

## INTRODUZIONE

*'Oriente e Occidente sono segni di gesso che qualcuno traccia davanti ai nostri occhi per prendersi gioco della nostra pavidità'*

F. NIETZSCHE

Con il presente lavoro, si vuole ricostruire un quadro ampio e approfondito degli studi italiani dedicati all'arte bizantina a cavallo tra Ottocento e Novecento, concentrando in particolar modo l'attenzione sul panorama romano. Attraverso uno spoglio analitico dei contributi scientifici e una ricerca mirata della documentazione d'archivio, si descriveranno i processi storico-culturali che hanno segnato in Italia la nascita e il consolidarsi di un approccio moderno all'indagine sulle arti di Bisanzio, in un arco cronologico compreso approssimativamente tra l'ultimo trentennio del XIX secolo e il primo ventennio del XX.

In termini generali, una storia della storia dell'arte bizantina non costituirebbe di per sé una novità assoluta. Essa si colloca infatti all'interno di un filone critico di ormai lunga e consolidata tradizione, le cui radici possono essere agevolmente rintracciate durante gli stessi anni che sono oggetto privilegiato di questa ricerca. Proprio in quel periodo, che vedeva gettarsi le fondamenta di buona parte delle attuali declinazioni degli studi storico-artistici, le personalità protagoniste delle vicende qui raccontate si trovavano spesso a riflettere con attenzione sul proprio operato, in rapporto a quello degli immediati predecessori. Gli scritti pubblicati nei decenni in questione traboccano di considerazioni sul metodo, sugli obiettivi, sui traguardi raggiunti e sulle sfide ancora da affrontare: la preoccupazione per la correttezza dei propri strumenti ermeneutici fu anzi una vera e propria costante dei bizantinisti a cavallo tra i secoli XIX e XX, non soltanto nel campo delle indagini storico-artistiche. Tutti gli specialisti che volgevano lo sguardo all'Impero Romano d'Oriente e alla sua produzione culturale avvertivano con molta chiarezza di stare muovendosi su terreni insidiosi e inesplorati, e che ogni eventuale nuova scoperta avrebbe potuto comportare implicazioni anche rischiose per l'impianto apparentemente stabile delle scienze storiche occidentali: riepilogare di continuo il tratto di strada appena percorso, per essere più sicuri di

compiere correttamente i passi successivi, era dunque una prassi necessaria. I capitoli iniziali degli *Études byzantines* pubblicati da Charles Diehl nel 1905 presentavano già una lucida analisi della storia degli studi bizantinistici in Francia, a partire dal XVII secolo fino a giungere alla stretta contemporaneità; e i dettagliatissimi bollettini bibliografici comparsi a partire dal 1892 sulla *Byzantinische Zeitschrift* di Monaco rispondevano all'esigenza di 'autocontrollo' di un settore di ricerca percepito come giovane, mutevole, foriero di imprevedibili risultati.

Attraversando con alterne fortune i decenni centrali dello scorso secolo, a partire dagli anni '90 fino ai nostri giorni la riflessione storiografica sugli studi bizantinistici ha saputo trovare stimoli diversi: l'avvicinarsi naturale di commemorazioni, anniversari e centenari ha infatti incoraggiato gli studiosi moderni a guardarsi indietro, volgendo con rinnovato interesse ai personaggi e alle istituzioni responsabili di quella piccola 'rivoluzione culturale' che aveva trasformato la civiltà di Bisanzio da *'trionfo della barbarie e della religione'* – l'espressione, notissima, è di Gibbon – nel legittimo oggetto di ricerche scientifiche mirate. L'attuale esplosione del web ha poi contribuito ad accelerare in modo esponenziale questo genere di curiosità, non solo favorendo immensamente le operazioni di recupero del materiale primario (si pensi solo ai portali di digitalizzazione di pubblicazioni storiche o di documenti altrimenti reperibili con estrema difficoltà), ma anche incoraggiando gli studiosi a elaborare nuovi modi per avvicinarsi all'indagine storiografica. Per restare nel solo campo storico-artistico, al momento in cui si scrive questa *Introduzione* è ancora disponibile online il catalogo – edito esclusivamente in forma digitale – della mostra *Before the Blisses* della Dumbarton Oaks Library, dedicata al fenomeno di riscoperta ottocentesca delle arti sontuarie medievali e bizantine; l'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi sta continuando la pubblicazione delle voci del suo *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, progetto informatico di alto profilo che comprende numerose voci dedicate a bizantinisti di primo piano, come Charles Diehl e Gabriel Millet; attraverso il sito del Museo Civico di Torino di Palazzo Madama, è già possibile ammirare le foto ufficiali di alcuni tra gli oggetti bizantini che saranno esposti nella mostra di imminente apertura

