

STUDI E TESTI

432

L'IMMAGINE DI CRISTO
DALL'ACHEROPITA ALLA MANO D'ARTISTA

Dal tardo medioevo all'età barocca

a cura di

Christoph L. FROMMEL e Gerhard WOLF

ESTRATTO

CITTÀ DEL VATICANO
BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA

2006

IRVING LAVIN

IL VOLTO SANTO DI CLAUDE MELLAN:
OSTENDATQUE ETIAM QUAE OCCULTET*

Il paragone

Qualche anno fa ho pubblicato due saggi che trattavano due diversi aspetti dello stesso tema, il primo dal titolo "The Sculptor's Last Will and Testament", il secondo "Ex Uno Lapide. The Renaissance Sculptor's Tour de Force"¹. Ho provato ad enucleare e a concentrarmi su un singolo aspetto del tradizionale *paragone* tra le arti nel quale il concorso non fosse tra diversi *media* artistici, come la poesia e la pittura, bensì tra artisti che lavorano nello stesso ambito, quello della scultura. Questo concorso era un caso particolare di *paragone* per due aspetti. Plinio, ad esempio, non descrive mai una gara aperta tra scultori, come invece fa a proposito dei pittori Apelle e Zeusi. Tuttavia molte fonti letterarie antiche espressero apprezzamento, anche stupore, di fronte all'impresa di scolpire lavori di grande portata, complessi, emersi da un singolo blocco di pietra. Per ironia della sorte, quando il più famoso esempio di tali lavori, il Laocoonte, fu riscoperto nel 1506, risultò essere stato assemblato con più parti. Spesso si dimentica che, sebbene le fonti e gli esemplari fossero antichi, sia il termine che il concetto del *paragone* nell'accezione che diamo loro, ossia di una disputa formale tra le arti, sono un'invenzione del Rinascimento. Gli stessi scultori del Rinascimento inventarono questa sorta di competizione nel proprio ambito in modo da mettere alla prova la loro abilità professionale nei confronti degli antichi e tra loro stessi. La seconda caratteristica di questa "gara" è che non era incentrata sull'artisticità della fantasia, sull'illusionismo, sulla capacità di fingere il reale, come nel caso di Apelle e Zeusi, ma piuttosto coinvolgeva la conquista della realtà, attraverso la sfida fisica e intellettuale alla maestria tecnica e all'ingegnosità dell'artista posta dal difficile materiale lapideo, che non perdona gli errori.

* Traduzione di Francesca dell'Acqua.

¹ LAVIN 1977-8, 1998.

Un terzo fattore caratterizzava la tradizione dell'*ex uno lapide* nel Rinascimento. La sfida basata sul confronto nell'Antichità era essenzialmente visiva e meccanica, mentre per l'artista del Rinascimento essa aveva precisi contenuti etici e persino religiosi. Per Vasari, assemblare un lavoro di intaglio in marmo non era semplicemente una manifestazione di inettitudine, ma un atto immorale, una disonestà indegna di un vero artista. In questo contesto la vittoria sull'altro era anche una vittoria su se stessi, e così divenne, paradossalmente ma in modo rilevante, la suprema dimostrazione di umiltà e devozione. La virtù di un'arte devota, o piuttosto devozionale, fu senza dubbio un fattore importante nella prima delle grandi imprese di questo genere condotte nel Rinascimento, il *David* di Michelangelo. In questo caso la vittoria dell'artista sull'enorme blocco di pietra, priva di precedenti, era una metafora della sconfitta che l'omonimo eroe biblico inflisse al mostruoso e malvagio gigante². La vittoria del David biblico era tradizionalmente e ricorrentemente intesa come un atto ispirato da Dio, un atto non solo di coraggio, ingegnoseria e abilità, ma anche di rettitudine e umiltà. Ancora più incisivo è il fatto che i successivi "premi" in questa gara del sacrificio di sé a sfondo devozionale inclusero i monumenti funerari degli stessi artisti — la *Pietà* fiorentina di Michelangelo, il *Cristo nudo* di Cellini, la *Pietà* dell'Annunziata di Bandinelli — e devono essere considerati, come furono a quel tempo, atti di espiazione professionale. Questa dedica spirituale del *tour de force* era un'eredità del Medioevo. L'artista del Rinascimento riuniva in sé il grande, orgoglioso, individualista creatore dell'Antichità, e l'anonimo, umile servo di Dio — il giocoliere di Notre Dame che una notte, da solo in chiesa, fece la migliore esecuzione dei suoi meravigliosi trucchi dinanzi all'altare della Vergine, e ebbe l'anima salva.

Intendo ora trattare quello che considero un equivalente di questa tradizione rinascimentale dell'*ex uno*, in un campo che è spesso trascurato, vale a dire il disegno. Questa negligenza è dovuta in parte, senza dubbio, al fatto che il disegno non era considerato una forma d'arte autonoma nell'Antichità. Plinio parla spesso del disegno e di disegni, ma ha scritto capitoli soltanto sulla pittura e la scultura. E anche nel Rinascimento, quando l'idea del *Disegno* fu effettivamente divinizzata, il disegno come tale era il fondamento, ma non il fine dell'arte.

Il *paragone* ha comunque un'altra storia parallela in questo campo, che ha contribuito ad ispirare un'incomparabile immagine grafica concepita dal suo creatore per essere — e lo rimane ad oggi — unica. Se c'è da riconoscere una conquista grafica suprema nella mistica dell'*ex uno*,

² LAVIN 1993.

questa è la linea unica che Claude Mellan ha usato per creare l'incisione del *Volto Santo*, cosa dalla quale sono stato "coinvolto" per un certo tempo (figs. 1-3)³. Uso la parola "coinvolto" con la debita considerazione, perché chiunque inizi a seguire le circonvoluzioni di quest'unica linea continua, spiraliforme, che si sviluppa (o ricade, a seconda della direzione che si segue) in definitiva con lo scopo di riempire il vuoto "universale" del foglio di carta, non può evitare di essere ipnotizzato, incantato, confuso, sino all'ossessione da questa immagine in assoluto movimento.

Tramite sottili variazioni di spessore e direzione man mano che si muove, la linea dà forma, in figura e in parola, all'unicità propria e dell'immagine che rappresenta⁴. Il Cristo di Mellan è davvero magico, e non mi viene in mente nessun altro lavoro che così vividamente e profondamente evochi la natura doppia del Volto Santo, come miracolosa icona di quel viso col potere taumaturgico di convertire le genti, come accadde con Levi, esattore delle tasse ebreo, che fu "trasformato" in san Matteo evangelista e martire al primo sguardo⁵.

Oltre a descrivere la reale fisionomia di Cristo, c'erano due modi di evocare al tempo stesso l'aspetto e il significato della Veronica. Il panno può essere mostrato sospeso in un modo fuori dell'ordinario, galleggiante a mezz'aria o sorretto da angeli, e il viso può essere distinto dalla superficie del panno o perché si estende al di là dei suoi bordi, o perché spicca per colore o per disegno, o perché rimane indipendente rispetto all'ondulazione della stoffa (fig. 4)⁶. Niente di ciò avviene nell'immagine di Mellan. Il panno è aderente alla misura del foglio di carta, in modo che, come la natura doppia del soggetto, è al tempo stesso "dentro" e "fuori" questo mondo. Il panno che incorpora l'immagine e le parole corrispondenti si arriccia all'estremità inferiore, mentre la firma e il motto

³ Le più importanti discussioni recenti sull'incisione sono quelle di E. COQUERY, in *Il dio nascosto*, 2000, pp. 170-173 e di M. PRÉAUD, in *L'œil d'or*, 1988, p. 92 e ss., nr. 106 ed in PRÉAUD 1988, p. 47, nr. 21; B. JATTA, in *Il volto di Cristo*, 2000, p. 203, cat. IV.50, ed anche KEMP 1994, p. 241 e ss. Un partecipe apprezzamento e validi spunti si possono trovare in un saggio dell'artista-incisore SGARD 1957.

⁴ M. PRÉAUD, in *L'œil d'or*, 1988, p. 12, e FRIESS 1993, pp. 144-153, che parla delle procedure seguite da Mellan nell'esecuzione dei suoi lavori.

⁵ Mi riferisco qui in particolare a Caravaggio (i dipinti della cappella Contarelli; la *Cena in Emmaus* di Londra; anche la *Conversione di San Paolo* nella Cappella Cerasi, che discuterò in un prossimo studio) e Georges de La Tour (*San Pietro penitente*), che ha ritratto la conversione spirituale in termini fisiognomici (LAVIN 1974(a) e (b); 1980; 1993; 2000; 2001).

⁶ Sul Volto Santo e sulla Veronica, si vedano le eccellenti ricognizioni, con riferimenti all'ampia letteratura precedente, in *Roma 1300-1875*, 1984, pp. 106-126; KOERNER 1993, pp. 80-126; *The Holy Face*, 1996; HAMBURGER 1998, pp. 317-382; e *Il volto di Cristo*, 2000.

dell'artista fanno parte del supporto⁷. Poiché il foglio di carta al tempo stesso è e raffigura l'unica immagine che mostra il singolare volto, l'incisione, riproducibile all'infinito, diventa per l'esecutore l'equivalente del famoso vanto di Orazio del proprio raggiungimento poetico secondo il *paragone* classico: "Ho completato un monumento più durevole del bronzo e più alto delle piramidi regali"⁸.

Uno degli effetti più sorprendenti della linea di Mellan che racchiude tutto nella sua unicità è che l'immagine è effettivamente intessuta nella materia metaforica, che è sia carta che stoffa. Inoltre le roteazioni sono parallele e, dal momento che non si incrociano, non esiste alcun piano di superficie: la linea e lo "sfondo" sono sempre visibili e sono infinitamente estensibili in ogni direzione.

In effetti l'immagine è trasparente, e la linea svela ciò che nasconde: "Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo faccia a faccia" (Prima lettera ai Corinzi, 13,12⁹; vedremo che il ricercato *paragone* di Paolo è stata una delle componenti fondamentali nella preistoria dell'immagine di Mellan). Una delle più comuni metafore della duplicità della natura di Cristo è che il suo corpo è come una lanterna che al tempo stesso nasconde e svela la luce al suo interno¹⁰. Il precedente più prossimo che io conosca per questo effetto e che anche Mellan deve aver sicuramente conosciuto è il famoso autoritratto descritto da Vasari che Albrecht Dürer inviò a Raffaello come testimonianza della sua stima:

[Dürer] gli mandò la testa d'un suo ritratto condotta da lui a guazzo su una tela di bisso, che da ogni banda mostrava parimente, e senza biacca, i lumi trasparenti, se non che con acquerelli di colori era tinta e macchiata, e de'

⁷ Questa soluzione compare nelle incisioni di Mellan del *David che strangola il leone* di Bernini per l'edizione del 1631 delle poesie di Urbano VIII e nel ritratto del papa dello stesso anno (Claude Mellan, 1989, p. 279 e ss., nr. 77, p. 284, nr. 79). Il motivo potrebbe essere frutto dell'intervento di Mellan, poiché non ricorre nei disegni fatti da Bernini per il gruppo del *David*.

⁸ *Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius*. Orazio, *Carmina*, III, xxx, 1-2 (*Odes and Epodes*, 1968, 278f.). Emmanuel Coquery, nel suo eccellente saggio sulle incisioni di Mellan, ha osservato che questi doveva avere in mente una connessione metaforica tra l'incisione e l'idea comune che Dio "imprima" la propria immagine su tutte le cose (BONFAIT e MACGREGOR 2000, 170-3).

⁹ *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*.

¹⁰ LAVIN 2000, pp. 364-369.

lumi del panno aveva campato i chiari: la quale cosa parve maravigliosa a Raffaello¹¹.

Considerata la notorietà della somiglianza al volto di Cristo dell'autoritratto di Dürer di Monaco, e il suo "impiego" nel dono al divino Raffaello a *gouache* su un supporto di stoffa, ho il sospetto che lo stesso Dürer avesse in mente non solo la Veronica ma anche la più mirabile delle manifestazioni del volto di Cristo, ossia la Trasfigurazione, quando, con le parole di Matteo, Cristo fu "trasfigurato davanti a loro; il suo volto brillò come il sole"¹².

L'*editio princeps* di questo *paragone* grafico è ancora una volta Plinio, il quale racconta due storie nelle quali il disegno è il tema centrale. La prima registra una gara amichevole tra due dei più grandi pittori greci, Apelle e Protogene, il primo dei quali disegnò per l'altro, quale biglietto da visita, una linea estremamente sottile (*lineam ... duxit summae tenuitatis*). Protogene rispose sovrapponendo alla linea di Apelles una linea ancora più sottile, sulla quale Apelle trionfò coprendo l'ultima con una linea così fine che non lasciava spazio ad un'altra (*Apelles et vinci erubescens tertio ... lineas secuit nullum relinquens amplius subtilitati locum*)¹³.

¹¹ VASARI [1963, vol. II, p. 236]; (*ibid.* [1963, vol. IV, p. 189]).

¹² Matt. 17:2, *et transfiguratus est ante eos, et resplenduit facies eius sicut sol*. Sui mistici aspetti dell'immaginario e dell'autocoscienza di Dürer, si veda KOERNER 1993, pp. 80-105.

¹³ PLINIUS, *Naturalis Historia* XXXV, 36, 81-83 (Loeb ed. IX, 320-323): "Una curiosa occorrenza ebbe luogo tra Protogene ed Apelle. Protogene viveva a Rodi, e Apelle si condusse sin lì per il desiderio di conoscere meglio il lavoro di Protogene, dal momento che quell'artista gli era noto soltanto grazie alla sua reputazione. Andò una volta al suo studio. L'artista non era presente, ma c'era un quadro di notevoli dimensioni sul cavalletto, pronto per essere dipinto, lasciato alla sorveglianza di una donna anziana. In risposta alla sua domanda, la donna gli disse che Protogene non era in casa, e chiese chi dovesse dire che aveva desiderio di vederlo. 'Gli dica che era questa persona', disse Apelle, e prendendo un pennello, dipinse una linea colorata estremamente sottile attraverso il quadro; e quando Protogene tornò l'anziana donna gli mostrò cosa era accaduto. La storia continua: l'artista, dopo aver attentamente osservato la linea dall'inizio alla fine, disse che il nuovo arrivato era Apelle, dal momento che un lavoro così perfetto non poteva essere di nessun altro; e lui stesso, usando un altro colore, tracciò una linea ancora più sottile esattamente sulla prima, e lasciando la stanza disse alla serva di mostrarla al visitatore se fosse ritornato e dirgli che questa era la persona che stava cercando; e così accadde; poiché Apelle tornò, e vergognatosi di essere stato così sconfitto, tracciò un'altra linea con un terzo colore, senza lasciare spazio per nessun'altra applicazione. A questo punto Protogene ammise di essere stato sconfitto, e si precipitò verso il porto per cercare il visitatore; e decise che il quadro dovesse essere tramandato ai posteri così com'era, per essere ammirato quale meraviglia da tutti, in particolare modo dagli artisti. So che andò bruciato durante il primo incendio che divampò nel palazzo di Cesare; in precedenza era stato molto ammirato da noi, dal momento che sulla sua ampia superficie non vi era nient'altro che tre linee quasi invisibili, così che tra al-

La seconda storia riguarda il parimenti stimato Parrasio di Efeso, e suggerisce che in base al livello di difficoltà — la difficoltà di ottenere il massimo con il minimo — il disegno può addirittura superare la pittura.

È relativamente facile, scrive Plinio, dare l'impressione della forma in pittura, e molti sono riusciti in ciò. Ma Parrasio rimane senza rivali nel rendere il contorno, ed è un artista raro colui che è capace di disegnare in modo da usare la linea per indicare ciò che sta dietro e suggerire anche ciò che nasconde (*desinere ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultet*)¹⁴. Credo che Claude Mellan intravide la Trinità nella prima storia, il volto di Cristo nella seconda, e la mano del Creatore in entrambe.

La mano

FORMATVUR VNICVS VNA

C-MELLAN G. P. ET F. IN AEDIBVS REG.

1649 NON ALTER

tre notevoli opere d'arte sembrava una superficie vuota, e proprio per questa caratteristica attraeva l'attenzione ed era reputato di più che qualsivoglia capolavoro." — "Scitum inter Protogenen et cum quod accidit ille Rhodi vivebat, quo cum Apelles adnavigasset, avidus cognoscendi opera eius fama tantum sibi cogniti, continuo officinam petiit. aberat ipse, sed tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam una custodiebat anus. haec foris esse Protogenen respondit interrogavitque, a quo quaesitum diceret. 'ab hoc', inquit Apelles adreptoque penicillo lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam. et reverso Protogeni quae gesta erant anus indicavit. ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem dixisse Apellen venisse, non cadere in alium tam absolutum opus; ipsumque alio colore tenuiorem lineam in ipsa illa duxisse abeuntemque praecepisse, si redisset ille, ostenderet adiceretque hunc esse quem quaereret. atque ita evenit. revertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore lineas secuit nullum. relinquens amplius subtilitati locum. at Protogenes victum se confessus in portum devolvit hospitem quaerens, placuitque sic eam tabulam posteris tradi omnium quidem, sed artificum praecipuo miraculo. consumptam eam priore incendio Caesaris domus in Palatio audio, spectatam nobis ante, spatiose nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso allicientem omnique opere nobiliorem."

¹⁴ PLINIUS, *Naturalis Historiae* XXXV, 36, 67-68 (Loeb ed. IX, 310-11): "In pittura questo è il massimo livello di perfezione; dipingere un volume e la superficie entro i contorni, sebbene sia un gran risultato, è una cosa nella quale tanti si sono distinti, ma dare un profilo alle figure, e dargli un soddisfacente contorno entro il quale il dipinto è compiuto, è raramente raggiunto anche da artisti di successo. Infatti il contorno dovrebbe essere delimitato in modo da suggerire la presenza di altre parti al di là di esso, e svelare anche ciò che nasconde." — "extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur. ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia et post se ostendatque etiam quae occultat."

Le iscrizioni hanno una sublime ambiguità che si adatta perfettamente ai misteriosi effetti polivalenti dell'immagine. In un senso, l'immagine "unica" di Cristo, cioè la Veronica ritratta nell'incisione, è formata da un'unica linea. Ma *unicus* si riferisce anche a Cristo stesso, la cui natura è sia umana che divina; *una* si riferisce alla Vergine Maria, della quale *unigenita* era un epiteto diffuso. Questo è il significato attribuito al testo dall'abate Michel de Marolles, Abate di Villeloin, amico di Mellan, che ha concepito il motto. De Marolles dice delle iscrizioni

Formatur unicus una allude alla bellezza dell'unico figlio di Dio, nato da una Vergine, e all'unica linea spiraliforme con la quale l'artista ha così ben disegnato il ritratto; l'altra parola scritta al di sotto, *Non alter*, poiché non vi è altri che assomigli al Primo dei Predestinati, e poiché l'incisore di questa immagine ha realizzato un tale capolavoro che un altro faticherebbe ad imitarla per fare altrettanto¹⁵.

Ma *unicus* può anche fare riferimento a ciò che l'incisione rappresenta, il Volto Santo, e in questo senso *una* può unicamente legarsi col sostantivo femminile *manus*, la mano dell'autore. Il Volto Santo è ovviamente *acheiropoietos*, non fatto da mano umana, per cui in questo senso *una* ha un doppio significato, ossia la mano di Dio che fece la *Vera Icona* sul panno della Veronica, e la mano dell'artista che ne fece una riproduzione mediante l'incisione. In realtà, le due mani, quella di Dio e quella dell'artista, non sono così distanti come possono apparire in un primo momento.

La prima testimonianza post-classica della gara nel disegno fece la sua apparizione ai primi albori della pittura rinascimentale, con una fantastica prova di abilità manuale riportata da Vasari, la famosa storia della O di Giotto¹⁶. Un emissario del Papa che stava selezionando vari artisti per un'importante commissione, chiese al pittore un esempio del proprio lavoro. Per tutta risposta Giotto, usando il proprio braccio come compasso, con una semplice rotazione della mano tracciò un cerchio perfetto. Perplesso, il cortigiano chiese se poteva avere altri esempi, ma

¹⁵ MAROLLES 1656, p. 266 [Citazione da *L'œil d'or*, 1988, p. 121]: "Mais en voycy encore un autre qui ne luy deult pas pour une admirable *Teste de Christ*, gravée d'un seul trait par Claude Mellan, *Formaturque unicus una*, faisant allusion à la beauté du Fils unique du Pere Eternel, nai d'une Vierge, et à la seule ligne spirale, dont le Peintre artiste a si bien dessiné le portrait, avec cet autre mot escrit encore au dessous, *Non alter*, parce qu'il n'y a personne qui ressemble à ce Premier des Presdestinez, et que le graveur de cette image en a tellement fait un chef-d'œuvre, qu'un autre auroit de la peine à l'imiter pour en faire autant."

¹⁶ Per una recente discussione sulla O di Giotto come aneddoto faceto, si veda LADIS 1986.

Giotto lo rassicurò che il cerchio sarebbe stato più che sufficiente al Papa per esprimere un giudizio. Il cortigiano andò via insoddisfatto e temendo di passare per un sempliciotto. Ma quando il Papa ebbe udito che Giotto aveva disegnato il cerchio senza muovere il braccio e senza compasso, si rese conto che l'artista era davvero il più grande dell'epoca. Vasari aggiunse un commento di fondamentale importanza, che è generalmente, ma a torto, letto in senso letterale, come una facezia: l'episodio, dice Vasari, diede origine ad un comune modo di dire, "Sei più semplice della O di Giotto", facendo allusione non solo alla forma del disegno e alla ingenuità del cortigiano che non ne colse il significato, ma anche al fatto che nel dialetto toscano "tondo" volesse dire non solo cerchio, ma anche "scemotto"¹⁷. Ritengo che i commentatori abbiano mancato di percepire il significato del cerchio stesso, il senso nel quale sicuramente doveva essere inteso: il cerchio perfetto, che Dante ha definito nell'ultimo Canto del *Paradiso* quale immagine divina dell'uomo, rappresentava l'intero cosmo, e in questo caso l'illimitata capacità dell'artista che poteva "racchiudere" il cosmo in una semplice linea di contorno¹⁸.

¹⁷ VASARI [1966-94, vol. II, p. 103]: "Sono similmente l'altre figure di queste storie e le teste così de' maschi come delle femmine molto belle, et i panni in modo lavorati morbida-mente che non è maraviglia se quell'opera gl'acquistò in quella città e fuori tanta fama, che Papa Benedetto IX [*recte*: Bonifazio VIII] da Trevisi mandasse in Toscana un suo cortigiano a vedere che uomo fusse Giotto e quali fossero l'opere sue, avendo disegnato far in S. Piero alcune pitture. Il quale cortigiano, venendo per veder Giotto et intendere che altri maestri fussero in Firenze eccellenti nella pittura e nel musaico, parlò in Siena a molti maestri. Poi, avuto disegni da loro, venne a Firenze et andato una mattina in bottega di Giotto che lavava, gl'espose la mente del Papa et in che modo si voleva valere dell'opera sua et in ultimo gli chiese un poco di disegno per mandarlo a Sua Santità. Giotto, che garbatissimo era, prese un foglio et in quello con un pennello tinto di rosso, fermato il braccio al fianco per farne compasso e girato la mano, fece un tondo sì pari di sesto e di profilo che fu a vederlo una maraviglia. Ciò fatto, ghignando disse al cortigiano: 'Eccovi il disegno'. Colui, come beffato, disse: 'Ho io a avere altro disegno che questo?'. 'Assai e pur troppo è questo, — rispose Giotto — mandatelo insieme con gl'altri e vedrete se sarà conosciuto'. Il mandato, vedendo non potere altro avere, si partì da lui assai male sodisfatto, dubitando non essere uc[c]ellato. Tuttavia, mandando al Papa gl'altri disegni et i nomi di chi gli aveva fatti, mandò anco quel di Giotto, raccontando il modo che aveva tenuto nel fare il suo tondo senza muovere il braccio e senza seste. Onde il Papa e molti cortigiani intendenti conobbero per ciò quanto Giotto avanzasse d'eccellenza tutti gl'altri pittori del suo tempo. Divolgatasi poi questa cosa, ne nacque il proverbio che ancora è in uso dirsi agl'uomini di grossa pasta: Tu sei più tondo che l'O di Giotto. Il qual proverbio non solo per lo caso donde nacque si può dir bello, ma molto più per lo suo significato, che consiste nell'ambiguo, pigliandosi tondo in Toscana, oltre alla figura circolare perfetta, per tardità e grossezza d'ingegno."

¹⁸ *Paradiso* XXX, 127-45:

Quella circolazion che sì concetta
pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta,

Il concetto quasi mistico della mano dell'artista di talento ha una storia lunga e illustre, specialmente nel campo del disegno. La fantastica abilità Michelangelo è illustrata da una storia del Condivi sulla precoce manifestazione del genio da parte di Michelangelo in risposta ad un rappresentante di un cardinale de' Medici, che apprese di essere stato gabbato da un putto di marmo che il giovane artista aveva intagliato e venduto come antico. Alla scaltra richiesta dell'inviato che gli fosse mostrato qualcos'altro, Michelangelo in effetti ammise con orgoglio il reato, disegnando una mano "con tal leggiadria [...] che [il gentiluomo] ne restò stupefatto"¹⁹. Come con Giotto pittore, qui con Michelangelo scultore, la linea e la mano che la traccia divengono la supremazia dimostrazione di una abilità fisica straordinaria nonché di acume intellettuale. Ci sono alcuni disegni di mani di Michelangelo che sono stati messi in relazione a questo aneddoto (figs. 5, 6): una che regge un libro, l'altra con l'indice teso. Il secondo potrebbe essere una sorta di autoritratto "autobiografico", dal momento che una mano simile compare nel ritratto del maestro attribuito a Jacopino del Conte (fig. 7)²⁰. In un altro sorprendente disegno, Michelangelo sembra abbia disegnato la propria mano destra mentre disegna la mano sinistra che afferra quella che pare essere una piega di un pannello, singolarmente simile alla mano di Gesù che regge

dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effigie:
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.

Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond' elli indige,

tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l' imago al cerchio e come vi s'indova;

ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.

A l'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa,

l'amor che move il sole e l'altre stelle.

DANTE ALIGHIERI [1970-75], *Paradiso*, pp. 378-381

¹⁹ CONDIVI 1976, p. 21; CONDIVI 1938, p. 51: "Ma egli non avendo che mostrare, prese una penna (perciocchè in quel tempo il lapis non era in uso) e con tal leggiadria gli dipinse una mano, che ne restò stupefatto".

²⁰ PERRIG 1991, p. 40 e ss.

il perizoma nella prima versione, recentemente scoperta, della sua statua di Cristo in Santa Maria sopra Minerva (fig. 8)²¹.

Si può credere che questa associazione abbia più di un significato meramente visivo, quando si rammentano le parole di uno dei seguaci di Michelangelo, Raffaello da Montelupo: sebbene il maestro fosse mancino, faceva tutto con la mano destra, tranne che quelle azioni che richiedessero forza²². La mano destra del disegno può anche essere un ingegnoso inganno fatto mediante l'immagine della mano sinistra riflessa da uno specchio, ma più verosimilmente è una dimostrazione del "potere" creativo mnemonico di quella mano destra straordinariamente dotata. La mano destra mostrata qui nell'atto della creazione esprime esplicitamente un importante aspetto della relazione tra disegno e scultura nel pensiero di Michelangelo, dal momento che una delle sue più grandi innovazioni è stata un modo "grafico" di creare forme, che riproduceva le striature parallele lasciate nella pietra dallo scalpello dentato²³.

L'idea della mano dell'artista che crea la mano del Salvatore chiama in causa l'ironica auto-parodia michelangiolesca di uno schizzo che questi disegnò a margine di una famosa poesia nella quale lamenta la propria incapacità a rappresentare il volto di Dio nella volta della Sistina (fig. 9)²⁴. Michelangelo ha anche contribuito al dibattito nel campo grafico osservando che le linee tracciate da Apelle e Protogene erano dimostrazioni inadeguate di virtuosismo:

[...] et la ragione era, che l'arebbe potuto fare uno che non fosse stato pittore, ma solamene esercitato in tirar linee. Et preso in mano un lapis, comincio sopra un fogglia da un dito di un piede; et andando all'insu senza leuar mai il lapis di su la carta, fece un dintorno di una meza figura et disse: "Se adesso uenisse uno che facesse laltro mezo che stesse bene, io giudicarei che fosse megglio maestro di quelli"; et quel mezo dintorno che lui fece, io non ne dirro

²¹ Caravaggio e i Giustiniani, 2001, pp. 246-251.

²² "Qui si può metere ancora come io Disegno con la mano manca, e una volta sendo a Roma a disegnare alarco di Trasi da Coloseo, passò Michelagnolo e fra Bastiano del Piombo, si fermarono a vedere, e perchè luno e laltro era mancino naturale, inperò non facevao niente con la mancina salvo le cose di forza, e stetono un pezzo a vedermi, maravigliandosi forte; cosa che forse non à mai fatto nisuno di questa dua arte, che si sapia." GAYE 1968, III, p. 583; citato da PERRIG 1991, p. 123, nota 35.

²³ Sul modo "grafico" di disegnare e scolpire di Michelangelo, si vedano gli articoli di una mia ex-allieva, DUNKELMAN 1980(a) e (b).

²⁴ Su questo disegno ed il suo significato (compreso il riferimento al disegno sottostante al volto di Dio nella *Creazione del Sole e della Luna*), si veda LAVIN 1993, pp. 36, 58, 2.

altro se non che era di sua mano, che giudico debbia bastare per testimonianza della sua bellezza²⁵.

Il bulino dell'incisore era comunemente ritenuto un arnese per intagliare, e di conseguenza Mellan firmò spesso le sue opere con *sculpsit*, per cui il tema dell'*ex uno/una* era in effetti un comune denominatore tra le due sfere artistiche. È possibile che Mellan sia stato consapevole dell'origine divina della propria arte in un senso puramente tecnico, grazie alla rimarchevole omologia delle parole latine che indicano il cielo e il bulino dell'incisore — *caelum* — che derivano rispettivamente dalla parola greca per il cielo e dal verbo latino incidere. Vedremo in questa sede che questa coincidenza verbale e concettuale è stata importante proprio nel caso del *Volto Santo*.

Questi tratti salienti di appartenenza al pantheon della "celest" tecnica disegnativa si rintracciano anche nei padri fondatori della tradizione rinascimentale nordica. Si dice che Albrecht Dürer avesse disegnato un cerchio a mano libera che si dimostrò perfetto alla prova del compasso, dopo la qual cosa, egli compì un passo ulteriore rispetto a Giotto segnando un punto, di nuovo a mano libera, nel suo esatto centro. In un'altra occasione gli venne portato un frammento di un Crocifisso, in base al quale fu capace di intagliare la figura intera che corrispondeva perfettamente alle proporzioni dell'originale, quindi superando l'impresa che Michelangelo aveva compiuto mediante il disegno²⁶. Dürer usava la propria mano per studiare le proporzioni ideali della mano.

La mano di Michelangelo può d'altro canto essere all'origine della grande fioritura dell'arte e della teoria del disegno nei Paesi Bassi nel corso del XVI e del primo XVII secolo, che è stata una delle fonti di ispirazione Mellan²⁷. La figura chiave in questo sviluppo è stata Hendrick

²⁵ "Ritrouandomi un giorno a ragionar seco delle pitture antiche et dicendo di quella tauola di Protogene, doue furono fatte quelle linee così mirabile da lui et da Apelle, lui mi rispose, che non gli pareua gran cosa; et la ragione era, che l'arebbe potuto fare uno che non fosse stato pittore, ma solamene esercitato in tirar linee. Et preso in mano un lapis, comincio sopra un fogglia da un dito di un piede; et andando all'insu senza leuar mai il lapis di su la carta, fece un dintorno di una meza figura et disse: 'Se adesso uenisse uno che facesse laltro mezo che stesse bene, io giudicarei che fosse megglio maestro di quelli'; et quel mezo dintorno che lui fece, io non ne dirro altro se non che era di sua mano, che giudico debbia bastare per testimonianza della sua bellezza." (FREY 1923-30, II, p. 64).

²⁶ HAMPE 1928, p. 5.

²⁷ A questo proposito ho un debito di riconoscenza nei confronti di vari contributi di Walter S. Melion sulla teoria e la pratica del disegno nei Paesi Bassi in tale periodo fiamminghi: MELION 1989; 1992; 1993; 1995. Dopo aver scritto il presente saggio, sono venuto a conoscenza di un approfondito lavoro sulla mistica della mano dell'artista, in relazione a

Goltzius, il quale ha dato origine a un vero e proprio culto della mano dell'artista come strumento semi-divino di creazione, e che condusse il disegno, *per se*, al suo apogeo di tecnica artistica compiuta. Il fenomeno ancora una volta trae origine da un episodio della vita dell'artista, raccontato da van Mander. Il biografo riporta che il vivace fanciullo era

così attratto dal fuoco che quando aveva un anno o poco più e poteva camminare da solo, cadde nel fuoco con il viso in una padella di olio bollente e si bruciò nei carboni ardenti entrambe le mani, che sua madre cercò di curare attentamente con delle stecche, unguenti e altro, e lui soffriva così tanto giorno e notte che un giorno una vicina di casa gli tolse le stecche affermando di poter fare di meglio, per cui fasciò soltanto la mano *destra* con una benda, motivo per il quale i tendini di quella mano si svilupparono uniti con la conseguenza che nel corso di tutta la sua vita non la poté mai aprire completamente²⁸.

Un certo numero di disegni che mostrano mano destre deformi sono stati messi in relazione a questa vicenda²⁹. Alcuni di questi disegni richiamano quelli di Michelangelo (incluso quello che mostra la mano che regge un libro), e la connessione con l'Italia è rinforzata da un disegno che ne riproduce effettivamente uno di Bronzino che ricompare in uno dei suoi quadri (fig. 10)³⁰. L'antecedente di Goltzius è importante nel nostro contesto per svariate ragioni. In uno dei disegni (fig. 11) la mano è mostrata isolata, e non come la parte terminale di un braccio, ma come un'immagine indipendente, compiuta in se stessa, con la data del 1588 e l'autografo di Goltzius, che incisivamente combina la sua firma composta dal monogramma di incisore e dal suo nome³¹. Questo ingegnoso monogramma-firma è profondamente significativo perché sintetizza l'autocoscienza di Goltzius come incisore e artista creativo, il cui *ingegno* abbraccia sia l'ideale tecnico che concettuale del *Disegno* — per adottare

Goltzius e alla tradizione della calligrafia, ossia la tesi di MA dell'Università di Amburgo di Annette KRÜGER (2001), che ringrazio per avermi fornito copia del proprio lavoro. Si veda anche *Hendrick Goltzius*, 2003, 244-8.

²⁸ VAN MANDER 1994-9, I, p. 386.

²⁹ REZNICEK 1961, p. 452 e ss., n. 432, tav. 89. È oggetto di congetture, senza dubbio intenzionalmente, come tali disegni fossero fatti, quali dimostrazione sia di una perfetta condizione di ambidestro sia di memoria viva; uno specchio (MELION 1993, p. 72) sarebbe stato inservibile a tale scopo.

³⁰ GOLDNER 1990.

³¹ REZNICEK 1961, pp. 305-306, nr. 165, pl. 86. Goltzius usò la stessa tecnica grafica e la stessa firma sul suo disegno di Mercurio inventore delle arti datato al 1587 (REZNICEK 1961, p. 280, n. 119, tav. 75).

la terminologia ufficiale dei grandi teorici italiani, allora molto in voga nei Paesi Bassi. La firma composita, che combina lettere dell'alfabeto come disegni e lettere come testo, è quello che possiamo definire l'equivalente visivo-verbale dello stesso disegno, dal momento che l'immagine della mano (*Disegno*) è creata esclusivamente con la tecnica lineare (disegno) dell'incisore. È un primo esempio di ciò che può essere descritto come la nuova categoria di lavori artistici inventata da Goltzius: grandi e libere esibizioni di virtuosismo disegnativo, simili alla pittura per concezione, scala ed effetti chiaroscurali, ma eseguite esclusivamente con la penna secondo la tecnica dell'incisione di semplici linee parallele, incrociate, e ridotte a puntini. Qui mezzi essenziali — linee e punti — sono impiegati per raggiungere il massimo effetto, e i disegni diventano vere "opere d'arte", a volte in scala monumentale, e generano un vocabolario autonomo e consapevole: *teyckenconst* e *pen-wercken*³². È importante tenere a mente che questi lavori orgogliosi e deliberatamente pretenziosi erano il risultato di rinunce austere, diligenti, autodisciplinate. Le stesse considerazioni sono importanti per Mellan, il quale si considerava anche pittore, e lo espresse nella firma sul *Volto Santo*, dove il suo nome è espresso in un modo similmente composito: G.(allus) P.(inxit) et F.(ecit).

Un ulteriore punto deve essere messo in evidenza per una piena comprensione del valore che i grandi maestri olandesi devono aver rappresentato per Mellan. La mano di Goltzius, come la rappresenta nel disegno, dà vita ad un'immagine peculiare: con il pollice e l'indice ricurvo separati, e le altre dita quasi "fuse" insieme come se fossero un unico dito, la mano costituisce uno strumento di lavoro uno e trino, dai cui potenti muscoli e tendini prorompe l'energia creativa. Goltzius deve aver vissuto la propria sofferenza infantile come una sorta di prova del fuoco, con associazioni sacrificali, per non dire sacramentali. Per questo motivo, probabilmente, egli collocò su un muro della propria casa una monumentale rappresentazione dell'eroe romano Muzio Scevola, il quale sacrificò la propria mano sul fuoco di un altare come offerta agli dei per salvare la sua gente³³. Il lavoro era a *grisaille*, evocativo di antichi rilievi a soggetto storico, e presumibilmente era una manifestazione grandiosa del virtuosistico "lavoro di penna" (*pen-wercken*) di Goltzius. In questo senso, l'opera fungeva anche come manifesto personale dell'artista: come uno strumento di creazione, la sua mano straziata era una benedizione

³² Sul monumentale lavoro 'di penna' di Goltzius, si vedano le pubblicazioni di MELION 1993 e NICHOLS 1992.

