimesis della figura fosse stata affidata, come nel caso delle statue criselefantine, allo stesso materiale impiegato. Il marmo non aveva le stesse qualità dell'avorio, e l'uso, per le tessere del volto di Agnese, di una pietra calcarea locale suggerisce che il suo impiego trovi ragioni che esulano dal prestigio del materiale. Il fatto che realizzare in marmo il capo di una figura potesse portare con sé un intento retorico non limitato al prestigio del materiale, comprendendo una riflessione sull'essenza delle diverse parti del corpo e la loro relazione gerarchica, è suggerito dal ritrovamento di numerose teste marmoree negli scavi di San Polieucto a Costantinopoli (VI secolo), appartenute in origine a statuette di un altro materiale, forse stucco dipinto.²⁸ Alla luce dell'aspetto volontariamente antinaturalistico del volto di Agnese, che emergeva dal restante mosaico vitreo grazie alle tessere impiegate, è quindi plausibile che al materiale litico venne affidata, in senso pienamente retorico, la mimesis della santa, ribaltando di fatto il principio incontrato nella tecnica musiva 'bizantina'.

La santa 'sur scène'

Le strategie cromatiche impiegate, sin dall'Antichità, per gli incarnati e le pratiche di differenziazione dei materiali nella statuaria antica hanno consentito di riflettere sulle ragioni dell'impiego di tessere litiche per il volto di Agnese, ma lasciano aperta quella che in fondo è la peculiarità del mosaico di Onorio, ovvero la scelta di riservare il materiale diverso, in termini di colore, texture e opacità, solo al volto (e al collo) della figura.

L'impatto di questa scelta va considerato guardando l'opera nel suo contesto, dove grazie alla finta architettura formata dalle lastre porferee nell'emiciclo, Agnese si erge, con i due pontefici, come la protagonista sulla scena di una pièce teatrale. La figura è al tempo stesso

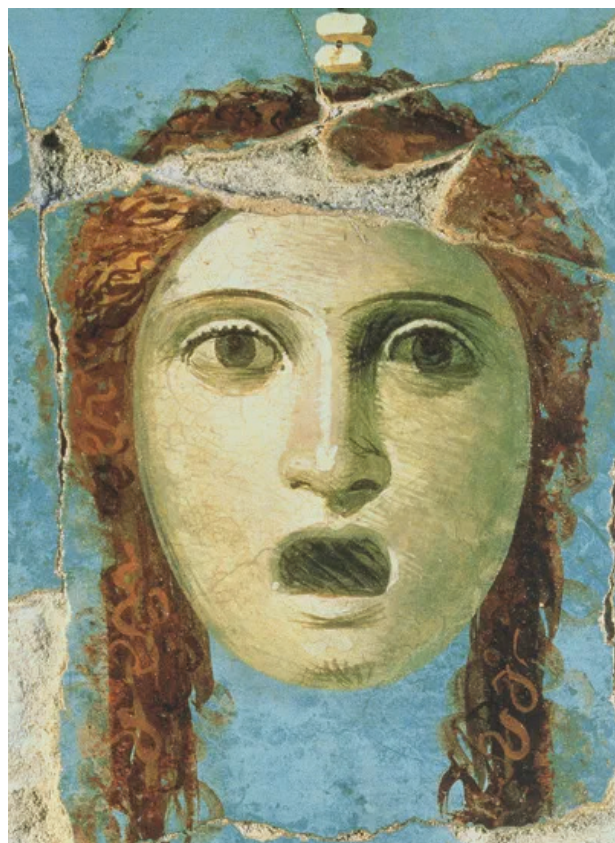


Fig. 7: Pompei, Casa del bracciale d'oro, parete destra, I secolo d.C.