dedicata al grande collezionista russo Alexander Basilewsky (1829-1899). Queste operazioni, insieme a molte altre, costruiscono una 'biblioteca' virtuale in crescente espansione, dalla quale è ormai impossibile prescindere: del resto, se questa stessa ricerca fosse stata avviata e conclusa appena un decennio fa, avrebbe assunto senza alcun dubbio un carattere completamente differente.

Per quanto si possa oggi contare su un numero crescente di studi espressamente dedicati alla storia della storia dell'arte bizantina – parecchi dei quali originali e di notevole valore – non si può ancora affermare di aver raggiunto una visione chiara e completa dell'argomento: una visione, cioè, che consenta di produrre un quadro sintetico e insieme approfondito degli sviluppi di un settore di ricerca che, agli albori del Novecento, emerse come componente sostanziale nello scenario in continua trasformazione della *Kunstwissenschaft* europea. Ciò che oggi appare come un panorama storiografico ampio e strutturato è, a ben vedere, più simile a un 'brodo primordiale' ribollente di potenzialità, dal quale però si attende ancora di veder uscire un organismo completo.

Può essere sufficiente un solo esempio. Allo stato presente, non esiste una singola monografia estesa che si impegni a fornire un'immagine verosimile della cosiddetta *byzantinische Frage*, espressione con cui si è soliti definire l'insieme di problemi relativi alla definizione del ruolo giocato da Bisanzio negli sviluppi delle arti occidentali del Medioevo: emersa come vero e proprio *topos* già a partire dalla metà dell'Ottocento, la 'questione bizantina' infiammò letteralmente il dibattito storico-artistico internazionale tra i due secoli, con implicazioni che ancora oggi si ripercuotono all'interno delle indagini moderne. Sebbene la *Frage* venga citata da praticamente chiunque si occupi di storiografia dell'arte medievale in senso lato, è attualmente impossibile rimandare a un contributo sul tema che travalichi i limiti editoriali dell'articolo o del saggio breve.

Si tratta, a ben vedere, di un problema di materia prima: le carriere di alcuni tra i principali protagonisti della nascente storia dell'arte bizantina non sono state sufficientemente scandagliate, a causa della perdita di informazioni importanti, o della mancanza di occasioni favorevoli; molte pubblicazioni di rilievo, all'epoca assai influenti, sono oggi dimenticate o superficialmente ricordate. Vi è poi il

problema – purtroppo ricorrente negli studi moderni di storiografia – di una certa smania ‘archivistica’ che incoraggia, nei casi peggiori, paradossi curiosi. Si sottolinea continuamente come il volume di Josef Strzygowski *Orient oder Rom* (1901) abbia costituito una vera e propria rivoluzione per gli studi storico-artistici: e così se ne ricercano affannosamente le recensioni, si rovista nella corrispondenza privata degli specialisti, si indaga negli archivi alla ricerca del documento, della lettera o del disegno inedito da pubblicare il prima possibile, battendo i colleghi sul tempo. E tralasciando spesso l’operazione più importante fra tutte: quella di leggere, semplicemente, *Orient oder Rom*.

Ci sarà forse da attendere qualche tempo prima di poter usufruire di una monografia capace di restituire una ricostruzione storiografica di respiro veramente internazionale. Ogni tentativo in questo senso, per quanto prematuro potrà essere, necessiterà giocoforza di fare riferimento a precedenti quadri ‘nazionali’, che allo stato attuale risultano ancora in fase di gestazione. Qualche passo in questa direzione è stato comunque fatto: il volumetto *Présence de Byzance* a cura di Jean-Michel Spieser (2007), per esempio, rappresenta una buona collazione tematica di studi incentrati sulla storia della riscoperta scientifica dell’arte bizantina in Francia e in Grecia.

Il presente lavoro è animato da un principio simile: tentare di fornire un altro pezzo del grande *puzzle* in formazione, quello che riguarda più specificatamente l’Italia.