³³ VAN MANDER 1603-04 [1994-99, vol. I, p. 386]. MELION 1993, p. 70.

divina "nascosta". Infatti, la sua forma ricorda apertamente quella della mano distorta del Pantocrator delle raffigurazioni medievali, che Dürer aveva adottato per "icona" di se stesso³⁴. Non può essere casuale che il disegno di Goltzius fosse inteso proprio in questo senso da un anonimo incisore del periodo che lo copiò, e lo pose su un cuscino come se fosse una reliquia santa, e aggiunse un'iscrizione che definisce la mano quale strumento trinitario per pregare Dio (fig. 12):

MEA DEXTERA CHRISTI

Ut mea tres tangens
Benedixit dextera Reges:
Sic haec sculpa trium
Tetigit quae corpora Regum
Te per me semper bene
Dicet, teque beab[ti]f.

(La mia mano destra di Cristo. Proprio come la mia mano destra ha benedetto tre re toccandoli, nello stesso modo questo bulino che ha toccato i corpi di tre re ti benedirà e beatificherà attraverso di me)³⁵.

I tre re fanno allusione ai tre protettori reali di Goltzius (Guglielmo V di Baviera, Filippo II, e Rodolfo II), i Magi, e le dita trine della mano che fece l'incisione. L'immagine e il testo si riferiscono esplicitamente all'antica tradizione della creatività dell'artista ispirata da Dio, essendo la mano dell'artista identificata come la *dextera dei*, in particolare quando rappresenta la Passione. In una illustrazione dell'*Arma Christi* in un Passionale tardo medievale, la mano destra di Dio compare tra Cristo all'inizio della Passione nel Giardino degli olivi e la fine di essa nella Veronica³⁶. Quando si cerca di comprendere il significato del disegno di Goltzius e i suoi effetti sullo spettatore è necessario anche tenere a

³⁴ Il mosaico di Daphni è stato menzionato a proposito dell'autoritratto di Dürer, da KOERNER 1993, p. 98.

³⁵ REZNICEK 1961, p. 306. Mai riprodotta in precedenza per quanto io ne sappia, la stampa sembra riflettere un episodio in cui Goltzius, per provare la propria identità, mostrò la mano storpiata con un panno che recava il suo monogramma: Goltzius "tirò fuori la sua mano storpiata ed mostrò anche [...] il suo fazzoletto che riportava il monogramma che sta sulle sue stampe, che è un H e una G intrecciate" (VAN MANDER 1603-04 [1994-99, vol. I, p. 393]; MELION 1993, p. 67). La composizione poetica manca dei versi finali richiesti dalla forma (un'osservazione della quale sono debitore a John D'Arms) — forse per mancanza di spazio, ma potrebbe essere anche intenzionalmente, come il resto della struttura, affinché lo spettatore fosse indotto a meditare.

³⁶ Sulla *Dextera Dei* si veda il *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1968-76, vol. II, coll. 211-214; sul *Passionale*, MATEJCEK 1922.

mente che esso propone un mistero insondabile: è la mano destra, e quindi è, come la mano di Dio, *acheiropoietos*.

Da un punto di vista tecnico Mellan deve a Goltzius soprattutto l'uso delle linee ondulate, parallele che si inspessiscono e assottigliano nel movimento che fanno per dare vita alle forme. Con una rigida e severa disciplina, piegando ai propri voleri la sua praticamente infinita flessibilità entro i limiti più ristretti che poteva concepire, la mano di Goltzius trasformava la penna d'oca del disegnatore nell'equivalente del pennello del pittore. Mellan sicuramente colse da Goltzius questa fertilità tecnica, e prima che lasciasse Roma per tornare a Parigi nel 1636 la sviluppò al punto di usare esclusivamente linee parallele per ottenere, con assoluta efficacia, effetti di grande luminosità, continuità, eleganza³⁷. Nello stesso anno Mellan realizzò la sua famosa incisione con la mappa della Luna, un risultato pionieristico nella storia dell'illustrazione scientifica e una stupefacente esibizione di chiaroscuro "celeste", eseguito *ex una linea* nel senso che consiste interamente di linee parallele orizzontali (fig. 13)³⁸. Ma la tecnica in verità non era minimalistica, poiché richiedeva una molteplicità di linee per dar vita alle forme. Mellan trovò il modo di semplificare ulteriormente questa tecnica in un dominio diverso, sebbene limitrofo, quello della scrittura corsiva, nella quale linee singole e continue sono usate per creare contenuti visivi in forma di parole³⁹. Non meraviglia il fatto che i maestri della grafica olandesi contemporanei di Goltzius stessero trasformando la pura linearità in una elevata forma d'arte. La calligrafia diventò oggetto di trattati sia pratici che teorici, nei quali la mano del disegnatore, mostrata nell'atto di manipolare la penna (per illustrare la posizione più adatta), aveva un ruolo di protagonista (fig. 14).

Tra i modi nei quali gli uomini "di penna" esaltavano la grandezza della propria arte (di professione erano scribi o insegnanti) era di evocare i medesimi concetti filosofici che animavano i teorici della pittura,

³⁷ Si veda il magistrale catalogo dell'opera romana di Mellan edito in *Claude Mellan*, 1989. Sullo sviluppo e la storia della tecnica grafica si vedano anche le osservazioni dell'incisore SGARD 1957, e KEMP 1994.

³⁸ Sulle mappe lunari, si veda M. PRÉAUD, in *L'œil d'or*, 1988, pp. 115-119, n. 145-148; JAFFE 1990. Le telescopiche osservazioni della luna fatte da Galileo erano al centro del dibattito teologico a Roma, specialmente a proposito della Vergine Maria (si vedano OSTROW 1996 e REEVES 1997, pp. 138-183).

³⁹ Sulla fluorescenza della calligrafia olandese si vedano EMMENS 1963; BROOS 1971; CROISET VAN UCHELEN 1976; WORTHEN 1993; la sua importanza per Goltzius è stata indagata da MELION 1993; la tecnica di Mellan è stata messa in relazione a questa tradizione da KEMP 1994.

scultura e architettura, come quando David Roelands aggiunge ad una illustrazione in due parti simmetriche della pratica e dei principi del proprio lavoro i due motti *ARTEM TRIA PERFICIVNT* e *Ingenium, Doctrina, Exercitatio*, il trivio della teoria delle arti (1616, fig. 15). Uno dei più importanti tra questi teorici dell'arte era Jan van den Velde, il quale definì la propria posizione al vertice della tradizione classica adottando quale firma un emblema che, in effetti, combinava in un'orchestrazione simmetrica di cerchi e ovali la O di Giotto e le tre linee sovrapposte di Apelle e Protogene (fig. 16)⁴⁰.

Deve essere sottolineato che questi disegnatori non erano incisori; ma il comune denominatore "trinitario" tra il proprio *tour de force* altamente personalizzato e la mano di Goltzius simile a quella di Cristo non può essere una coincidenza: la cosa doveva risultare evidente anche a Mellan. Van den Velde, in particolare, fece compiere alla tradizione della calligrafia un importante passo avanti con il delineare, in uno stile calligrafico florido — ossia una linea continua che si avvolge intorno e su se stessa con una perfetta regolarità — un'immagine che suggerisce al tempo stesso un intricato nodo marinaio e un East-Indiaman (un tipo di nave con moltissime vele usato soprattutto dagli olandesi per il commercio con l'Oriente) in piena navigazione; van den Velde realizzò il disegno per un documento ufficiale dell'Ammiragliato di Rotterdam, e più tardi lo incise anche nel proprio trattato di calligrafia (fig. 17)⁴¹.

La spirale

Claude Mellan fuse queste tradizioni grafiche affini ma distinte in una forma d'arte nuova, nella quale una linea continua, ondulata, che si ingrossa, si assottiglia, e che non si sovrappone mai, crea un'immagine pittorica pienamente sviluppata. Facendo così, lui produsse un incrocio tra questa idea e un'altra immagine tratta da un altro contesto, affine benché distinto, nel quale la spirale è la figura chiave. Tra le infinite variazioni della "Spirale Mistica"⁴², è appropriato richiamarne a questo proposito due in particolare. La spirale più comune, ma anche la più

⁴⁰ Van den Velde disegnò un cerchio perfetto in un volume dedicato ad un amico, il quale aggiunse un nota sul fatto stato eseguito senza compasso: "desen circul is gemaect van Jan de Velde, sonder passer". RIDDER VAN RAPPARD 1856, p. 91; BROOS 1971, p. 163.

⁴¹ BROOS 1971, p. 161 e ss.

⁴² PURCE 1974. La bibliografia sulla spirale è immensa; coloro che sono stati d'aiuto in questo caso sono: HUNTLEY 1970; *Die Spirale*, 1985; MANNA 1988; HOCKE 1987; *Lexikon der Kunst*, 1987-94, vol. IV, coll. 804-805.

carica di significati nella tradizione Cristiana è quella dell'antica versione mediorientale della piramide, la Torre di Babele: le sue infinite spire giunsero a simboleggiare l'empietà del tentativo di raggiungere Dio, che distrusse la Torre, e la comunanza di coloro che l'avevano eretta⁴³. La forma a spirale come tale non apparve prima del 1400 circa, ma in opere di "tipologia" biblica la Torre era canonicamente associata con due episodi anti-tipici del Nuovo Testamento: la Pentecoste con la quale, attraverso il dono delle lingue alla Vergine e agli Apostoli, Dio trasmise la saggezza e l'unità della fede a tutta l'umanità; e Cristo che confuta gli astronomi e i dialettici pagani (fig. 19)⁴⁴. Questi episodi anti-tipici potevano anche essere "fusi", piuttosto che semplicemente essere giustapposti, come quando il giovane Gesù che disputava con i dottori nel Tempio era mostrato assiso su un trono spiraliforme, mentre dispensava il proprio messaggio ispiratore e irrefutabile⁴⁵.

Il più famoso esempio di fusione della tradizione millenaria della tipologia di adempimento del Vecchio Testamento-Nuovo Testamento, nel rispetto dell'assimilazione e della dispensazione della Divina Sapienza, fu la guglia progettata nel 1651-52 da Borromini per la sua chiesa di Sant'Ivo, la cappella dell'università di Roma chiamata "La Sapienza" (fig. 20). I soggetti della Pentecoste e di Cristo come dispensatore della Nuova Legge erano rilevanti per una istituzione educativa gestita da giuristi ecclesiastici, gli Avvocati del Concistorio, e una chiesa dedicata al santo patrono dei giuristi. Tuttavia non era una soluzione scontata che la torre avesse una forma a spirale. Sebbene la Chiesa cristiana fosse comunemente identificata come una costruzione in antitesi a Babele,

⁴³ Sulla Torre di Babele e il linguaggio, BORST 1957-63, *Enciclopedia dell'arte medievale*, 1991, vol. II, pp. 820-827; sulla sua architettura, R. FRITZ, *Babel*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 1937, vol. I, coll. 1315-1321; MINKOWSKI 1991; *Der Turmbau zu Babel*, 1991; WEGENER 1995, p. 4.

⁴⁴ La tradizionale antitesi tra blasfema ascensione e divina discesa è stata riassunta nello *Speculum humanae salvationis* (MIÉLOT [1907-09, pp. 70, 151-152, 172, 230, ill. 3]; BREITENBACH 1930, pp. 242-244), e la *Biblia pauperum* (CORNELL 1925, pp. 99, 291). In qualche caso l'immagine di Cristo viene mostrata in cima alla Torre, quale suo distruttore, rimpiazzando l'usuale colomba dello Spirito Santo che discende. Il tema della Torre in relazione al paganesimo (fig. 19) ricorre nella *Bible moralisée*: "Qui i pagani costruiscono la Torre di Babele contro il comandamento di Dio, e Dio li butta giù e distrugge il loro lavoro." — "Che i pagani iniziarono a costruire la Torre di Babele contro il comandamento di Dio significa che i dialettici e gli astronomi che emettono false interpretazioni e sono contro la volontà di Gesù Cristo, e Lui disintegra il loro lavoro riducendolo ad un nulla, li rende ciechi e li batte." (*Bible moralisée*, 1995, p. 57, fol. 3v.)

⁴⁵ La relazione tra il dipinto di Butinone e la tradizione della Torre di Babele fu notata per la prima volta da OST 1967, p. 133, che si riferisce alla guglia sulla quale siede Gesù come *sedes et sapientiae*.

tranne che nell'unico precedente del dipinto di Butinone che Borromini difficilmente può aver conosciuto, la torre spiraliforme non era mai stata associata con un'accezione positiva con la dispensazione della Divina Sapienza⁴⁶. Infatti la torre di Babele illustrata sul frontespizio di un sermone di Pentecoste pronunciato da uno studente del seminario gesuita a Roma nel 1637 — il precedente di gran lunga più prossimo al progetto della chiesa di Borromini — la guglia è gradinata e non spiraliforme⁴⁷. Questo dettaglio del progetto deve essere certamente attribuito a Borromini, e io sospetto che sia stato ispirato da un'altra tradizione, piuttosto diversa, alla quale era connesso pure il *Volto Santo* di Mellan, eseguito due anni prima.

Sappiamo che Mellan aveva una certa domestichezza con la "Sapienza" e il suo programma prima che lasciasse Roma per rientrare in Francia nel 1636. Nel 1634 anch'egli aveva disegnato il frontespizio per un sermone di Pentecoste pronunciato da studenti del seminario⁴⁸.

Appare evidente che il pensiero alla base della fusione innovativa di Borromini della Torre di Babele spiraliforme con l'idea della Divina Sapienza risiedeva nel nuovo significato attribuito alla sua tradizionale forma a spirale: la vera, piuttosto che la falsa spirale divenne il percorso verso Dio e da lui discendente. In questo senso si può dire che il Cielo e la Terra si incontrino tramite la spirale: questo per l'esattezza il significato del diagramma a spirale che rappresenta il cosmo nel grande compendio di filosofia mistica di Robert Fludd, pubblicato nel 1617 (fig. 21).

Ventidue spire congiungono il Cielo e la Terra nella raffigurazione di Fludd, che le didascalie spiegano come "l'ascesa dell'anima dalle cose sensibili del mondo all'unità [...], iniziando dalla terra ed elevandosi a Dio, che è dalla moltitudine all'unità"⁴⁹. Sia il diagramma che il suo significato sono strabilianti prefigurazioni della spirale di Mellan e della sua iscrizione di accompagnamento, dove l'umanità e la divinità si in-

⁴⁶ Sulla Chiesa come anti-Babele, si veda BORST 1957-63, IV, p. 2031, nr. 445; OST 1967, p. 130 e ss.; RICE 2000, p. 259.

⁴⁷ Dobbiamo questo importante contributo a RICE 2000, il quale, comunque, non considera la mancanza della guglia. CONNORS (1996, pp. 673, 682) osserva che nella pianta di Borromini la guglia non è una vera spirale, bensì il frutto del disegno di due cerchi con centri diversi, e suggerisce che l'intenzione fosse l'inganno dell'occhio; io sospetto che, piuttosto, il motivo principale fosse di semplificarne la geometria e così facilitare la costruzione della rampa.

⁴⁸ RICE 2000, p. 260, fig. 6.

⁴⁹ "quomodo anima ascendendat spirali ascensu a rebus mundi sensibilibus ad unitatem [...]; incipiendo a terra, atque sursum ascendendo ad Deum, hoc est, a multitudinem ad unitatem" (FLUDD 1617, p. 218); si veda HENINGER 1977, pp. 164-165.

contrano. Lo stesso può dirsi della torre di Borromini, e rispetto all'ascesa verticale entrambi i lavori possono dirsi rivaleggiare, in termini visivi, al famoso monumento verbale di Orazio "più elevato delle piramidi." Questo modo di vedere la spirale e la tradizione della *Bible moralisée* — nella quale le aspirazioni celesti e le disputazioni terrestri della Torre di Babele si risolvono nella figura di Cristo — sembra implicito nell'iscrizione *Sapientia Babilonia* che compare su uno schizzo contemporaneo della torre di Borromini⁵⁰.

Si deve anche ricordare a questo punto che Mellan era amico e ritrattista di alcuni dei maggiori pensatori — scienziati e filosofi — del suo tempo, in particolare di Peiresc e Gassendi⁵¹. Mellan realizzò la mappa della Luna per ordine loro e poteva ben essere a conoscenza di imprese di una certa portata quali quella di Robert Fludd. In ogni caso, sembra chiaro che l'innovazione concettuale della torre di Borromini risieda nella fusione delle due nozioni tradizionalmente contrastanti, ma qui complementari, di ascesa e discesa, aspirazione e ispirazione — una coincidenza di opposti che aveva il suo precedente più prossimo, come vedremo, nell'incisione dell'immagine di Cristo di Mellan.

C'è un altro contesto nel quale la linea a spirale ininterrotta, in modo paradossale, rovescia e trasforma il significato della Torre di Babele, la cui infinitezza rappresentava la futilità e l'arroganza del tentativo dei Babilonesi di raggiungere Dio. Questa stessa infinitezza diventa un indice di autentica divinità quando viene indirizzata all'umile comprensione, accettazione e perseveranza del Cristiano nel suo interminabile sforzo di raggiungere la perfezione.

Questo paradossale asserzione è alla base della tradizione cristiana concernente la natura di Dio e la capacità dell'uomo di conoscerlo in questo Mondo e nel mistero della sua incarnazione in Cristo. Il punto di partenza era nella convergenza di due formulazioni del Vecchio Testamento sulla natura di Dio. Nell'Esodo 33,20, e 33,23 il Signore rifiuta di mostrare il proprio volto a Mosé e dichiara di poter esser visto soltanto nel momento della morte e di spalle: 33,20 "Ma tu non potrai vedere il mio volto, perché nessun uomo può vedermi e restare vivo"; 33,23: "Poi toglierò la mano e vedrai le mie spalle, ma il mio volto non lo si può vedere". Il senso della seconda formulazione si ritrova nel famoso passo che descrive il Dio nascosto in Isaia 45,15: "Veramente tu sei un Dio misterioso, Dio d'Israele, salvatore".

⁵⁰ OST 1967, p. 133; CONNORS 1996, p. 676; RICE 2000, p. 259.

⁵¹ Sulla cerchia intellettuale di Mellan, si veda M. PRÉAUD, in *L'œil d'or*, 1988, pp. 105-142; SGARD 1957, pp. 312-340.

Nell'epoca paleocristiana, specialmente in sant'Agostino, il primo passo è stato visto come un riferimento alla natura e alla creazione, dietro la quale quelli che hanno occhi per vedere — ossia fede — possono riconoscere la mano di Dio; la dichiarazione di Isaia è stata interpretata come una precognizione della transustanziazione che si attua nel sacrificio eucaristico⁵². Questi due modi o strade per conoscere Dio, e in definitiva la salvezza, possono dirsi convergere nella *Vera Icona*, l'immagine di Cristo rimasta miracolosamente impressa sul velo della Veronica. Lo stesso velo in questo modo diventa un caso in cui Dio è celato sotto le apparenze di qualcosa di naturale: è un caso speciale perché è la vera immagine dell'unico uomo nel quale la parola di Dio si è incarnata; speciale perché il viso sofferente è la manifestazione del sacrificio di quell'unico uomo che, sotto forma dell'Eucaristia, ha offerto la redenzione a tutta l'umanità.

La coincidenza tra la carta e il velo, che rivela e nasconde un sottostante supporto, l'assoluta trasparenza del disegno, la doppia iscrizione che si riferisce alla Divinità incarnata, il disegno, l'artista: queste cose fanno sì che l'incisione di Mellan evochi l'"impressione" lasciata sulla Veronica e nell'animo degli uomini dal modo misterioso in cui Dio manifesta se stesso a quelle che, tra le sue creature, "vedono"⁵³. Sebbene molti di questi temi siano tradizionali sia da un punto di vista visivo che ideologico, l'averli fusi da parte di Mellan in una nuova sorta di *Vera Icona* è un'evenienza unica. La misteriosa fusione di lucidità e profondità in una realtà mistica è eguagliata unicamente dall'interesse di Pascal — similmente ossessivo — per l'enigma della Divinità allo stesso tempo nascosta e rivelata dal velo. Dal momento che Pascal aveva soltanto ventisei anni (era nato nel 1623) quando Mellan eseguì l'incisione (nel 1649), sarebbe difficile, sebbene non impossibile, supporre che i pensieri di Pascal fossero stati formulati o comunque noti a Mellan. Ma c'è la possibilità che Mellan fosse a conoscenza di una formulazione di tale soggetto che forse rappresenta l'approssimazione verbale più prossima all'effetto finale e al senso profondo di questa incisione, e che certamente influenzò anche

⁵² Ho studiato il tema del Dio nascosto o occulto in due saggi che trattavano di Caravaggio e Georges de la Tour (LAVIN 2000, 2001). Il tema è stato affrontato in relazione a Pascal da TEXTIER 1988, e in relazione alle immagini della Veronica di Philippe de Champaigne da MARIN 1995, e J.-R. ARMOGATHE e E. COQUERY, in *Il dio nascosto*, 2000, pp. 17-25, 174-5. È interessante che Agostino discuta il tema nel trattato sulla Trinità (lib. II, cap. 17), che identifica con il Creatore.

⁵³ La tradizionale metafora dell'immagine di Dio "impressa" e "incisa" nella natura o nell'animo umano è stata messa in relazione alla stampa di Mellan in modo intuitivo E. COQUERY, in *Il dio nascosto*, 2000, pp. 170-3.

Pascal. Questa formulazione era un inno recitato dalle suore dell'abbazia di Port-Royal in occasione della festa del Sacramento, per commemorare il loro riconoscimento quali Figlie del Santo Sacramento avvenuto nel 1647⁵⁴.

Adoro te devote, latens Deitas
 Quae sub his figuris vere latitas [...]
 Credo quidquid dixit Dei filius [...]
 In cruce latebat sola Deitas
 At his latet simul et humanitas
 Ambo tamen credens atque confidens [...]
 Fac me tibi semper magis credere,
 In te spem habere, te diligere [...]
 Jesu quem velatum nunc aspicio ...

(Ti adoro devotamente, o Divinità nascosta,
 che davvero ti nascondi dietro queste sembianze [...]
 Credo in tutto ciò che è stato dichiarato dal Figlio di Dio [...]
 La Deità era nascosta, da sola, sulla croce
 ma lì era nascosta anche l'umanità
 al tempo stesso credente e speranzosa [...]
 Fammi credere ancor di più in te,
 aver speranza in te, amarti [...]
 Gesù, che io ora vedo velato [...])

Qui, come nell'incisione di Mellan, la connessione tra l'Eucaristia, l'idea del velo e il Dio nascosto dietro le sembianze umane di Cristo, percepite dal credente, diventano un'unica cosa, quella alla quale si riferisce la prima iscrizione; la "non-altra", alla quale si riferisce la seconda iscrizione, io sospetto alluda alla seguente frase di Isaia, 45,18: "Io sono il Signore, non ce n'è un altro" (*Ego Dominus, et non est alius*). C'è, comunque, un altro senso nel quale sia l'inno che l'incisione di Mellan coincidono nell'esprimere la significativa tradizione esegetica legata al ritegno di Dio di mostrarsi se non come *Deus absconditus*. Punto di partenza di questa tradizione è Filone di Alessandria. La nostra capacità di conoscere indirettamente Dio, da manifestazioni da lui derivate, implica che il nostro desiderio sia perpetuo e che lui sia inesauribile; e precisamente questa ricerca, sempre più vicina alla meta ma che non si compie mai,

⁵⁴ L'inno era citato da SELIER 1966, p. 69, come una delle più importanti fonti di ispirazione dell'idea pascaliana del Dio nascosto. L'anniversario del riconoscimento un decennio più tardi, nel 1656, fu l'occasione per la più ispirata disquisizione di Pascal sul Dio nascosto, nella famosa lettera a Mlle. Charlotte de Roannez, che desiderava abbracciare la vita monastica di Port-Royal.

offre la prova più alta e più vitale dell'esperienza dell'Infinito e del Trascendente. Secondo Gregorio di Nissa, con il quale la menzionata tradizione esegetica raggiunge la sua massima fioritura, colui che desidera vedere Dio vede l'oggetto del suo desiderio nella perpetua ricerca, e la contemplazione del volto di Dio consiste nel continuo progresso verso di lui⁵⁵. Anche in tal senso Mellan ha reso visibile il fondamentale paradosso della fede cristiana: il conoscere un Dio nascosto. Gli ininterrotti e infiniti avvolgimenti della spirale di Mellan hanno dato vita all'eterna aspirazione espressa dall'inno di credere, sperare e amare; e di percepire in questa infinita ricerca la vera natura di Dio, ora velato sotto le sembianze di Cristo.

Il *Volto Santo* di Mellan, come concetto e come tecnica, è impensabile senza la simile formulazione di un tema molto simile, di stampo egualmente profondo sebbene meno magniloquente, da parte di un incisore fiammingo, Crispijn De Passe il Vecchio. Nel 1631 De Passe pubblicò una serie di incisioni che rappresentavano la Passione di Cristo, con dei begli angeli che mestamente esibivano le *Arma Christi*, gli strumenti della Passione. La serie ha un frontespizio firmato e datato da De Passe, che descrive se stesso come *sextuagenarius* per sottolineare la straordinaria impresa della concezione, abilità e dedizione che il lavoro aveva richiesto (figs. 22, 23)⁵⁶. Il trofeo retto dall'angelo del frontespizio è in verità una cosa meravigliosa: uno specchio emisferico incorniciato che è ambigualmente convesso o concavo, in modo che la spirale possa risalire o discendere, ma non distorce l'immagine centrale dell'Uomo dei dolori. Il Salvatore, sofferente in trono, è inghiottito dall'oscurità ma debolmente visibile alla luce di un'unica torcia: ancora una volta, *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*. L'enigma qui è il paradosso dell'umiliante sacrificio personale di Cristo, che trionfa sulla morte per tutta l'umanità; e lo *speculum* è lo stesso riflesso nel titolo, che adotta la metafora dello specchio di Paolo per definire questa immagine così come l'intera serie: SPECVLVM PASSIONIS CHRISTI SALVATORIS MVNDI. Tranne che per certe zone modellate con il tratteggio incrociato, lo *speculum* e l'immagine che contiene sono create da una linea spiraliforme continua che termina o trae origine precisamente nel punto dove la procreazione divina e umana si incontrano, nei genitali. Lo stesso punto di intersezione si osserva in una illustrazione della Filosofia Occulta di Agrippa di Nettesheim (1533), dove il noto ideale dell'Uomo racchiuso in quattro quadrati, spesso applicato a Cristo, è illu-

⁵⁵ PUECH 1978.

⁵⁶ DE PASSE 1631, frontespizio; HOLLSTEIN 1949sgg., XVI, pp. 21-23, n. 57.

strato mediante una figura inscritta in un quadrato, le cui diagonali si incrociano all'altezza dell'inguine⁵⁷. Nella mano di Mellan la spirale è isolata e purificata, e la metafora di De Passe dell'immagine incisa come fosse vetro — l'occhio di Dio che riflette e rivela ma non distorce la realtà — è trasferita alla carta stessa, che diventa ben più di una semplice metafora, e piuttosto una specie di equivalente esistenziale del velo trasparente del Volto Santo.

Per comprendere altri tratti peculiari del lavoro di Mellan bisogna considerare come esso sia stato 'costruito'. Personalmente ritengo sia stato influenzato in parte da Agrippa. Dapprima Mellan ha fissato il centro del foglio disegnando le diagonali dagli angoli (fig. 24, A). Il punto di intersezione ha determinato il centro della spirale, che egli ha posto sulla punta del naso⁵⁸. Questa geometria era basata su una cruciale coincidenza nelle narrazioni bibliche di come Dio aveva animato l'immagine che aveva creato di se stesso. La coincidenza nasceva dalle origini dell'umanità, quando Dio creò Adamo e "soffiò sul suo volto il soffio della vita" (*inspiravit in faciem eius spiraculum vitae*) (Gen. 2,7)⁵⁹. Lo *spiraculum vitae* implicava una portentosa congiunzione di forma e significato tra il latino *spiro*, il soffio, da cui lo *spiritus* divino che dà vita; e *spira*, dalla parola greca per la spira, da cui spirale, la forma tradizionalmente identificata per l'ambizioso percorso tra l'umanità e la divinità, il percorso verso la Divina Sapienza associata all'insegnamento di Cristo nel Tempio e alla Discesa dello Spirito. Nella guglia di Sant'Ivo Borromini evidentemente assimilò in un'immagine incomparabile la forma a spirale della Ispirazione Divina, le fiamme serpeggianti della Carità, le lingue di fuoco che la Divina Eloquenza associava alla pratica legale *pro bono* del santo e lo spirito missionario che pervase i seguaci di Cristo con la Pentecoste. L'unicità del concetto è chiaramente articolata nella corona di fuoco al culmine, che consiste di quindici lingue di fuoco (il

⁵⁷ Lo stesso può applicarsi all'immagine di Agrippa dell'uomo inscritto in un cerchio; si veda HENINGER 1977, p. 145 e ss.

⁵⁸ SGARD 1957, pp. 49-58, fornisce una elaborata analisi schematica della stampa di Mellan. Sebbene Sgard sviluppi la componente schematica e mistica molto oltre di quanto io faccia, c'è una serie di importanti corrispondenze tra la sua analisi geometrica e la mia, e la loro importanza è sottolineata dal fatto che le mie osservazioni erano sorte in modo indipendente, prima che io scopriessi il lavoro di Sgard.

⁵⁹ Per quanto io abbia scoperto, soltanto Jill Purce ha intuito questo tratto fondamentale dell'immagine di Mellan senza riferirsi alla Genesi od ad altre fonti: "La linea a spirale attirandoci verso il centro, alla punta del naso di Cristo, non solo richiama la singolare capacità dell'odorato di evocare passato e futuro — oppure, al centro, per verticalizzare il tempo — ma, quale punto del respiro e dell'ispirazione, si riallaccia alla connessione linguistica tra spirale, ispirare e spirito" (PURCE 1974, n. 26).

numero dei seguaci) in cinque gruppi di tre, il pentagono tradizionalmente associato con le piaghe di Cristo e la Trinità che racchiude in sé il tutto⁶⁰. Fu essenziale per Mellan che nella Genesi il naso fosse visto come il *locus* dell'ispirazione divina e, sulla base di altri testi veterotestamentari, il naso era ritenuto un simbolo dell'ispirazione divina (2 Re 22,9), della presenza di Cristo (Isaia 2,22), dello spirito vitale umano (Giobbe 27,1-4), del sermone minaccioso (Giobbe 39,20)⁶¹. In due passi Giobbe mette, in questo senso, il naso in relazione alla fede incrollabile che il profeta ha in Dio contro tutte le tentazioni e le afflizioni, che è esattamente il perché egli fu considerato il principale prototipo veterotestamentario del Cristo sofferente durante la Passione. Mentre lamentava che l'Onnipotente "aveva spinto il mio animo all'amarezza", Giobbe nondimeno proclama che "lo spirito di Dio è nelle mie narici", e che "la gloria delle sue narici è il terrore". Hieronymus Lauretus, effettivamente mise in relazione il "naso dell'anima" alla divinità, dalla quale noi traiamo la sua "forza interiore", chiamandola il vento della fede, "spiraculum fidei"⁶². In un'altra serie di straordinarie associazioni, Giobbe concatena il soffio divino, la spirale, e la linea quale misura che Dio applica alla Terra. Il Signore parla al profeta da un turbine e gli chiede se comprende, se sa chi ha misurato la Terra con una linea, e chi ha messo in opera la sua pietra angolare:

Quindi il Signore rispose a Giobbe da un turbine, e disse: [...] Dov'eri quando posi le fondamenta della terra? Dimmi se comprendi. Chi ha fissato le sue

⁶⁰ Le quindici fiamme della Carità e della Divina Eloquenza erano messi in risalto, ma senza la spirale ed i componenti Trinitari, nell'importante studio di SCOTT 1982.

⁶¹ Per i mutamenti interpretativi del naso, si veda LAURETUS 1570 [1971, p. 710]. 2 Re 22, 9: "ascendit fumus de naribus eius et ignis de ore eius voravit carbones incensi sunt ab eo (Il fumo si alzò dalle sue narici e un fuoco divorante venne fuori dalla sua bocca: i carboni furono accesi da esso)." — Isaia 2, 22: "quiescite ergo ab homine cuius spiritus in naribus eius quia excelsus reputatus est ipse (Guardatevi dunque dall'uomo, nelle cui narici non v'è che un soffio: in quale conto si può tenere?)" — Giobbe 27,1-4: "addidit quoque Iob adsumens parabolam suam et dixit / vivit Deus qui abstulit iudicium meum et Omnipotens qui ad amaritudinem adduxit animam meam / quia donec superest halitus in me et spiritus Dei in naribus meis / non loquentur labia mea iniquitatem nec lingua mea meditabitur mendacium (Giobbe continuò a dire: Per la vita di Dio, che mi ha privato del mio diritto, / per l'Onnipotente che mi ha amareggiato l'animo, / finché ci sarà per me un soffio di vita, / e l'alito di Dio nelle mie narici, / mai le mie labbra diranno falsità / e la mia lingua pronunzierà menzogna!)." — Giobbe 39, 20: "gloria narium eius terror (Il suo alto nitrito incute spavento)."

⁶² "Nares, aut nasus animae, vim ejus interiorem, qua divina haurimus, significare potest: & etiam spiraculum fidei." LAURETUS 1570 [1971, p. 710].

dimensioni, se lo sai? o chi ha teso la corda su di essa? Dove sono fissate le sue basi o chi ha posto la sua pietra angolare?⁶³

L'ultima frase, *lapidem angularem*, è non meno rilevante dal momento che è stata costantemente applicata a Cristo quale uomo quadrato da Albrecht Dürer, per esempio, che mostrò l'Uomo dei Dolori sofferente, assiso pazientemente su blocchi di pietra nel frontespizio delle sue illustrazioni della Passione⁶⁴.

Proporzioni

La metafora della probità e fermezza di Cristo era a sua volta un fattore determinante nella struttura che sottosta all'immagine di Mellan, dal momento che è stato fissato il punto centrale dell'ispirazione alla punta del naso. La semplice geometria del disegno e le proporzioni del volto di Cristo erano state derivate dal quadrato formato dalla sommità e dai lati della tavola, il cui centro stabiliva il punto di intersezione tra le sopracciglia e la fronte (fig. 24, A'). Questo punto diventava a sua volta il centro di due cerchi concentrici, il più ampio dei quali determinava il diametro dell'aureola alle estremità del foglio, mentre il cerchio minore contornava la parte superiore della testa di Cristo; il raggio di questo cerchio minore era determinato dalla distanza tra la punta del naso e il bordo inferiore del quadrato inscritto (fig. 24, A-B = A'-B'). La punta del naso era il centro di un cerchio che determinava le proporzioni della parte inferiore della testa di Cristo dal profilo della fronte al mento.

Per quanto ne sappia, questo schema compositivo è unico così come la tecnica impiegata. Comunque, per cogliere interamente la sottigliezza, la artificiosità, e in definitiva il significato dell'immagine, è essenziale rendersi conto che il metodo di Mellan incorporava e combinava due antiche e sante tradizioni della rappresentazione del volto di Cristo e del Volto Santo della Veronica. Nelle rappresentazioni del Volto Santo il

⁶³ Giobbe 38, 1,4-7: "Respondens autem Dominus Iob de turbine dixit / [...] ubi eras quando ponebam fundamenta terrae indica mihi si habes intelligentiam / quis posuit mensuras eius si nosti vel quis tetendit super eam lineam / super quo bases illius solidatae sunt aut quis dimisit lapidem angularem eius." — "Il Signore rispose a Giobbe di mezzo al turbine: ...Dov'eri tu quando io ponevo le fondamenta sulla terra? / Dillo, se hai tanta intelligenza! / Chi ha fissato le sue dimensioni, se lo sai, / o chi ha teso su di essa la misura? / Dove sono fissate le sue basi / o chi ha posto la sua pietra angolare, / mentre gioivano in coro / le stelle del mattino / e plaudivano tutti i figli di Dio?"

⁶⁴ Su Cristo come "uomo quadrato" sofferente, vedere I. LAVIN, in LAVIN - LAVIN 2001, pp. 57-60.

punto centrale del foglio rettangolare e quello del quadrato interno avevano spesso determinato le estremità superiore e inferiore del naso⁶⁵. In un caso specifico, il famoso *Volto Santo* di Jan van Eyck, che deve essere stato una delle principali fonti di ispirazione per il *Volto Santo* di Mellan, come lo era stato per l'autoritratto di Albrecht Dürer, entrambi i punti focali sono riuniti nella stessa immagine⁶⁶. L'importanza del ritratto di Van Eyck giunge, ben al di là della struttura che ne è all'origine, sino all'idea ad essa sottesa, come mostrato dalle iscrizioni sulla versione di Berlino. La firma, accompagnata dalla data esatta, vuol rendere esplicita una esecuzione del tutto personale da parte dell'artista di questa immagine (il quadro) dell'immagine (la Veronica) creata da Colui che autodefinisce come l'inizio e la fine, l'Alpha e l'Omega, prendendo in prestito i termini di *primus* e *novissimus*, primo e ultimo, dal riferimento che Paolo fa al primo uomo, Adamo, primo essere vivente nell'anima, e l'ultimo Adamo, spirito datore di vita (1 Lettera ai Corinzi 15,45: *factus est primus homo Adam in animam viventem novissimus Adam in spiritum vivificantem*). Così Van Eyck pose il proprio quadro nella medesima, singolare categoria del suo soggetto, e aggiunse l'ambiguo motto "Come posso"⁶⁷. Mellan colse e adattò come propria la consonanza che Van Eyck aveva delineato tra la natura dell'immagine e la natura della sfida professionale e devozionale dell'artista con se stesso e i propri successori. Nella tradizione bizantina, quella rispecchiata dal Manuale del Pittore greco del Monte Athos, tre cerchi concentrici forniscono una specie di struttura trinitaria per il Volto Santo⁶⁸. Pure degno di attenzione nello schema bizantino — ampiamente seguito in Occidente — è il fatto che i raggi dei cerchi concentrici siano multipli della lunghezza del naso, le cui estremità coincidono con i centri dei cerchi di Mellan. Queste sorprendenti connessioni con tradizioni molto anteriori, di lunga durata e

⁶⁵ Si veda *Il Volto di Cristo*, 2000, dove caratteristiche simili possono essere scorti in molte immagini riprodotte: pp. 86, 87, 117, 138, 139, 141, 149, 157. Anche Claude la punta del naso nella sua incisione sulla veronica, si veda *Il dio nascosto*, 2000, p. 173 e ss.