'ritratto' della divinità del luogo e protagonista della teofania inscenata nel teatro del suo sepolcro, la basilica *ad corpus*. Il suo volto, realizzato con tessere di un altro materiale, spicca al centro della scena, quasi staccato dal corpo della protagonista. Una situazione che non può non far correre il pensiero a un altro manufatto fondamentale per lo studio dell'intersezione tra la rappresentazione di un volto, la sua materialità, e il carattere della figura: la maschera, che ci porta a compiere un ulteriore passo dall'ambito della raffigurazione a quello della rappresentazione. Per il loro carattere effimero, le maschere teatrali greco-romane sono note da pitture, mosaici, fregi marmorei e dalle più tarde copie dei manoscritti di Terenzio.²⁹ Anche per via indiretta, una delle principali tendenze che si riscontra riguarda l'aspetto cromatico, infatti, le maschere bianche o di colore particolarmente chiaro sono quelle impiegate dagli attori per mettere in scena personaggi femminili (Fig. 7).³⁰ Un dato di particolare interesse in questo contesto, se si considera la funzione stessa della maschera, simulacro di un materiale chiaramente distinto che conferiva l'essenza, il carattere e la personalità della figura messa in scena da chi la indossava. L'interfaccia tra l'attore e il suo pubblico. Il teatro classico era ormai

un mondo lontano dalla Roma di Onorio, ma l'idea di maschera avrà i suoi sviluppi anche nel mondo del ritratto funerario romano, con le *imagines maiorum* che serbavano la memoria dei defunti realizzate *d'après* calchi in gesso del volto. Il fatto che il ritratto funerario romano non ambisse alla mera riproduzione fisionomica del defunto, implicando una riflessione sulla sua essenza attraverso le strategie di rappresentazione del suo volto, è confermato dai busti raffigurati su supporti diversi dalla restante decorazione della tomba.³¹

Sullo sfondo di un progetto in cui i materiali sono attentamente selezionati e messi in dialogo calcolando gli effetti di luce, lo 'stacco' sul volto di Agnese, ottenuto grazie all'impiego delle tessere litiche, guida la percezione della teofania offrendo uno spazio 'tangibile' che fa da interfaccia tra la santa e l'osservatore. Questo aspetto è degno di nota se si considera il ruolo della visione nel *passio* di Agnese, che integra l'episodio, narrato da Prudenzio, in cui il corpo nudo di Agnese venne esposto alla pubblica vista, e il ragazzo che osò guardarla divenne cieco.³² Ponendo di fatto una maschera sul volto di Agnese, l'impiego del diverso materiale introduce una riflessione sull'essenza della santa nell'ambito di un'immagine che ne rivendica l'integrità minacciata. La purezza di Agnese, non altrimenti esplicitata dalla scelta iconografica, è affermata perché celata: inarrivabile nel vibrante riverbero di luci e colori che la protegge attraverso i preziosi ornamenti offertigli dal suo 'amante celeste'³³, la maschera del suo volto si presenta come l'unico punto di contatto e accesso al culto.