Il panorama delle ricerche dedicate ai primordi degli studi italiani sull’arte bizantina appare ancora piuttosto disomogeneo. Se da un lato si è assistito alla comparsa di approfondimenti su singoli fenomeni o personalità, dall’altro si sono moltiplicate rassegne più generiche incentrate sulla ‘fortuna’ di Bisanzio nella cultura dell’Italia postunitaria. L’esempio più noto è oggi rappresentato dall’importante volume di Massimo Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia*, divenuto dal momento della sua pubblicazione nel 2003 il riferimento per eccellenza per questo genere di indagini. Concentrandosi in particolar modo sul periodo intercorso tra il primo dopoguerra e gli anni ’50 del Novecento, l’autore ha saputo tessere una densa rete di collegamenti tra storia

dell'arte, riflessione estetica, cultura letteraria e residui di istanze nazionalistiche di memoria risorgimentale: da questo materiale, è emersa un'immagine invero molto sconcertante delle ricerche italiane in materia di arte bizantina. Fatta eccezione per pochissimi casi isolati, secondo la ricostruzione di Bernabò la nostra storiografia sarebbe rimasta per lo più vincolata al secolare pregiudizio vasariano rivolto contro la *maniera greca*, si sarebbe piegata supinamente davanti alle pressioni di natura politica (principalmente il dominante 'romanismo' d'impronta fascista), e avrebbe accumulato un incolmabile ritardo rispetto ai progressi ottenuti dalla bizantinistica nel resto d'Europa: gli studiosi italiani, concentrati quasi esclusivamente sui monumenti conservati in patria, e incapaci di ampliare le proprie conoscenze al di fuori dei confini nazionali, avrebbero dunque fornito un modesto contributo alle ricerche internazionali sull'arte bizantina.

Questa ricostruzione, che pure ha avuto il grande merito di sottoporre con efficacia all'attenzione della critica un tema ancora controverso e problematico, soffre a mio parere di due gravi equivoci di fondo.

Il primo, comune anche a parecchi altri studi sul medesimo argomento, è quello di instaurare con troppa disinvoltura un legame diretto tra la *cultura artistica* di una data società e la *storia dell'arte* che la stessa società fu capace di produrre. Certo, è vero: se si pensa alle modalità con le quali Bisanzio fu 'vissuta' e interpretata tra Ottocento e Novecento, vengono subito alla mente le formule decorative di certa architettura storicistica, il kitsch variopinto della pittura *pompier*, le *teste bizantine* di Mucha e i fondi dorati di Klimt, o anche le soluzioni teorico-formali elaborate da certa avanguardia: è oggi ben nota l'ammirazione provata da Matisse per le icone russe, mentre in quasi tutte le edizioni di *Über das Geistige in der Kunst* di Kandinskij si ritrova la fotografia del pannello musivo di S. Vitale a Ravenna rappresentante la corte di Teodora. In ambito letterario e teatrale si potrebbero citare fenomeni di consumo come i torbidi 'romanzi bizantini' di Paul Adam, ma anche la *Théodora* di Victorien Sardou interpretata da Sarah Bernhardt; per quanto riguarda l'Italia, potrebbero ricordarsi le vivaci

cronache della *Costantinopoli* di Edmondo De Amicis, o le suggestioni esotiche di certi lavori teatrali di Gabriele D'Annunzio.

Ma quanto hanno influito simili esperienze nell'effettiva conoscenza *storica* delle arti di Bisanzio? A meno di non fare riferimento a una sorta di vago 'immaginario' o 'sentire comune' – evidentemente indefinibile e dunque scientificamente irrilevante – esiste un notevole divario tra il fare ricorso a Bisanzio per soddisfare specifiche esigenze estetiche moderne, e il rivolgersi ad essa per indagarla in qualità di *fatto storico*. La Bisanzio prodotta dalla letteratura e dall'arte contemporanea, e quella ricostruita dall'archeologia e dalla storia dell'arte sono due *creazioni culturali* differenti, che viaggiarono senz'altro in parallelo, ma la cui reciproca influenza diretta va senz'altro ridimensionata. Questo principio appare particolarmente calzante per quanto riguarda il caso italiano. Nessuno tra i vari critici d'arte contemporanea che – per opportunità politica o pregiudizio ideologico – si scagliarono contro Bisanzio in difesa della 'plasticità' italiana, ebbe mai niente a che fare con i reali problemi *storici* dell'arte bizantina. Nessuno tra i vari Soffici, Ojetti, Longhi etc. si trovò mai ad occuparsi di faccende di cronologia assoluta o relativa, di localizzazioni geografiche, di lettura iconografica o stilistica dell'opera d'arte bizantina. D'altro canto, esaminando da vicino gli scritti di coloro che si interessarono per davvero a questo genere di problemi (Garrucci, Baldoria, Orsi, Venturi, Ricci, Muñoz, Gerola, Monneret de Villard e molti altri) non si trovano che rarissimi riferimenti a eventuali relazioni con la letteratura o con l'arte contemporanea. Questa è la ragione per la quale nel presente studio la questione della *cultura artistica* non è stata toccata, se non per un paio di casi molto circoscritti di cosiddetto 'neobizantinismo scientifico'. Si è scelto piuttosto di introdurre nel discorso un altro genere di produzione contemporanea, molto più indicativo per comprendere *che cosa* realmente si pensasse in Italia dell'arte bizantina intesa come *fatto storico*: la contraffazione.