⁶⁶ Si veda *Il Volto di Cristo*, 2000, p. 187 e ss.; sulle varie versioni del *Volto Santo* di Van Eyck si veda PANOFKY 1971, p. 430 e ss.; WOLF 1995, p. 173. La relazione con l'autoritratto di Dürer è stata ampiamente indagata da WINZINGER 1954 e KOERNER 1993, in part. pp. 99-108. Lo schema interpretativo di Winzinger, che intende equiparare quelle due opere e non fa riferimento alla tradizione medievale, differisce in modo significativo dalla mia analisi di Van Eyck e Mellan.

⁶⁷ Le iscrizioni sono trascritte in *Il Volto di Cristo*, 2000, p. 187, e discusse da KOERNER 1993, in part. p. 106 e ss.

⁶⁸ Il metodo descritto nel Manuale è stato ricostruito da PANOFKY 1982, pp. 74-81. Il testo risale al XVIII secolo, ma nessuno mette in dubbio la sua validità in generale e il fatto che erediti cognizioni dal Medioevo. Si veda sul Manuale anche BELTING 1994, pp. 17-19.

indipendenti tra loro, non possono essere occasionali, in qualsivoglia modo Mellan ne sia venuto a conoscenza. Neppure può essere una coincidenza da questo punto di vista il fatto che, come sappiamo dai pensieri di Mellan sulla propria arte, annotati da altri, egli fosse pienamente consapevole della tradizione della O di Giotto, che definiva l'"occhio d'oro":

Dice che l'occhio giusto è quello che senza pena pone ai suoi luoghi le partite. Ragionava che l'occhio d'oro si chiama quello che fa un circolo senza compasso et dentro a quello vi pone il centro o punto tutto a vista di occhio, quale vi trova il mezzo di esso come se fosse fatto con il compasso⁶⁹.

Non ho dubbi che nella concezione di Mellan il cerchio perfetto disegnato dall'artista a mano libera e il suo punto centrale perfettamente posizionato senza l'ausilio del compasso — l'occhio d'oro con la sua pupilla perfettamente centrale — fossero considerati sullo stesso piano delle perfette proporzioni del Volto Santo. E non ho dubbi che la fusione di queste tradizioni, l'una con l'altra, e con la linea spiraliforme, fosse di centrale importanza nel programmatico sforzo di Mellan di dare struttura, forma e significato alla propria visione.

Gli inerenti schemi proporzionali e disegnativi servono per accrescere, grandemente e con finezza, l'inquietante effetto della testa, e aiutare a spiegare il fascino del lavoro Mellan e la sua sfida agli emuli posteriori⁷⁰. Uno di questi era il filosofo ermeneutico inglese Richard Saunders, il quale scrisse un trattato di fisiognomica su quella che chiamò Metoscopia, lo studio della fronte, nel quale spiegava il significato dei nei e la loro distribuzione sul viso (fig. 25). L'illustrazione nell'edizione di Saunders del 1653 era schematica, ma nell'edizione del 1671 egli aveva evidentemente scoperto l'incisione di Mellan, e imitando il disegno spiraliforme centrato sulla punta del naso capì che esso aveva un ulteriore significato. L'interpretazione di Saunders del neo 21, già nella prima edizione, è sorprendente alla luce di quanto abbiamo visto sul modo in cui Mellan ha costruito il proprio Volto Santo. Saunders dice che

⁶⁹ I pensieri di Mellan sull'arte dell'incisione furono riportati in un trattato da Domenico Tempesti, il quale lavorò a Parigi e conobbe l'artista (cfr. DI DENARO 1994, p. 141). Sono debitore alla Dottorressa Roswita Stewering di Monaco per aver richiamato la mia attenzione su questo importante passo che avevo trascurato.

⁷⁰ Emulazioni più o meno esplicite dell'incisione di Mellan sono enumerate da PRÉAUD 1988, p. 47. Claude van Loock, librario antiquario di Bruxelles, mi ha mostrato quale potrebbe essere il tentativo più recente, di particolare interesse per il nostro contesto, dal momento che l'autore era un calligrafo professionista, con l'iscrizione: *Inciso da Inicos da Bouquillon / Depositato alla Direzione / Eseguito con un unico tratto di penna / da F. magne, Calligrafo Reale, Istruttore delle Scuole di Regime.*

questo neo, al centro della fronte, è il fulcro della razionalità umana, e ne indica un altro nei genitali, quale fulcro dell' "umanità" dell'uomo⁷¹.

L'ultima caratteristica della Veronica di Mellan che voglio ricordare è la croce ad X inscritta nell'aureola, la *crux decussata*, o più comunemente detta croce di sant'Andrea dall'apostolo che si suppone sia stato martirizzato su una croce di tal fatta, per evitare di replicare la maniera in cui Cristo venne messo a morte. La forma è quella della lettera greca X-Chi, la prima lettera del nome di Cristo, che vuol dire l'Unto, nome dato al Messia nella Bibbia. Adottando questa forma, Mellan si riferisce specificamente a Gesù crocifisso come colui che ha adempiuto la promessa messianica del Vecchio Testamento. Il segno della X era ben noto, per esempio, nella simbologia pre-cristiana che appariva di frequente nelle catacombe, e viene discusso nel famoso trattato di Antonio Bosio sulle catacombe cristiane di Roma, pubblicato nel 1632. In base a quanto dice Bosio, gli esperti di geroglifici ritenevano che il segno indicasse "la preparazione per ricevere lo Spirito Santo"⁷². Tra la punta del naso e il centro della fronte, non mi viene in mente una definizione più appropriata per il magico *Volto Santo* di Mellan di quella de "la preparazione a ricevere lo Spirito Santo".

Bosio si riferisce a questo punto a uno dei principali eruditi fiamminghi del suo tempo, Jan van Gorp (Johannes Goropius Becanus), i cui interessi filologici includevano i geroglifici e il loro simbolismo, e le cui stravaganti idee comprendevano la teoria che il fiammingo fosse la lingua più antica! Il passo nella *Hieroglyphica* di Goropius al quale allude Bosio è invero una disquisizione straordinariamente fantasiosa sul passaggio grafico e fonetico dal Tau al Sigma, la cui tripla natura egli considera quale simulacro impresso da Dio su tutte le cose, una sorta di Trinità attraverso la quale tutte le cose scorrono verso Dio. Più significativamente per il nostro caso, Goropius attribuisce al suono della S, la cui forma è solitamente identificata come una spirale, il significato di espressione perfetta del potere e della capacità con i quali Dio creò il Mondo, assecondando in questo modo lo stesso passo della Genesi che ispirò Mellan: *Formavit Dominus Deus hominem de limo terrae, et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae* (Gen. 2,7). La voce unica e tripla che

⁷¹ SAUNDERS 1653, p. 2; 1671, p. 310 (sull'ultimo testo, si veda ROOB 1997, p. 579).

⁷² BOSIO 1632, p. 636: "La Lettera X, credrei parimente che significasse la Croce che chiamano *Decussata*; come quella, nella quale fù crocifisso S. Andrea: se bene Goropio nelli suoi *Ieroglifici*, vuole che dinoti la preparazione per riceuere lo Spirito Santo." Bosio cita la Goropius, *Hieroglyphica*, lib. II.

denota la Trinità, che anima, ispira e congiunge tutte le cose create⁷³. Quale strumento col quale dare forma all'immagine dell'ispirazione divina, il bulino di Mellan — *caelum* — deve essere apparso davvero inviato dal Cielo.

Lo stesso potrebbe essere detto della luce stessa, in un installazione similmente ipnotica fatta da Bruce Nauman nel 1967 e chiamata *Wall or Window Sign*, nella quale scrive "Il vero artista aiuta il mondo rivelando le verità mistiche" mediante tubi al neon, lettere blu, e una spirale color pesca, entra una cornice di vetro chiaro (fig. 18). Il messaggio, il disegno e la luce eterea seguono il viaggio spirituale tracciato dal Volto Santo di Mellan — *ostendatque etiam quae occultet*.

⁷³ "Omnes notunt vehementem ipsius Sigma sibilum, quo non video quae vis et facultas conuenientius queat denotari, quam ea qua Deus mundum creauit. *Formauit*, inquit Moses, *Dominus Deus hominem de limo terrae, et inspirauit in faciem eius spiraculum vitae*. Viden hic spirantem Deum in vita homini danda? Quod hic vides expressum, id de reliqua etiam cogita creatione, in qua omnibus rebus Deus suum cuique esse adspirat: quae ratio optime per Sigma exprimitur [...] Hac itaque nota adiecta Spiritus sanctus, Patrem et filium amore colligans, exprimitur, et tota vox tribus litteris tres personas ea ratione exponit, qua filius ipsum Vnum omnibus afflat, et Spiritus sanctus ipsam vim, quae ipsum quod Vnum afflat et aspirat omnibus rebus creatis et ipsum Vnum inter se deuincit, et eo suo vinculo totam rerum colligat uniuersitatem." GOROPUS 1580, *Hieroglyphica*, p. 23 e ss. Su Goropius, che era famoso al suo tempo e le cui teorie hanno un'eco in gran parte della letteratura filologica del periodo, si veda VOET 1980, III, pp. 1019-28; BORST 1957-63, *passim*, VOLKMANN 1969, p. 110 e ss.



Fig. 1: Claude Mellan, *Volto Santo*, incisione. Parigi, Bibliothèque Nationale.



Fig. 2: Dettaglio della figura 1.

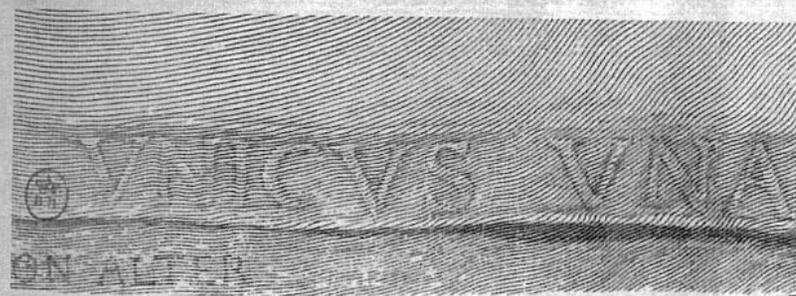


Fig. 3: Dettaglio della figura 1.



Fig. 4: Maestro E. S., *S. Veronica e Angeli che distendono il sudario*, incisione. Berlino, Kupferstichkabinett.

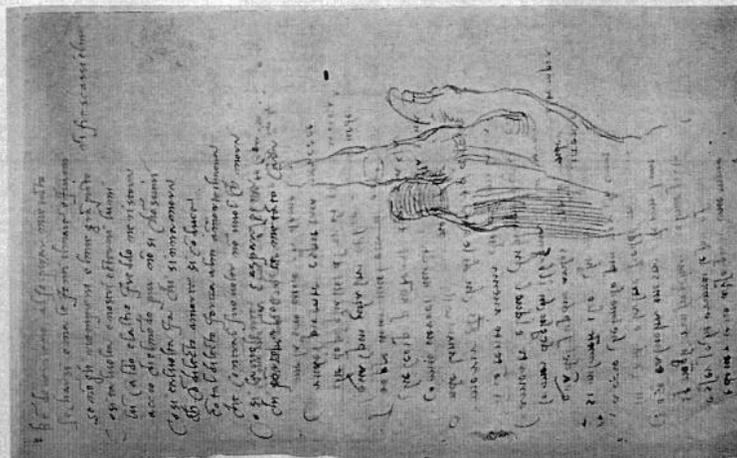


Fig. 6: Michelangelo, mano destra con l'indice esteso. Firenze, Casa Buonarroti.



Fig. 5: Michelangelo, mano destra che regge un libro. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

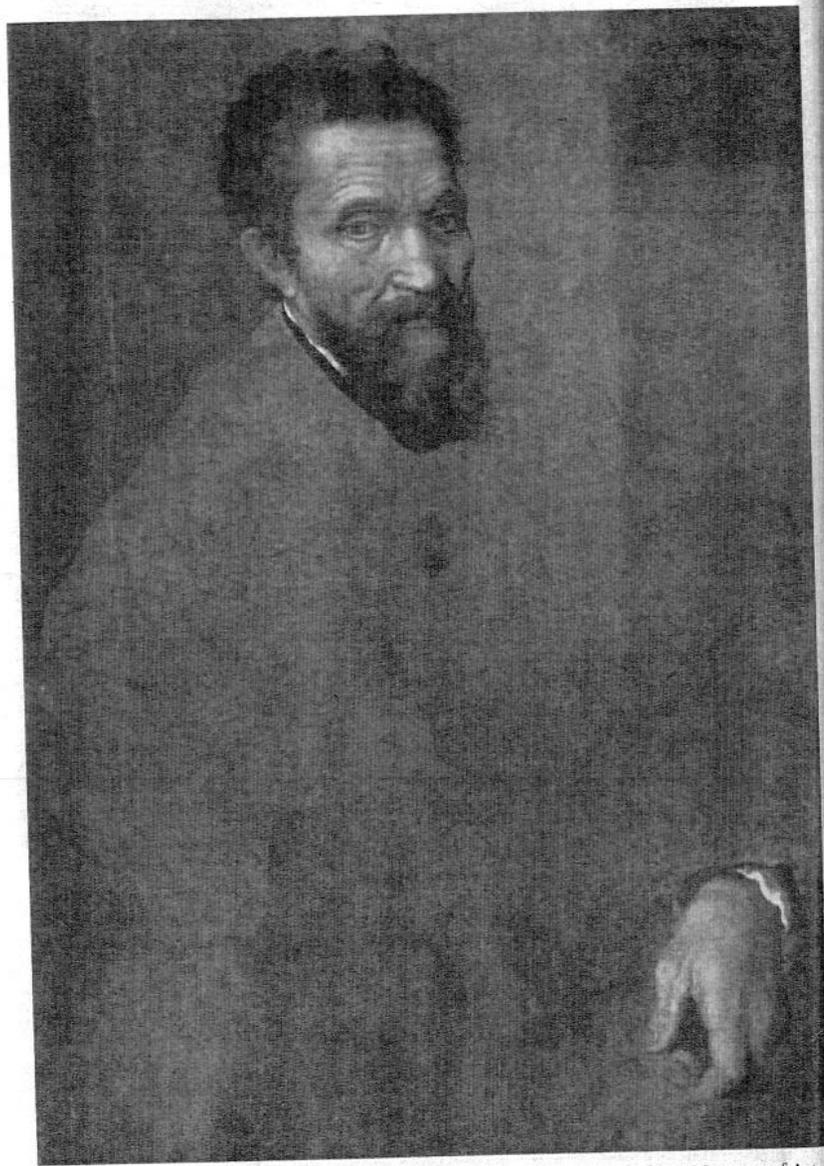


Fig. 7: Jacopino del Conte, Ritratto di Michelangelo. New York, Metropolitan Museum of Art.

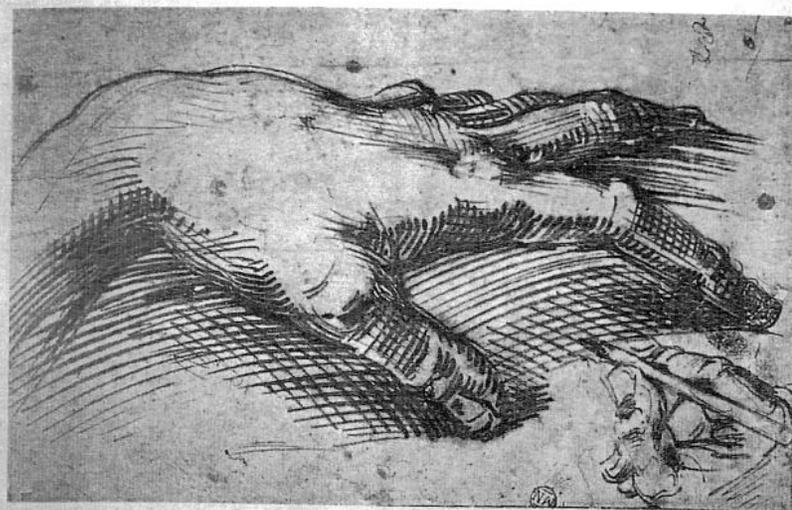


Fig. 8: Michelangelo, mano sinistra e mano destra che disegna. Parigi, Musée du Louvre.

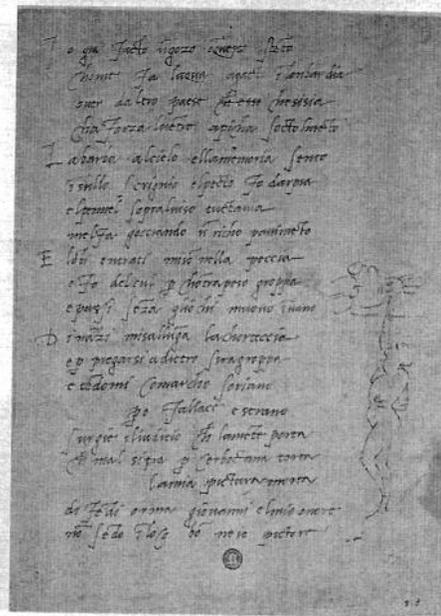


Fig. 9: Michelangelo, sonetto ironico e schizzo dell'atto di dipingere la volta della Cappella Sistina. Firenze, Casa Buonarroti.

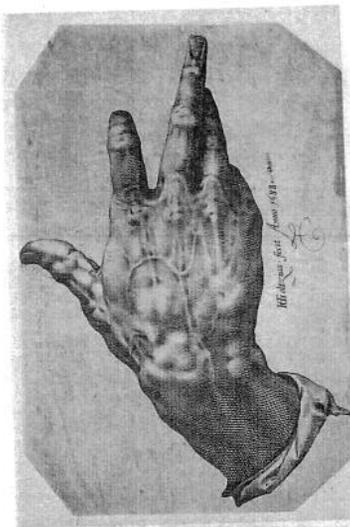


Fig. 11: Hendrick Goltzius, *Mano d'artista*, firmato e datato 1588. Haarlem. Tyler's Stichting.



Fig. 12: After Goltzius, *Mano Dexter Christi*, incisione.

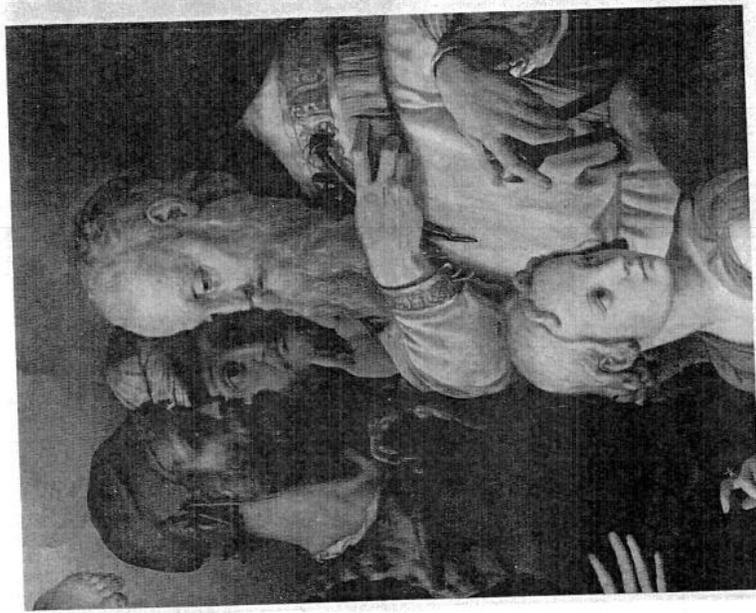


Fig. 10: Angelo Bronzino, *Deposizione*, dettaglio. Besançon, Musée des Beaux-Arts.

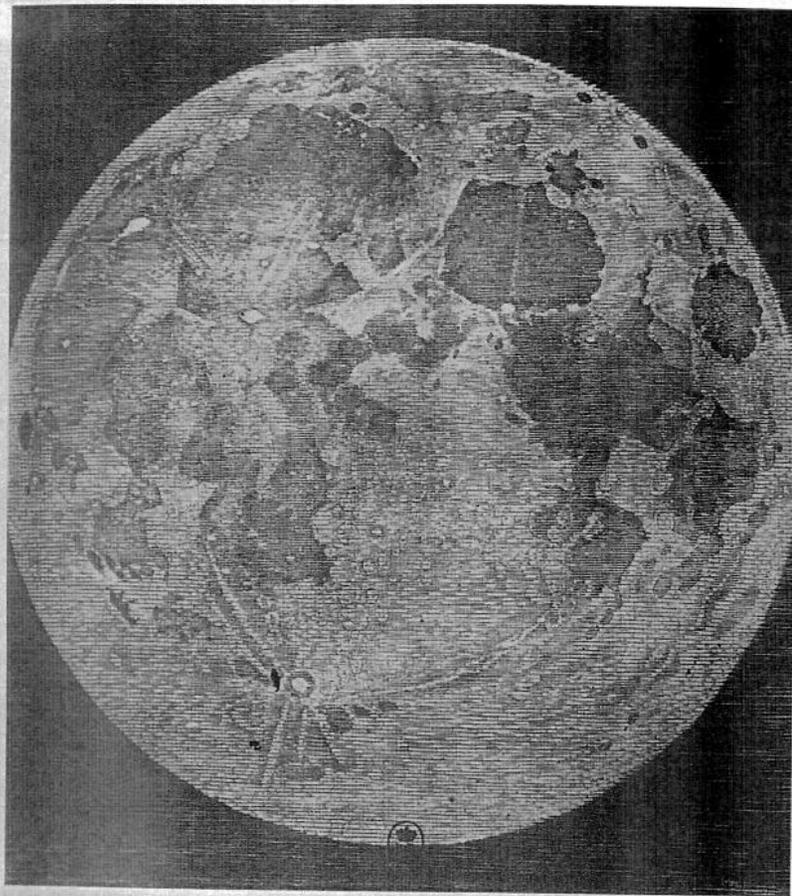


Fig. 13: Claude Mellan, *La Luna*, incisione.



Fig. 14: Jan van den Velde, mano di calligrafo nell'atto di maneggiare la penna, incisione di Simon Frisius, 1608.

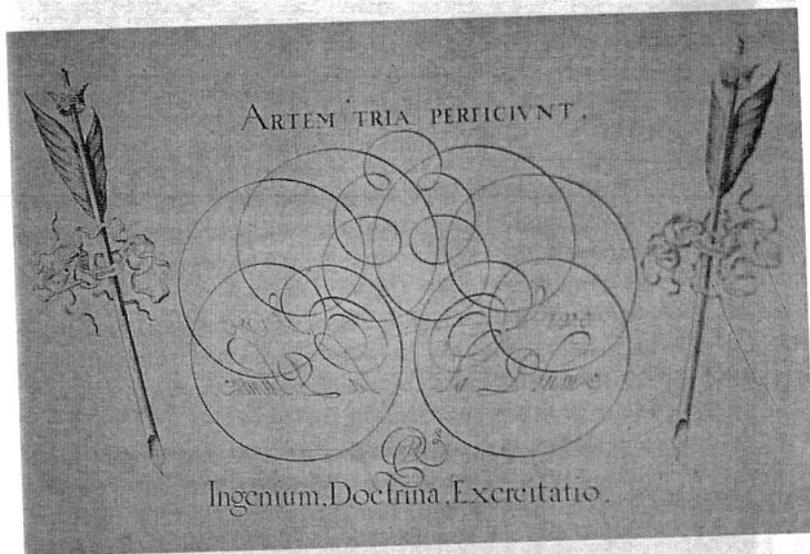


Fig. 15: David Roelands, *Artem Tria Perficiunt*, incisione.

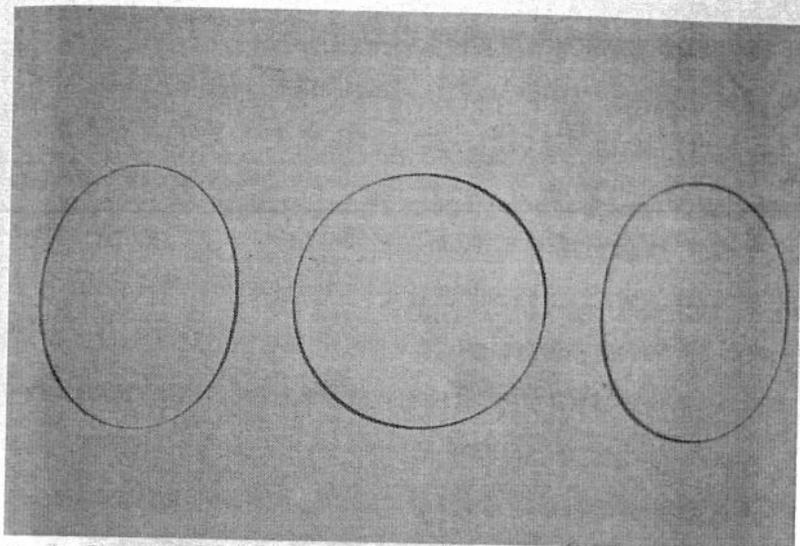


Fig. 16: Jan van den Velde, Cerchio affiancato da due ovali, incisione di Simon Frisius, 1605.

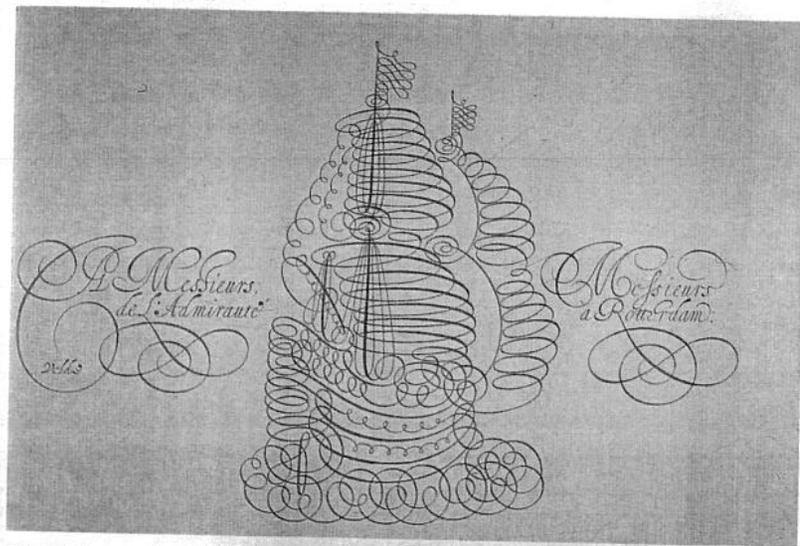


Fig. 17: Jan van den Velde, *East-Indiaman*, incisione di Simon Frisius, 1605.



Fig. 19: *Torre di Babele e Cristo che confutata i pagani*, Bible moralisée, dettaglio. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2554, c. 3v.



Fig. 18: Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (wall or window sign), tubi al neon, 1967. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

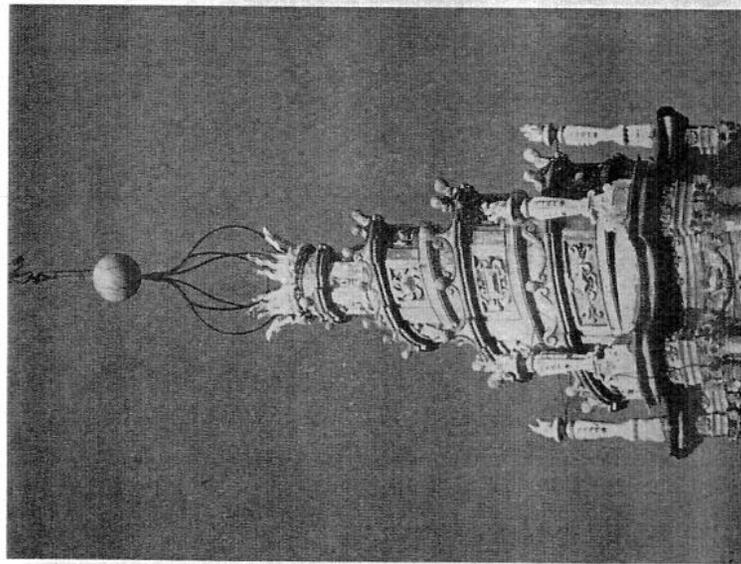


Fig. 20: Francesco Borromini, guglia di S. Ivo alla Sapienza. Roma.

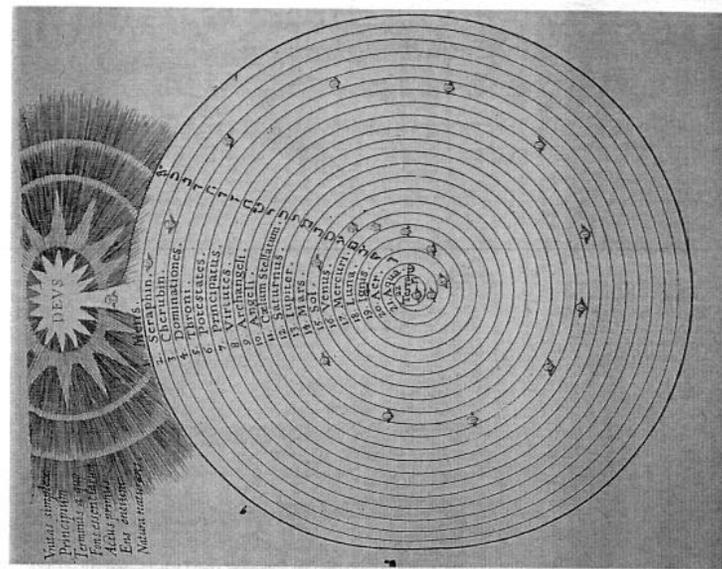


Fig. 21: Diagramma a spirale che rappresenta il cosmo, incisione, in R. FLUDD, *Utriusque cosmi maioris...*, Oppenheim 1617-1618, I, 219.

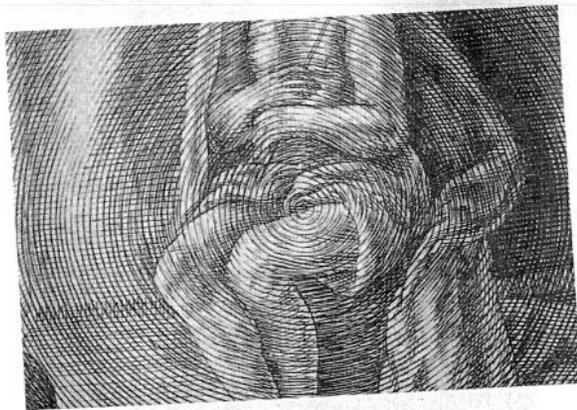


Fig. 23: Dettaglio della figura 22.

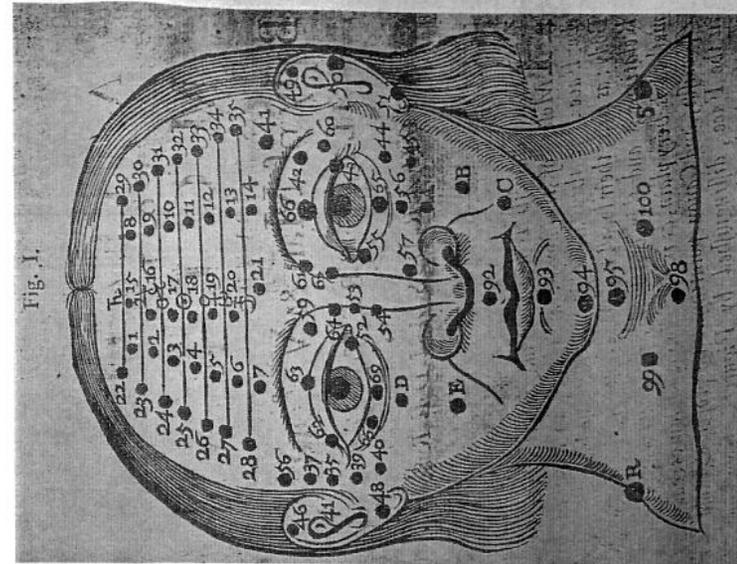


Fig. 25: Fisiognomica del viso, in R. SAUNDERS, *Physiognomie, and Chiromanicie, Metoposcopy*, London 1653, p. 2.

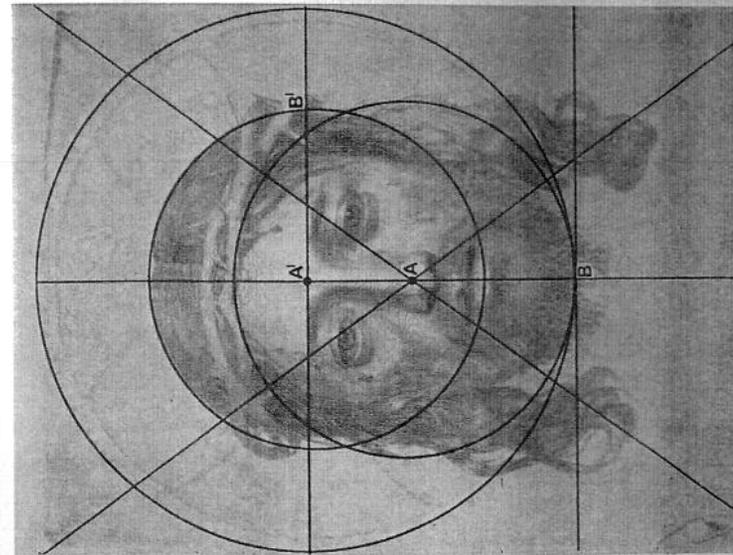


Fig. 24: Claude Mellan, *Volto Santo*, diagramma che dimostra la struttura centrica e circolare del disegno.

STUDI E TESTI

432

L'IMMAGINE DI CRISTO
DALL'ACHEROPITA ALLA MANO D'ARTISTA

Dal tardo medioevo all'età barocca

a cura di

Christoph L. FROMMEL e Gerhard WOLF

ESTRATTO

CITTÀ DEL VATICANO
BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA

2006

BIBLIOGRAFIA

- Actus Beati Francisci et sociorum eius*, 1902 = *Actus Beati Francisci et sociorum eius*, a cura di P. SABATIER, Paris 1902.
- ADAMNANO [1965] = ADAMNANO, *De locis sanctis [Itineraria et alia geographica]*, Turnholti 1965 (Corpus christianorum. Series latina, 175), pp. 175-234.
- ADORNO 1470-71 [1978] = A. ADORNO, *Itinerarium Terrae Sanctae (1470-71)* [ed. J. HEERS e G. DE GROER, *Itinéraire d'Anselme Adorno en Terre Sainte (1470-1471)*, Paris 1978].
- AGOSTI - M. HIRST 1996 = G. AGOSTI e M. HIRST, *Michelangelo, Piero d'Argenta and the 'Stigmatisation of St. Francis'*, in *The Burlington Magazine* 138 (1996), pp. 683-684.
- AGOSTON 1993 = L. C. AGOSTON, *Michelangelo's Christ. The Dialectics of Sculpture in Italy*, Harvard 1993.
- AGOSTON 2001 = L. C. AGOSTON, *Transfiguring Raphael. Identity, Authenticity and the Persona of Christ*, in *Coming About*, 2001, pp. 115-122.
- AGRIPPA VON NETTESHEIM 1533 = H. C. AGRIPPA VON NETTESHEIM, *De occulta philosophia*, Coloniae 1533.
- ALBERTI [1972] = L. B. ALBERTI, *On Painting and On Sculpture* [ed. C. GRAYSON, London 1972].
- Albrecht Dürer*, 1996 = *Albrecht Dürer. Œuvre gravé*, catalogo della mostra (Paris, 1996), a cura di S. RENOARD DE BUSSIERRE, Paris 1996.
- ALDROVANDI 1556 = U. ALDROVANDI, *Delle Statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, & case si veggono di Messer Ulisse Aldrovandi*, in L. MAURO, *Le antichità della città di Roma. Brevissimamente raccolte da chiunque ne ha scritto, o antico o moderno*, Venezia 1556, pp. 115-316.
- ALEXAKIS 1996 = A. ALEXAKIS, *Codex Parisinus Graecus 1115 and Its Archetype*, Washington, D.C. 1996 (Dumbarton Oaks Studies, 34).
- ALEXANDER 1994 = J. J. G. ALEXANDER, *Patrons, Libraries and Illuminations in the Italian Renaissance*, in *The Painted Page*, 1994, pp. 11-20.
- ALFONSO O SABIO [1959-72] = ALFONSO O SABIO, *Cantigas de Santa Maria* [ed. W. METTMAN, Coimbra 1959-72].
- AMBROGIO 1539 = T. AMBROGIO, *Introductio in Chaldaicam linguam, Syriacam, atque Armeniam, et decem alias linguas*, Pavia 1539.
- Ambrogio da Fossano detto il Bergognone*, 1998 = *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, 1998), a cura di G. C. SCIOLLA, Milano 1998.
- AMES-LEWIS 2002 = F. AMES-LEWIS, *La matita nera nella pratica di disegno di Leonardo da Vinci. XLI lettura vinciana, 21 aprile 2001*, Città di Vinci, Biblioteca Leonardiana, Firenze 2002 (Lettura Vinciana, 42).