- 1 I riferimenti essenziali rimangono Guglielmo Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV–X. Aggiornamento scientifico* di Maria Andaloro, Roma 1987, e Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd–7th Century*, London 1977. La storia degli studi è presentata in sintesi da Chiara Croci/Manuela Gianandrea, *L'abside di Sant'Agnese fuori le mura. Uno sguardo tra passato e futuro*, in: Chiara Croci/Manuela Gianandrea/Irene Quadri/Serena Romano, *Una finestra su Roma altomedievale. Pitture e mosaici*, Roma 2022, pp. 129–153, e Ivan Foletti/Martin F. Lešák, *Hidden Treasure and Precious Pearl. Sant'Agnese fuori le mura, its Apse Mosaic, and the Experience of Liturgy*, in: Sible de Blaauw/Elisabetta Scirocco (eds.), *From Words to Space. Textual Sources for Reconstructing and Understanding Medieval Sacred Spaces*, atti del workshop (Roma, Bibliotheca Hertziana, 27.–28.3.2019), Roma 2023, pp. 75–95.
- 2 Sull'iconografia si vedano Manuela Gianandrea, Il "doppio papa" nelle decorazioni absidali del Medioevo romano, in: *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art; mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 663–669; Croci/Gianandrea 2022 (nota 1), con spunti in relazione allo sviluppo della *passio* della santa si veda anche Dennis E. Trout, *Pictures with Words. Reading the Apse Mosaic of S. Agnese f.l.m.* (Rome), in: *Studies in Iconography* 40 (2019), pp. 1–26. Per una lettura del mosaico nel suo spazio Antonella Ballardini, *Habeas corpus. Agnese nella basilica di via Nomentana*, in: Silvia Pedone/Andrea Paribeni (eds.), "Di Bisanzio dirai ciò che è passato, ciò che passa e che sarà". Scritti in onore di Alessandra Guiglia Guidobaldi, Roma 2018, vol. 2, pp. 253–279. Si vedano inoltre Foletti/Lešák 2023 (nota 1) sul rapporto tra il mosaico e le letture liturgiche.
- 3 Sarah Maltoni/Rita Deiana/Alberta Silvestri, *L'abside di S. Agnese fuori le mura. Approccio interdisciplinare allo studio dei mosaici vetrii. Report preliminare*, in: Croci/Gianandrea/Quadri/Romano 2022 (nota 1), pp. 155–171; Rita Deiana/Alberta Silvestri/Manuela Gianandrea/Sarah Maltoni/Chiara Croci, *The Medieval Glass Mosaic of S. Agnese fuori le mura in Rome. Multispectral Imaging for Preliminary Identification of Original Tesserae*, in: *Heritage* 6 (2023), pp. 2851–2862 (<https://doi.org/10.3390/heritage6030152>); Alberta Silvestri/Manuela Gianandrea/Sarah Maltoni/Rita Deiana/Chiara Croci, *The Glass Mosaic of S. Agnese fuori le mura: New Tesserae in the Puzzle of Early Medieval Rome*, in: *Heritage* 7 (2024), pp. 4562–4591 (<https://doi.org/10.3390/heritage7090215>).
- 4 Croci/Gianandrea 2022 (nota 1).
- 5 Matthiae 1987 (nota 1), tav. fuori testo; Maltoni/Deiana/Silvestri 2022 (nota 5), p. 168, fig. 1.
- 6 Giovanni Giustino Ciampini, *Vetera monumenta, in quibus praecipue musiva opera sacrarum, profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus, dissertationibus, iconibusque illustrantur, pars secunda*, Roma 1699, pp. 103–105 e tav. 29; Gabriella Delfini, *Il mosaico absidale di S. Agnese fuori le Mura. Restauri storici e recenti interventi conservativi*, in: Anna Maria Iannucci/Cesare Fiori (eds.), *Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali*, atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali (Ravenna 1–3 ottobre 1990), Ravenna 1992, pp. 245–249.
- 7 Sui mosaici 'bizantini' Liz James, *Mosaics in the Medieval World. From Late Antiquity to the Fifteenth Century*, Cambridge 2017, pp. 217–231; 269–280. Sulla tecnica di quelli dell'oratorio di Giovanni VII Maria Andaloro/Carla D'Angelo (eds.), *Mosaici medievali a Roma attraverso il restauro dell'ICR (1991–2004)*, Roma 2017, pp. 185–205, e su quello di Santo Stefano Rotondo Cäcilia Davis-Weyer,