Il secondo equivoco che sta alla base di molte panoramiche storiografiche recenti è quello di operare una distinzione troppo netta tra la bizantinistica italiana e quella 'internazionale': quest'ultima viene spesso intesa come una sorta di blocco compatto che si mosse quasi all'unisono in direzione di Costantinopoli, sotto il

segno indistinto di un orientalismo di marca strzygowskiana, lasciando indietro un'Italia chiusa nelle proprie posizioni nazionaliste e filo-romane.

La realtà appare, al contrario, molto più complessa e multiforme. L'esame allargato della produzione scientifica europea a cavallo tra Ottocento e Novecento permette di osservare come gli studiosi italiani costituissero una parte fondamentale del dibattito in materia d'arte bizantina: né, d'altra parte, si può trascurare l'esistenza di una grande molteplicità di correnti critiche attraversanti lo scenario internazionale degli studi di settore, non tutte riconducibili agli entusiasmi strzygowskiani per la civiltà artistica dell'*Orient*. Ogni stato, ma sarebbe meglio dire ogni città o centro culturale, si trovò infatti ad elaborare una propria specifica visione di Bisanzio: un'entità storica, questa, che per la sua stessa natura di 'ponte' tra Oriente e Occidente si offriva quasi fisiologicamente ad essere riletta e interpretata secondo punti di vista diversi.

Nell'affrontare la presente indagine, dunque, si è deciso di muoversi sin dall'inizio su un piano diverso, cercando di de-costruire dall'interno l'idea preconcepita di uno 'stato di minorità' delle ricerche italiane sull'arte bizantina. Piuttosto che lamentarsi di quello che gli specialisti in Italia *non fecero*, si è preferito mettere opportunamente in luce quello che fecero: si è cercato di capire, insomma, quale fu il loro contributo *positivo* alla storia dell'arte bizantina. Il quadro che è emerso al termine dell'indagine presenta senza dubbio delle caratteristiche di alterità rispetto a quanto verificabile per paesi come la Russia, la Francia, l'Austria, la Germania e la Gran Bretagna. Queste alterità non devono però essere interpretate come segnali negativi, quanto piuttosto come connotati di un profilo identitario specifico.

Alla quasi totalità degli specialisti italiani sembra essere effettivamente mancata la possibilità o la motivazione per condurre indagini autoptiche sull'arte monumentale attestata in Turchia, Grecia, Balcani e nel Vicino Oriente mediterraneo: del resto, al contrario della Russia o della Francia, per molti anni l'Italia non manifestò interessi coloniali tali da giustificare una politica di coerente 'espansionismo culturale' rivolta verso queste aree. È altrettanto vero, però, che nel corso della sua storia millenaria Bisanzio aveva saputo lasciare un'inconfondibile impronta artistica sulla penisola, a percentuali nettamente

superiori rispetto a quelle di qualsiasi altro territorio dell'Europa occidentale. Incoraggiati per certi versi a giocare in casa, il più delle volte gli Italiani si dedicarono all'analisi di edifici, pitture, mosaici e oggetti sontuari conservati all'interno dei confini del proprio paese: di rimando, la 'questione bizantina' si tramutò soprattutto in un difficile e controverso problema di arte regionale – e, in seconda istanza, nazionale.