- AMICO 1620 = B. AMICO, *Trattato delle piante e immagini de' sacri Edifizi di Terra Santa disegnate in Gierusalemme secondo le regole della prospettiva e vera misura della loro grandezza*, Firenze 1620.
- ANDALORO – ROMANO 2000 = M. ANDALORO e S. ROMANO, *L'immagine dell'abside. Continuità e trasformazione*, in *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, a cura di M. ANDALORO e S. ROMANO, Roma 2000 (Di fronte e attraverso, 537), pp. 93-132.
- ANDALORO 1991 = M. ANDALORO, *L'Acheropita*, in *Il palazzo apostolico lateranense*, a cura di C. PIETRANGELI, Firenze 1991, pp. 81-91.
- ANDERSON 1996 = J. ANDERSON, *Giorgione. Peintre de la "Brièveté Poétique"*, Paris 1996.
- Andrea Mantegna, 1992 = *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (London e New York, 1992), a cura di J. MARTINEAU, Milano 1992.
- ANGELILLI 2000 = W. ANGELILLI, *La diffusione dell'immagine lateranense. Le replique del Salvatore nel Lazio*, in *Il Volto di Cristo*, 2000, pp. 46-49.
- ANTONIO DA CREMONA [1890] = ANTONIO DA CREMONA, *Itinerarium ad sepulchrum Domini* [ed. R. RÖHRICHT, in *Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins* 13 (1890), pp. 153-174].
- ANZELEWSKY 1971 = F. ANZELEWSKY, *Albrecht Dürer, das malerische Werk*, Berlin 1971.
- ANZELEWSKY 1981 = F. ANZELEWSKY, *Dürer. Werk und Wirkung*, Stuttgart 1980.
- APIAN 1524 = P. APIAN, *Cosmographicus Liber Petri Apiani Mathematici studiose collectus*, Landshutae 1524.
- AREFORD 1998 = D. AREFORD, *The Passion Measured: A Late-Medieval Diagram of the Body of Christ*, in *The Broken Body*, 1998, pp. 211-238.
- ARMENINI [1988] = G. B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* [ed. M. GORRERI, Torino 1988].
- ARMENINI 1586 [1977] = G. B. ARMENINI, *On the True Precepts of the Art of Painting* (1586) [ed. E. J. OLSZEWSKI, New York 1977].
- Arte nell'aretino, 1974 = *Arte nell'aretino. Recupero e restauri dal 1968 al 1974*, catalogo della mostra (Arezzo, 1975), a cura di L. G. BOCCIA, Firenze 1974.
- BABINGER 1958 = F. BABINGER, *Sultan Mehmed's II. und ein heiliger Rock*, in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* (108) N.F. 33 (1958), pp. 266-278.
- BACCI 2000 = M. BACCI, *La fisiognomia di Cristo nelle testimonianze letterarie del Medioevo*, in *Il Volto di Cristo*, 2000, pp. 33-35.
- BACCI 2003 = M. BACCI, *Relics of the Pharos Chapel: a View from the Latin West*, in *Eastern Christian Relics*, a cura di A. LIDOV, Moskva 2003.
- BAGLIONE [1995] = G. BAGLIONE, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* [ed. J. HESS e H. RÖTTGEN, Città del Vaticano 1995 (Studi e Testi)].
- BAGLIONE 1639 = G. BAGLIONE, *Le nove chiese di Roma. Nelle quali si contengono le historie, pitture, sculture, & architetture di esse*, Roma 1639.

- BAGNOLI 1999 = A. BAGNOLI, *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo 1999.
- BÄHR 1995 = I. BÄHR, *Zur Entwicklung des Altarretabels und seiner Bekrönungen vor 1475*, in *Städel-Jahrbuch* 15 (1995), pp. 85-120.
- BALDASS 1932 = L. BALDASS, *Die Entwicklung des Dirk Bouts*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 6 (1932), pp. 77-114.
- BALDESCHI 1723 = A. BALDESCHI, *Stato della SS. Chiesa Papale Lateranense nell'anno MDCCXXIII. (Relazione della Nave principale della Sacrosanta Chiesa Papale Lateranense)*, Roma 1723.
- BALDINI 1973 = U. BALDINI, *Michelangelo scultore*, Milano 1973.
- BALDRIGA 2000 = I. BALDRIGA, *The First Version of Michelangelo's Christ for S. Maria sopra Minerva*, in *The Burlington Magazine* 142 (2000), pp. 740-745.
- BANGE 1922 = E. F. BANGE, *Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. Vol. II: Reliefs und Plaketten*, Berlin / Leipzig 1922.
- BARKAN 1998 = L. BARKAN, *Unearthing the Past*, New Haven 1998.
- BARNES 1998 = B. BARNES, *Michelangelo's Last Judgment. The Renaissance Response*, Berkeley / London 1998.
- BAROCCHI – RISTORI 1965-83 = P. BAROCCHI e R. RISTORI, *Il Carteggio di Michelangelo*, postuma a cura di G. POGGI, Firenze 1965-83.
- BAROCCHI 1950 = P. BAROCCHI, *Il Rosso Fiorentino*, Roma 1950.
- BAROCCHI 1960-62 = P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1960-62.
- BAROCCHI 1962 = P. BAROCCHI, *Michelangelo e la sua scuola, i disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*, Firenze 1962.
- BAROCCHI 1973 = P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano / Napoli 1973.
- BAROLSKY 1978 = P. BAROLSKY, *Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, London 1978.
- BAROLSKY 1990 = P. BAROLSKY, *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, University Park / London 1990.
- BARONIUS 1588-1607 = BARONIUS, *Annales Ecclesiastici*, Roma 1588-1607.
- BARTOLOCCI 1675-94 = G. BARTOLOCCI, *Bibliotheca Magna Rabbinnica de Scriptoribus, & Sriptis Rabbinnicis ordine Alphabetico Hebraicè, latinè digestis*, Romae 1675-94.
- BARTSCH 1808-21 = A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, Vienna 1808-21.
- BAUDOIN 1958 = F. BAUDOIN, *Kanttekeningen bij de Catalogus van de Dieric Bouts-Tentoonstelling*, in *Musée Royaux des Beaux-Arts Bulletin* 7 (1958), pp. 119-140.
- BEAUVAIS 2000 = L. BEAUVAIS, *Inventaire général des dessins, Ecole française: Charles Le Brun 1619-1690*, Paris 2000.
- BÉGUIN 1989 = S. BÉGUIN, *New Evidence for Rosso in France*, in *The Burlington Magazine* 131 (1989), pp. 828-838.
- BEIERWALTES 1988 = W. BEIERWALTES, *Visio facialis — Sehen ins Angesicht. Zur Coincidenz des endlichen und unendlichen Blicks bei Cusanus*, München 1988.

- (Bayrische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsbericht, Jg. 1988, Heft 1).
- BELLORI 1672 [1976] = GIOVANNI PEITRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni (1672)* [ed. E. BOREA e G. PREVITALI, Torino 1976].
- BELLOSI 1994 = L. BELLOSI, *Ancora sulla cronologia degli affreschi del Cappellone di San Nicola, in Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento San Nicola a Tolentino*, atti del convegno (Tolentino, 1992), Roma 1994, pp. 187-206.
- BELLOT 1995 = C. BELLOT, *Klarissenkloster St. Klara, in Kölner Kirchen und ihre mittelalterliche Ausstattung*, a cura di M. JÜSTEN-HEDTRICH, Köln 1995 (Colonia Romanica, 10), I, pp. 206-240.
- BELTING – EICHBERGER 1983 = H. BELTING e D. EICHBERGER, *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms 1983.
- BELTING – KRUSE 1994 = H. BELTING e C. KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994.
- BELTING 1986 = H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986.
- BELTING 1989 = H. BELTING, *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion*, New Rochelle, N.Y. 1989.
- BELTING 1990 = H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- BELTING 1994 = H. BELTING, *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago / London 1994.
- BERBARA 1999 = M. BERBARA, *El Laocoonte y el tema del sacrificio entre el renacimiento y a la contrarreforma*, in *Goya* 269 (1999), pp. 118-122.
- BERCHORII 1731 = R. P. PETRI BERCHORII PICTAVENSIS, *Reductorium morale, sive tomus secundus, De rerum proprietatibus*, Coloniae Agrippinae 1731.
- BERNARD 1994 = C. A. BERNARD, *Le Dieu des mystiques. Les voies de l'intériorité*, Paris 1994.
- BERNARD 1998 = C. A. BERNARD, *Le Dieu des mystiques. II. La conformation au Christ*, Paris 1998.
- BERNARI – DE VECCHI 1970 = C. BERNARI e P. DE VECCHI, *L'opera completa del Tintoretto*, Milano 1970 (Classici dell'Arte, 36).
- BERNINI PEZZINI – MASSARI – PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985 = G. BERNINI PEZZINI, S. MASSARI e S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma 1985.
- Bernini Scultore*, 1998 = *Bernini Scultore, la nascita del Barocco in Casa Borghese*, catalogo della mostra (Roma, 1998), a cura di A. COLIVA e S. SCHÜTZE, Roma 1998.
- BERTELLI 1967 = C. BERTELLI, *The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme, in Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, a cura di D. FRASER, H. HIBBARD e M. LEWINE, London 1967, pp. 40-55.
- BERTON 1857 = C. BERTON, *Dictionnaire des Cardinaux*, Paris 1857.
- BERZAGHI 1981 = R. BERZAGHI, *Committenze del Cinquecento: la pittura, in I secoli di Polirone. Committenza e produzione artistica di un monastero benedettino,*

- catalogo della mostra (San Benedetto Po, 1981), a cura di P. PIVA, San Benedetto Po 1981, I, pp. 293-335.
- BERZAGHI 1989 = R. BERZAGHI, *Tre dipinti e un nome per il "Maestro Orombello", in Dal Correggio a Giulio Romano*, 1989, pp. 171-192.
- BESANÇON 1994 = A. BESANÇON, *L'Image interdite*, Paris 1994.
- Beschreibender Katalog der Handzeichnungen, 1932 = Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina*, Vol. III, a cura di A. STIX e L. FRÖHLICH-BUM, Wien 1932.
- Bible moralisée*, [1992] = *Bible moralisée Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek*, a cura di R. HAUSSHERR, Graz 1992.
- Bible moralisée*, [1995] = *Bible moralisée. Codex Vindobonensis 2554. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek*, commentary and translation of biblical texts by G. B. GUEST, London 1995 (Manuscripts in miniature, 2).
- Bibliotheca sanctorum, 1961-70 = Bibliotheca sanctorum*, Roma 1961-70.
- BOBER – RUBINSTEIN 1986 = B. BOBER e R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture*, Oxford 1986.
- BOMFORD – ROY – SMITH 1986 = D. BOMFORD, A. ROY e A. SMITH, *The Techniques of Dieric Bouts: Two Paintings Contrasted*, in *National Gallery Technical Bulletin* 10 (1986), pp. 39-57.
- BOON 1958 = K. G. BOON, *Bouts, Justus of Ghent, and Berruguete*, in *The Burlington Magazine* 100 (1958), pp. 8-15.
- BORCHHARDT-BIRBAUMER 1991 = B. BORCHHARDT-BIRBAUMER, *"Freizügigkeit und Mässigung". Zur Antikenrezeption in den Werken Guido Renis*, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 44 (1991), pp. 131-158.
- BORDEAUX 1986 = J.-L. BORDEAUX, *Authentique sans réserves*, in *Connaissance des arts* 413/414 (1986), pp. 36-41.
- BORDINI 1989 = S. BORDINI, *Il tempo delle passioni. Note per una storia della teoria delle espressioni*, in *Ricerche di Storia dell'arte* 37 (1989), pp. 4-27.
- BORGHEZIO 1933 = P. BORGHEZIO, *Vita di San Giuda Taddeo, cugino e Apostolo del Signore, Patrono delle cause disperate venerato nella parrocchiale di San Massimo a Torino*, Torino 1933.
- BÖRNER 1997 = L. BÖRNER, *Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin. Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450-1750)*, Berlin 1997.
- Borromini e l'universo barocco, 2000 = Borromini e l'universo barocco*, catalogo della mostra (Roma, 1999-2000), a cura di R. BÖSEL e C. L. FROMMEL, Milano 2000 (Documenti di architettura, 127).
- BORST 1957-63 = A. BORST, *Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker*, Stuttgart 1957-63.
- BOSCHINI 1660 [1966] = M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660 [ed. A. PALLUCCHINI, Venezia / Roma 1966 (Fonti e Testi, 7)].
- BOSKOVITS 1986 = M. BOSKOVITS, *Arte e formazione religiosa: il caso del Beato Angelico*, in *L'uomo di fronte all'arte. Valori estetici e valori etico-religiosi*, atti del convegno (La Spezia, 1985), Milano 1986, pp. 153-164.

- BOSKOVITS 1987 = M. BOSKOVITS, *Gemäldegalerie Berlin. Frühe italienische Malerei*, Berlin 1987.
- BOSKOVITS 1997 = M. BOSKOVITS, *Studi sul ritratto fiorentino quattrocentesco I*, in *Arte cristiana* 85/781 (1997), pp. 255-263.
- BOSSHARD 1982 = E. D. BOSSHARD, *Tüchleinmalerei — eine billige Ersatztechnik?*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45 (1982), pp. 31-42.
- BRAMBILLA BARCILON — MARANI 1999 = P. BRAMBILLA BARCILON e P. C. MARANI, *Leonardo, l'Ultima Cena*, Milano 1999.
- BRANDEBUSEMEYER 2000 = J. BRANDEBUSEMEYER, *Das Meditationsbild des Niklaus von Flüe. Konturen verbildlichter Spiritualität*, tesina di licenza presentata all'Istituto di Spiritualità della Pontificia Università Gregoriana, Roma 2000.
- BRASCA 1480 [1966] = S. BRASCA, *Viaggio in Terrasanta* (1480) [ed. A. L. MOMIGLIANO LEPSCHY, *Viaggio in Terrasanta di Santo Brasca, 1480, con l'Itinerario di Gabriele Capodilista, 1458*, Milano 1966 (I cent, 4)].
- BRAUN 1932 = J. BRAUN, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932.
- BREITENBACH 1930 = E. BREITENBACH, *Speculum humanae salvationis. Eine typengeschichtliche Untersuchung*, Strassburg 1930 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 272).
- BREYDENBACH 1486 [1999] = B. VON BREYDENBACH, *Peregrinationes* (1486) [ed. G. BARTOLINI e G. CAPORALI, Roma 1999 (Roma nel Rinascimento, 23)].
- BROOS 1971 = B. P. J. BROOS, *The 'O' of Rembrandt*, in *Simiolus* 4 (1971), pp. 150-184.
- BROWN 1978 = D. A. BROWN, *The London Madonna of the Rocks in Light of Two Milanese Adaptations*, in *Collaboration in Italian Renaissance Art*, a cura di W. S. SHEARD e J. J. PAOLETTI, New Haven 1978, pp. 167-186.
- BROWN 1998 = D. A. BROWN, *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*, New Haven / London 1998.
- BROWN 2000 = A. BROWN, *Ideology and Faction in Savonarolan Florence*, in *The World of Savonarola. Italian Elites and Perceptions of Crisis*, atti del convegno (Coventry, 1998), a cura di S. FLETCHER e C. SHAW, Aldershot 2000 (Warwick Studies in the Humanities), pp. 22-41.
- Bruder Klaus, 1917-21 = *Bruder Klaus. Die ältesten Quellen über den seligen Nikolaus von Flüe, sein Leben und seinen Einfluss*, a cura di R. DURRER, Sarnen 1917-21.
- BRUGNOLO 1987 = F. BRUGNOLO, *Le terzine della "Maestà" di Simone Martini e la prima diffusione della "Commedia"*, in *Medioevo romanzo* 12 (1987), pp. 135-154.
- BUCHNER 1956 = E. BUCHNER, *Der Meister des Seyfriedsberger Altars und Hans Burgkmair*, in *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 10 (1956), pp. 35-52.
- BURCARDO [1979-84] = BURCARDO DA MONTE SION, *Descriptio Terrae Sanctae [Itinera Hierosolymitana cruce signatorum (saec. XII-XIII)]*, II, ed. S. DE SANDOLI, Jerusalem 1979-1984, IV

- BURCHARDUS [1910-42] = J. BURCHARDUS, *Liber notarum. Ab anno MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI* [ed. E. CELANI, Città di Castello 1910-42 (Rerum Italicarum Scriptores, 32)].
- BUSH 1988 = V. BUSH, *The Colossal Sculpture of the Cinquecento*, New York / London 1976.
- BUTTERFIELD 1992 = A. BUTTERFIELD, *L'Incredulità di San Tommaso di Andrea del Verrocchio*, in *Il maestro di Leonardo. Il restauro dell'Incredulità di San Tommaso di Andrea del Verrocchio*, Catalogo della mostra (Firenze, 1992-93 e New York, 1993), a cura di L. DOLCINI, Firenze 1992, pp. 61-87.
- BUTTERS 1996 = S. B. BUTTERS, *The Triumph of Vulcan. Sculptors' Tools, Porphyry, and the Prince in the Ducal Florence*, Firenze 1996.
- BUTZKAMM 1990 = A. BUTZKAMM, *Bild und Frömmigkeit im 15. Jahrhundert. Der Sakramentsaltar von Dieric Bouts in der St.-Peters-Kirche zu Löwen*, Paderborn 1990.
- BUZZI — ZARDIN 1997 = F. BUZZI e D. ZARDIN, *Carlo Borromeo e l'opera della "grande riforma": cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, Milano 1997.
- BYNUM 1986 = C. BYNUM, *The Body of Christ in the Later Middle Ages. A Reply to Leo Steinberg*, in *Renaissance Quarterly* 39 (1986), pp. 399-439.
- Byzance, 1992 = *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Paris, 1992-93), a cura di X. RÉMOND, Paris 1992.
- Le Cabinet d'un grand amateur*, 1967 = *Le Cabinet d'un grand amateur*, P.-J. Mariette, 1694-1774, *dessins du XV^e siècle au XVIII^e siècle*, catalogo della mostra, Paris, 1967
- CABASILAS [1865] = N. CABASILAS, *De vita in Christo [Patrologiae cursus completus. Series Graeca]*, ed. J.-P. MIGNÉ, 150, Lutetiae Parisiorum 1865, coll. 491-726].
- CALÍ 1980 = M. CALÍ, *Da Michelangelo all'Escorial*, Torino 1980.
- CALVESI 1969 = M. CALVESI, *Il significato della Sagrestia Nuova di Michelangelo*, in G. ALVIANI, *Momenti del marmo. Scritti per i duecento anni dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*, Roma 1969, pp. 81-98.
- CALVESI 1990 = M. CALVESI, *Pietà per Savonarola*, in *Art e Dossier* 42 (1990), pp. 19-21.
- CALVI — MARINONI 1982 = G. CALVI e A. MARINONI, *I manoscritti di Leonardo da Vinci, dal punto di vista cronologico storico e biografico*, Busto Arsizio 1982.
- CAMBARERI — ROCA DE AMICIS 2002 = M. CAMBARERI e A. ROCA DE AMICIS, *Ippolito Scalza*, Orvieto 2002.
- CAMERON 1979 = A. CAMERON, *Images of Authority: Elites and Icons in Late Sixth-Century Byzantium*, in *Past and Present* 84 (1979), pp. 3-35.
- CAMERON 1992 = A. CAMERON, *The Language of Images: The Rise of Icons and Christian Representation*, in *Studies in Church History* 28 (1992), pp. 1-42.
- CAMPBELL 1976 = L. CAMPBELL, *The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century*, in *The Burlington Magazine* 118 (1976), pp. 188-198.
- CAMPBELL 1998 = L. CAMPBELL, *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, London 1998 (National Gallery Catalogues).

- CAMPI 1997 = E. CAMPI, *Kruzifixus und Pietà Michelangelos für Vittoria Colonna. Versuch einer theologischen Interpretation*, in *Vittoria Colonna*, 1997, pp. 405-414.
- CANEDY 1976 = N. CANEDY, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, London 1976.
- CANESTRO CHIOVENDA 1976 = B. CANESTRO CHIOVENDA, *La Galleria Giustiniani in Roma e Gaudenzio Ferrari*, in *Commentari* 27 (1976), pp. 98-108.
- Caravaggio e i Giustiniani, 2001 = *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra (Roma e Berlino, 2001), a cura di S. DANESI SQUARZINA, Milano 2001.
- Caravaggio, 1999 = *Caravaggio*, catalogo della mostra (Madrid, 1999 e Bilbao, 2000), a cura di C. STRINATI, R. VODRET, Madrid 1999.
- Caravaggio. *La luce nella pittura lombarda*, 2000 = *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, catalogo della mostra (Bergamo, 2000), a cura di F. ROSSI, Milano 2000.
- CARDON 1998 = BERT CARDON, *Na allen synen besten vermoegenen. Dirk Bouts en zijn opdrachtgevers*, in *Leuven in de Late Middeleeuwen*, 1998, pp. 73-85.
- CARON 1985 = M. L. CARON, *Het Beeld van Christus in de Vrouwenkloosters en bij de Zusters van het gemene Leven*, in *Ons Geestelijk Erf* 59 (1985), pp. 457-470.
- Cassiano Dal Pozzo, 1998 = *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo, A Catalogue Raisonné, Series A, Part 2: Early Christian and Medieval Antiquities*, J. OSBORNE e A. CLARIDGE, Vol. 2, *Other Mosaics, Paintings, Sarcophagi and Small Objects*, London 1998.
- CAST 1981 = D. CAST, *The Calumny of Apelles*, New Haven / London 1981.
- CAZELLES - LONGON - MEISS 1969 = R. CAZELLES, J. LONGON e M. MEISS, *Les Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*, New York 1969.
- CETTO 1966 = A. M. CETTO, *Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich*, Bern 1966.
- CHAMBERS 2001 = D. S. CHAMBERS, *Isabella d'Este and the Travel Diary of Antonio De Beatis*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 64 (2001), pp. 296-308.
- CHAMPEAUX-STERCKX 1972 = G. DE CHAMPEAUX e S. STERCKX, *Le monde des symboles*, s.l. 1972.
- CHASTEL 1983 = A. CHASTEL, *Il sacco di Roma*, Torino 1983.
- CHÂTELET 1980 = A. CHÂTELET, *Les Primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du Nord au XV^e siècle*, Paris 1980.
- CHÂTELET 1983 = A. CHÂTELET, *Ludolphe le Chartreux et l'iconographie religieuse de la fin du moyen-âge*, in *Von der Macht der Bilder*, atti del convegno (Eisenach, 1983), a cura di E. ULLMANN, Leipzig 1983, pp. 290-299.
- CHEVALIER 1892-1920 = U. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Eglise latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, Louvain 1892-1920 (Subsidia hagiographica, 4).
- Christian Relics, 2000 = *Christian Relics in the Moscow Kremlin*, a cura di A. LIDOV, Moskva 2000.

- CHUGREEVA 2005 = N. CHUGREEVA, *Spas Nerukotvornyi v russkoi kulture XVII veka (The Mandylion in the seventeenth century Russian culture)*, in L. EVSEVA, A. LIDOV e N. CHUGREEVA, *Spas Nerukotvornyi v russkoi ikone (The Mandylion in Russian Icons)*, Moskva 2005, pp. 136-186.
- CIAMPINI 1693 = J. CIAMPINI, *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis. Synopsis historica*, Romae 1693.
- CIARDI 1590 [1973] = G. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura (1590)* [in *Giam-paolo Lomazzo, Scritti sulle arti*, a cura di R. P. CIARDI, Firenze 1973].
- CIARDI 1994 = R. P. CIARDI, *Il Rosso e Volterra*, in *Il Rosso e Volterra*, catalogo della mostra (Volterra, 1994), Venezia 1994, pp. 17-99.
- CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO 1985 = M. G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *Analisi stilistica, ipotesi attributive e storiche a proposito delle xilografie savonaroliane*, in *Immagini e azione riformatrice*, 1985, pp. 11-20.
- CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO 1967 = M. G. CIARDI-DUPRÈ DAL POGGETTO, *Un'ipotesi su Niccolò Spinelli Fiorentino*, in *Antichità Viva* VI (1967), pp. 22-34.
- CICOGNARA 1813-18 = L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di Agincourt*, Venezia 1813-18.
- CIGGAR 1995 = K. CIGGAR, *Une description de Constantinople dans le Tarragonensis 55*, in *Revue des études byzantines* 53 (1995), pp. 117-140.
- CITTADINI 2000 = R. CITTADINI, *Michelangelo e Lisippo: la Madonna del Tondo Doni*, in *Ricerche di storia dell'arte* 71 (2000), pp. 63-78.
- CLARK - PEDRETTI 1968 = K. CLARK e C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1968.
- CLARK 1935 = K. CLARK, *A Catalogue of Drawings of Leonardo da Vinci at Windsor Castle*, London 1935.
- Claude Mellan, 1989 = *Claude Mellan, gli anni romani. Un incisore tra Vouet e Bernini*, catalogo della mostra (Roma, 1989-90), a cura di L. FICACCI, Rome 1989.
- CLERI 1991 = B. CLERI, *Il trionfo di Carlo Quinto ovvero il trionfo di Francesco Maria della Rovere*, in *Il trionfo di Carlo V, 1530. Storia di stampe ducali dal ritrovamento al restauro*, catalogo di mostra (Urbania, 1991), a cura di F. PAOLI, Urbania 1991, pp. 17-21.
- COHEN 1995 = S. COHEN, *A New Perspective on Giorgione's Three Philosophers*, in *Gazette des Beaux-Arts* 76 (1995), pp. 53-64.
- COLE 2000 = M. W. COLE, *Lecture*, Athens 2000.
- COLE 2002 = M. W. COLE, *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge 2002.
- COLLIER 1984 = J. M. COLLIER, *A New Perspective on Dirk Bouts*, in *Pantheon* 42 (1984), pp. 49-51.
- COMANINI 1591 [1960-62] = G. COMANINI, *Il Figino ovvero del fine della pittura*, Mantua 1591 [in *BAROCCHI 1960-62*, vol. III, pp. 237-379].
- COMBLEN-SONKES 1996 = M. COMBLEN-SONKES, *The Collegiate Church of Saint Peter, Louvain*, Brüssel 1996 (Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, 18).

- Coming About, 2001 = *Coming About... A Festschrift for John Shearman*, a cura di L. R. JONES e L. C. MATHEWS, Cambridge, Mass. 2001.
- CONDIVI 1976 = A. CONDIVI, *The Life of Michelangelo*, a cura di H. WOHL, Oxford 1976.
- CONNORS 1996 = J. CONNORS, *Borromini's S. Ivo alla Sapienza. The spiral*, in *The Burlington Magazine* 138 (1996), pp. 668-682.
- CONSIME 2000 = F. CONSIME, *Le peintre chrétien. Théorie de l'image religieuse dans la France du XVIIème siècle*, Paris 2000.
- CONTI 1995 = A. CONTI, *Sfortuna di Lorenzo Leonbruno*, in *Prospettiva* 77 (1995), pp. 36-50.
- COOTWIJCK 1619 = J. VAN COOTWIJCK [Ioannes Cotovicus], *Itinerarium Hierosolymitanum et Syriacum*, Antverpiae 1619.
- CORBO 1965 = A. M. CORBO, *Documenti romani su Michelangelo*, in *Commentari* 16 (1965), pp. 98-151.
- CORNELL 1925 = H. CORNELL, *Biblia pauperum*, Stockholm 1925.
- CORVISIERI 1880 = *Compendium processuum Sancti Officii Romae qui fuerunt compilati sub Paulo III, Iulio III, et Paulo IV*, a cura di C. CORVISIERI, Roma 1880.
- COSTAMAGNA 1996 = P. COSTAMAGNA, *La création de l'ordre des Théatins et ses répercussions sur l'art de Rosso Fiorentino et de ses contemporains*, in *Pontormo e Rosso*, 1996, pp. 157-163.
- Costituzione pastorale, 1985 = *Costituzione pastorale sulla Chiesa nel mondo contemporaneo (Gaudium et spes)*, n. 22, in *Enchiridion Vaticanum I, Documenti del Concilio Vaticano II*, 13a edizione, Bologna 1985, pp. 812-813.
- COX-REARICK 1984 = J. COX-REARICK, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo Leo X, and the two Cosimos*, Princeton 1984.
- COX-REARICK 1995 = J. COX-REARICK, *The Collection of Francis I: Royal Treasures*, Anversa 1995.
- CRISPÍ I CANTON 1996 = M. CRISPÍ I CANTON, *La verònica de Madona Santa Maria i la processó de la Púrissima organitzada per Martí l'Humà*, in *Locus amoenus* 2 (1996), pp. 85-101.
- CROISSET VAN UCHELEN 1976 = A. R. A. CROISSET VAN UCHELEN, *Dutch Writing-Masters and the 'Prix de la Plume Couronnée'*, in *Quaerendo* 6 (1976), pp. 319-346.
- CUNALLY = J. CUNALLY, *Images of the Illustrious in Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton 1999.
- CURZI 1993 = G. CURZI, *La decorazione musiva della basilica dei SS. Nereo e Achilleo in Roma: materiali ed ipotesi*, in *Arte medievale* II Serie, 7/2 (1993), pp. 21-45.
- CUSANO [1998] = NICCOLÒ CUSANO, *La visione di Dio*, a cura di M. VANNINI, Bologna 1998.
- CUTLER - SPIESER 1996 = A. CUTLER e J.-M. SPIESER, *Das mittelalterliche Byzanz 725-1204*, München 1996.
- D'ONOFRIO 1968 = C. D'ONOFRIO, *Roma vista da Roma*, Roma 1968.

- D'ONOFRIO 1981 = C. D'ONOFRIO, *Gian Lorenzo Bernini e gli angeli di Ponte S. Angelo. Storia di un ponte*, Roma 1981.
- DA PIETRALUNGA, 1982 = L. DA PIETRALUNGA, *La Basilica di San Francesco d'Assisi*, Treviso 1982.
- DAGRON 1982 = G. DAGRON, *Frontières et marges: le jeu du sacré à Byzance*, in *Corps écrit* 2 (1982), pp. 159-166.
- DAGRON 1987 = G. DAGRON, *Image de bête ou image de Dieu. La physiognomonie animale dans la tradition grecque et ses avatars byzantins*, in *Poikilia, études offertes à Jean-Pierre Vernant*, Paris 1987, pp. 69-80.
- DAGRON 1991(a) = G. DAGRON, *Holy Images and Likeness*, in *Dunbarton Oaks Papers* 45 (1991), pp. 23-33.
- DAGRON 1991(b) = G. DAGRON, *Mots, images, icônes*, in *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 44 (1991), pp. 151-168.
- DAGRON 1994 = G. DAGRON, *L'image de culte et le portrait*, in *Byzance et les images*, atti del convegno (Paris, 1992), a cura di A. GUILLOU e J. DURAND, Paris 1994, pp. 121-150.
- Dal Correggio a Giulio Romano, 1989 = *Dal Correggio a Giulio Romano. La committenza di Gregorio Cortese*, catalogo della mostra (San Benedetto Po, 1989), a cura di P. PIVA, Mantova 1989.
- DANESI SQUARZINA 1991/97 = S. DANESI SQUARZINA, *La Sistina di Sisto IV e l'eredità del pensiero religioso medievale*, in *Ricerche sul Quattrocento a Roma*, Roma 1991, pp. 215-250; e in *Le due Rome del Quattrocento*, atti del convegno (Roma, 1996), a cura di S. ROSSI e S. VALERI, Roma 1997, pp. 109-126.
- DANESI SQUARZINA 1997 = S. DANESI SQUARZINA, *The Collections of Cardinal Benedetto Giustiniani*, Part I, Documents for the History of Collecting. Published with assistance from the Provenance Index of the Getty Information Institute in *The Burlington Magazine* 139 (1997), pp. 766-791.
- DANESI SQUARZINA 1998 = S. DANESI SQUARZINA, *The Collections of Cardinal Benedetto Giustiniani. Part II*, in *The Burlington Magazine* 140 (1998), pp. 102-118.
- DANESI SQUARZINA 1999 = S. DANESI SQUARZINA, *Pittura y representacion: Caravaggio valiente imitador del natural*, in *Caravaggio*, 1999, pp. 18-28.
- DANESI SQUARZINA 2000(a) = S. DANESI SQUARZINA, *The Bassano 'Christ the Redeemer' in the Giustiniani Collection*, in *The Burlington Magazine* 142 (2000), pp. 746-751.
- DANESI SQUARZINA 2000(b) = S. DANESI SQUARZINA, *Un Cristo in piedi nudo*, in *Ars* 4/12 (2000), pp. 114-122.
- DANESI SQUARZINA 2000(c) = S. DANESI SQUARZINA, *Pittura e rappresentazione: Caravaggio e il teatro della crudeltà*, in *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, 2000, pp. 89-101.
- DANESI SQUARZINA 2001 = S. DANESI SQUARZINA, in *Caravaggio e i Giustiniani*, 2001, pp. 246-251.
- DANESI SQUARZINA 2003 = S. DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani. Inventari, Documenti*, 3 voll., Torino 2003.

- DANIELE [1912] = DANIELE METROPOLITA DI EFESO, *Descrizione dei luoghi santi* [ed. K. KOIKYLIDES e I. PHOKYRIDES, *Αρχαία λατινικά, ελληνικά, ρωσικά και γαλλικά τρινα Οδοιπαρακά η Προσκυνητάρια της Αγίας Γης*, Hierosolyma 1912, p. 520].
- DANTE ALIGHIERI [1970-75] = DANTE ALIGHIERI, *The Divine Comedy* [ed. C. S. SINGLETON, Princeton 1970-75].
- Das Hallesche Heiltum*, 1931 = *Das Hallesche Heiltum. Man. Aschaffenb. 14*, a cura di P. M. HALM e R. BERLINER, Berlin 1931.
- DAVIES 1961 = M. DAVIES, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London 1961.
- DAVIES 1986 = M. DAVIES, *The Earlier Italian Schools*, Londra 1986.
- De artibus opuscula XL*, 1961 = *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, a cura di M. MEISS, New York 1961.
- DE BOISSARD - LAVERGNE-DUREY 1988 = E. DE BOISSARD e V. LAVERGNE-DUREY, *Chantilly, Musée Condé. Peintures de l'Ecole italienne*, Paris 1988 (Inventaire des collections publiques françaises, 34; Institut de France, 2).
- DE CHAPEAUROUGE 1998 = D. DE CHAPEAUROUGE, *Guido Renis 'Venus' und der 'Laokoon'*, in *Bruckmanns Pantheon. Internationale Jahresschrift für Kunst* 56 (1998), pp. 108-111.
- DE CLARI [1956] = R. DE CLARI, *La conquete de Constantinople* [ed. P. LAUER, Paris 1956 (Les classiques français du moyen âge, 40)].
- DE EBULO [1994] = P. DE EBULO, *Liber ad honorem Augusti sive de Rebus sicilis. Codex 120 der Burgerbibliothek Bern. Eine Bilderchronik der Staufferzeit* [ed. T. KÖLZER e M. STÄHLI, Sigmaringen 1994].
- DE LABORDE 1911-27 = A. DE LABORDE, *La Bible moralisée*, Paris 1911-27.
- DE MAIO 1973 = R. DE MAIO, *Riforme e miti nella chiesa del Cinquecento*, Napoli 1973.
- DE MAIO 1978 = R. DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma 1978.
- DE MAIO 1997 = R. DE MAIO, *Vittoria Colonna und die Krise der Renaissance*, in *Vittoria Colonna*, 1997, pp. 22-29.
- DE MARCHI 1992 = A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992.
- DE MARCHI 1996(a) = A. DE MARCHI, *Centralità di Padova: alcuni esempi di interfe- renza tra scultura e pittura nell'area adriatica alla metà del Quattrocento*, in *Quattrocento Adriatico. Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, atti del convegno (Florence, 1994), a cura di C. DEMPSEY, Bologna 1996 (Villa Spelman Colloquia, 5), pp. 57-79.
- DE MARCHI 1996(b) = A. DE MARCHI, *Un raggio di luce su Filippo Lippi a Padova*, in *Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna* 1 (1996), pp. 5-23.
- DE PASSE 1631 = C. DE PASSE, *Speculum passionis Christi*, s.l. 1631.
- DE STROBEL 1990 = A. M. DE STROBEL, *Documenti per la Cappella Sistina, in Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, catalogo della mostra (Roma, 1990), a cura di F. MANCINELLI, Città del Vaticano 1990, pp. 265-266.
- DE TOLNAY 1947-60 = C. DE TOLNAY, *Michelangelo*, Princeton 1947-60.

- DE TOLNAY 1975 = C. DE TOLNAY, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara 1975.
- DE VOS 1999 = D. DE VOS, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, München 1999.
- DECKERS - SERDAROGLU 1993 = J. G. DECKERS e Ü. SERDAROGLU, *Das Hypogäum beim Silivri Kapi in Istanbul*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum* 36 (1993), pp. 140-163.
- DEKEYZER 1998(a) = B. DEKEYZER, *'Waar Abraham de mosterd haalde'. Over kunstenaars en hun adviseurs in Leuven tijdens de 15de eeuw*, in *Dirk Bouts*, 1998, pp. 201-210.
- DEKEYZER 1998(b) = B. DEKEYZER, *Bouts' raadgevers*, in *Dirk Bouts*, 1998, pp. 462-470.
- DEMPSEY 1985 = C. DEMPSEY, *The Renaissance Invention of the Putto*, Chapel Hill 1985.
- DEMUS 1968 = O. DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München 1968.
- Der Glanz der Farnese*, 1995 = *Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleiden- schaft in der Renaissance*, catalogo della mostra (Köln, München e Napoli, 1995), a cura di C. VITALI, München / Milano 1995.
- Der Heilige Rock*, 1996 = *Der Heilige Rock zu Trier. Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi*, a cura di E. ARETZ, Trier 1996.
- Der himmelnde Blick*, 1998 = *Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmo- tivs von Raffael bis Rotari*, catalogo della mostra (Dresden, 1998-99), a cura di A. HENNING e G. J. M. WEBER, Emsdetten 1998.
- Der Turmbau zu Babel*, 1991 = *Der Turmbau zu Babel. Ein flämische Tafel aus dem 17. Jahrhundert und die Bildgeschichte des Turmbaus zu Babel*, catalogo della mostra (Bamberg, 1991), a cura di F. MATSCHE et al., Bamberg 1991.
- DESHMAN 1995 = R. DESHMAN, *The Benedictional of Aethelwold*, Princeton 1995.
- DESHMAN 1997 = R. DESHMAN, *Another Look at the Disappearing Christ. Corporeal and Spiritual Vision in Early Medieval Images*, in *The Art Bulletin* 79 (1997), pp. 518-546.
- DI DENARO = F. DI DENARO, *Domenico Tempesti e I discorsi sopra l'intaglio ed ogni sorte d'intagliare in rame da lui provate e osservate dai più grand'huomini di tale professione*, Firenze 1994.
- Dictionnaire de Spiritualité, ascétique et mystique*, 1937sgg. = *Dictionnaire de Spi- ritualité, ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, Paris 1937sgg.
- DIDI-HUBERMAN 1990 = G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, Paris 1990.
- Die Christus-Thomas-Gruppe*, 1996 = *Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio*, a cura di H. BECK, M. BÜCKLING e E. LEIN, Frankfurt a.M. 1996 (Schriften des Liebieghauses).
- Die Messe Gregors des Grossen*, 1982 = *Die Messe Gregors des Grossen. Vision, Kunst, Realität*, catalogo della mostra (Köln, 1982), a cura di U. WESTFELING, Köln 1982.
- Die Spirale*, 1985 = *Die Spirale. Im menschlichen Leben und in der Natur. Eine interdisziplinäre Schau*, catalogo della mostra (Basel, 1985), a cura di H. HARTMANN, Basel 1985.