- Das Apsismosaik von S. Stefano Rotondo in Rom, in: Kirchen am Lebensweg. Festgabe zum 60. Geburtstag und 20. Bischofsjubiläum für seine Eminenz Friedrich Kardinal Wetter, München 1988, pp. 385–408.
- 8 Davis-Weyer 1987 (nota 7); Croci/Gianandrea 2022 (nota 1), pp. 132–136.
- 9 Perplexità sull'originalità del volto e ipotesi di un suo restauro duecentesco sono state gentilmente condivise dalla collega Maria Lidova (presentate in occasione di un inedito seminario tenutosi in Russia nel 2020).
- 10 Sul lavoro di analisi Maltoni/Deiana/Silvestri 2022 (nota 3).
- 11 Croci/Gianandrea 2022 (nota 1), pp. 142–143.
- 12 Si veda in sintesi Cécile Lanéry, La légende de sainte Agnès. Quelques réflexions sur la genèse d'un dossier hagiographique (IVe–VIe s.), in: *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge* 126 (2014) (<https://journals.openedition.org/mefrm/1702>, 03.02.2024).
- 13 *Liber Pontificalis*, vol. 1, p. 208.
- 14 Eileen Rubery, From Catacomb to Sanctuary. The Orant Figure and the Cults of the Mother of God and S. Agnes in Early Christian Rome, with Special Reference to Gold Glass, in: *Studia Patristica* 73 (2014), pp. 129–174.
- 15 Sul ruolo della verginità nello sviluppo del culto di Sant'Agnese si veda anche Lucy Grig, *Making Martyrs in Late Antiquity*, London 2004, pp. 79–85.
- 16 Adele Coscarella/Paola de Santis (eds.), *Martiri, santi, patroni. Per una archeologia della devozione*, in: *Atti X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana*, Cosenza 2010, pp. 383–397 (Baldini Lippolis su Sant'Apollinare Nuovo), pp. 425–436 (Proverbio sul Cubicolo di Leone).
- 17 Schema che tornerà in un'abside romana per la figura di Sant'Eufemia anche se in questo caso il fatto che la santa si trovasse al centro dell'abside come a Sant'Agnese può soltanto essere ipotizzato. A tal proposito Manuela Gianandrea, *Il contributo del perduto a una riflessione su modelli e relazioni nell'alto Medioevo romano. I mosaici di Sant'Eufemia in Suburra e di Santa Martina al Foro*, in: Simone Piazza/Alessandro Taddei (eds.), *Sulle tracce delle tessere perdute. Mosaici parietali scomparsi fra Bisanzio e Occidente latino*, Roma (in corso di stampa).
- 18 Una sintesi della questione in Adeline Grand-Clément, *Blancheur et altérité. Le corps des femmes et des vieillards en Grèce ancienne*, in: *Corps* 2.3 (2007), pp. 33–39.
- 19 Angelo Meriani/Gabriel Zuchtriegel (eds.), *La tomba del tuffatore. Rito, arte e poesia a Paestum e nel Mediterraneo d'epoca tardo-arcaica. Atti del Convegno Internazionale, Paestum, 4–6 ottobre 2018*, Pisa 2021, sp. p. 35.
- 20 Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV.30: “anulare quod vocant, candidum est, quo muliebres picturae inluminantur; fit et ipsum e creta admixtis vitreis gemmis e volgi anulis, inde et anulare dictum.” Si veda Frédéric Davidovits, *Notes on the Nature of “Creta Anularia” and Vitruvius’ Recipe for Egyptian Blue*, in: Liza Cleland/Karen Stears/Glenys Davies (eds.), *Colour in the Ancient Mediterranean World*, Oxford 2004, pp. 16–21.
- 21 Su questo pannello rimando al contributo di Serena Romano in Chiara Croci/Manuela Gianandrea/Irene Quadri/Serena Romano (eds.), *Le immagini a Roma nell'altomedioevo. I. Dall'atrio alla navata* (in corso di pubblicazione).
- 22 Sul significato retorico dei colori si vedano Jennifer Stager, *Seeing Color in Classical Art. Theory, Practice, and Reception, from Antiquity to the Present*, Cambridge 2022 sull'Antichità; Alberto Virdis, *Colors in Medieval Art. Theories, Matter, and Light from Suger to Grosseteste (1100–1250)*, Roma 2023 sul medioevo e, più in generale, Michel Pastoureau, *Blanc. Histoire d'une couleur*, Paris 2022.