All'interno di uno scenario evidentemente policentrico, nel quale ogni area interessata dalla presenza di tracce bizantine sembra aver maturato differenti criteri di lettura delle stesse, si è scelto qui di concentrarsi in particolar modo sulla situazione romana. La nuova capitale del Regno d'Italia fu infatti il centro catalizzatore nel quale, tra gli ultimi tre decenni del XIX secolo e primi due del XX, finirono per confluire tutte le più importanti esperienze nazionali nel campo della ricerca sull'arte bizantina. Storico punto di snodo per una densa comunità straniera, Roma si era già imposta come centro eminente di studi sull'arte postclassica a partire dagli anni '60 dell'Ottocento, quando, per opera dell'autorevole Giovanni Battista de Rossi, si era assistito alla fondazione della moderna 'scuola romana' di archeologia cristiana: una rete di studiosi che, sotto il segno di una convinta adesione alle istanze confessionali cattoliche, si era rivolta con rinnovato interesse alle testimonianze artistiche paleocristiane, contemplando nelle proprie indagini anche molte opere di origine o influenza bizantina.

Con il tramonto dello Stato Pontificio, Roma si trasformò nel fulcro di coordinamento delle operazioni statali di tutela e valorizzazione dei beni artistici dispersi sul territorio italiano: proprio attraverso questi processi di centralizzazione istituzionale, alla metà degli anni '80 si trasferì nella capitale il modenese Adolfo Venturi, fondatore della moderna Storia dell'arte in Italia. Nel corso della sua pluridecennale attività come docente all'Università di Roma e come direttore di importanti periodici di settore (*Archivio Storico dell'Arte* e *L'Arte*), lo studioso accolse volentieri la 'questione bizantina' all'interno del sistema scientifico da lui messo a punto per la costruzione di una nuova storia dell'arte nazionale. La curiosità nei confronti di Bisanzio si trasmise poi ad alcuni



degli allievi di Venturi: Pietro Toesca, ma soprattutto Antonio Muñoz, che nella fase giovanile della sua carriera emerse sulla scena europea nelle vesti di uno storico dell'arte bizantina a tutti gli effetti.

Agli albori del Novecento, Roma era già un riconosciuto centro culturale di vocazione internazionale, diventando sede privilegiata di numerosi congressi e incontri di studio, durante i quali furono spesso affrontate tematiche relative alle arti di Bisanzio; nel 1905, alle porte dell'urbe, la Badia Greca di Grottaferrata ospitò la più antica mostra temporanea dedicata espressamente alla produzione artistica bizantina. Nel frattempo, gli scavi condotti sulle pendici dell'Aventino e del Palatino avevano portato alla luce i resti delle chiese di S. Saba e di S. Maria Antiqua: le straordinarie pitture altomedievali ivi rinvenute, ricoperte di iscrizioni in lingua greca, imponevano urgentemente di riconsiderare le questioni relative all'entità della 'Roma bizantina'. Alle soglie del nuovo secolo, gli studiosi riscoprivano così nel cuore della città i segni di un consistente trascorso 'greco-orientale', che si dovette imparare a ricollocare nel più ampio quadro della storia dell'arte occidentale.

Assumendo Roma come osservatorio privilegiato dal quale guardare al panorama degli studi italiani, si è scelto di condurre la ricerca privilegiando in prima istanza l'analisi e la comprensione dei testi scientifici prodotti nel corso dei decenni presi in esame. La decisione di redigere una storia della storiografia artistica fondata prevalentemente su opere pubblicate può forse apparire fuori moda in un momento come quello odierno, nel quale la ricerca e la valorizzazione del documento inedito attraversa una fase di notevole fortuna, anche grazie a qualche insperata *trouvaille* - si pensi, per esempio, alla recente individuazione dei fondi privati di Joseph Wilpert presso il Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana. Nelle condizioni attuali, però, una ricostruzione generale che si fondasse prevalentemente su materiale archivistico correrebbe dei rischi considerevoli: il principale e il più ovvio, sarebbe quello di riflettere suo malgrado le inevitabili difformità conservative dei singoli fondi, con il risultato di ottenere un panorama fortemente squilibrato. Il materiale edito rappresenta a tutt'oggi l'unica garanzia di assicurarsi un riflesso fedele delle vicende che caratterizzarono

gli studi italiani sull'arte bizantina. In base ai medesimi principi di 'oggettività', sono state prese in esame soltanto le pubblicazioni all'epoca ritenute di elevato tenore scientifico: salvo poche eccezioni, si sono dunque tenute da parte le opere di divulgazione più corrente, la manualistica scolastica, le guide turistiche e così via.