- Dieric Bouts, 1957 = *Dieric Bouts*, catalogo della mostra (Bruxelles, 1957), Bruxelles 1957.
- Dirk Bouts, 1998 = *Dirk Bouts (ca. 1410-1475) een Vlaams primitief te Leuven*, catalogo della mostra (Sint- Pieterskerk e Predikherenkerk, 1998), a cura di M. SMEYERS, Löwen 1998.
- DJURIC 1976 = V. DJURIC, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976.
- DOMANIG = K. DOMANIG, *Die Deutsche Medaille in kunst- und kulturhistorischer Hinsicht. Nach dem Bestande der Medaillensammlung des allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien 1907.
- DONATI 1965 = P. P. DONATI, *La Maestà di Duccio*, Firenze 1965 (Forma e colore, 42).
- DORIGO 1966 = W. DORIGO, *Pittura tardoromana*, Milano 1966.
- DUBARLE 1997 = A.-M. DUBARLE, *L'homélie de Grégoire le Référendaire pour la réception de l'image d'Edesse*, in *Revue des études byzantines* 55 (1997), pp. 5-51.
- DÜCKERS 1967 = A. DÜCKERS, *Guido Reni. Beiträge zur Interpretation seiner Tafelmalerei*. Münster 1967.
- DUFFY 1992 = E. DUFFY, *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England 1400-1580*, New Haven / London 1992.
- DUFOUR BOZZO 1974 = C. DUFOUR BOZZO, *Il Volto Santo di Genova*, Roma 1974.
- DÜLBERG 1990 = A. DÜLBERG, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990.
- DUNKELMAN 1980(a) = M. DUNKELMAN, *Michelangelo's Earliest Drawing Style*, in *Drawing* 1 (1980), pp. 121-126.
- DUNKELMAN 1980(b) = M. DUNKELMAN, *Correction to "Michelangelo's Earliest Drawing Style"*, in *Drawing* 2 (1980), p. 7.
- Dürer Schriftlicher Nachlass, 1966 = *Dürer Schriftlicher Nachlass*, a cura di H. RUPPRICH, Berlin 1966.
- DURET-ROBERT 1986 = F. DURET-ROBERT, *Le faux du siècle?*, in *Connaissance des arts* 412 (1986), pp. 86-91.
- DWORSCHAK 1958 = F. DWORSCHAK, *Antonio Abondio, medaglista e ceroplasta (1538-1591)*, Trento 1958.
- EASTON 1969 = M. EASTON, *The Taddei Tondo. A Frightened Jesus?*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), pp. 391-393.
- EBERT-SCHIFFERER 1988 = S. EBERT-SCHIFFERER, *Guido Reni: Klassische Norm, christliches Pathos und reine Farbe*, in *Guido Reni und Europa*, 1988, pp. 16-31.
- EBREO 1535 [1545] = L. EBREO, *Dialoghi d'amore*, Roma 1535 [*Dialoghi di amore, composti per Leone medico, di nazione hebreo, et dipoi fatto christiano*, Venezia 1545]
- ECHINGER-MAURACH 1991 = C. ECHINGER-MAURACH, *Studien zu Michelangelo's Julius Grabmal*, Hildesheim / New York 1991.
- ECHINGER-MAURACH 2000 = C. ECHINGER-MAURACH, *"Gli occhi fissi nella somma bellezza del Figliolo". Michelangelo im Wettstreit mit Leonardos Madonnenconceitti der zweiten Florentiner Periode*, in *Michelangelo*, 2000, pp. 113-150.

- EECKHOUT 1994 = P. EECKHOUT, *Hugo van der Goes*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, a cura di B. DE PATOUL e R. VAN SCHOUTE, Louvain-la-Neuve 1994, pp. 415-435.
- EGGER 1932(a) = H. EGGER, *Römischen Veduten. Handzeichnungen aus dem XV. bis XVIII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom*, Wien 1932.
- EGGER 1932(b) = H. EGGER, *L'affresco di Bramante nel portico di San Giovanni in Laterano*, in *Roma. Rivista di studi e vita romana* 10 (1932), pp. 303-306.
- EHRESMANN 1982 = D. L. EHRESMANN, *Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece*, in *The Art Bulletin* 64 (1982), pp. 359-369.
- EHRESMANN 1997 = D. L. EHRESMANN, *Medieval Theology of the Mass and the Iconography of the Oberwesel Altarpiece*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60 (1997), pp. 200-226.
- EISLER 1969 = C. EISLER, *The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows*, in *Art Bulletin* 51 (1969), pp. 107-118, pp. 233-246.
- EISLER 1988 = C. EISLER, *What Takes Place in the Getty Annunciation?*, in *Gazette des Beaux-Arts* 111 (1988), pp. 193-202.
- EKSERDIJAN 1994 = D. EKSERDIJAN, *A Duerer Drawing and a Classical Torso*, in *Master Drawings* 32/3 (1994), pp. 273-274.
- El Renacimiento Mediterráneo*, 2001 = *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas y itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra (Madrid e Valencia, 2001), a cura di M. NATALE, Madrid 2001.
- EMBACH 1996 = M. EMBACH, *Im Spannungsfeld von profaner "Spielmannsepik" und christlicher Legendarik – Der Heilige Rock im mittelalterlichen Orendel-Gedicht*, in *Der Heilige Rock*, 1996, pp. 763-797.
- EMILIANI – OBERHUBER 1988 = A. EMILIANI e K. OBERHUBER, *Bologna 1490: dall'umanesimo severo alla suavitas rinascimentale*, in *Bologna e l'umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, 1988) a cura di M. FAIETTI e K. OBERHUBER, Bologna 1988.
- EMILIANI 1985 = A. EMILIANI, *Federico Barocci (1532-1612)*, Bologna 1985.
- EMMENS 1963 = J. A. EMMENS, *Natuur, Onderwijzing en Oefening. Bij een drieluik van Gerrit Dou*, in *Album Discipulorum. Aangeboden aan Professor Dr J. G. van Gelder*, Utrecht 1963 (Orbis artium, 7).
- Enciclopedia dell'arte medievale*, 1991sgg. = *Enciclopedia dell'arte medievale*, Rome 1991sgg.
- EQUICOLA 1526 [1536] = M. EQUICOLA, *Libro di natura d'amore*, s.l. 1526 [*Libro di natura d'amore di Mario Equicola, novamente stampato, et con somma diligentia corretto*, Venezia 1536].
- ERASMUS DA ROTTERDAM 1703 [1965] = DESIDERIUS ERASMUS DA ROTTERDAM, *Dialogus Ciceronianus*, in *Desiderii Erasmi Opera Omnia*, a cura di J. LECLERC, I, Leida 1703 [DESIDERIO ERASMO DA ROTTERDAM, *Il Ciceroniano o dello stile migliore*, a cura di A. GAMBARO, Brescia 1965].

- ERICANI 1988 = G. ERICANI, *La stagione preveronesiana e la pittura di paesaggio a Verona*, in *Veronese e Verona*, catalogo della mostra (Verona, 1988), a cura di S. MARINELLI, Verona 1988, pp. 7-29.
- ETTLINGER 1961 = L. D. ETTlinger, *Exemplum doloris. Reflections on the Laocoon Group*, in *De artibus opuscula XL*, 1961, I, pp. 121-126.
- ETTLINGER 1965 = L. D. ETTlinger, *The Sistine Chapel Before Michelangelo*, Oxford 1965.
- FABI MONTANI 1845 = F. FABI MONTANI, *Elogio storico del padre maestro Luigi Pungileoni de' minori conventuali*, in *Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti* 104 (1845), pp. 218-237.
- FABRE 1992 = P. A. FABRE, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*. Paris 1992.
- FABRI [1849] = F. FABRI, *Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem* [ed. K. D. HASSLER, Stuttgartiae 1849 (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, 3)].
- FALCIANI 1996 = C. FALCIANI, *Intorno alla committenza Appiani: l'"immaginazione" della morte di Cristo nelle opere del Rosso Fiorentino*, in *Pontormo e Rosso*, 1996, pp. 258-279.
- FALKENBURG 1994 = R. L. FALKENBURG, *The Fruit of Devotion. Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Images of the Virgin and Child (1450-1550)*, Amsterdam / Philadelphia 1994.
- FAOSTINO 1654 [1992] = FAOSTINO DA TOSCOLANO, *Itinerario di Terra Santa (1654)* [ed. W. BIANCHINI, Spoleto 1992].
- FARAGO 1992 = C. J. FARAGO, *Leonardo's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden / New York 1992.
- FEHL 1991 = P. FEHL, *Dürer's Signatures. The Artist as Witness*, in *Continuum* 1 (1991), pp. 3-34.
- FEUCHTWANGER 1986-87 = N. FEUCHTWANGER, *The Coronation of the Virgin and of the Bride*, in *Jewish Art* 12-13 (1986-87), pp. 213-224.
- FIENSCH 1961 = G. FIENSCH, *Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Köln / Graz 1961.
- Fifteenth-Century Engravings of Northern Europe, 1668* = *Fifteenth-Century Engravings of Northern Europe*, catalogo della mostra (Washington, D.C., 1967-68), a cura di A. SHESTACK, Washington, D.C. 1968.
- FILLITZ - KAHSNITZ - KUDER 1994 = H. FILLITZ, R. KAHSNITZ e U. KUDER, *Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II.*, Frankfurt a.M. 1994.
- FINALDI 2000 = G. FINALDI, *The Image of Christ*, London 2000.
- FIORIO 2000 = M. T. FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano / Roma 2000.
- Fioritura tardogotica nelle Marche, 1998* = *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, 1998), a cura di P. DAL POGGETTO, Milano 1998.
- FLEMING 1982 = J. FLEMING, *From Bonaventure to Bellini. An Essay in Franciscan Esegesis*, Princeton 1982.
- FLORENSKIJ 1993 = P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano 1993.

- Fludd 1617-18 = R. FLUDD, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, Oppenheim 1617-18.
- Fonti francescane, 1978* = *Fonti francescane*, Assisi 1978.
- FORCELLINO 2002 = A. FORCELLINO, *Michelangelo Buonarroti: storia di una passione eretica*, Turin 2002.
- FRA' FRANCESCO 1320 [1895] = FRA' FRANCESCO PIPINO, *Itinerario ai luoghi santi (1320)* [ed. L. MANZONI, *Frate Francesco Pipino da Bologna de' PP. Predicatori, geografo storico e viaggiatore*, in *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna* 3. Ser. 13 (1895), pp. 256-334].
- FRAGNITO 1983(a) = G. FRAGNITO, *Il cardinale Gregorio Cortese (1483? - 1548) nella crisi religiosa del Cinquecento*, in *Benedictina* 30 (1983), pp. 129-171, 417-459.
- FRAGNITO 1983(b) = G. FRAGNITO, s.v. *Cortese, Gregorio*, in *Dizionario biografico degli italiani* 29 (1983), pp. 733-740.
- FRAGNITO 1984 = G. FRAGNITO, *Il cardinale Gregorio Cortese (1483? - 1548) nella crisi religiosa del Cinquecento*, in *Benedictina* 31 (1984), pp. 79-134.
- FRAMEYNSPERG 1346 [1725] = R. VON FRAMEYNSPERG, *Itinerarium in Palaestinam (1346)* [ed. H. CANISIUS e J. BASNAGE, *Thesaurus monumentorum ecclesiasticorum et historicorum, sive Henrici Canisii Lectiones antiquae, ad saeculorum ordinem digestae variisque opusculis auctae, IV*, Amstelaedami 1725].
- Francesco Mochi, 1981* = *Francesco Mochi, 1580-1654*, in occasione delle mostre (Roma, 1984), Firenze 1981.
- Francesco Salviati, 1998* = *Francesco Salviati (1510-1563) o la bella maniera*, catalogo della mostra (Roma e Parigi, 1998), a cura di C. MONBEIG GOGUEL, Milano 1998.
- FRANKLIN 1989 = D. FRANKLIN, *New Documents for Rosso Fiorentino in Sansepolcro*, in *The Burlington Magazine* 131 (1989), pp. 817-827.
- FRANKLIN 1994 = D. FRANKLIN, *Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino*, New Haven / Londra 1994.
- FREEDBERG 1963 = S. J. FREEDBERG, *'Drawings for Sebastiano' or 'Drawings by Sebastiano'*, in *The Art Bulletin* 25/3 (1963), pp. 253-254.
- FREEDBERG 1971 = S. J. FREEDBERG, *Painting in Italy 1500 to 1600*, Harmondsworth 1971.
- FREEDMAN 1990 = L. FREEDMAN, *Titian's Independent Self-Portraits*, Firenze 1990.
- FREEDMAN 1998 = L. FREEDMAN, *Britto's Print after Titian's Earliest Self-Portrait*, in *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance*, a cura di G. SCHWEIKHART, Köln 1998 (Atlas, 2), pp. 123-144.
- FREY 1899 = K. FREY, *Sammlung ausgewählter Briefe*, Berlin 1899.
- FREY 1907 = K. FREY, *Michelagnolo Buonarroti. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst. Vol. I: Michelagnolo's Jugendjahre*, Berlin 1907.
- FREY 1923-30 = K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1923-30.
- FRIEDLÄNDER 1925 = M. J. FRIEDLÄNDER, *Dierick Bouts und Joos van Gent*, Berlin 1925 (Die altniederländische Malerei, 3).

- FRIESS 1993 = P. FRIESS, *Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur*, München 1993.
- FRODL-KRAFT 1977/78 = E. FRODL-KRAFT, *Die Farbsprache der gotischen Malerei. Ein Entwurf*, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 30/31 (1977/78), pp. 89-178.
- From Van Eyck to Bruegel*, 1998 = *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, a cura di M. W. AINSWORTH e K. CHRISTIANSEN, New York 1998.
- FRUGONI 1993 = C. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993.
- FUCIKOVA 1999 = E. FUCIKOVA, *Das Porphy-Relief von Francesco Ferrucci del Tadda – ein vergessenes Werk aus den Sammlungen Rudolfs II.*, in *Bulletin of the National Gallery in Prague* 9 (1999), pp. 108-113.
- FUMAROLI 1994 = M. FUMAROLI, *L'École du Silence*, Paris 1994.
- Fünf Jahrhunderte*, 1994 = *Fünf Jahrhunderte italienische Kunst aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein*, catalogo della mostra (Vaduz, 1994), a cura di U. WIECZOREK, Bern 1994.
- FUSCO 1982 = L. FUSCO, *The Use of Sculptural Models by Painters in Fifteenth-Century Italy*, in *The Art Bulletin* 64/2 (1982), pp. 175-194.
- GAGE 1999 = J. GAGE, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London 1999.
- GALAVARIS 1970 = G. GALAVARIS, *Bread and the Liturgy. The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps*, Madison / London 1970.
- GALEY 1979 = J. GALEY, *Sinai und das Katharinenkloster*, Stuttgart / Zürich 1979.
- GALLAMINI 1989-91 = P. GALLAMINI, *Le medaglie devozionali cristiane: secoli XVII-XVIII-XIX (parte I-III)*, in *Medaglia* 24 (1989), pp. 35-78; 25 (1990), pp. 60-124; 26 (1991), pp. 92-120.
- Galleria Nazionale di Parma*, 1997 = *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento*, a cura di L. FORNARI SCHIANCHI, Milano 1997.
- GANDOLFO 1983 = F. GANDOLFO, *Assisi e il Laterano*, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 106 (1983), pp. 63-113.
- GASPARRI 1987 = C. GASPARRI, *Collezionismo di antichità a Roma*, in *Scienze dell'Antichità* 1 (1987), pp. 257-275.
- GAYE 1968 = J. W. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Turin 1968.
- GEDDO 1998 = C. GEDDO, *Disegni leonardeschi dal "Cenacolo". Un nuovo nome per le teste di Strasburgo*, in *"Tutte queste opere non sono per stancarmi". Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti*, a cura di C. FROSONI, Roma 1998, pp. 159-188.
- GEISBERG 1903 = M. GEISBERG, *Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem*, Strasbourg 1903.
- GELZER 1902 = H. GELZER, *Der Patriarchat von Achrida*, Leipzig 1902.
- GERE - TURNER 1983 = J. A. GERE e N. TURNER, *Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean, the British Museum, Chatsworth and Other British Collections*, London 1983.

- GERSTEL 1996 = S. GERSTEL, *The Miraculous Mandylion in Byzantine Iconographic Programs, in Chudotvornaia ikona v Vizantii I Drevnei Rusi (The Miracle-Working Icon in Byzantium and Old Rus)*, a cura di A. LIDOV, Moskva 1996, pp. 76-89, 536-537.
- GERSTEL 1999 = S. GERSTEL, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle / London 1999.
- GESTRICH 1990 = H. GESTRICH, *Nikolaus von Kues 1401-1464. Leben und Werk im Bild*, Mainz 1990.
- GIBSON 1981 = M. GIBSON, *Heretic Hairdos: The Mullet in Early Christian Culture*, Milwaukee 1981.
- GILIO [1960-62] = G. A. GILIO, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* [in BAROCCHI 1960-62, vol. II, pp. 2-115].
- GINZBURG - PROSPERI 1975 = C. GINZBURG e A. PROSPERI, *Giochi di pazienza. Un seminario sul "Beneficio di Cristo"*, Torino 1975.
- Giotto e il suo tempo*, 2000 = *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova, 2000-01), a cura di V. SGARBI, Milano 2000.
- Giotto*, 2000 = *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra (Firenze, 2000), a cura di A. TARTUFERI, Firenze 2000.
- Giovinezza di Michelangelo*, 1999 = *Giovinezza di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, 1999-2000), a cura di K. WEIL-GARRIS BRANDT et al., Firenze / Milano 1999.
- GOFFEN 1989 = R. GOFFEN, *Giovanni Bellini*, New Haven / London 1989.
- GOFFEN 1997 = R. GOFFEN, *Titian's Women*, New Haven / London 1997.
- GOFFIN 1907 = A. GOFFIN, *Thiery Bouts*, Brüssel 1907 (Collection des grandes artistes des Pays-Bas).
- GOLDNER 1990 = G. GOLDNER, *A New Bronzino Drawing*, in *Master Drawings* 28 (1990), pp. 262-264.
- GOLDSCHIEDER 1953 = L. GOLDSCHIEDER, *Michelangelo*, Firenze 1953.
- GOROPIUS BECANUS 1580 = J. GOROPIUS BECANUS, *Opera Joan. Goropii Becani, hactenus in lucem non edita. Nemepe, Hermathena, Hieroglyphica, Vertumnus, Gallica, Francica, Hispanica, Antwerpiae* 1580.
- GOTTIFREDI 1637 = A. GOTTIFREDI, *Turris linguis concordibus fabricata, sive de S. Spiritus adventus oratio*, Roma 1637.
- GRABAR - MANOUSSACAS 1979 = A. GRABAR e M. MANOUSSACAS, *L'illustration du manuscrit de Skylitzés de la Bibliothèque Nationale de Madrid*, Venice 1979.
- GRABAR 1931 = A. GRABAR, *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, Prague 1931.
- GRABAR 1946 = A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris 1946.
- GRABAR 1957 = A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957.
- GRABAR 1967(a) = A. GRABAR, *Die Kunst des frühen Christentums*, München 1967 (Universum der Kunst, 9).

- GRABAR 1967(b) = A. GRABAR, *Die Kunst im Zeitalter Justinians*, München 1967 (Universum der Kunst, 10).
- GRABAR 1968 = A. GRABAR, *Deux monuments chrétiens d'Égypte. Le sens des images frontales chrétiennes. De l'art pharaonique à l'art copte*, in *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge*, Paris 1968 (Bibliothèque des Cahiers archéologiques, 2), pp. 1-10.
- GRABAR 1984 = A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique* (2. édition revue et augmentée), Paris 1984.
- GRAMS-THIEME 1988 = M. GRAMS-THIEME, *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, Köln / Wien 1988.
- GRAVE 1998 = J. GRAVE, *Ein neuer Blick auf Giovanni Bellinis Darstellung des heiligen Franziskus*, in *Pantheon* 56 (1998), pp. 35-43.
- GRIESE (in corso di pubblicazione) = S. GRIESE, *Verzeichnis der textierten Holz- und Metallschmitten des 15. Jahrhunderts* (in corso di pubblicazione).
- GRIMALDI 1606 = G. GRIMALDI, *Instrumenta autentica*, s.l. 1606.
- GRONAU 1936 = G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936.
- GUCCI [1990] = G. GUCCI, *Viaggio ai luoghi santi del Trecento in Terrasanta*, Firenze 1990].
- GUELEKLI s.a. = N. C. GUELEKLI, *Hagia Sophia*, [Istanbul] s.a.
- GUÉRIN 1991 = J. GUÉRIN DALLE MESE, *Égypte, la mémoire et le rêve. Itinéraires d'un voyage, 1320-1601*, Firenze 1991.
- GUERRERO LOVILLO 1949 = J. GUERRERO LOVILLO, *Las cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid 1949.
- GUGLINGEN 1481-82 [1892] = P. W. DA GUGLINGEN, *Itinerarium in Terram Sanctam et ad Sanctam Catherinam (1481-82)* [ed. M. SOLLWECK, Tübingen 1892].
- Guido Reni und Europa*, 1988 = *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*, catalogo della mostra (Frankfurt, 1988-89), a cura di S. EBERT-SCHIFFERER, A. EMILIANI e E. SCHLEIER, Bologna 1988.
- Guido Reni*, 1981 = *Guido Reni. Zeichnungen*, catalogo della mostra (Wien, 1981), a cura di V. BIRKE, Wien 1981.
- Guido Reni*, 1988 = *Guido Reni 1575-1642*, catalogo della mostra (Bologna, 1988, Los Angeles e Fort Worth, 1989), Bologna 1988.
- GULDAN 1968 = E. GULDAN, "Et verbum caro factum est". *Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild*, in *Römische Quartalschrift für Altertumskunde und Kirchengeschichte* 63 (1968), pp. 145-169.
- HABICH 1920/21 = G. HABICH, *Zum Medaillen-Porträt Christi*, in *Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde* 2 (1920/21), pp. 69-78.
- HABICH 1934 = G. HABICH, *Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts, geordnet nach Meistern und Schulen, vol. II/2*, Leipzig 1934.
- HADERMANN-MISGUICH 1999 = L. HADERMANN-MISGUICH, *Images et Passages. Leur relations dans quelques églises byzantines d'après 843*, in *Les images dans les*

- sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, a cura di J. M. SANSTERRE e J.-C. SCHMITT, Bruxelles / Rome 1999, pp. 21-40.
- HAEBERLEIN 1939 = F. HAEBERLEIN, *Grundzüge einer nachantiken Farbikonographie*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939), pp. 75-126.
- HALKIN 1953 = F. HALKIN, *Inedits Byzantine d'Ohrida, Candie et Moscou*, Bruxelles 1953.
- HAMBURGER 1990 = J. HAMBURGER, *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven / London 1990 (Yale Publications in the History of Art).
- HAMBURGER 1995 = J. HAMBURGER, *The Liber miraculorum of Unterlinden. An Icon in Its Convent Setting*, in *The Sacred Image. East and West*, a cura di R. OUSTERHOUT e L. BRUBAKER, Champaign-Urbana 1995 (Illinois Byzantine studies, 4), pp. 147-190.
- HAMBURGER 1998 = J. HAMBURGER, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998.
- HARTT 1963 = F. HARTT, *Power and the Individual in Mannerist Art*, in *Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art. Vol. II: The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*, atti del convegno (New York, 1991), a cura di I. E. Rubin, Princeton 1963, pp. 222-238.
- HARTT 1971 = F. HARTT, *Michelangelo's Drawings*, New York 1971.
- HASKELL - PENNY 1981 = F. HASKELL e N. PENNY, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven / London 1981.
- HAUPT 1941 = G. HAUPT, *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*, Diss. Dresden 1941.
- HAUSER 2000 = A. HAUSER, *Andrea Mantegnas "Pietà". Ein ikonoklastisches Andachtsbild*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (2000), pp. 449-493.
- HEAPHY 1880/86 = T. HEAPHY, *The Likeness of Christ: Beeing an Inquiry into the Verisimilitude of the Recieved Likeness of our Blessed Lord*, London 1880/86.
- HEIMANN 1932 = A. HEIMANN, *Der Meister der "Grandes Heures de Rohan" und seine Werkstatt*, in *Städel-Jahrbuch* 7-8 (1932), pp. 1-61.
- HEIMENDAHL 1961 = E. HEIMENDAHL, *Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt*, Berlin 1961.
- HEISENBERG 1907 = A. HEISENBERG, *Die Palastrevolution des Johannes Komnenos*, Würzburg 1907.
- HELAS 2000 = P. HELAS, *Lo 'smeraldo' smarrito, ossia il 'vero profilo' di Cristo*, in *Il Volto di Cristo*, 2000, pp. 215-241.
- Hendrick Goltzius, 2003 = *Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, Prints and Paintings*, catalogo della mostra (Amsterdam, New York e Toledo, Ohio, 2003-04), a cura di H. LEEFLANG et al., Zwolle 2003.
- HENINGER 1977 = S. K. HENINGER, *The Cosmographical Glass. Renaissance Diagrams of the Universe*, San Marino, CA 1977.
- HENNING 1998 = A. HENNING, *Die Physiognomie der Vision, Inspiration und Anbetung*, in *Der himmelnde Blick*, 1998, pp. 17-28.

- HESS 1990 = D. HESS, *Dürers Selbstbildnis von 1500 — "Alter Deus" oder Neuer Apelles?*, in *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 77 (1990), pp. 63-90.
- HESS 1995 = J. HESS, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Worms 1995 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 11).
- HETHERINGTON 1974 = P. HETHERINGTON, *The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourna*, London 1974.
- HEYDENREICH 1964 [1988] = L. H. HEYDENREICH, *Leonardos 'Salvator Mundi'*, in HEYDENREICH 1988, pp. 101-112 [prima edizione in *Raccolta Vinciana* 20 (1964), pp. 83-109].
- HEYDENREICH 1988 = L. H. HEYDENREICH, *Leonardo-Studien*, a cura di G. PASSAVANT, München 1988.
- HILGER 1978 = H. P. HILGER, *Der Claren-Altar im Dom zu Köln*, in *Kölner Domblatt* 43 (1978), pp. 11-22.
- HILL 1920 = G. F. HILL, *The Medallic Portraits of Christ. The False Shekels. The Thirty Pieces of Silver*, Oxford 1920.
- HILL 1930 = G. F. HILL, *Corpus of Italian Medals of the Renaissance Before Cellini*, London 1930.
- HILL 1978 = G. F. HILL, *Medal of the Renaissance*, a cura di G. J. POLLARD, London 1978.
- HIRDT 1997 = W. HIRDT, *Il San Francesco di Giovanni Bellini. Un tentativo di interpretazione del dipinto della Frick Collection*, Firenze 1997.
- HIRST - DUNKERTON 1994 = M. HIRST e J. DUNKERTON, *Making and Meaning. The Young Michelangelo. The Artist in Rome 1496-1501*, London 1994.
- HIRST 1981 = M. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, London 1981.
- HIRST 1988 = M. HIRST, *Michelangelo and His Drawings*, London 1988.
- HOCKE 1987 = G. R. HOCKE, *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek bei Hamburg 1987.
- HÖHLE 1983 = E. M. HÖHLE, *Ein unbekanntes Christus-Bild Rueland Frueauf's des Älteren*, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 36 (1983), pp. 203-212.
- HOLLSTEIN 1949sgg. = F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam 1949sgg.
- HOLLSTEIN 1954sgg. = F. W. H. HOLLSTEIN, *German Engravings, Etchings, and Woodcuts, ca. 1400-1700*, Amsterdam 1954sgg.
- HOOD 1993 = W. HOOD, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven / London 1993.
- HOPKINS 1988 = J. HOPKINS, *Nicholas of Cusa's Dialectical Mysticism. Text, Translation and Interpretive Study of De Visione Dei*, Minneapolis 1988.
- HORACE [1968] = HORACE, *The Odes and Epodes* [ed. C. E. Bennett, Cambridge, Mass. 1968].
- HOSTER 1964 = J. HOSTER, *Die "Anbetung des Lammes" in Gent und das "Letzte Abendmahl" in Löwen als Altarbilder*, in *Vom Bauen, Bilden und Bewahren. Festschrift für Willy Weyres zur Vollendung seines 60. Lebensjahres*, a cura di J. HOSTER e A. MANN, Köln 1964, pp. 45-60.

- HUBER 1981 = W. T. HUBER, *Der göttliche Spiegel. Zur Geschichte und Theologie des ältesten Druckwerkes über Bruder Klaus und sein Meditationsbild*, Bern 1981.
- HUBERT - PORCHER - VOLBACH 1968 = J. HUBERT, J. PORCHER e W. F. VOLBACH, *L'empire carolingien*, Paris 1968.
- HUMFREY 1993 = PETER HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven / London 1993.
- HUNTLEY 1970 = H. E. HUNTLEY, *The Divine Proportion. A Study in Mathematical Beauty*, New York 1970.
- HUPKA 1975 = R. HUPKA, *Michelangelo Pietà*, New York 1975.
- I disegni del Codice Resta*, 1976 = *I disegni del Codice Resta*, a cura di G. BORA, s.l. 1976 (Fontes Ambrosiani, 56).
- I Fioretti*, 1926 = *I Fioretti di San Francesco*, a cura di F. CASOLINI, Milano 1926.
- Iconografia di San Giovanni Gualberto*, 2002 = *Iconografia di San Giovanni Gualberto. La pittura in Toscana*, a cura di A. PADOA RIZZO, Firenze 2002.
- Il cappellone di San Nicola a Tolentino*, 1992 = *Il cappellone di San Nicola a Tolentino*, Milano 1992.
- Il dio nascosto*, 2000 = *Il dio nascosto. I grandi maestri del Seicento e l'immagine di Dio*, catalogo della mostra (Roma, 2000-01), a cura di O. BONFAIT e N. MACGREGOR, Roma 2000.
- Il Disegno*, 1992 = *Il Disegno. Vol. II: I grandi collezionisti*, a cura di G. FUSCONI et al., Torino 1992.
- Il genio e le passioni*, 2001 = *Il genio e le passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, 2001), a cura di P. C. MARANI, Milano 2001.
- Il giardino di San Marco*, 1992 = *Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, 1992), a cura di P. BAROCCHI, Milano 1992.
- Il Seicento a Prato*, 1998 = *Il Seicento a Prato*, a cura di C. CERRETELLI e R. FANTAPPIÈ, Prato 1998.
- Il Volto di Cristo*, 2000 = *Il Volto di Cristo*, catalogo della mostra (Roma, 2000-01), a cura di G. MORELLO e G. WOLF, Milano 2000.
- ILARI 2000 = A. ILARI, *Costantiniana Arcibasilica in Laterano. Guida storico-bibliografica*, Roma 2000.
- Images de confréries parisiennes*, 1992 = *Images de confréries parisiennes*, catalogo della mostra (Paris, 1991-92), a cura di J. LOTHE e A. VIROLE, Paris 1992.
- Immagini e azione riformatrice*, 1985 = *Immagini e azione riformatrice. Le xilografie degli incunaboli savonaroliani nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 1985), a cura di E. TURELLI, Firenze 1985.
- INCERTI 1999 = M. INCERTI, *Allineamenti astronomici nelle abbazie di Chiaravalle della Colomba, Fontevivo e San Martino de' Bocci*, Firenze 1999.
- IRLE 1996 = K. IRLE, *Apelles, Zeuxis, Lysippos und die Malerei des Cinquecento*, in *Antiquarische Gelehrsamkeit und Bildende Kunst. Gegenwart der Antike in der Renaissance*, a cura di K. CORSEPIUS et al., Köln 1996 (Atlas, 1), pp. 123-135.

- JACOBS 1998 = L. F. JACOBS, *Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*, Cambridge 1998.
- JAFFÉ 1990 = D. JAFFÉ, *Mellan and Peiresc*, in *Print Quarterly* 7 (1990), pp. 168-175.
- JANIN 1953 = R. JANIN, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, Paris 1953.
- JANSON 1994 = A. F. JANSON, *The Meaning of the Landscape in Bellini's St. Francis in Ecstasy*, in *Artibus et historiae* 15/30 (1994), pp. 41-54.
- JEDIN 1963 = H. JEDIN, *Das Tridentinum und die Bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma Cattolica (1962)*, in *Zeitschrift für Kirchengeschichte* (4. Folge, 12) 74 (1963), pp. 321-339.
- JEX-BLAKE - SELLERS 1976 = K. JEX-BLAKE e E. SELLERS, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, Chicago 1976.
- JOANNIDES 1983 = P. JOANNIDES, *The Drawings of Raphael*, Oxford 1983.
- JOANNIDES 1997 = P. JOANNIDES, *Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle*, Washington D.C. / London 1997.
- JOHANNES VON HILDESHEIM [1980] = JOHANNES VON HILDESHEIM, *Legenda trium magum* [ed. A. M. DI NOLA, Roma 1980].
- JOLIVET LÉVY 1991 = C. JOLIVET LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'apside et ses abords*, Paris 1991.
- JONES - PENNY 1983 = R. JONES e N. PENNY, *Raphael*, New York / New Haven 1983.
- JONES 1999 = P. M. JONES, *The Power of Images: Paintings and Viewers in Caravaggio's Italy*, in *Saints & Sinners*, 1999, pp. 28-86.
- JOSI 1970 = E. JOSI, *Il chiostro lateranense. Cenno storico e illustrazione*, Città del Vaticano 1970.
- JUNGIC 1988 = J. JUNGIC, *Joachimist Prophecies in Sebastiano del Piombo's Borghe- rini Chapel and Raphael's Transfiguration*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51 (1988), pp. 66-83.
- JUNGIC 1992 = J. JUNGIC, *Raphael at Bologna and Savonarola's Prophecies of a "re- novatio ecclesiae"*, in *Art History* 16/4 (1992), pp. 580-599.
- JUNGIC 1997 = J. JUNGIC, *Savonarolan Prophecy in Leonardo's Allegory with Wolf and Eagle*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 60 (1997), pp. 253-260.
- KAHSNITZ - MENDE - RÜCHER 1982 = R. KAHNITZ, U. MENDE e E. RÜCHER, *Das goldene Evangelienbuch von Echternach*, Frankfurt a.M. 1982.
- KAHSNITZ 1979 = R. KAHNITZ, *Armilla aus dem Umkreis Friedrich Barbarossas*, in *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1979), pp. 7-46.
- KAHSNITZ 1990 = R. KAHNITZ, *Die Handschrift und ihre Bilder*, in *Die Furtmeyr- Bibel in der Universitätsbibliothek Augsburg*, a cura di J. JANOTA, Augsburg 1990, pp. 65-135.

- KALAVREZOU 1994 = I. KALAVREZOU, *Helping Hands for the Empire. Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court*, in *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, atti del convegno (Washington, D.C., 1994), a cura di H. MAGUIRE, Washington 1994, pp. 53-79.
- KEMP 1994 = M. KEMP, *Coming into Line. Graphic Demonstrations of Skill in Renaissance and Baroque Engravings*, in *Sight & Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, 1994, pp. 221-244.
- KESSLER 1993 = H. L. KESSLER, *Medieval Art as Argument*, in *Iconography at the Crossroads*, atti del convegno (Princeton, 1990), a cura di B. CASSIDY, Princeton 1993, pp. 59-73.
- KESSLER 1998 = H. L. KESSLER, *Configuring the Invisible by Coping the Holy Face*, in *The Holy Face*, 1998, pp. 129-151.
- KESSLER 2000 = H. L. KESSLER, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000.
- KIRCHNER 1991 = T. KIRCHNER, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991 (Berliner Schriften zur Kunst, 1).
- KITZINGER 1976 = E. KITZINGER, *The Art of Byzantium and the Medieval West, Select Studies*, Bloomington 1976.
- KITZINGER 1990 = E. KITZINGER, *I mosaici di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo*, Palermo 1990.
- KITZINGER 1991 = E. KITZINGER, *I mosaici di Monreale*, Palermo 1991.
- KITZINGER 1992 = E. KITZINGER, *Il culto delle immagini prima dell'Iconoclastia*, in *ibid.*, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, Scandicci 1992, pp. 3-105.
- KITZINGER 1995 = E. KITZINGER, *The Mandylion at Monreale*, in *Arte profana e arte sacra*, a cura di A. IACOBINI e E. ZANINI, Rome 1995, pp. 575-602.
- KLEIN 1989 = P. KLEIN, *Bericht über die dendrochronologische Untersuchung der Flügel "Mannalese" und "Traum Elias" (rechts) sowie "Abraham und Melchisedech" und "Paschafest" (links) des Triptychons "Abendmahl" (D. Bouts)*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, atti del convegno (Louvain, 1987), a cura di H. VEROUGSTRAETE-MARCO e R. VAN SCHOUTE, Louvain-La-Neuve 1989, pp. 171-173.
- KLEIN 1997 = U. KLEIN, *Württembergische Medaillen*, in *Medaillenkunst in Deutschland von der Renaissance zur Gegenwart*, a cura di W. STEGUWEIT, Dresden 1997 (Die Kunstmedaille in Deutschland, 6), pp. 39-50.
- KLEIN 1998 = P. KLEIN, *From the Heavenly to the Trivial: Vision and Visual Perception in Early and High Medieval Apocalypse*, in *The Holy Face*, 1998, pp. 247-278.
- KLOTZNER 1948 = J. KLOTZNER, *Kardinal Dominicus Jacobazzi und sein Konzils- werk*, Roma 1948 (Analecta Gregoriana, 45).
- KNAB - MITSCH - OBERHUBER - FERINO-PAGDEN 1983 = E. KNAB, E. MITSCH, K. OBERHUBER e S. FERINO-PAGDEN, *Raffaello. I disegni*, a cura di P. DAL POGGETTO, Firenze 1983.