- 23 Mary Ann Eaverly, *Tan Men/Pale Women. Color and Gender in Archaic Greece and Egypt. A Comparative Approach*, Ann Arbor, MI, 2013.
- 24 Stager 2022 (nota 22), pp. 114–126.
- 25 Per la percezione delle figure tra colore, materiale e mimesis si trovano importanti spunti nel volume di Bente Kiilerich/Kaja Kollandsrud (eds.), *Perceiving Matter. Visual, Material and Sensual Communication from Antiquity to the Middle Ages and Beyond*, Special Issue of *Clara* 5 (2020) (<https://journals.uio.no/CLARA/issue/view/702>, 03.02.2024).
- 26 Kenneth D. S. Lapatin, *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford 2001. Sugli sviluppi medievali Stefan Trinks, *Eingehüllt in Gold und Bein. Die ‘techné’ des Chryselephantin als ‘Mitstreit’ im Mittelalter*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79. 4 (2016), pp. 481–507. Sul carattere ‘mimetico’ dell'avorio: Jule Wölk, *Christus hautnah erleben. Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten zwischen Materialität und Transzendenz*, in: *Between Realities. Wahrnehmung und Wirklichkeit in der Kunst*, Reader des Masterworkshops 2019 des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, Köln 2019, pp. 9–16; inoltre, sull'uso del colore nella scultura antica e il suo significato si veda ora Elisabetta Neri (ed.), *Polychroma. The Meaning of Colours in Roman Sculptures*, Milano 2024.
- 27 Dennis Trout, *Vergil and Ovid at the Tomb of Agnes. Constantina, Epigraphy, and the Genesis of Christian Poetry*, in: John Bodel/Nora Dimitrova (eds.), *Ancient Documents and their Contexts. First North American Congress of Greek and Latin Epigraphy*, Leiden 2014, pp. 263–82, e sp. Id., *ICUR 8.20757. Poetry and Ambition at S. Agnese fuori le mura*, in: John D. Muccigrosso/Celia E. Schultz (eds.), *Fide non Ficta. Essays in Honor of Paul B. Harvey, Jr.*, Bari 2020, pp. 147–163; Id., *(Re-)Founding Christian Rome. The Honorian Project of the Early Seventh Century*, in: Gregor Kalas/Ann K. Van Dijk, *Urban Developments in Late Antique and Medieval Rome*, Amsterdam 2021, pp. 149–175; Id., *Sagax animo. Jonas of Bobbio and the Verse Epitaph of Pope Honorius*, in: *Early Medieval Europe* 29.2 (2021), pp. 135–279.
- 28 Bente Kiilerich, *Monochromy, Dichromy and Polychromy in Byzantine Art*, in: Denis Searby, Ewa Balicka-Witakowska, Johan Heldt (eds.), *Doron Rhodopoikilon. Studies in Honour of Jan Olof Rosenqvist*, Uppsala 2012, pp. 169–186, sp. p. 172.
- 29 E in particolare nel Vat. lat. 3868 della Biblioteca Apostolica Vaticana; David H. Wright, *The Lost Late Antique Illustrated Terence*, Città del Vaticano 2006.
- 30 Andrea Sinclair, *Unmasking Ancient Colour. Colour and the Classical Theatre Mask*, in: *Ancientplanet* 4 (2013) (<http://dx.doi.org/10.17613/wj53-gm70>, 03.02.2024). Il bianco è attestato anche per le maschere – e più in generale per la raffigurazione – di giovani o vecchi malati.
- 31 Sulle *imagines maiorum* si veda in generale Harriet I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford 2001. Sui volti di defunti realizzati su altri supporti si vedano gli esempi delle catacombe romane raccolti da Claudia Corneli, *Il ‘ritratto antico’. Dalle imagines maiorum ai ‘volti’ delle catacombe di Roma*, in: Chiara Bordino/Rosalba Dinoia (eds.), *La ricerca giovane in cammino per l'arte*, Roma 2012, pp. 165–173; Id., *Studies on the Painting of Rome’s Christian Catacombs. On the Trail of a Portrait included in the Wall of the Arcosolium*, in: Ivan Foletti (ed.), *The Face of the Dead and the Early Christian World*, Rome 2013, pp. 29–41.
- 32 *Peristephanon* 14.43–60. Lanéry 2014 (nota 12).
- 33 Croci/Gianandrea 2022 (nota 1), p. 144.