Solo in un secondo momento si è proceduto a un'indagine ragionata del materiale archivistico conservato sia a Roma, sia in altre città italiane. La scelta è ricaduta in particolare su nuclei documentari di ampie proporzioni, nei quali ogni eventuale nuova informazione su Bisanzio potesse essere contestualizzata nel quadro dell'attività complessiva dei relativi personaggi o istituzioni. La ricerca si è dunque indirizzata soprattutto verso i carteggi privati e i fondi librari di figure di primo piano come Giovanni Battista De Rossi, Adolfo Venturi, Corrado Ricci e Antonio Muñoz, ma anche su fondi custoditi da istituzioni quali l'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, la Biblioteca dell'Abbazia di San Nilo a Grottaferrata, la British School at Rome etc. I documenti inediti rintracciati nel corso di queste operazioni di spoglio sono stati riportati o segnalati, dove necessario, nelle note a piè di pagina.

L'enorme mole di materiali raccolti doveva trovare infine una forma espositiva coerente, tale da restituire un'immagine il più possibile rispettosa della complessità delle esperienze che segnarono la riscoperta scientifica dell'arte bizantina a Roma. Proprio a causa di tale complessità, le vicende da raccontare si lasciavano molto difficilmente 'ingabbiare' in un sistema di narrazione univoco. Nell'impossibilità di scegliere un approccio che potesse sostenere da solo l'intera struttura del lavoro, l'unica soluzione razionale era quella di impiegarne diversi: il testo che segue è dunque suddiviso in sei quadri critici di ampio respiro, ciascuno dei quali si concentra sul medesimo contesto culturale da un punto di vista differente. Si passa infatti dalla storia di una disciplina (I) a quella di un gruppo di oggetti (II); dallo studio di un formato editoriale (III) alla ricostruzione di un evento temporaneo (IV); dal profilo biografico di un personaggio (V) all'esame di un monumento (VI). Come all'interno di un sistema a ciclo continuo, il sesto

capitolo può essere affrontato anche subito dopo il primo, senza che la fluidità generale venga interrotta.

Rispettando i vocabolari critici in uso nel periodo storico qui affrontato, si è scelto di adottare i lemmi '*Bisanzio*' o '*bizantino*' nell'accezione più ampia possibile, anche quando essi non sarebbero tollerabili secondo i criteri scientifici attuali. Per evitare inoltre di cadere nell'insidiosa trappola di aggettivi 'qualificanti' ancora oggi di utilizzo molto problematico (*tardoantico*, *paleocristiano*, *paleobizantino*, *altomedievale* etc.), si è spesso fatto uso del più generico '*postclassico*', secondo una consuetudine frequente soprattutto nella storiografia anglosassone.

Nel corso della preparazione di questo testo, mi sono potuto avvalere dei consigli e delle preziose indicazioni di un gran numero di persone diverse. Sono particolarmente grato ad Antonio Iacobini, mio storico maestro presso Sapienza Università di Roma, e a Simona Moretti dell'Università IULM di Milano, per essere stati i miei imprescindibili punti di riferimento nelle complesse fasi di concezione e redazione del lavoro.

Sono inoltre riconoscente a Isabella Baldini, Antonella Ballardini, Claudia Barsanti, Gabriella Bernardi, Livia Bevilacqua, Giulia Bordi, Marco Buonocore, Valentina Cantone, Claudia Cieri Via, Valter Curzi, Anna Maria D'Achille, Francesca Dell'Acqua, Michela di Macco, Gianfranco Fiaccadori, Maurizio Ficari, Alessandra Giovenco, Lucia Guardo, Marco Guardo, Adriano La Regina, Francesca Manzari, Sandrine Maufroy, Xenia Muratova, Domenico Palombi, Andrea Paribeni, Silvia Pedone, Barbara Pezzini, Pio Francesco Pistilli, Massimo Pomponi, Gabriele Quaranta, Claudio Santangeli, Paul Williamson, Anna Zackharova, Claudio Zambianchi, oltre che al personale della Biblioteca Apostolica Vaticana, dell'École Française de Rome, della British School at Rome, dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, dell'Archivio Storico del Monumento Nazionale di di Grottaferrata, dell'Accademia Nazionale dei Lincei, dell'Archivio della Fondazione 'Giorgio Cini', dell'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi e dell'Università Statale di Mosca.

Un affettuoso ringraziamento va infine alla mia famiglia, per il continuo supporto.