- KNOPP – HANSMANN 1979 = G. KNOPP e W. HANSMANN, *S. Maria dell'Anima*, Mönchengladbach 1979.
- KOCH 1988 = R. KOCH, *The Getty 'Annunciation' by Dieric Bouts*, in *The Burlington Magazine* 130 (1988), pp. 509-516.
- KOERNER 1993 = J. L. KOERNER, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993.
- KÖHLER 1734 = J. D. KÖHLER, *Eine Münze mit dem Bildnuß unseres Heylandes Jesu Christi und einer hebräischen Inschrift*, in *Historische Münzbelustigung, Parte VI*, Nürnberg 1734, pp. 353-360.
- KOSLOW 1986 = SUSAN KOSLOW, *The Curtain-Sack: A Newly Discovered Incarnation Motif in Rogier van der Weyden's 'Columba Annunciation'*, in *Artibus et historiae* 7/13 (1986), pp. 9-33.
- KRASA 1966 = J. KRASA, *Il gotico internazionale in Boemia*, Milano 1966 (I maestri del colore, 206).
- KRIS – KURZ 1934 [1980] = E. KRIS e O. KURZ, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934 [ristampa Frankfurt a.M. 1980].
- KRÜGER 2001 = A. KRÜGER, *Kunsttheoretische Motive in den Federkunststücken von Hendrick Goltzius*, Magisterarbeit, Universität Hamburg 2001.
- KURYLUK 1991 = E. KURYLUK, *Veronica and Her Cloth: History, Symbolism and Structure of a "True" Image*, Cambridge 1991.
- KURZ 1937 = O. KURZ, *Guido Reni*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* N.S. 11 (1937), pp. 189-220.
- L'œil d'or*, 1988 = *L'œil d'or. Claude Mellan*, catalogo della mostra (Paris, 1988), a cura di M. PRÉAUD e B. BREJON DE LAVERGNÉE, Paris 1988.
- La Bible de Jérusalem*, [1956] = *La Bible de Jérusalem* [ed. Paris 1956].
- La Bible*, 1959 = *La Bible. L'Ancien Testament*, introduzione e traduzione di E. DHORME, Paris 1959 (Bibliothèque de la Pléiade, 139).
- La Chiesa e la città a Firenze*, 1992 = *La Chiesa e la città a Firenze nel XV secolo*, catalogo della mostra (Firenze, 1992), a cura di G. ROLFI, L. SEBREGONDI e P. VITI, Milano 1992.
- La porpora*, 1998 = *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, atti del convegno (Venezia, 1996), a cura di O. LONGO, Venezia 1998.
- La Regola e la Fama*, 1995 = *La Regola e la Fama. San Filippo Neri e l'Arte*, catalogo della mostra (Roma, 1995), a cura di A. COSTAMAGNA, Milano 1995.
- La villa imperiale di Pesaro*, s.a. = *La villa imperiale di Pesaro*, a cura di G. MARCHINI, Firenze s.a.
- LAABS 1997 = A. LAABS, *Das Retabel als "Schaufenster" zum göttlichen Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres*, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24 (1997), pp. 71-86.
- LACLOTTE 1969 = M. LACLOTTE, *Le "Maitre des Anges Rebelles"*, in *Paragone* 237 (1969), pp. 1-14.
- LADIS 1986 = A. LADIS, *The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel*, in *The Art Bulletin* 68 (1986), pp. 581-596.

- LANDAU – PARSHALL 1994 = D. LANDAU e P. PARSHALL, *The Renaissance Print*, New Haven / London 1994.
- LONDON 1812 = C. P. LONDON, *Galerie Giustiniani, ou Catalogue figuré des Tableaux de cette Célèbre Galerie, transportée d'Italie en France*, Paris 1812.
- LANDUCCI 1542 [1883] = L. LANDUCCI, *Diario Fiorentino dal 1450 al 1516, continuato da un anonimo fino al 1542* [ed. I. DEL BADIA, Firenze 1883].
- LANE 1984 = B. G. LANE, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York 1984.
- LANZI 1793-94 [1988] = L. LANZI, *Viaggio nel Veneto (1793-94)* [ed. D. LEVI, Firenze 1988].
- LAPIDE [1863] = CORNELIUS A LAPIDE, *Commentaria in Sacram Scripturam* [ed. A. CRAMPON, Paris 1863].
- LAURETUS 1570 [1971] = H. LAURETUS, *Silva allegoriarum totius Sacrae Scripturae*, Barcelona 1570 [ed. München 1971].
- LAVATER 1775-78 [1969] = J. C. LAVATER, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig / Winterthur 1775-78 [ristampa Zürich 1969].
- LAVIN 1968 = I. LAVIN, *Five New Youthful Sculptures by Gianlorenzo Bernini and Revised Chronology of His Early Works*, in *The Art Bulletin* 50 (1968), pp. 223-248.
- LAVIN 1969 = I. LAVIN, *Bernini and the Crossing of St. Peters*, New York 1969.
- LAVIN 1974(a) = I. LAVIN, *Divine Inspiration in Caravaggio's Two St. Matthews*, in *The Art Bulletin* 56 (1974), pp. 59-81.
- LAVIN 1974(b) = I. LAVIN, *Addenda to 'Divine Inspiration'*, in *The Art Bulletin* 56 (1974), pp. 590-591.
- LAVIN 1977-78
- LAVIN 1980 = I. LAVIN, *A Further Note on the Ancestry of Caravaggio's First Saint Matthew*, in *The Art Bulletin* 72 (1980), pp. 113-114.
- LAVIN 1993 = I. LAVIN, *Caravaggio's Calling of St. Matthew. The Identity of the Protagonist*, in *ibid.*, *Past-Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley, CA 1993, pp. 85-100.
- LAVIN 1998 = I. LAVIN, *Ex uno lapide. The Renaissance sculptor's Tour de Force*, in *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, atti del convegno (Roma, 1992), a cura di M. WINNER et al., Mainz 1998, pp. 191-210.
- LAVIN 2000 = I. LAVIN, *Georges de La Tour. The Tears of St. Peter and the 'Occult' Light of Penitence*, in *L'Europa e l'arte italiana*, atti del convegno (Firenze, 1997), a cura di M. Seidel, Venezia 2000 (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, 3), pp. 353-376.
- LAVIN 2001 = I. LAVIN, *Caravaggio Revolutionary or the Impossibility of Seeing*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. BERGDOLT e G. BONSANTI, Venice, 2001, pp. 625-644.
- LAVIN – LAVIN 2001 = I. LAVIN e M. A. LAVIN, *The Liturgy of Love: Images from the Song of Songs in the Art of Cimabue, Michelangelo, and Rembrandt*, Lawrence, KA 2001 (The Franklyn D. Murphy Lectures, 14).

- LAZAREV 1966 = V. LAZAREV, *Old Russian Murals and Mosaics from the XIth to XVIIth Centuries*, London 1966.
- Le catacombe cristiane di Roma*, 1998 = *Le catacombe cristiane di Roma. Origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, a cura di V. F. NICCOLAI, F. BISCONTI e D. MAZZOLENI, Regensburg 1998.
- Le Cose Maravigliose dell'Alma Città di Roma*, 1588 = *Le Cose Maravigliose dell'Alma Città di Roma*, a cura di FRA SANTI SOLINORI DE SANT'AGOSTINO, Venetia 1588.
- Le Liber Pontificalis*, 1955 = *Le Liber Pontificalis*, a cura di L. DUCHESNE, Paris 1955.
- Le placchette italiane*, s.a. = *Le placchette italiane. Sec. XV-XIX*, a cura di E. IMBERT, Milano s.a. [prima del 1948].
- Le siècle de Titien*, 1993 = *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra (Paris, 1993), Paris 1993.
- Le trésor*, 2001 = *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, catalogo della mostra (Paris, 2001), a cura di J. DURAND e M.-P. LAFFITTE, Paris 2001.
- LEFÈVE - VAN MOLLE 1960 = R. LEFÈVE e F. VAN MOLLE, *De oorspronkelijke schikking van der luiiken van Bouts' Laatste Avondmaal*, in *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique* 3 (1960), pp. 5-19.
- LEONARD - PREUSSER - ROTHE - SCHILLING 1988 = M. LEONARD, F. PREUSSER, A. ROTHE e M. SCHILLING, *Dieric Bout's 'Annunciation'. Materials and Techniques. A Summary*, in *The Burlington Magazine* 130 (1988), pp. 517-522.
- LEONARD - PREUSSER - ROTHE - SCHILLING 1990 = M. LEONARD, F. PREUSSER, A. ROTHE e M. SCHILLING, *The Getty Bouts Defended*, in *The Burlington Magazine* 132 (1990), p. 877.
- Leonardo all'Ambrosiana*, 1982 = *Leonardo all'Ambrosiana. Il Codice Atlantico. I disegni di Leonardo e della sua cerchia*, catalogo della mostra (Milano, 1982), a cura di A. MARINONI e L. COGLIATI ARANO, Milano 1982.
- Leonardo on Painting*, 1989 = *Leonardo on Painting*, a cura di M. KEMP, New Haven / London 1989.
- Les dominicaines d'Unterlinden*, 2000 = *Les dominicaines d'Unterlinden*, catalogo della mostra (Colmar, 2000-01), a cura di M. BLONDEL, Paris 2000.
- LESLEY 1968 = P. LESLEY, *Renaissance Jewels and Jeweled Objects from the Melvin Gutman Collection*, Baltimore 1968.
- Leuven in de Late Middeleeuwen*, 1998 = *Leuven in de Late Middeleeuwen. Dirk Bouts. Het Laatste Avondmaal*, a cura di A. BERGMANS, Tiel 1998.
- LÉVINAS 1974 = E. LÉVINAS, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris 1974.
- LEWIS 1995 = S. LEWIS, *Reading Images. Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Apocalypse*, New York 1995.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 1981-99 = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, a cura di H. C. ACKERMANN e J.-R. GISLER, Zürich / München 1984.

- Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1968-76 = *Lexikon der christlichen Ikonographie*, a cura di W. BRAUNFELS et al., Rom et al. 1968-76.
- Lexikon der Kunst*, 1987-94 = *Lexikon der Kunst*, a cura di H. OLBRICH, Leipzig 1987-94.
- Lexikon des Mittelalters*, 1980-99 = *Lexikon des Mittelalters*, München et al. 1980-99.
- LIDOV 1998(a) = A. LIDOV, *Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054*, in *Byzantion* 68/2 (1998), pp. 380-405.
- LIDOV 1998(b) = A. LIDOV, *Heavenly Jerusalem. The Byzantine Approach*, in *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art*, a cura di B. KUEHNEL, Jerusalem 1998, pp. 340-353.
- LIDOV 1998(c) = A. LIDOV, *The Images of Christ in Church Decoration and the Byzantine Christology after the Schism of 1054*, in *Drevnerusskoye iskusstvo. Iskusstvo Vizantii i Drevnei Rusi. Pamiati A. N. Grabara*, Saint Petersburg 1998 (in Russian with an English abstract), pp. 155-177.
- LIDOV 2000(a) = A. LIDOV, *The Pharos Chapel: The imperial Church-Reliquary as an Archetype of the Sacred Space*, in *Vizantiiskii mir. Iskusstvo Konstantinopolia i natsional'nye traditsii (The Byzantine World. The Art of Constantinople and National Traditions)*, Abstracts of Papers, Saint-Petersburg 2000, pp. 37-40.
- LIDOV 2000(b) = A. LIDOV, *Relics as Icons in the Sacred Space of Byzantine Church*, in *Relics in the Art and Culture of the Eastern Christian World*, atti del convegno (Moskva, 2000), a cura di A. LIDOV, Moskva 2000, pp. 27-32.
- LIDOV 2004(a) = A. LIDOV, *The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space*, in *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, a cura di E. THUNØ e G. WOLF, Roma 2004, pp. 273-304.
- LIDOV 2004(b) = A. LIDOV, *Hierotopy. The Creation of Sacred Space as a Form of Creativity and Subject of Cultural History*, in *Hierotopy. Studies in the Making of Sacred Spaces. Material from the International Symposium*, a cura di A. LIDOV, Moscow 2004, pp. 15-34.
- LIDOV 2005 = A. LIDOV, *The Holy Mandylion: A Story of the Relic*, in *Spas Nerukotvornyi v russkoi ikone (The Mandylion in Russian Icons)*, a cura di L. EVSEVA, A. LIDOV e N. CHUGREEVA, Moskva 2005, pp. 12-39.
- LIEBMANN 1987 = M. LIEBMANN, *Ein Bild Michael Ostendorfers im Gebietsmuseum Voronez, UdSSR*, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40 (1987), pp. 219-222.
- LIPINSKY 1954 = A. LIPINSKY, *Contributi all'iconografia dell'Annunciazione. "Et Verbum caro factum est"*, in *Arte cristiana* 42 (1954), pp. 253-264.
- LIPINSKY 1958 = A. LIPINSKY, *Heterodoxe Darstellungen der Verkündigung Mariä*, in *Das Münster* 11 (1958), pp. 250-252.
- LISNER 1994 = M. LISNER, *Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St. Peter, I: Das Mosaik der Navicella in der Kopie des Francesco Berretta. Zur Entwicklung der Gewandfarben Christi und der Apostel im römischen Mosaik vom 4. Jahrhundert bis zum Beginn des Trecento*, in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 29 (1994), pp. 45-120.

- Liturgie und Andacht*, 1992 = *Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter*, catalogo della mostra (Köln, 1992-93), a cura di J. M. PLOTZKE, K. WINNEKES e S. KRAUS, Stuttgart 1992.
- LOCQUIN 1978 = J. LOCQUIN, *La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785*, Paris 1978.
- LOMAZZO [1973-74] = G. P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, in *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, a cura di R. P. CIARDI, Firenze 1973-74.
- LOMAZZO 1584 = G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'Arte della Pittura*, Milano 1584.
- LOUIS DE ROCHECHOUART 1461 [1893] = LOUIS DE ROCHECHOUART (vescovo di Saintes), *Viaggio in Terrasanta* (1461) [ed. C. COUDERC, in *Revue de l'Orient latin* 1 (1893), pp. 226-274].
- LÜBKE 1968 = A. LÜBKE, *Nikolaus von Kues. Kirchenfürst zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München 1968.
- LUCCO 1995 = M. LUCCO, *Giorgione*, Milano 1995.
- LUCCO 1997 = M. LUCCO, *Un'eco fiammingo in Giovanni Bellini*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. ACIDINI LUCHINAT, L. BELLOSI, M. BOSKOVITS, P. P. DONATI e B. SANTI, Florenz 1997, pp. 199-204.
- MAGUIRE 1981 = H. MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.
- MAINO 1986 = D. B. MAINO, *Guido Reni e i frati minori cappuccini: storia di una committenza*, in *Prospettiva* 47 (1986), pp. 65-68.
- MÂLE 1922 = E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris 1922.
- MÂLE 1951 = E. MÂLE, *L'Art Religieux de la fin du XVI^{ème} siècle, du XVII^{ème} siècle et du XVIII^{ème} siècles. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente, Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris 1951.
- MALE 1984 = E. MALE, *L'arte religiosa nel Seicento*. Milano 1984.
- MALVASIA 1678 [1971] = CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, Bologna 1678 [ed. M. BRASCAGLIA, Bologna 1971].
- MANCINELLI 1994 = F. MANCINELLI, *The Problem of Michelangelo's Assistants*, in *The Sistine Chapel. A Glorious Restoration*, a cura di P. DE VECCHI, New York 1994.
- MANGO 1972 = C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, Englewood Cliffs, N.J. 1972.
- MANGOUX 1947 = S. MANGOUX, *Les office de la Sainte Face*, in *Bulletin des études portugaises* N.S. 11 (1947), pp. 1-65.
- MANIGNE 1969 = J.-P. MANIGNE, *Pour une poétique de la foi*, Paris 1969.
- MANNA 1988 = F. MANNA, *Le chiavi magiche dell'universo*, Napoli 1988.
- Mantova, 1961 = *Mantova. Le arti. Vol. II: Dall'inizio del secolo XV alla metà del XVI*, Mantova 1961.
- MARANI 1992 = P. MARANI, *Leonardo e il Cristo Portacroce*, in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 1992), Milano 1992, pp. 344-357.
- MARANI 1995 = P. MARANI, *Tivoli, Hadrian and Antinous. New Evidence of Leonardo's Relation to the Antique*, in *Accademia Leonardi Vinci* 8 (1995), pp. 207-225.

- MARIANO DA SIENA 1431 [1991] = MARIANO DA SIENA, *Viaggio fatto al Santo Sepolcro* (1431) [ed. P. PIRILLO, Pisa 1991 (Corpus Peregrinationum Italicarum, 1), pp. 73-131].
- MARIN 1995 = L. MARIN, *Philippe de Champagne, ou, la présence cachée*, Paris 1995.
- MARINELLI 1996 = S. MARINELLI, *Ipotesi per il primo Cinquecento veronese*, in *Verona illustrata* 9 (1996), pp. 51-57.
- MARION 1990 = J.-L. MARION, *La Croisée du visible*, Lods 1990.
- MAROLLES 1656 = M. DE MAROLLES, *Les mémoires de Michele de Marolles*, Paris 1656.
- MARTENS 1995 = M. P. J. MARTENS, *Het onderzoek naar de opdrachtgevers*, in *'Om iets te weten van de oude meesters'. De Vlaamse Primitieven — herontdekking, waardering en onderzoek*, a cura di B. RIDDERBOS e H. VAN VEEN, Heerlen / Nijmegen 1995, pp. 349-393.
- MARTENS 2001 = D. MARTENS, *Identificación del "quadro" flamenco de la Adoración de los Reyes, antiguamente en la Cartuja de Miraflores*, in *Actas del congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, atti del convegno (Burgos, 1999), Burgos 2001, pp. 71-89.
- MASSA 1954 = E. MASSA, *I fondamenti metafisici della 'dignitas hominis' e testi di Egidio Viterbo*, Torino 1954 (Biblioteca del 'Salesianum', 32).
- MASSCHELEIN-KLEINER - GOETGHEBEUR - KOCKAERT - VYNCKIER - GHYS 1978/79 = L. MASSCHELEIN-KLEINER, N. GOETGHEBEUR, L. KOCKAERT, J. VYNCKIER e R. GHYS, *Examen et traitement d'une d'étrempé sur toile attribuée à Thierry Bouts. La Crucifixion de Bruxelles*, in *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique* 17 (1978/79), pp. 5-21.
- Master E. S., 1967 = *Master E. S.*, catalogo della mostra (Philadelphia, 1967), a cura di A. SHESTACK, Philadelphia 1967.
- MATEJCEK 1922 = A. MATEJCEK, *Pasiónál abatyse Kunhuty*, Praha 1922.
- MATTEUCCI 1902 = V. MATTEUCCI, *Le chiese artistiche del Mantovano*, Mantova 1902.
- MAUNDRELL 1697 [1848] = H. MAUNDRELL, *A Journey from Aleppo to Jerusalem, at Easter, A.D. 1697* [ed. in T. WRIGHT, *Early Travels in Palestine*, London 1848, pp. 383-512].
- MAYR-HARTING 1999 = H. MAYR-HARTING, *Ottonian Book Illumination*, London 1999.
- MEDER 1932 = J. MEDER, *Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*, Wien 1932.
- Meditations on the Life of Christ* 1961 = *Meditations on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the 14th Century*, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. ital. 115, a cura di I. RAGUSA e R. GREEN, Princeton 1961 (Princeton Monographs in Art and Archaeology, 35).
- MEIER 1972 = C. MEIER, *Die Bedeutung der Farbe im Werk Hildegards von Bingen*, in *Frühmittelalterliche Studien* 6 (1972), pp. 245-355.

- MEIER 1977 = C. MEIER, *Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelstein-allegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, München 1977 (Münstersche Mittelalter-Schriften, 34/1).
- MEIER-STAUBACH 2000 = C. MEIER-STAUBACH, *La matérialité et l'immatérialité des couleurs. A propos du traité De coloribus d'Avanches 235*, in *Science antique, Science médiévale (Autour d'Avanches 235)*, atti del convegno (Mont-Saint-Michel, 1998), a cura di L. CALLEBAT e O. DESBORDES, Hildesheim / Zürich / New York 2000, pp. 451-469.
- MEIER - SUNTRUP 1987 = C. MEIER e R. SUNTRUP, *Zum Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter*, in *Frühmittelalterliche Studien* 21 (1987), pp. 390-478.
- MEISS 1945 = M. MEISS, *Light as Form and Symbol in some Fifteenth-Century Paintings*, in *The Art Bulletin* 27 (1945), pp. 175-181.
- MEISS 1963 = M. MEISS, *Giovanni Bellini's St. Francis*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte* 3 (1963), pp. 9-30.
- MEISS 1964 = M. MEISS, *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, New York 1964.
- MEISS 1974 = M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbours and their Contemporaries*, New York 1974.
- MELGA 1868 = M. MELGA, *Il volgarizzamento della Pistola di Lentulo su le Fattezze di G. Cristo*, in *Bollettino dell'Associazione nazionale italiana di mutuo soccorso degli scienziati ed artisti N.S.* 4 (1868), pp. 1-6.
- MELION 1989 = W. S. MELION, *Karel van Mander's 'Life of Goltzius'. Defining the Paradigm of Protean Virtuosity in Haarlem around 1600*, in *Cultural differentiation and cultural identity in the visual arts*, atti del convegno (Washington D.C., 1987), a cura di S. J. BARNES, Hanover / London 1989 (Studies in the history of art, 27), pp. 113-133.
- MELION 1992 = W. S. MELION, *Memory and the Kinship of Writing and Picturing in the Early Seventeenth-century Netherlands*, in *Word & Image* 8 (1992), pp. 48-70.
- MELION 1993 = W. S. MELION, *Love and Artisanry in Hendrick Goltzius's Venus, Bacchus and Ceres of 1606*, in *Art History* 16 (1993), pp. 60-94.
- MELION 1995 = W. S. MELION, *Self-Imaging and the Engraver's Virtù. Hendrick Goltzius's Pietà of 1598*, in *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), pp. 104-143.
- MELION 1998 = W. MELION, *Pictorial Artifice and Catholic Devotion in Abraham Bloemaert's Virgin of Sorrows with the Holy Face of c. 1615*, in *The Holy Face*, 1998, pp. 319-340.
- Michelangelo*, 2000 = *Michelangelo. Neue Beiträge*, atti del convegno (Köln, 1996), a cura di M. ROHLMANN e A. THIELEMANN, München / Berlin 2000.
- MIELOT [1907-09] = J. MIELOT, *Speculum Humanæ Salvationis* [ed. J. LUTZ e P. PERDRIZET, Mühlhausen / Leipzig 1907-09].
- MINAZZOLI 1987 = A. MINAZZOLI, "Imago" / "icona": *esquisse d'une problématique*, in *Nicée II*, 1987, pp. 313-316.

- MINKOWSKI 1991 = H. MINKOWSKI, *Vermutungen über den Turm zu Babel*, Freren 1991.
- MOLANUS 1570 [1996] = J. MOLANUS, *Traité des Saintes Images*, Louvain 1570; Ingolstadt 1594 [ed. F. BOESPFLUG, O. CHRISTIN e B. TASSEL, Paris 1996].
- MOLTENI 2000 = F. MOLTENI, *Storia e devozione della Sindone*, in *Il Volto di Cristo*, 2000, pp. 278-282.
- MONGERI 1875 = G. MONGERI, *Postille di un anonimo secentista alla prima edizione delle Vite ... scritte da G. Vasari, pubblicate in Firenze ... nel MDL*, in *Archivio Storico Lombardo* 2 (1875), pp. 407-433.
- MONGERI 1876 = G. MONGERI, *Postille di un anonimo secentista alla prima edizione delle Vite ... scritte da G. Vasari, pubblicate in Firenze ... nel MDL*, in *Archivio Storico Lombardo* 3 (1876), pp. 101-116, 258-270.
- MONTAGU 1982 = J. MONTAGU, *A Model by Francesco Mochi for the "Saint Veronica"*, in *The Burlington Magazine* 124 (1982), pp. 430-436.
- MONTAGU 1991 = J. MONTAGU, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Milano 1991.
- MONTAGU 1994 = J. MONTAGU, *The Expression of the Passions. The Origin and the Influence of Charles Le Brun's 'Conférence sur l'expression générale et particulière'*, New Haven / London 1994.
- MOUCHEL 2001 = C. MOUCHEL, *Rome franciscaine*, Paris 2001.
- MUGNAINI 1996 = A. MUGNAINI, *Feritas, humanitas, divinitas nell'opera del Rosso. Il problema degli influssi religiosi, letterari e scientifici*, in *Pontormo e Rosso*, 1996, pp. 128-135.
- MÜLLER-HOFSTEDT 1998 = J. MÜLLER-HOFSTEDT, *Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck - Dieric Bouts - Hans Memling - Joos van Cleve*, in *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*, a cura di G. SCHWEIKHART Köln 1998 (Atlas, 2), pp. 38-68.
- Musei civici di Brescia*, 1974 = *Musei civici di Brescia, Cataloghi I, Placchette. Sec. XV-XIX*, a cura di F. ROSSI, Vicenza 1974.
- MUZJ 1995 = M. G. MUZJ, *Visione e presenza. Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar*, Milano 1995.
- NAGEL 2000 = A. NAGEL, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge / New York 2000.
- NAGEL 2001 = A. NAGEL, *Christ in Ecstasy. The Passion According to Michelangelo and Rosso*, in *Coming About*, 2001, pp. 243-250.
- NEGRI ARNOLDI 1974 = F. NEGRI ARNOLDI, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, in *Storia dell'Arte* 20 (1974), pp. 56-80.
- NEGRO - ROIO 1998 = E. NEGRO e N. ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998.
- NEILSEN BLUM 1969 = S. NEILSEN BLUM, *Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage*, Berkeley / Los Angeles 1969.
- NESSLERTH 1993(a) = A. NESSLERTH, *Das Fossombronner Skizzenbuch*, London 1993.

- NESSLRATH 1993(b) = A. NESSLRATH, *Raphael's Gift to Duerer*, in *Master Drawings* 4 (1993), pp. 376-389.
- NICCOLÒ DA POGGIBONSI [1990] = NICCOLÒ DA POGGIBONSI, *Libro d'Oltramare* [ed. A. LANZA e M. TRONCARELLI, *Pellegrini scrittori. Viaggiatori toscani del Trecento in Terrasanta*, Firenze 1990].
- Nicée II, 1987 = Nicée II, 787-1987, *Douze siècles d'images religieuses*, atti del convegno (Paris, 1986), a cura di F. BOESPLFLUG e N. LOSSKY, Paris 1987.
- NICHOLS 1991 = L. W. NICHOLS, *The "Pen Works" of Hendrick Goltzius*, Philadelphia 1991.
- NICOLAI DE CUSA [2000] = NICOLAI DE CUSA, *Opera omnia* [ed. A. D. RIEMANN, Hamburg 2000].
- NICOLAS DE CUES [1986] = NICOLAS DE CUES, *Le tableau ou la vision de Dieu* [ed. A. MINAZZOLI, Paris 1986].
- NICOLAS DE CUES = NICOLAUS CUSANUS, *Le Tableau ou la vision de Dieu* [a cura di A. MINAZZOLI, Paris 1986 (La nuit surveillée)].
- NILGEN 1967 = U. NILGEN, *The Epiphany and the Eucharist. On the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes*, in *Art Bulletin* 49 (1967), pp. 311-316.
- NORDENFALK 1995 = C. NORDENFALK, *The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 48 (1985), pp. 1-22.
- NORRIS - WEBER 1976 = S. NORRIS e J. WEBER, *Medals and plaquettes from the Molinari Collection at Bowdoin College*, Brunswick 1976.
- NOVA 1994 = A. NOVA, *Hangings, Curtains, and Shutters of Sixteenth-Century Lombard Altarpieces*, in *Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design*, a cura di E. BORSOOK e F. SUPERBI GIOFFREDI, Oxford 1994, pp. 177-199.
- Nürnberg, 1986 = Nürnberg 1300-1550. *Kunst der Gotik und Renaissance*, catalogo della mostra (Nürnberg e New York, 1986), a cura di R. KAHSNITZ, München 1986.
- O'MALLEY 1983 = J. W. O'MALLEY S.J., *Postscript*, in O'MALLEY - STEINBERG 1983, pp. 199-203.
- O'MALLEY - STEINBERG 1983 = J. W. O'MALLEY e L. STEINBERG, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*, New York 1983.
- O'MALLEY 1969 = J. W. O'MALLEY, *Fulfillment of the Christian Golden Age under Pope Julius II: Text of a Discourse of Giles of Viterbo, 1507*, in *Traditio* 25 (1969), pp. 265-338.
- O'MALLEY 1979 = J. W. O'MALLEY, *Praise and Blame in Renaissance Rome. Rhetoric, doctrine, and reform in the sacred orators of the Papal Court, 1450-1521*, Durham, N.C. 1979 (Duke Monographs in Medieval and Renaissance Studies, 3).
- O'MALLEY 2000 = J. W. O'MALLEY, *The Religious and Theological Culture of Michelangelo's Rome, 1508-1512*, in WIND 2000(c), pp. xli-lii.
- OAKESHOTT 1967 = W. OAKESHOTT, *Die Mosaiken von Rom vom 3. bis zum 14. Jahrhundert*, Wien / München 1967.

- OBERHUBER 1967 = K. OBERHUBER, *Raphael und Michelangelo*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, atti del convegno (Bonn, 1964), Berlin 1967, II, pp. 156-164.
- OCHSENBEIN 1984 = P. OCHSENBEIN, *Frömmigkeit eines Laien. Zur Gebetspraxis des Nikolaus von Flüe*, in *Historisches Jahrbuch* 104 (1984), pp. 289-308.
- OFFNER 1956 = R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III/6, New York 1956.
- Ogier 1395 [1878] = OGIER VIII, signore D'ANGLURE, *Le saint voyage de Jherusalem* (1395) [ed. F. BONNARDOT e A. LONGNON, Paris 1878 (Société des anciens textes français, 10)].
- OLIVER 1991 = A. OLIVER, *Une révolution symbolique: l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris 1991.
- Omaggio a Beato Angelico*, 2001 = *Omaggio a Beato Angelico. Un dipinto per il Museo Poldi Pezzoli*, catalogo della mostra (Milano, 2001), a cura di A. DI LORENZO, Cinisello Balsamo 2001.
- Originality in Byzantine*, 1995 = *Originality in Byzantine Art and Literature*, a cura di A. LITTLEWOOD, Oxford 1995.
- OST 1967 = H. OST, *Borrominis römische Universitätskirche S. Ivo alla Sapienza*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 30 (1967), pp. 101-142.
- OST 1992 = H. OST, *Tizian-Studien*, Köln / Weimar / Wien 1992.
- OSTROW 1996 = S. F. OSTROW, *Cigoli's Immacolata and Galileo's Moon. Astronomy and the Virgin in Early Seicento Rome*, in *The Art Bulletin* 78 (1996), pp. 218-235.
- OTTINA DELLA CHIESA 1968 = A. OTTINA DELLA CHIESA, *L'Opera completa di Duerer*, Milano 1968 (Classici dell'arte, 23).
- PACHT 1961 = O. PACHT, *The 'Avignon Dyptich' and Its Eastern Ancestry*, in *De artibus opuscula XL*, 1961, I, pp. 402-421, II, pp. 130-135.
- PACHT 1989 = O. PACHT, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, a cura di M. SCHMIDT-DENGLER, München 1989.
- PACHT 1994 = O. PACHT, *Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*, a cura di M. ROSENAUER, München 1994.
- PADOA RIZZO 1987 = A. PADOA RIZZO, *La cappella della compagnia di Santa Barbara dei tedeschi e fiamminghi alla Santissima Annunziata di Firenze nel secolo XV. Cosimo Roselli e la sua impresa artistica*, in *Antichità viva* 26/4 (1987), pp. 10-20.
- PAGLIANI 1990 = M. L. PAGLIANI, *Guido Reni (1575-1642): Percorsi nell'Antico*, in *Accademia Clementina, Atti e Memorie* 25 (1990), pp. 155-163.
- PALEOTTI 1582 [1990] = GABRIELLE PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1582 [ristampa anastatica con premessa di P. PRODI, Bologna 1990].
- PALLUCCHINI - MARIANI CANOVA 1975 = R. PALLUCCHINI e G. MARIANI CANOVA, *L'opera completa del Lotto*, Milano 1975 (Classici dell'Arte, 79).
- PANOFSKY 1927 = E. PANOFSKY, *"Imago Pietatis". Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der "Maria Mediatrix"*, in *Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, pp. 261-308.

- PANOFSKY 1948 = E. PANOFSKY, *Albrecht Dürer*, Princeton 1948.
- PANOFSKY 1953 = E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass. 1953.
- PANOFSKY 1969 = E. PANOFSKY, *Erasmus and the Visual Arts*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), pp. 200-228.
- PANOFSKY 1971 = E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, New York et al. 1971.
- PANOFSKY 1982 = E. PANOFSKY, *The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles*, in *ibid.*, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago 1982, pp. 55-107.
- PANOFSKY 1991 = G. S. PANOFSKY, *Michelangelos Christus und sein römischer Auftragegeber*, Worms 1991 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 5).
- PAPADOPOULOU-KERAMEUS 1909 = A. PAPADOPOULOU-KERAMEUS, *Denys de Fourna. Manuel d'iconographie chretienne*, St. Petersburg 1909.
- PARDO 1993 = M. PARDO, *Artifice as Seduction in Titian*, in *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, Texts, Images*, a cura di J. G. TURNER, Cambridge 1993, pp. 55-89.
- PAREDI 1976 = A. PAREDI, *Sebastiano Resta collezionista*, in *I disegni del Codice Resta*, 1976, pp. 7-13.
- PARLATO 2000 = E. PARLATO, *La processione di Ferragosto e l'acheropita del Sancta Sanctorum*, in *Il volto di Cristo*, 2000, pp. 51-52.
- PARRONCHI 1975 = A. PARRONCHI, *Opere giovanili di Michelangelo, Vol. II: Il paragone con l'antico*, Firenze 1975.
- PARSHALL 1993 = P. PARSHALL, *Imago contrafacta. Images and Facts in the Northern Renaissance*, in *Art History* 16 (1993), pp. 554-579.
- PASSERI 1772 = G. B. PASSERI, *Vite de' Pittori, Scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772.
- PASTOR 1959 = L. v. PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del medioevo*, Roma 1959.
- PAUL 2001 = B. PAUL, *Issues of Political Iconography. Clement VII's Personal and Political Concerns in His Representations as Leo I in the Sala di Costantino*, in *Coming About*, 2001, pp. 267-274.
- PAX 1955 = E. PAX, *Epiphaneia. Ein religionsgeschichtlicher Beitrag zur biblischen Theologie*, München 1955.
- PEDRETTI 1996 = C. PEDRETTI, *Michelangelo a San Miniato*, in *Bollettino della Accademia degli Eleuteti della Città di San Miniato al Tedesco* 63 (1996), pp. 37-43.
- PEPPER 1988 = S. PEPPER, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988.
- Perino del Vaga, 2001 = *Perino del Vaga. Tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, 2001), Milano 2001.
- PERRIG 1991 = A. PERRIG, *Michelangelo's Drawings. The Science of Attribution*, New Haven 1991.
- PETERSON 1970 = R. T. PETERSON, *The Art of Ecstasy, Saint Teresa, Bernini and Crashaw*, London / Edinburgh 1970.

- PFEIFFER 1975 = H. W. PFEIFFER, *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa*, Roma 1975 (Miscellanea Historiae Pontificiae, 37).
- PFEIFFER 1984 = H. W. PFEIFFER, *L'immagine simbolica del pellegrinaggio a Roma. La Veronica e il volto di Cristo*, in *Roma 1300-1875*, 1984, pp. 106-130.
- PFEIFFER 1990 = H. W. PFEIFFER, *Gemalte Theologie in der Sixtinischen Kapelle. I: Die Szenen des Alten und Neuen Testaments ausgeführt unter Sixtus IV.*, in *Archivum Historiae Pontificiae* 28 (1990), pp. 99-159.
- PFEIFFER 1993 = H. W. PFEIFFER, *Gemalte Theologie in der Sixtinischen Kapelle. Teil II: Die Fresken des Michelangelo Buonarroti ausgeführt unter Julius II*, in *Archivum Historiae Pontificiae* 31 (1993), pp. 69-107.
- PFEIFFER 1995(a) = H. W. PFEIFFER, *Gemalte Theologie in der Sixtinischen Kapelle. Teil III: Die Sibyllen und Propheten*, in: *Archivum Historiae Pontificiae* 33 (1995), pp. 91-116.
- PFEIFFER 1995(b) = H. W. Pfeiffer, *Un Michelangelo nuovo: I restauri degli affreschi della Cappella Sistina*, in *La Civiltà Cattolica* 146, II, quaderno 3478, (1995), pp. 375-387.
- PFEIFFER 1997 = H. W. PFEIFFER, *Gemalte Theologie in der Sixtinischen Kapelle, Teil IV*, in *Archivum Historiae Pontificiae* 35 (1997), pp. 49-88.
- PFEIFFER 1999 = H. W. PFEIFFER, *Gemalte Theologie in der Sixtinischen Kapelle, Teil V: Das "Jüngste Gericht" von Michelangelo*, in *Archivum Historiae Pontificiae* 37 (1999), pp. 85-127.
- PIRINA 1986 = C. PIRINA, *Le vetrate del duomo di Milano dai Visconti agli Sforza*, Milano 1986.
- Pisanello, 1996 = *Pisanello. Le Peintre aux sept Vertus*, catalogo della mostra (Paris, 1996), a cura di D. CORDELLIER e P. MARINI, Paris 1996.
- POESCHEL 1988 = S. POESCHEL, *Alexander Magnus Maximus. Neue Aspekte zur Ikonographie Alexanders des Grossen im Quattrocento*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23/24 (1988), pp. 63-74.
- POGGI 1942 = G. POGGI, *Note Michelangiolesche*, in *Michelangelo Buonarroti: nel IV Centenario del 'Giudizio Universale' (1541-1941)*, Firenze 1942, pp. 113-132.
- POLACCO 1984 = R. POLACCO, *La Cattedrale di Torcello*, Treviso 1984.
- POLLARD 1984 = J. G. POLLARD, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello. Vol. I: 1400-1530*, Firenze 1984.
- POLLITT 1990 = J. J. POLLITT, *The Art of Ancient Greece. Sources and Documents*, Cambridge 1990.
- POLZER 1981 = J. POLZER, *The "Master of the Rebel Angels" Reconsidered*, in *Art Bulletin* 63 (1981), pp. 563-584.
- PONS 1996 = N. PONS, *Jacopo del Sellaio e le confraternite*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica Economia Cultura Arte*, atti del convegno (Firenze, Pisa e Siena, 1992), Pisa 1996, pp. 287-295.
- Pontorno e Rosso, 1996 = *Pontorno e Rosso*, atti del convegno (Empoli e Volterra, 1994), a cura di R. P. CIARDI e A. NATALI, Venezia 1996.
- POPHAM - WILDE 1949 = A. E. POPHAM e J. WILDE, *Italian Drawings at Windsor Castle*, London 1949.

- POPHAM 1946 = A. E. POPHAM, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, London 1946.
- POPOVA 1975 = O. POPOVA, *Les miniatures russes du XI^e au XV^e siècle*, Leningrad 1975.
- Porträt, 1999 = *Porträt*, a cura di R. PREIMESBERGER, H. BAADER e N. SUTHOR, Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2)
- POUNCEY – GERE 1962 = P. POUNCEY e J. A. GERE, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Raphael and His Circle*, London 1962.
- Prag um 1600, 1988 = *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.*, catalogo della mostra (Wien, 1988), Freren 1988.
- PRASCHKOV 2001 = L. PRASCHKOV, *Novi otkrytia v dekoratsiata na srednevekovnata tsrkva "Sv. Arkhangel Mikhail v grad Rila (Neue Entdeckungen in der Erzengel-Michael-Kirche in der Stadt Rila, 1998-2000)*, in *Problemi na izkustvoto* 34 (2001), pp. 3-8, 64.
- PRÉAUD 1988 = M. PRÉAUD, *Claude Mellan*, Paris, 1988 (Bibliothèque nationale, Département des estampes, Inventaire du fonds français, Graveurs du XVII^e siècle, 17).
- PREIMESBERGER 1984 = R. PREIMESBERGER, *Die Ausstattung der Kuppelpfeiler von St. Peter, Rom, unter Papst Urban VIII.*, in *Jahres- und Tagungsbericht der Görres-Gesellschaft* 1983 (Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft, 1984), pp. 36-55.
- PREIMESBERGER 1988 = R. PREIMESBERGER, *Die Inschriften der Engelsbrücke*, in *Kunst in Hauptwerken. Von der Akropolis zu Goya, Vortragsreihe der Universität Regensburg*, a cura di J. TRAEGER, Regensburg 1988, pp. 199-223.
- PREIMESBERGER 1993 = R. PREIMESBERGER, *Skulpturale Mimesis: Zu Mochis Heiliger Veronika*, in *Artistic Exchange*, atti del convegno (Berlin, 1992), a cura di T. W. GAETHGENS, Berlin 1993, II, pp. 473-482.
- PREIMESBERGER 1998 = R. PREIMESBERGER, "... propriis sic effingebam coloribus...". *Zu Dürers Selbstbildnis von 1500*, in *The Holy Face*, 1998, pp. 279-300.
- PREIMESBERGER 1999(a) = R. PREIMESBERGER, *Albrecht Dürer: "... propriis sic ... coloribus" (1500)*, in *Porträt*, 1999, pp. 210-219.
- PREIMESBERGER 1999(b) = R. PREIMESBERGER, *Giorgio Vasari: Ursprungslegende einer Selbstporträts (1550)*, in *Porträt*, 1999, pp. 262-272.
- PREVITALI 1974 = G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1974.
- PRINGLE 1993-98 = D. PRINGLE, *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem. A Corpus*, Cambridge 1998.
- PRODI 1959-67 = P. PRODI, *Il Cardinale Gabriele Paleotti*, Roma 1959-67.
- PRODI 1962 = P. PRODI, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Roma 1962 (Archivio italiano per la Storia della pietà, 4).
- PSEUDO-BEDA [1965] = PSEUDO-BEDA, *Libellus de locis sanctis [Itineraria et alia geographica]*, Turnholti 1965].

- PUNGILEONI 1817-21 = L. PUNGILEONI, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, Parma 1817-21.
- PUNGILEONI 1836 = L. PUNGILEONI, *Memoria intorno alla vita ed alle opere di Donato o Donnino Bramante*, Roma 1836.
- PURCE 1974 = J. PURCE, *The Mystic Spiral. Journey of the Soul*, New York 1974.
- QUEDNAU 1979 = R. QUEDNAU, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, Hildesheim / New York 1979.
- QUEDNAU 1984(a) = R. QUEDNAU, 'Imitatione d'altrui'. *Anmerkungen zu Raphaels Verarbeitung entlehnter Motive*, in *De arte et libris. Festschrift Erasmus. 1934-1984*, a cura di A. HORODISCH, 1984, pp. 349-367.
- QUEDNAU 1984(b) = R. QUEDNAU, *Päpstliches Geschichtsdenken und seine Verbildlichung in der Stanza dell'Incendio*, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 25 (1984), pp. 83-128.
- Raffaello nell'Appartamento*, 1993 = *Raffaello nell'Appartamento di Giulio II e Leone X*, a cura di G. Colini, Milano 1993.
- Raphael and His Age*, 2002 = *Raphael and His Age. Drawings from the Palais des Beaux-Arts, Lille*, catalogo della mostra (Cleveland 2002 e Lille 2003), a cura di P. JOANNIDES, Cleveland / Lille 2002.
- RASMUSSEN 1977 = J. RASMUSSEN, *Untersuchungen zum Halleschen Heilum des Kardinals Albrecht von Brandenburg (II)*, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 28 (1977), pp. 91-132.
- RASPONI 1656 = C. RASPONI, *De Basilica et Patriarchio Lateranensi libri quattuor*, Roma 1656.
- RAVALLI 1978 = L. RAVALLI, *Polidoro Caldara da Caravaggio*, Bergamo 1978.
- Reallexikon für Antike und Christentum*, 1950sgg. = *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*, a cura di E. DASSMANN, Stuttgart 1950sgg.
- Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, 1966sgg. = *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, a cura di K. WESSEL, Stuttgart 1966sgg.
- Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 1937sgg. = *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, a cura di O. SCHMITT, Stuttgart 1937sgg.
- REEVES 1997 = E. A. REEVES, *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*, Princeton 1997.
- REISS 1992 = S. REISS, *Cardinal Giulio de' Medici as a Patron of Art 1513-1523*, Harvard 1992.
- Renaissance Florence*, 1999 = *Renaissance Florence. The Art of the 1470s*, catalogo della mostra (London, 1999-2000), a cura di P. RUBIN, A. WRIGHT e N. PENNY, London 1999.
- Renaissance-Jewelry*, 2000 = *Renaissance-Jewelry in the Alsdorf Collection*, Chicago 2000 (The Art Institute of Chicago Museum Studies, 25/2).
- REYNOLDS 1980 = C. REYNOLDS, *Dieric Bouts – a Resurrection*, in *Art at Auction* 1979-80 (1980), pp. 18-21.

- REZNICEK 1961 = E. K. J. REZNICEK, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Mit einem beschreibenden Katalog*, Utrecht 1961.
- RICE 2000 = L. RICE, *The Pentecostal Meaning of Borromini's Sant'Ivo alla Sapienza*, in *Francesco Borromini*, atti del convegno (Roma, 2000), a cura di C. FROMMEL e E. SLADEK, Milano 2000, pp. 259-270.
- RICOLDO [1979-84] = RICOLDO DA MONTE CROCE, *Liber Peregrinationis [Itineraria Hierosolymitana cruce signatorum (saec. XII-XIII)]*, II, ed. S. DE SANDOLI, Jerusalem 1979-1984, IV].
- RICOTTINI MARSILI-LIBELLI 1960 = C. RICOTTINI MARSILI-LIBELLI, *Anton Francesco Doni. Scrittore e stampatore*, Firenze 1960.
- RIDDER VAN REPPARD 1856 = F. A. RIDDER VAN REPPARD, *Overzigt eener verzameling Alba Amicorum uit de XVIde en XVIIde eeuw*, in *Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden. Nieuwe reeks van werken 7* (1856), pp. 1-138.
- RIETER IL GIOVANE 1479-80 [1884] = S. RIETER IL GIOVANE, *Reisebuch* (1479-80) [ed. R. RÖHRICHT e H. MEISNER, *Das Reisebuch der Familie Rieter*, Tübingen 1884 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, 168)].
- RINGBOM 1965 = S. RINGBOM, *Icon to Narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Abo Akademi 1965.
- RINUCCINI 1474 [1993] = A. RINUCCINI, *Sanctissimo peregrinaggio del Sancto Sepolcro* (1474) [ed. A. CALAMAI, Pisa 1993 (Corpus Peregrinationum Italica-rum, 2.1)].
- RIPA 1593 [1992] = C. RIPA, *Iconologia*, Roma 1593, a cura di P. BUSCAROLI, Milano 1992 (Tea arte, 2).
- RIPA 1603 = C. RIPA, *Iconologia ovvero descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Roma 1603.
- ROBB 1936 = D. M. ROBB, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Appendix. The Motive of the Christ Child in the Annunciation*, in *The Art Bulletin* 18 (1936), pp. 480-526.
- ROHLMANN 1994 = MICHAEL ROHLMANN, *Auftragskunst und Sammlerbild. Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento*, Alfter 1994.
- ROHLMANN 1999 = M. ROHLMANN, *Flanders and Italy, Flanders and Florence. Early Netherlandish Painting in Italy and Its Particular Influence on Florentine Art: An Overview*, in *Italy and the Low Countries — Artistic Relations. The Fifteenth Century*, atti del convegno (Utrecht, 1994), Firenze 1999 (Italia e i Paesi Bassi, 4), pp. 39-67.
- ROHLMANN 2000 = M. ROHLMANN, *Michelangelos "Jüngstes Gericht" in der Sixtinischen Kapelle. Zu Themenwahl und Komposition*, in *Michelangelo*, 2000, pp. 205-234.
- Rom in Bayern*, 1997 = *Rom in Bayern, Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, catalogo della mostra (München, 1997), a cura di R. BAUMSTARK, München 1997.
- Roma 1300-1875*, 1984 = *Roma 1300-1875. L'arte degli Anni Santi*, catalogo della mostra (Roma, 1984-85), a cura di M. FAGIOLO e M. L. MADONNA, Milano 1984.

- Roma nel Duecento*, 1991 = *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei Papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A. M. ROMANINI, Torino 1991.
- RONIG 1977 = F. J. RONIG, *Codex Egberti*, Trier 1977.
- ROOB 1997 = A. ROOB, *The Hermetic Museum. Alchemy and Mysticism*, Köln 1997.
- ROSENBERG 1924 = A. ROSENBERG, *Leonardo da Vinci*, Bielefeld 1924.
- ROSSI - ROVETTA 1988 = M. ROSSI e A. ROVETTA, *Il Cenacolo di Leonardo. Cultura domenicana, iconografia eucaristica e tradizione lombarda*, s.l. 1988 (Quaderni del restauro, 5).
- ROSSI 1895 = V. ROSSI, *Il canzoniere inedito di Andrea Micheli detto Squarzola o Strazzola*, in *Giornale storico della letteratura italiana* 26 (1895), pp. 1-91.
- ROSSI 1988 = F. ROSSI, *Accademia Carrara, Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, Bergamo 1988.
- Rosso Fiorentino*, 1987 = *Rosso Fiorentino. Drawings, Prints, and Decorative Arts*, catalogo della mostra (Washington, 1987-88), a cura di E. A. CARROLL, Washington, D.C. 1987.
- RÖTTEL - KAUNZNER 1995 = H. RÖTTEL e W. KAUNZNER, *Die Druckwerke Peter Apians*, in *Peter Apian. Astronomie, Kosmographie und Mathematik am Beginn der Neuzeit*, a cura di K. RÖTTEL, Buxheim et al. 1995, pp. 255-276.
- ROUILLE 1553 = G. ROUILLE, *Prontuario de le medaglie de' piu illustri uomini e donne dal principio del mondo infino al presente tempo*, Lyon 1553.
- ROVERE [1985] = FRANCESCO DELLA ROVERE, *L'Orazione della Immacolata*, a cura di D. CORTESE, Padova 1985.
- S. Aureli Augustini Confessiones*, 1981 = *S. Aureli Augustini Confessiones*, a cura di M. SKUTELLA, Stuttgart 1981.
- SAEWULF [1994] = SAEWULF (John of Würzburg, Theodericus), *Peregrinationes tres* [ed. R. B. C. HUYGENS, Turnholti 1994 (Corpus Christianorum, continuatio mediaevalis, 139)].
- SAHAS 1986 = D. J. SAHAS, *Icon and Logos. Sources of Eighth-Century Iconoclasm*, Toronto / London 1986 (Toronto Medieval Texts and Translations, 4).
- Saints & Sinners*, 1999 = *Saints & Sinners. Caravaggio & the Baroque Image*, catalogo della mostra (Chestnut Hill, 1999), a cura di F. MORMANDO, Chicago 1999.
- SALERNO 1960 = L. SALERNO, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani III. The Inventory, Part II*, in *The Burlington Magazine* 102 (1960), pp. 135-148.
- SALVINI - GROHN 1971 = R. SALVINI e H. W. GROHN, *L'opera pittorica completa di Holbein il Giovane*, Milano 1971 (Classici dell'arte, 50).
- SALVINI 1965 = R. SALVINI, *La Cappella Sistina in Vaticano*, con un appendice di E. CAMESASCA, Milano 1965.
- SANDLER 1986 = L. F. SANDLER, *Face to Face with God. A Pictorial Image of the Beatific Vision*, in *England in the Fourteenth Century*, atti del convegno (Harlaxton, 1985), a cura di W. ORMROD, Woodbridge 1986, pp. 224-235.
- SANDLER 1996 = L. F. SANDLER, *Omne bonum. A Fourteenth-Century Encyclopedia of Universal Knowledge. British Library MS Royal 6 E VI-6 E VII*, London 1996.

- SANDY 1627 = G. SANDY, *A Relation of a Journey Containing a Description of the Turkish Empire of Egypt, of the Holy Land, of the Remote Parts of Italy and Islands Adjoining*, London 1627.
- SASLOW 1991 = J. SASLOW, *The Poetry of Michelangelo. An Annotated Translation*, New Haven / London 1991.
- SATZINGER 2001 = G. SATZINGER, *Michelangelos Grabmal Julius II. in S. Pietro in Vincoli*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64/2 (2001), pp. 177-222.
- SAUNDERS 1653 = R. SAUNDERS, *Physiognomie, and Chiromancie, Metoposcopia, the Symmetrical Proportions and Signal Moles of the Body, Fully and Accurately Handled, With Their Natural-Predictive-Significations. The Subject of Dreams ... Whereunto is Added the Art of Memorie*, London 1653.
- SAUNDERS 1671 = R. SAUNDERS, *Saunderss Physiognomie, Chiromancie, Metoposcopia: The Symmetrical Proportions and Signal Moles of the Body ... With the Subject of Dreams Made Plain, Whereunto is Added the Art of Memory*, London 1671.
- SCHAPIRO 1973 = M. SCHAPIRO, *Frontal and Profil as Symbolic Forms*, in *ibid.*, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague / Paris 1973, pp. 37-63.
- SCHAPIRO 1992 = M. SCHAPIRO, *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Parma 1992.
- SCHMIDT-LINSENHOFF 1974 = V. SCHMIDT-LINSENHOFF, *Guido Reni im Urteil des siebzehnten Jahrhunderts — Studien zur literarischen Rezeptionsgeschichte und Katalog der Reproduktionsgrafik*, Kiel 1974.
- SCHMIDT-LINSENHOFF 1996 = V. SCHMIDT-LINSENHOFF, *Dibutades. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst*, in *Kritische Berichte* 24/4 (1996), pp. 7-20.
- SCHNEIDER 2000 = G. SCHNEIDER, *Eine thronende Madonna aus dem Clarenaltar im Kölner Dom*, in *Kölner Domblatt* 65 (2000), pp. 113-124.
- SCHOLTEN 1904 = H. J. SCHOLTEN, *Teylers Museum. Catalogue raisonné des dessins des écoles française et hollandaise*, Haarlem 1904.
- SCHÖNE 1938 = W. SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin / Leipzig 1938.
- SCHULZE-SENGER 1978 = C. SCHULZE-SENGER, *Der Claren-Altar im Dom zu Köln. Bemerkungen über Konzeption, technischen Aufbau, Gestaltung und gegenwärtige Restaurierung eines Kölner Groß-Altars*, in *Kölner Domblatt* 43 (1978), pp. 23-36.
- SCHWEDES 1998 = K. SCHWEDES, *Historia in Statua. Zur Eloquenz plastischer Bildwerke im Umfeld des Christus von Santa Maria sopra Minerva*, Frankfurt a.M. 1998.
- SCHWEDES 2000 = K. SCHWEDES, *Michelangelos 'Römische Pieta'*, in *Michelangelo*, 2000, pp. 93-112.
- SCOTT 1982 = J. B. SCOTT, *Allegories of Divine Wisdom in Italian Baroque Art*, Ann Arbor 1982.
- SEBREGONDI FIORENTINI 1986 = L. SEBREGONDI FIORENTINI, *Francesco Buonarroti, Cavaliere gerosolimitano e architetto dilettante*, in *Rivista d'Arte* 38 (1986), pp. 49-86.

- SEDINI 1989 = D. SEDINI, *Marco d'Oggiono. Tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano / Roma 1989.
- SEIDEL 1996 = M. SEIDEL, *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation. Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane*, Münster 1996 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, 11).
- SEIDEL 1997 = M. SEIDEL, *Die Wirkkraft der Bilder: Impulse der Gegenreformation in der Malerei des 17. Jahrhunderts*, in *Zwei Gesichter der Eremitage, II: Von Caravaggio bis Poussin. Europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg*, catalogo della mostra (Bonn, 1997), Stuttgart 1997 (Die großen Sammlungen, 6), pp. 27-36.
- SELLIER 1966 = P. SELLIER, *Pascal et la liturgie*, Paris 1966.
- SEMPPLICIANO DELLA NATIVITA 1868 = SEMPLICIANO DELLA NATIVITA (dei minori Alcantarini), *Il sollievo degli afflitti, ovvero geste e glorie dell'Apostolo S. Giuda Taddeo special patron nelle umane sventure*, Napoli 1868.
- SETTIS 1978 = S. SETTIS, *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino 1978.
- SETTIS 1999 = S. SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999.
- SETTON 1984 = K. SETTON, *The Papacy and the Levant (1204-1571), III The Sixteenth Century to the Reign of Julius II*, Philadelphia 1984.
- SGARD 1957 = J. SGARD, *La Sainte Face de Claude Mellan. Étude des bases géométriques du dessin*, Abbeville 1957 (Études picardes, 1).
- SHEARMAN 1966 = J. SHEARMAN, *The "Dead Christ" by Rosso Fiorentino*, in *Boston Museum of Fine Arts Bulletin* 64 (1966), pp. 148-172.
- SHEARMAN 1972 = J. SHEARMAN, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972.
- SHEARMAN 1993 = SHEARMAN, *Gli appartamenti di Giulio II e Leone X.*, in *Raffaello nell'Appartamento*, 1993, pp. 15-37.
- SHELL 1998 = J. SHELL, *Marco d'Oggiono*, in *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, a cura di G. BORA e M. T. FIORIO et al., Milano 1998, pp. 163-178.
- SIEVEKING 1987 = H. SIEVEKING, *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians. Der Münchener Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach der Ältere*, München 1987.
- SIGAL 1970 = J. B. SIGAL, *Edessa 'The Blessed City'*, Oxford 1970.
- SILOS 1673 [1979] = I. M. SILOS, *Pinacotheca, sive romana pictura et scultura libri duo*, Romae 1673 [ed. M. BASILE BONSANTE, Treviso 1979].
- SILVER 1984 = L. SILVER, *The Paintings of Quentin Massys with Catalogue Raisonné*, Oxford 1984.
- SINDING-LARSEN 1974 = S. SINDING-LARSEN, *Christ in the Council Hall*, Roma 1974 (Institutum Romanum Norvegiae. Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, 5).
- SMART 1973 = A. SMART, *The Speculum Perfectionis and Bellini's Frick St. Francis*, in *Apollo* 97 (1973), pp. 470-476.

- SMEYERS 1998(a) = M. SMEYERS, *The Living Bread. Dirk Bouts and the Last Supper*, in *Dirk Bouts*, 1998, pp. 35-58.
- SMEYERS 1998(b) = M. SMEYERS, *Dirk Bouts. Peintre du silence*, Tournai 1998.
- SMEYERS 1998(c) = M. SMEYERS, *Het Levende Brood. Dirk Bouts en het Laatste Avondmaal*, in *Leuven in de Late Middeleeuwen*, 1998, pp. 133-175.
- SMICK-McINTIRE 1997 = R. J. SMICK-McINTIRE, *Image and Rhetorics of Feminine Compassion. Art Critical and Poetic Reception of Michelangelo's Vatican Pieta in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Ann Arbor 1997.
- SMITH 1978 = M. H. SMITH, "And Taking Bread...". *Cerularius and the Azyme Controversy of 1054*, Paris 1978.
- SNOW-SMITH 1982 = J. SNOW-SMITH, *The Salvator Mundi of Leonardo da Vinci*, Seattle 1982.
- SOLMI 1908 = E. SOLMI, *Leonardo da Vinci*, Berlin 1908.
- SPEAR 1997 = R. SPEAR, *The "divine" Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven / London 1997.
- SPIKE 1988 = J. T. SPIKE, *Inventario dello studio di Guido Reni (11 ottobre 1642)*, in *Accademia Clementina, Atti e Memorie* 22 (1988), pp. 43-66.
- STEFANIAK 1992 = R. STEFANIAK, *Replicating Mysteries of the Passion: Rosso's Dead Christ with Angels*, in *Renaissance Quarterly* 45 (1992), pp. 677-738.
- STEIGERWALD 1999 = G. STEIGERWALD, *Purpurgewänder biblischer und kirchlicher Personen als Bedeutungsträger in der frühchristlichen Kunst*, Bonn 1999.
- STEINBERG 1970 = L. STEINBERG, *The Metaphors of Love and Birth in Michelangelo's Pietas*, in *Studies in Erotic Art*, a cura di T. BOWIE e C. V. CHRISTENSON, New York 1970 (Studies in sex and society, 3), pp. 231-335.
- STEINBERG 1975 = L. STEINBERG, *Michelangelo's Last Paintings*, New York 1975.
- STEINBERG 2001 = L. STEINBERG, *Leonardo's Incessant Last Super*, New York 2001.
- STEINMANN 1901 = E. STEINMANN, *Die Sixtinische Kapelle*, München 1901.
- STEINMETZ 1995 = A. S. STEINMETZ, *Das Altarretabel in der altniederländischen Malerei. Untersuchungen zur Darstellung eines sakralen Requisites vom frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert*, Weimar 1995.
- STIRNIMANN 1981 = H. STIRNIMANN, *Der Gottesgelehrte Niklaus von Flüe. Drei Studien*, Freiburg (CH) 1981 (Dokimion, 7).
- STOICHITA 1997 = V. STOICHITA, *A Short History of the Shadow*, London 1997.
- STOLIAROVA 2000 = V. STOLIAROVA, *Svod zapisei pistsov, khudozhnikov i perepletchikov drevnerusskikh pergamenykh kodeksov XI-XIV vekov (The Corpus of Inscriptions in Old Russian Manuscripts of the 11th to 14th Centuries)*, Moskva 2000.
- STORK 1989 = H.-W. STORK, *Eine Handschrift des Lebens Jesu in Lüttich - aus Trier? - MS Lüttich UB fonds Wittert 71*, in *Ars et Ecclesia. Festschrift für Franz J. Ronig zum 60. Geburtstag*, a cura di H. W. STORK, C. GERHARDT e A. THOMAS, Trier 1989, pp. 411-434.
- STORK 1996 = H.-W. STORK, *Zur Ikonographie der Tunika Christi in Kreuzigungsdarstellungen*, in *Der Heilige Rock*, 1996, pp. 725-761.

- STROO - SYFER-D'OLNE - DUBOIS - SLACHMUYLDERS 1999 = C. STROO - P. SYFER-D'OLNE - A. DUBOIS - R. SLACHMUYLDERS, *The Flemish Primitives II. The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes Groups*, Brüssel 1999 (Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium).
- SUCKALE 1977/78 = R. SUCKALE, *Arma Christi. Überlegung zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in *Städel-Jahrbuch N.S.* 6 (1977/78), pp. 177-208.
- SUCKALE 1995 = R. SUCKALE, *Rogier van der Weyden. Die Johannestafel*, Frankfurt a.M. 1995 (Kunststück, 11990).
- SUMMERS 1981 = D. SUMMERS, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981.
- SURIUS 1666 = B. SURIIUS, *Le Pieux Pelerin ou Voyage de Ierusalem*, Bruxelles 1666.
- SUSANI 1836 = G. SUSANI, *Nuovo prospetto delle pitture, sculture ed architetture di Mantova e de' suoi contorni*, Mantova 1836.
- SUTHOR 1999 = N. SUTHOR, *Caius Plinius Secundus d.Ä.: Trauerarbeit - Schatten an der Wand (77. n. Chr.)*, in *Porträt*, 1999, pp. 117-126.
- TALBOT RICE 1959 = D. TALBOT RICE, *Kunst aus Byzanz*, München 1959.
- TALVACCHIA 1999 = B. TALVACCHIA, *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton 1999.
- TARICA 1990 = A. TARICA, *The Getty Bouts Questioned*, in *The Burlington Magazine* 132 (1990), pp. 875-877.
- TARTUFERI 2000 = A. TARTUFERI, *Una mostra e alcune spigolature giottesche*, in *Giotto*, 2000, pp. 19-32.
- TEASDALE SMITH 1957-59 = M. TEASDALE SMITH, *The Use of Grisaille as a Lenten Observance*, in *Marsyas* 8 (1957-59), pp. 43-54.
- Tentoonstelling Dirk Bouts en zijn tijd*, 1975 = *Tentoonstelling Dirk Bouts en zijn tijd*, catalogo della mostra (Leuven e Sint-Pieterskerk, 1975), Löwen 1975.
- TEXIER 1988 = R. TEXIER, *Le Deus absconditus dans les Pensées de Pascal*, in *Les Problèmes d'expression dans la traduction biblique: traduction, interprétation, lectures*, Actes du colloque des 7-8 novembre 1986 organisé à l'occasion du 450e anniversaire de la mort de Tyndale et 1600e anniversaire de la Vulgate (Cahiers du centre de linguistique religieuse, No. 1, Université catholique de l'ouest. Institut de perfectionnement en langues vivantes), a cura di H. GIBAUD, Angers 1988, pp. 169-79.
- The Broken Body*, 1998 = *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, atti del convegno (Groningen, 1996), a cura di A. A. MACDONALD, H. N. B. RIDDERBOS e R. M. SCHLUSEMANN, Groningen 1998 (Medievalia groningana, 21).
- The Complete Engraving*, 1972 = *The Complete Engraving, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*, a cura di W. L. STRAUSS, New York 1972.
- The currency of fame*, 1994 = *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, catalogo della mostra (New York e Washington, D.C. 1994), a cura di S. K. SCHER, New York 1994.

- The Golden Age*, 1989 = *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, catalogo della mostra (Utrecht, 1989-90 e New York, 1990), Stuttgart 1989.
- The Golden Legend of Jacobus de Voragine*, 1969 = *The Golden Legend of Jacobus de Voragine*, a cura di G. RYAN e H. RIPPERGER, New York 1969.
- The Holy Face*, 1998 = *The Holy Face and the Paradox of Representation*, atti del convegno (Roma e Firenze, 1996), a cura di H. L. KESSLER e G. WOLF, Bologna 1998.
- The Illustrated Bartsch*, 1978sgg. = *The Illustrated Bartsch*, a cura di W. L. STRAUSS e J. T. SPIKE, New York 1978sgg.
- The Painted Page*, 1994 = *The Painted Page, Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550*, catalogo della mostra (London e New York, 1994), London 1994
- The Très Riches Heures*, 1969 = *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*, Musée Condé, Chantilly, New York 1969.
- THENAUD 1512 [1884] = J. THENAUD, *Viaggio d'Oltremare (1512)* [ed. CH. SCHEFER, *Le Voyage d'Outremer (Égypte, Mont Sinay, Palestine) de Jean Thenaud, Gardien du couvent des Cordeliers d'Angoulême*, Paris 1884].
- THIELEMANN 1996 = A. THIELEMANN, *Phidias im Quattrocento*, Köln 1996.
- THIELEMANN 2000 = A. THIELEMANN, *Schlachten erschauen – Kentauren gebären: zu Michelangelos Kentaurenschlacht*, in *Michelangelo*, 2000, pp. 11-92.
- THIERRY 1981 = N. THIERRY, *Deux notes à propos du Mandylion*, in *Zograf* 11 (1980), pp. 16-19.
- THODE 1912-20 = H. THODE, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin 1912-20.
- Tiziano e la silografia*, 1976 = *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, 1976), a cura di M. MURARO e D. ROSAND, Vicenza 1976.
- Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, 1978 = *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, 1978-79), a cura di G. AGOSTINI et al., Firenze 1978.
- Tiziano*, 1990 = *Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia e Washington, D.C., 1990), Venezia 1990.
- TODERI – VANNEL 2000 = G. TODERI e F. VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Firenze 2000.
- TOMEI 1990 = A. TOMEI, *Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990.
- TOSCANO 1999 = B. TOSCANO, *Alumbrados y deslumbrados. La fortuna di Valdés nella cerchia di Michelangelo*, in *Italia e Spagna tra Quattrocento e Cinquecento*, atti del convegno (Roma, 1995), a cura di P. ROSA PIRAS e G. SAPORI, Roma 1999, pp. 169-190.
- TOWNSEND 1996 = T. P. TOWNSEND, *A Reconsideration of Rosso Fiorentino's "Dead Christ", Master Thesis of the University of Georgia*, Athens (Georgia) 1996.
- Tretyakovskaya*, 1995 = *Gosudarstvennaya Tretyakovskaya Galereya. Katalog sobraniya. Drevnerusskoye iskusstvo X – nachala XV veka*, Moskva 1995.
- TRILLING 1998 = J. TRILLING, *The Image Not Made by Human Hands and the Byzantine Way of Seeing*, in *The Holy Face*, 1998, pp. 109-127.

- TROTTMANN 1995 = C. TROTTMANN, *La vision béatifique. De dispute scholastiques à sa définition par Benoît XII.*, Roma 1995.
- TURNER 1966 = A. R. TURNER, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton 1966.
- UBL 1991 = R. UBL, *Zu einer Interpretation von Guido Renis Andachtsbildern*, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 44 (1991), pp. 159-173.
- VALERIO 1986 = G. VALERIO, *Sull'iscrizione della "Maestà" di Simone*, in *Studi medievali* 3. Ser. 27 (1986), pp. 147-162.
- VAN EVEN 1858 = E. VAN EVEN, *Monographie de l'église de Saint-Pierre à Louvain*, Bruxelles / Leuven 1858.
- VAN GELDER 1951 = J. G. VAN GELDER, *Het zogenaamde portret van Dieric Bouts op "Het werc van den heiligen Sacrament"*, in *Oud Holland* 66 (1951), pp. 51-52.
- VAN LIER 1998 = J. VAN LIER, *Een vrome herenmaaltijd in Leuven. Theologische analyse van het Laatste Avondmaal door Dirk Bouts*, in *Dirk Bouts*, 1998, pp. 59-69.
- VAN MANDER 1603-04 [1994-99] = K. VAN MANDER, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters from the First Edition of the Schilder-boeck (1603-1604)* [ed. H. MIEDEMA, Doornspijk 1994-99].
- VANDENBROECK 1985 = P. VANDENBROECK, *Catalogus Schilderkunst 14e-15e eeuw. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen 1985.
- VANNUGLI 1991 = A. VANNUGLI, *Le postille di Sebastiano Resta al Baglione e al Vasari, al Sandrart e all'Orlandi. Un'introduzione storico bibliografica*, in *Bollettino d'Arte* 6/76 (1991), pp. 145-154.
- VARCHI 1564 = B. VARCHI, *Orazione funebre di Benedetto Varchi fatta e recitata da Lui pubblicamente nelle essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze, nella chiesa di San Lorenzo*, Firenze 1564.
- VAROLI-PIAZZA 2002 = R. VAROLI-PIAZZA, *Raffaello. La loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Milano 2002.
- VASARI [1878-85] = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori* [ed. G. MILANESI, Firenze 1878-85].
- VASARI [1906] = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, in *ibid.*, *Le opere di Giorgio Vasari* [ed. G. MILANESI, Firenze 1906].
- VASARI [1962] = G. VASARI, *La Vita di Michelangelo. Nelle redazioni del 1550 e del 1568* [ed. P. BAROCCHI, Milano / Napoli 1962 (Documenti di filologia, 5)].
- VASARI [1963] = G. VASARI, *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects* [ed. W. GAUNT, London / New York 1963].
- VASARI [1966-94] = G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* [ed. R. BETTARINI e P. BAROCCHI, Firenze 1966-94].
- VASARI [1972] = G. VASARI, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e 1568* [ed. P. BAROCCHI, Milano / Napoli 1972].
- VASARI [1998] = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* [ed. G. MILANESI, Firenze 1998].

- VECCE 1998 = C. VECCE, *Leonardo*, Roma 1998.
- VELMANS 1995 = T. VELMANS, *Valeurs sémantiques du Mandylion selon son emplacement ou son association avec d'autres images*, in *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*, a cura di B. BORKOPP e B. SCHELLEWALD, Amsterdam 1995, pp. 173-184.
- VENTURELLI 1996 = P. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Milano 1996.
- VERDON 1984 = T. VERDON, *Monasticism and Christian Culture*, in *Monasticism and the Arts*, a cura di T. VERDON e J. DALLY, Syracuse / New York 1984, pp. 1-28.
- VERDON 1985 = T. VERDON, *Il significato delle xilografie savonaroliane nel contesto problematico di "Cristianesimo e Rinascimento"*, in *Immagini e azione riformatrice*, 1985, pp. 7-9.
- VERDON 1990 = T. VERDON, *Christianity, the Renaissance and the Study of History. Environments of Experience and Imagination*, in *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, a cura di T. VERDON e J. HENDERSON, Syracuse / New York 1990, pp. 1-40.
- VERDON 1999 = T. VERDON, *Arte, fede, storia*, in *Arte, fede, storia. Guida alla Fidenze cristiana*, a cura di M. CATTOLICO, Firenze 1999, pp. 63-68.
- VERDON 2000 = T. VERDON, *L'occhio spirituale. Il contributo dell'arte*, in *Dopo 2000 anni di cristianesimo*, Milano 2000, pp. 231-264.
- VERDON 2001 = T. VERDON, *L'arte sacra in Italia. L'immaginazione religiosa dal paleocristiano al postmoderno*, Milano 2001.
- VEROUGSTRAETE-MARCO - VAN SCHOUTE 1989 = H. VEROUGSTRAETE-MARCO e R. VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15^e et 16^e siècles*, Heure-le-Romain 1989 (Corpus van verluchte handschriften, 8).
- VILLERS 1995 = C. VILLERS, *Painting on Canvas in Fourteenth Century Italy*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58 (1995), pp. 338-358.
- Vittoria Colonna, 1997 = Vittoria Colonna. *Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien, 1997), a cura di S. FERINO-PAGDEN, Milano 1997.
- VOET 1980 = L. VOET, *The Plantin Press (1555-1589). A Bibliography of the Works Printed and Published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*, Amsterdam 1980-83.
- VOLBACH 1958 = W. F. VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, München 1958.
- VOLKMANN 1969 = L. VOLKMANN, *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Nieuwkoop 1969.
- VOLPONI - BERTI 1966 = P. VOLPONI e L. BERTI, *L'opera completa di Masaccio*, Milano 1966 (Classici dell'Arte, 24).
- VON DOBSCHÜTZ 1899 = E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899.
- VON EINEM 1961 = H. VON EINEM, *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci*, in *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen* 99 (1961), pp. 15-68.

- VYNCKIER 1998 = J. VYNCKIER, *Laboratoriumonderzoek*, in *Leuven in de Late Middeleeuwen*, 1998, pp. 228-235.
- VZDORNOV 1972 = G. VZDORNOV, *Lobkovskii prolog i drugie pamiatniki pismennosti i zhivopisi Velikogo Novgoroda (The Lobkov's Prolog and other written and painted monuments in Novgorod)*, in *Drevnerusskoie iskusstvo. Khudozhestvennaia kultura domongolskoi Rusi*, Moskva 1972, pp. 255-282.
- WACKERNAGEL 1938 = M. WACKERNAGEL, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance, Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig 1938.
- WALKER 1972 = D. P. WALKER, *The Ancient Theology. Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Century*, Ithaca 1972.
- WALLACE 1992 = W. E. WALLACE, *Michelangelo's Rome Pieta: Altarpiece or Grave Memorial?*, in *Verrocchio and Late Quattrocento Sculpture*, atti del convegno (Provo, Utah, 1988), a cura di S. BULE, A. DARR e F. SUPERBI GIOFFREDI, Firenze 1992, pp. 243-255.
- WALLACE 1994 = W. E. WALLACE, *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, Cambridge / New York 1994.
- WARWICK 2000 = G. WARWICK, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge / New York 2000.
- WASER 1605 = K. WASER, *De Antiquis numis hebraeorum, chaldaeorum et syrorum: quorum s. Biblia & Rabbitorum scripta meminerunt libri II*, Tiguri 1605.
- WEBER 1975 = I. WEBER, *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650, Modelle für Reliefs an Kult-, Prunk- und Gebrauchsgegenständen*, München 1975.
- WEBER 1998 = G. J. M. WEBER, *Augen der Entrückung*, in *Der himmelnde Blick*, 1998, pp. 5-16.
- WEGENER 1995 = U. B. WEGENER, *Die Faszination des Masslosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kircher*, Hildesheim et al. 1995 (Studien zur Kunstgeschichte, 93).
- WEIL 1974 = M. S. WEIL, *The History and Decoration of Ponte S. Angelo*, University Park / London 1974.
- WEIL-GARRIS BRANDT 1987 = K. WEIL-GARRIS BRANDT, *Michelangelo's Pietà for the Cappella del Re di Francia*, in *Il se rendit en Italie. Études offertes à André Chastel*, Roma 1987, pp. 77-119.
- WEIL-GARRIS BRANDT 1999 = K. WEIL-GARRIS BRANDT, *Leonardo e la scultura. Lettura vinciana, Città di Vinci, Biblioteca Leonardiana, 18 aprile 1998*, Firenze 1999 (Lettura vinciana, 38).
- WEIL-GARRIS POSNER 1970 = K. WEIL-GARRIS POSNER, *Notes on S. Maria dell'Anima*, in *Storia dell'Arte* 6 (1970), pp. 121-138.
- WEINBERGER 1967 = M. WEINBERGER, *Michelangelo the Sculptor*, London / New York 1967.
- WEINSTEIN 1970 = D. WEINSTEIN, *Savonarola and Florence*, Princeton 1970.
- WEISS 1998 = D. WEISS, *Art and Crusade in the Age of Sainte Louis*, Cambridge 1998.

- WEITZMANN 1976 = K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, Vol. I: From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976.
- WEITZMANN 1977 = K. WEITZMANN, *Spätantike und frühchristliche Buchmalerei*, München 1977.
- WELZEL 1991 = B. WELZEL, *Abendmahlsaltäre vor der Reformation*, Berlin 1991.
- WELZEL 2000 = B. WELZEL, *Ausstattung für Sakramentsliturgie und Totengedenken. Die Sakramentsbruderschaft in der St. Pieterskerk zu Löwen*, in *Kunst und Liturgie im Mittelalter*, atti del convegno (Roma, 1997), a cura di N. BOCK, S. DE BLAAUW, C. L. FROMMEL e H. KESSLER, München 2000 (Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Beiheft zu Band 33, 1999/2000), pp. 177-189.
- WESCHER 1976 = P. WESCHER, *New Light on Jean Clouet as a Portrait Painter*, in *Apollo* 103 (1976), pp. 16-21.
- WETHEY 1969-75 = H. E. WETHEY, *The Paintings of Titian, Complete Edition*, London 1969-75.
- WIEGAND 1913 = T. WIEGAND, *Der Latmos*, Berlin 1913.
- WILDE 1953 = J. WILDE, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Michelangelo and His Studio*, London 1953.
- WILDE 1978 = J. WILDE, *Michelangelo. Six Lectures by Johannes Wilde*, Oxford 1978.
- WILHELMY 1993 = W. WILHELMY, *Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts*, München / Hamburg 1993.
- WILLIAMS 2000 = B. WILLIAMS, *The "Cloister Double Intercession". The Virgin as Co-Redemptrix*, in *Apollo* 152 (2000), pp. 48-54.
- WILPERT 1916 = J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, Freiburg i.Br. 1916.
- WILSON 1978 = J. WILSON, *The Shroud of Turin*, London 1978.
- WIMBÖCK 2002 = G. WIMBÖCK, *Guido Reni (1575-1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg 2002 (Studien zur christlichen Kunst, 3).
- WIMME 2000 = O. WIMME, *Kennzeichen und Attribute der Heiligen*, Innsbruck 2000.
- WIND 1968 = E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford 1968.
- WIND 2000(a) = E. WIND, *Michelangelo's Progress Among Theologians [ca. 1970]*, in WIND 2000(c), pp. 149-173.
- WIND 2000(b) = E. WIND, *The Madonna della Scala and Domenico Benivieni [ca. 1936]*, in WIND 2000(c), pp. 177-180.
- WIND 2000(c) = E. WIND, *The Religious Symbolism of Michelangelo*, a cura di E. SEARS, Oxford 2000.
- WINKLER 1931 = F. WINKLER, *Eine verschollene Kreuzigung des Dirk Bouts*, in *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles / Paris 1931, pp. 341-345.
- WINKLER 1957 = F. WINKLER, *Albrecht Dürer. Leben und Werk*, Berlin 1957.
- WINKLER 1958 = F. WINKLER, *Dieric Bouts und Joos van Gent. Ausstellungen in Brüssel und Gent*, in *Kunstchronik* 11 (1958), pp. 1-11.

- WINNER 1974 = M. WINNER, *Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance*, in *Jahrbuch der Berliner Museen* 16 (1974), pp. 83-121.
- WINNER 1998 = M. WINNER, *Allusio auf die Reliquie der Veronika in Raffaels Eliodor*, in *The Holy Face*, 1998, pp. 301-317.
- WINZINGER 1954 = F. WINZINGER, *Albrecht Dürers Münchener Selbstbildnis*, in *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 8 (1954), pp. 43-64.
- WISSKIRCHEN 1992 = R. WISSKIRCHEN, *Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom*, Mainz 1992.
- WOHL 1999 = H. WOHL, *The Subject of Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, in *Mosaics of Friendship. Studies in Art and History for Eve Borsook*, a cura di O. FRANCISCI OSTI, Firenze 1999, pp. 187-198.
- WOLF 1990 = G. WOLF, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990.
- WOLF 1991 = G. WOLF, "Velaverunt faciem eius". Überlegungen zum Christusbild des Quattrocento, in *Kritische Berichte* 19/4 (1991), pp. 5-18.
- WOLF 1995 = G. WOLF, *Christ in His Beauty and Pain. Concepts of Body and Image in an Age of Transition*, in *The Art of Interpreting*, a cura di S. C. SCOTT, University Park 1995 (Papers in Art History from the Pennsylvania State University, 9), pp. 165-197.
- WOLF 1996 = G. WOLF, *Profil Christi und Locken des Thomas. Überlegungen zum "Nachleben" von Verrocchios Salvator und zur kunsttheoretischen Bedeutung der Gruppe*, in *Die Christus-Thomas-Gruppe* 1996, pp. 197-205.
- WOLF 1999 = G. WOLF, *Immoenz III.(?): Veronika. Paradoxien des wahren Bildes (1216)*, in *Porträt*, 1999, pp. 150-155.
- WOLF 2000 = G. WOLF, "Or fu sì fatta la sembianza vostra?". Sguardi alla "vera icona" e alle sue copie artistiche, in *Il volto di Cristo*, 2000, pp. 103-114.
- WOLF 2003 = G. WOLF, *Holy Face and Holy Feet*, in *Eastern Christian Relics*, a cura di A. LIDOV, Moskva 2003, pp. 281-290.
- WOLFFHAL 1989 = D. WOLFFHAL, *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530*, Cambridge 1989.
- WOODS-MARSDEN 1998 = J. WOODS-MARSDEN, *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven / London 1998.
- WORCESTER 1999 = T. WORCESTER, *Trent and Beyond: Arts of Transformation*, in *Saints & Sinners*, 1999, pp. 87-106.
- WORTHEN 1993 = A. H. WORTHEN, *Calligraphic Inscriptions on Dutch Mannerist Prints*, in *Goltzius Studies. Hendrick Goltzius (1558 - 1617)*, a cura di R. FALKENBURG et al., Zwolle 1993, pp. 261-306.
- XYNGOPOULOS 1952 = A. XYNGOPOULOS, *Αι περί του ναού της Αχειροποιήτου Θεσσαλονίκης ειδήσεις του Κωνσταντίνου Αρμενοπούλου*, in *Επιστημονική επιτηρητής της σχολής νομικών και οικονομικών επιστήμων Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* (1952), pp. 1-26.
- XYNGOPOULOS 1954 = A. XYNGOPOULOS, *Η λατρευτική εικών του ναού της Αχειροποιήτου Θεσσαλονίκης*, in *Ελληνικά* 13 (1954), pp. 256-262.

- Ynformacion*, c. 1480-1526 [1985] = *Ynformacion of That Most Blessed Viage to the Holi Citee of Hierusalem* (c. 1480-1526) [ed. J. BREFELD, *An Account of a Pilgrimage to Jerusalem*, in *Zeitschrift der deutschen Palästina-Vereins* 101 (1985), pp. 134-155].
- ZALOSCHER 1970 = H. ZALOSCHER, *Die Frontalität – Form und Bedeutung*, in *Alte und Moderne Kunst* 15 (1970), pp. 2-13.
- ZERI 1957 = F. ZERI, *Pittura e Controriforma, l'Arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1957.
- ZIMMER 1991 = P. ZIMMER, *Die Funktion und Ausstattung des Altares auf der Nonnenempore. Beispiele zum Bildgebrauch in Frauenklöstern aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Köln 1991.
- ZUALLARDO 1595 = G. ZUALLARDO [Johann Schwallart], *Il devotissimo viaggio di Gierusalemme*, Roma 1595.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

A. LIDOV, *The Miracle of Reproduction: The Mandylion and Keramion as a Paradigm of the Sacred Space*.

- Fig. 1: The domed space with Mandylion and Keramion above eastern and western arches, second quarter of the 12th century. Mirozh monastery (near Pskov).
- Fig. 2: *Mandylion*, fresco, 1199. Neredita (near Novgorod), Transfiguration church.
- Fig. 3: *Keramion*, fresco 1199. Neredita (near Novgorod), Transfiguration church.
- Fig. 4: *Mandylion and Keramion as 'spiritual tablets'*, John Climacus, *Heavenly Ladder*, early 12th century. Vatican, Vatican Library, Cod. Ross. 251, fol. 12v.
- Fig. 5: *Invention of the Mandylion and Keramion by the Edessa bishop*, scene from the frame of the Genoa Mandylion, Constantinople, 14th century. Genova, S. Bartolomeo degli Armeni.
- Fig. 6: *Mandylion* above the arched passageway in the sanctuary barrier, 11th century. Sakli kilise (Cappadocia).
- Fig. 7: *Two Images of Christ*, frescos over the main entrance, leading from the narthex into the naos, mid-11th century. Ohrid (Macedonia), St. Sophia.
- Fig. 8: *Mandylion*. Ohrid (Macedonia), St. Sophia.
- Fig. 9: *Mandylion*, 11th and 12th centuries. Rila (Bulgaria), Archangel Michael church, main apse.
- Fig. 10: *The Veneration of the Mandylion* from the *Lobkov's Synaxarion*, Novgorod, 1282. Moscow, State Historical Museum, Ms. Chludov 187, fol. 1r.
- Fig. 11: *Mandylion icon*, front side, Novgorod, 12th century. Moscow, State Tretyakov Gallery, Inv. 14245.
- Fig. 12: *The Veneration of the Holy Cross*, back side of the *Mandylion icon*, Novgorod, 12th century. Moscow, State Tretyakov Gallery, Inv. 14245.
- Fig. 13: *Mandylion icon*, Russia, late 13th – early 14th century. Moscow, State Tretyakov Gallery, Inv. 25540.
- Fig. 14: Simon Ushakov, *Mandylion icon*, Russia, mid-17th century.

M. BACCI, *Epigoni orientali e occidentali dell'immagine di Cristo "non fatta da mano d'uomo"*.

- Fig. 1: Artista tessalonicese, *La Vergine 'acheropita'*, c. 1310-1320. Salonicco, Chiesa di Ayios Nikolaos Orphanòs.
- Fig. 2: *La Vergine dell'apparizione*, sec. XIV. Pistoia, Chiesa della Madonna delle Grazie o 'del Letto'.
- Fig. 3: Pietro Testa, *San Domenico di Soriano*, 1637-1638. Lucca, S. Romano.

Fig. 4: *Cristo disegna le acheropite del Gethsemani*, Cantiga 29 delle *Cantigas de Santa Maria del re Alfonso el Sabio*, El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, Ms. T-I-1.

Fig. 5: *La 'Verónica' di re Martino l'Umano*. Valencia, Cattedrale.

Fig. 6: *San Luca riceve dalla Vergine il ritratto non manufatto*, particolare del *retablo di San Luca*, fine sec. XIV. Valencia, Museo de Bellas Artes San Pío V.

Fig. 7: *Impronta della mano di Maometto II*. Istanbul, Hagia Sophia.

Fig. 8: Cappella dell'Ascensione. Gerusalemme, Monte degli Ulivi.

Fig. 9: Cappella del Presepe. Betlemme, Basilica della Natività.

Fig. 10: Natale Bonifacio, *Effigie miracolosa di San Girolamo*, incisione, in G. Zuallardo, *Il devotissimo viaggio di Gerusalemme*, Roma 1595.

T. VERDON, *I Cristi del Beato Angelico: Il mistero reso visibile*.

Fig. 1: Beato Angelico, *Risurrezione*, particolare. Firenze, Convento di S. Marco.

Fig. 2: Veduta del chiostro da una cella. Firenze, Convento di S. Marco.

Fig. 3: Beato Angelico, *Cristo accolto nel pellegrino*. Firenze, Convento di S. Marco.

Fig. 4: Beato Angelico, *Fuga in Egitto*. Firenze, Museo del Convento di S. Marco.

Fig. 5: Beato Angelico, *Cristo in croce adorato da San Domenico*. Firenze, Convento di S. Marco.

Fig. 6: Beato Angelico e aiuti, *Calvario con San Domenico e San Tommaso d'Aquino*. Firenze, Convento di S. Marco.

Fig. 7: *San Domenico in preghiera*, sec. XV (in un manoscritto del sec. XIII). Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ross. 3.

Fig. 8: Beato Angelico, *Trasfigurazione*. Firenze, Convento di S. Marco.

Fig. 9: Beato Angelico, *Cristo in croce adorato da San Domenico*, particolare. Firenze, Convento di S. Marco.

Fig. 10: Beato Angelico, *Cristo deposto dalla croce* (Pala Strozzi), particolare. Firenze, Museo del Convento di S. Marco.

Fig. 11: Beato Angelico, *Cristo schernito*, particolare. Firenze, Convento di S. Marco.

Fig. 12: Beato Angelico, *Calvario con santi*, particolare. Firenze, Convento di S. Marco.

Fig. 13: Beato Angelico, *Calvario con santi*, particolare del bordo inferiore. Firenze, Convento di S. Marco.

Fig. 14: Placchetta d'avorio bizantina, sec. X-XI. New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection.

M. G. MUZJ, *La Veronica e i temi della visione faccia a faccia*.

Fig. 1: Stele nabatea di Meharista Shokai. Museo di Palmira.

Fig. 2: *Mandylion*. Città del Vaticano, Palazzi Pontifici, Cappella di S. Matilde (prov. da S. Silvestro in Capite).

Fig. 3: *Buddha del grande miracolo*. Gandhara, in G. de Champeaux - S. Sterckx, *Introduction au monde des symboles*, Yonne 1966, fig. 117.

Fig. 4: *Il Pantocrator*, c. 1100. Dafni, Monastero, cupola.

Fig. 5: *Il Pantocrator*, 1312. Istanbul, Chiesa di S. Salvatore in Chora (ora Museo di Kariye), cupola.

Fig. 6: *Volto di Cristo*, James le Palmer, *Omne Bonum*, c. 1360-1375. Londra, British Library, MS. Royal 6 E. VI, fol. 16r.

Fig. 7: *Majestas Domini*. Arles-sur-Tech, Pyrénées orientales.

Fig. 8: *Veronica*, chiave di volta, 1458-1465. Cusa, chiostro dell'Ospizio di S. Nicola.

Fig. 9: Colonna centrale, 1458-1465. Cusa, Cappella dell'Ospizio di S. Nicola.

Fig. 10: *Radbild des Bruder Klaus*, da R. Durrer, *Bruder Klaus*, 1917-1921, I, p. 363.

Fig. 11: *Meditationsbild des Bruder Klaus*, 1475-1480. Sachseln, chiesa-santuario.

Fig. 12: *Volto di Cristo*, *Meditationsbild*, particolare del cerchio centrale.

Fig. 13: *Crocifissione*, *Meditationsbild*, particolare di uno dei medaglioni.

Fig. 14: *Veronica d'oro*, copia della Veronica di S. Pietro, 1368. Praga, Tesoro del Duomo.

A. DE MARCHI, *Per speculum in aenigmate*.

Fig. 1: Giotto, *Il Figlio dell'Uomo adorato da sei angeli*. San Diego (Cal.), San Diego Museum of Art (da Firenze, Santa Croce, politico Baroncelli).

Fig. 2: Giotto, *Battesimo di Cristo*, particolare di Dio Padre. Padova, Oratorio degli Scrovegni.

Fig. 3: Gentile da Fabriano, *Annunciazione*. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

Fig. 4: Pisanello, *Annunciazione*, particolare del raggio di luce con la colomba dello Spirito Santo che penetra il rosone. Verona, S. Fermo, monumento Brenzoni.

Fig. 5: Pacino di Bonaguida, *Annunciazione*, particolare del *Lignum vitae*. Firenze, Galleria dell'Accademia.

Fig. 6: Andrea di Nerio, *Annunciazione*. Arezzo, Museo diocesano.

Fig. 7: Maestro di Beffi, *Annunciazione*, particolare (pagina tagliata da antifonario francescano). Parigi, mercato antiquario.

Fig. 8: Giovanni Bellini, *Stimmate di San Francesco*. New York, The Frick Collection.

Fig. 9: Giovanni Bellini, *Stimmate di San Francesco*, particolare della luce che filtra attraverso le nubi. New York, The Frick Collection.

Fig. 10: Donato de' Bardi, *Crocifissione*. Savona, Pinacoteca civica.

Fig. 11: Gentile da Fabriano, *Stimmate di San Francesco*. Traversetolo (Parma), Fondazione Magnani Rocca.

- Fig. 12: Stefano di Giovanni detto il Sassetta, *Stimmate di San Francesco*. Londra, National Gallery.
- Fig. 13: Gentile da Fabriano, *Adorazione dei magi*, particolare del corteo dei magi che arriva a Betlemme. Firenze, Galleria degli Uffizi.
- Fig. 14: Gentile da Fabriano, *Adorazione dei magi*, particolare delle ombre proiettate sulla roccia dietro la capanna. Firenze, Galleria degli Uffizi.
- Fig. 15: Giovan Francesco Tura, *Allegoria eucaristica con quattro profeti*. Mantova, S. Leonardo, Cappella Cavriani.
- Fig. 16: Giovan Francesco Tura, *Allegoria eucaristica con quattro profeti*, particolare dello spiritello che contempla Dio Padre. Mantova, S. Leonardo, Cappella Cavriani.
- Fig. 17: Girolamo Bonsignori, *Allegoria della Fede con San Mauro, Santa Scolastica, San Benedetto e San Simeone*. S. Benedetto Po (Mantova), abbazia del Polirone.

H. L. KESSLER, *Face and Firmament: Dürer's An Angel with the Sudarium and the Limit of Vision*.

- Fig. 1: Albrecht Dürer, *An Angel with the Sudarium*. Wien, Graphische Sammlung Albertina.
- Fig. 2: Albrecht Dürer, drawing for *An Angel with the Sudarium*. London, British Museum.
- Fig. 3: Albrecht Dürer, *Two Angels Bearing the Sudarium*, London, British Museum.
- Fig. 4: *Veroniche*, in *L'arte degli Anni Santi. Roma 1300-1875*, Milano 1984, p. 120.
- Fig. 5: Albrecht Dürer, *An Angel with the Sudarium*, detail. Wien, Graphische Sammlung Albertina.
- Fig. 6: Master E.S., *Coat of Arms of the Passion*. Washington DC, National Gallery of Art, Lessing Rosenwald Collection.
- Fig. 7: Westphalian master, *Last Judgment*. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
- Fig. 8: Albrecht Dürer, *Last Judgment*, London, British Museum.
- Fig. 9: Albrecht Dürer, *Last Judgment*. London, British Museum.
- Fig. 10: *Arma Christi*. London, British Library, MS. Royal 6. E. VI, fol. 15r.
- Fig. 11: Nürnberg master, *Man of Sorrows, Epitaph Balcke-Wipplar*. Nürnberg, St. Lawrence.
- Fig. 12: Nürnberg master, *Epitaph of Konrad Zingel*. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
- Fig. 13: Israhel van Meckenem, *Mass of St. Gregory*. Wien, Graphische Sammlung Albertina.
- Fig. 14: Albrecht Dürer, *Mass of St. Gregory*. London, British Museum.
- Fig. 15: *Beatific vision*. London, British Library, MS. Royal 6. E. VI, fol. 16v.
- Fig. 16: *Holy Face*. Prague, Klementinum, MS. XVIII F 6, fol. 1v.
- Fig. 17: *Holy Face*. London, British Library, MS. Royal 6. E. VI, fol. 16r.

G. MORELLO, *Il Salvatore del Bramante e le postille di padre Resta*.

- Fig. 1: Facciata antica. Roma, S. Giovanni in Laterano, incisione, in G. Ciampini, *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis...*, Roma 1693. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Fig. 2: Francesco Borromini, disegno riproducente parte dell'affresco di Bramante sopra la Porta Santa del Laterano. Vienna, Graphische Sammlung Albertina, AZ Rom 388.
- Fig. 3: Sebastiano Resta, portico del convento di S. Onofrio al Gianicolo, disegno marginale nelle *Vite* del Vasari. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cicognara IV 2390*, (3), p. 573.
- Fig. 4: Sebastiano Resta, postille e disegni marginali nelle *Vite* del Vasari. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cicognara IV 2390*, (3), p. 599.
- Fig. 5: Sebastiano Resta, *Madonna di Loreto*, disegno marginale nelle *Vite* del Vasari. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cicognara IV 2390*, (3), p. 703.
- Fig. 6: Donato Bramante, affresco perduto della Porta Santa, ricostruzione ipotetica di C. Pedretti in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti", 63, 1996.
- Fig. 7: Chiostro del Vassalletto, VII campata est. Roma, S. Giovanni in Laterano.
- Fig. 8: Donato Bramante, *Volto del Salvatore*, resto dell'affresco della Porta Santa.
- Fig. 9: *Cristo Pantocrator*, mosaico. Roma, Sancta Sanctorum.
- Fig. 10: Jacopo Torriti, *Salvatore*, mosaico. Roma, S. Giovanni in Laterano, facciata.
- Fig. 11: Abside (al centro il busto del Salvatore). Roma, S. Giovanni in Laterano.
- Fig. 12: Abside di S. Giovanni in Laterano, Roma, incisione, in G. M. Crescimbeni, *Stato della SS. Chiesa Papale Lateranense nell'anno MDCCXXIII*, Roma 1723. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

C. BERTELLI, *I volti di Cristo secondo Leonardo*.

- Fig. 1: Leonardo (attr.), *Salvator Mundi*. Parigi, Musée du Louvre, Collezione de Ganay.
- Fig. 2: Wenceslaus Hollar, *Salvator Mundi* (da Leonardo), incisione, 1650.

M. ROHLMANN, *Wahres Bild und wahrer Leib: Wandlungen Christi in Dirk Bouts' Löwener Sakramentsaltar*.

- Fig. 1: Dirk Bouts, *Abendmahl*, Detail, Mitteltafel des Abendmahlstriptychons. Löwen, St. Peter.
- Fig. 2: Dirk Bouts, Abendmahlstriptychon. Löwen, St. Peter.
- Fig. 3: Dirk Bouts, Rekonstruktion des Kreuzigungstriptychons, Mittelbild der Kreuzigung (Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts), linker Flügel mit Verkündigung (Los Angeles, Getty Museum) und Anbetung der Könige (Florenz, Uffizien), rechter Flügel mit Grablegung (London, National Gallery) und Auferstehung (Pasadena, Norton Simon Museum).

- Fig. 4: Dirk Bouts, *Treffen von Abraham und Melchisedek*, Tafel vom linken Flügel des Abendmahlstriptychons. Löwen, St. Peter.
- Fig. 5: Dirk Bouts, *Passahmahl*, Tafel vom linken Flügel des Abendmahlstriptychons. Löwen, St. Peter.
- Fig. 6: Dirk Bouts, *Mannaese*, Tafel vom rechten Flügel des Abendmahlstriptychons. Löwen, St. Peter.
- Fig. 7: Dirk Bouts, *Speisung des Elias*, Tafel vom rechten Flügel des Abendmahlstriptychons. Löwen, St. Peter.
- Fig. 8: Dirk Bouts, *Verkündigung*. Los Angeles, Getty Museum.
- Fig. 9: Dirk Bouts (Nachzeichnung), *Anbetung der Könige*. Florenz, Uffizien.
- Fig. 10: Dirk Bouts, *Grablegung*. London, National Gallery.
- Fig. 11: Dirk Bouts, *Auferstehung*. Pasadena, Norton Simon Museum.
- Fig. 12: *Präsentation der Hostie*, südniederländisch, Ende 15. Jh. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- Fig. 13: Joos van Cleve, *Verkündigung*. New York, Metropolitan Museum of Art.
- Fig. 14: Geertgen tot Sint Jans, *Verbrennung und Rettung von Reliquien des Hl. Johannes des Täufers*. Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Fig. 15: Geertgen tot Sint Jans, *Beweinung Christi*. Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Fig. 16: Klarenaltar, Mittelabschnitt bei geöffneten Leinwandflügeln. Köln, Dom.
- Fig. 17: Klarenaltar, Rekonstruktion der Ansicht bei geschlossenen Leinwandflügeln (Fotomontage).
- S. DANESI SQUARZINA, *Cristo "uomo dei dolori" da Savonarola a Michelangelo*.
- Fig. 1: Michelangelo (qui attr.), *Cristo Giustiniani*, particolare del volto, 1514-1516. Bassano Romano (Viterbo), S. Vincenzo Martire.
- Fig. 2: Michelangelo (qui attr.), *Cristo Giustiniani*, marmo (cm. 201 senza la croce, cm. 250 c. con la croce e il basamento), 1514-1516. Bassano Romano (Viterbo), S. Vincenzo Martire.
- Fig. 3: Michelangelo (qui attr.), *Cristo Giustiniani*, 1514-1516. Bassano Romano (Viterbo), S. Vincenzo Martire, cappella a destra dell'altare maggiore (nuova collocazione dicembre 2001).
- Fig. 4: Michelangelo, *Cristo redentore*, particolare, marmo (cm. 205 c. senza la croce, cm. 250 c. con la croce e il basamento), 1518-1521. Roma, S. Maria sopra Minerva.
- Fig. 5: Mme. Soyer, *Ritratto di Vittoria Colonna*, incisione da un dipinto di Gaudenzio da Varallo, Collezione Giustiniani, in C. P. Landon, *Galerie Giustiniani*, Paris 1812, tav. 72, 1.
- Fig. 6: *Pietà con Dio Padre "trono di grazia"*, xilografia, in G. Savonarola, *Tractato della humilità*, Firenze 1492 c. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cust c 7, c. 3 r.
- Fig. 7: Michelangelo, *Pietà*, 1498-1499. Città del Vaticano, S. Pietro.

- Fig. 8: *Corpus Domini*, xilografia, in G. Savonarola, *Tractato della humilità*, Firenze 1492 c. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cust c 7, c. 1 r.
- Fig. 9: Michelangelo (qui attr.), *Cristo Giustiniani*, 1514-1516. Bassano Romano (Viterbo), S. Vincenzo Martire, sacrestia a sinistra dell'altare maggiore (precedente collocazione dal 1970 c., prima dell'asportazione del perizoma seicentesco).
- Fig. 10: René Boyvin, *Redentore in una nicchia*. New York, Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, 1932, n. 32.92.27 (25).
- Fig. 11: Anonimo, *Redentore in una nicchia*, nella scritta sul nastro: 'EN DIEV-EST-MA'. Parigi, Bibliothèque Nationale, vol. Ba.12, p. 12.
- Fig. 12: Anonimo, *Redentore in una nicchia*. Parigi, Bibliothèque Nationale, vol. Ba. 12, p. 13.
- Fig. 13: *Redentore in una nicchia*, nella scritta: 'Il corpo e'l sangue mio preso con zelo / Fa l'huom terreno cittadino del Cielo', Martin Rota Schenzan F. Vienna, Graphische Sammlung Albertina, ALB XVI, p. 252, n. 13.
- Fig. 14: Cherubino Alberti, altare recante il *Cristo portacroce*, nella scritta in basso a sinistra: 'Rubeus Florentinus Inventor'; in basso a destra: 'Cherubinus Albertus Excussor Romae 1575', incisione. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.
- Fig. 15: Raffaello da Montelupo, *Cristo redentore*. Orvieto, Duomo.
- Fig. 16: Michelangelo (qui attr.), *Cristo Giustiniani*, particolare. Bassano Romano (Viterbo), S. Vincenzo Martire, sacrestia.
- Fig. 17: Michelangelo (qui attr.), *Cristo Giustiniani*, particolare della mano sinistra. Bassano Romano (Viterbo), S. Vincenzo Martire, sacrestia.
- Fig. 18: Michelangelo (attr.), *Disegno di una mano*. Parigi, Musée du Louvre, inv. 717 (n. 63522).
- Fig. 19: Grechetto, *Medaglia di Papa Paolo III*, esemplare forato, recto. Mersin (Turchia), Collezione Potter.
- Fig. 20: Grechetto, *Medaglia di Papa Paolo III*, recto. Londra, British Museum.
- Fig. 21: Grechetto, *Medaglia di Papa Paolo III*, verso. Londra, British Museum.
- Fig. 22: Grechetto, *Medaglia di Papa Paolo III*, particolare del recto con figura di Cristo con la croce nella mano destra. Londra, British Museum.
- Fig. 23: Grechetto, incisione tratta dalla *Medaglia di Papa Paolo III* del Grechetto, in L. Cicognara, *Storia della scultura...*, Venezia 1813-1818, vol. VIII, tav. LXXXV, V, 1818.
- Fig. 24: Incisione da *Galleria Giustiniana* (vol. II, tav. 165) raffigurante l'edicola in cui era collocata la statua di Cristo pagata a Reinier va Persyn il 3 marzo 1637. Bassano Romano (Viterbo), S. Vincenzo Martire, altare maggiore, incisione, in C. P. Landon, *Galerie Giustiniani*, Paris 1812, vol. II, tav. 165. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

K. WEIL-GARRIS BRANDT, *The Body as "vera effigies" in Michelangelo's Art: The Minerva Christ.*

- Fig. 1: Michelangelo, *Madonna della Scala*. Florence, Casa Buonarroti.
 Fig. 2: Michelangelo, *Study for a Madonna and Child with St. Anne*. Oxford, Ashmolean Museum.
 Fig. 3: Michelangelo, *Manchester Madonna*. London, National Gallery.
 Fig. 4: Michelangelo, *Madonna and Child*. Bruges, Notre Dame.
 Fig. 5: Michelangelo, *Pietà*, detail of face. Vatican, St. Peter.
 Fig. 6: Manchester Master, *Pietà*. Rome, Galleria Barberini.
 Fig. 7: Sebastiano del Piombo, *Pietà*. Viterbo, S. Francesco.
 Fig. 8: Giulio Bonasone after Raphael, *Lamentation*. Rome, Istituto Nazionale per la Grafica.
 Fig. 9: Michelangelo, *Study for Sebastiano del Piombo's Flagellation*. London, British Museum.
 Fig. 10: Michelangelo, *Christ at the Column*. London, British Museum.
 Fig. 11: Sebastiano del Piombo, *Flagellation*. Rome, S. Pietro in Montorio.
 Fig. 12: Marcantonio after Raphael, *Apollo from the School of Athens*.
 Fig. 13: Michelangelo, *Risen Christ (Minerva II)*, side view. Rome, S. Maria sopra Minerva.
 Fig. 14: Michelangelo, *Risen Christ (Minerva II)*, three-quarter view. Rome, S. Maria sopra Minerva.
 Fig. 15: Michelangelo, *Risen Christ (Minerva II)*, detail of face. Rome, S. Maria sopra Minerva.
 Fig. 16: Michelangelo, *Studies for the Minerva Christ*, verso. Ex-Brinsley Ford Collection.
 Fig. 17: Giulio Bonasone after Raphael, *Domine Quo Vadis*. Rome, Istituto Nazionale per la Grafica.
 Fig. 18: Raphael, *Studies of Standing Male Nudes*. Wien, Graphische Sammlung Albertina.
 Fig. 19: Raphael, *Study for the Transfiguration*. Chatsworth (Derbyshire), inv. 904.
 Fig. 20: Michelangelo, *Last Judgment*, detail. Vatican, Sistine Chapel.
 Fig. 21: Michelangelo, *Conversion of Saul*. Vatican, Pauline Chapel.
 Fig. 22: Michelangelo, *Crucifixion of Peter*, detail. Vatican, Pauline Chapel.
 Fig. 23: Michelangelo, *Tomb of Julius II*, detail with Moses. Rome, S. Pietro in Vincoli.
 Fig. 24: Michelangelo, *Pietà*. Florence, Museo dell'Opera del Duomo.
 Fig. 25: Michelangelo, *Pietà Rondanini*. Milan, Castello Sforzesco.

A. NOVA, *Il Cristo in forma Pietatis del Rosso Fiorentino fra devozione e bellezza.*

- Fig. 1: Rosso Fiorentino, *Cristo in forma Pietatis*, particolare. Boston, Museum of Fine Arts.
 Fig. 2: Donatello, *Pietà*. Padova, Santo.
 Fig. 3: Giovanni Bellini, *Cristo fra due angeli*. Berlino, Gemäldegalerie.
 Fig. 4: Andrea Mantegna, *Cristo sostenuto da due angeli*. Copenhagen, Statens Museum for Kunst.
 Fig. 5: Luca Signorelli, *Cristo morto, angeli e santi*. Cortona, S. Nicolò.
 Fig. 6: Agostino Veneziano, *Pietà Puccini* (da Andrea del Sarto).
 Fig. 7: Michelangelo, *Trasporto di Cristo al sepolcro*. Londra, National Gallery.
 Fig. 8: *Bacco, Venere e Amore* (copia da Rosso Fiorentino). Città del Lussemburgo, Musée national d'histoire et d'art.

Ph. HELAS, *Il Redentore di Tiziano e l'invenzione di un ritratto storico del Salvatore.*

- Fig. 1a, 1b: *Medaglia con Profilo di Cristo*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
 Fig. 2: Quentin Metsys, *Busto di Cristo*. Culver, Military Academy.
 Fig. 3: Andrea del Verrocchio, *Il Cristo della Incredulità*. Firenze, Orsanmichele.
 Fig. 4: *Plenario*, 1492, Hallesches Heiltum. Aschaffenburg, Hof- und Stiftsbibliothek.
 Fig. 5: *Profilo di Cristo*, intaglio, 1500.
 Fig. 6: *Reliquiario*, 1500, Hallesches Heiltum. Aschaffenburg, Hof- und Stiftsbibliothek.
 Fig. 7: Michael Ostendorfer, *Busto di Cristo* (copia), 1530. Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
 Fig. 8: *Profilo di Cristo* con iscrizione ebraica, Medagliere della Biblioteca Apostolica Vaticana.
 Fig. 9: *Medaglia con profilo di Cristo*, in K. Waser, *De Antiquis numis hebraeorum...*, Tiguri 1605, lib. II. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
 Fig. 10: *Medaglia con profilo di Cristo*, in P. Apian, *Cosmographia*, Parigi 1551, fol. 2r.
 Fig. 11: Giovan Battista Moroni, *Busto del Redentore*. Bergamo, Accademia Carrara.
 Fig. 12: Francesco Ferrucci del Tadda, *Testa di Cristo in profilo*. Praga, Galleria Nazionale.
 Fig. 13: *Profilo di Cristo*, stucco dipinto, fingendo un mosaico. Città del Vaticano, Musei Vaticani.
 Fig. 14: *Cristo in profilo*, in J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente...*, Leipzig, 1775-1778, vol. IV, p. 448.
 Fig. 15: Philip Greter, *Ritratto di Sebastian Bloss* (1559-1627), 1604. Tübinga, Professorengalerie der Eberhard-Karl-Universität.

Fig. 16: *Medaglione con profilo di Cristo* allegato a una collana di amuleti, Pfreimdner Schatzfund. Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe.

Fig. 17: *Giuda Taddeo*, oggetto devozionale, Guadalajara (Messico).

S. EBERT-SCHIFFERER, *Guido Reni e l'icona sintetica*.

- Fig. 1: Guido Reni, *Crocifissione dei Cappuccini*. Bologna, Pinacoteca Nazionale.
 Fig. 2: Guido Reni, *Madonna addolorata*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.
 Fig. 3: Guido Reni, *San Giovanni Evangelista*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.
 Fig. 4: Guido Reni, *Cristo agonizzante*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.
 Fig. 5: *Testa di Niobe*. Firenze, Galleria degli Uffizi.
 Fig. 6: Guido Reni, Disegno per la *Giuditta*. Holkham Hall, Viscount Coke and the Trustees of the Holkham Estate, Collezione privata.
 Fig. 7: Guido Reni, *Maddalena penitente*. Vaduz, Collezione del Principe di Liechtenstein.
 Fig. 8: Gruppo di *Laocoonte*, Il sacerdote, dettaglio. Città del Vaticano, Musei Vaticani.
 Fig. 9: Gruppo di *Laocoonte*, Il figlio morente, dettaglio. Città del Vaticano, Musei Vaticani.
 Fig. 10: Guido Reni, Studio per una testa di Nesso o Marsia. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques.
 Fig. 11: *Alessandro morente*. Firenze, Galleria degli Uffizi.
 Fig. 12: Guido Reni, *Volto di Cristo*. Detroit, Institute of Arts.
 Fig. 13: Charles Le Brun, *Le ravissement* (Rapimento di Spirito).
 Fig. 14: François Joullain, Teste principali del *Ecce Homo*, incisione, da Charles-Antoine Coyvel, *Principales têtes du Tableau de l'Oratoire*. Parigi, Bibliothèque Nationale.
 Fig. 15: Ritratti fisionomici, vetro per lanterna magica. Torino, Collezione Museo Nazionale del Cinema.

R. PREIMESBERGER, "Respice faciem Christi tui".

- Fig. 1: Cosimo Fancelli, *Engel mit dem Schweißtuch*. Rom, Engelsbrücke.
 Fig. 2: Baccio Bandinelli, *Der Erzengel Michael besiegt die Todsünden*. Paris, Musée du Louvre.
 Fig. 3: Vatikan, St. Peter, Innenansicht mit südwestlichem Kuppelpfeiler.
 Fig. 4: Gian Lorenzo Bernini (Werkstatt), Projekt für die Nische des südwestlichen Kuppelpfeilers. Wien, Graphische Sammlung Albertina.
 Fig. 5: Reliquiennische. Vatikan, St. Peter, Südwestlichem Kuppelpfeiler.
 Fig. 6: Francesco Mochi, *Hl. Veronika*. Vatikan, St. Peter.
 Fig. 7: Domenico Castelli, Nische des südwestlichen Kuppelpfeilers. Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana.
 Fig. 8: Andrea Sacchi, *Kreuztragung mit Hl. Veronika*. Vatikan, St. Peter.

I. LAVIN, *Il Volto Santo di Claude Mellan: "ostendatque etiam quae occultet"*.

- Fig. 1: Claude Mellan, *Volto Santo*, incisione. Parigi, Bibliothèque Nationale.
 Fig. 2: Dettaglio della figura 1.
 Fig. 3: Dettaglio della figura 1.
 Fig. 4: Maestro E. S., *S. Veronica e Angeli che distendono il sudario*, incisione. Berlino, Kupferstichkabinett.
 Fig. 5: Michelangelo, mano destra che regge un libro. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
 Fig. 6: Michelangelo, mano destra con l'indice esteso. Firenze, Casa Buonarroti.
 Fig. 7: Jacopino del Conte, *Ritratto di Michelangelo*. New York, Metropolitan Museum of Art.
 Fig. 8: Michelangelo, mano sinistra e mano destra che disegna. Parigi, Musée du Louvre.
 Fig. 9: Michelangelo, sonetto ironico e schizzo dell'atto di dipingere la volta della Cappella Sistina. Firenze, Casa Buonarroti.
 Fig. 10: Angelo Bronzino, *Deposizione*, dettaglio. Besançon, Musée des Beaux-Arts.
 Fig. 11: Hendrick Goltzius, *Mano d'artista*, firmato e datato 1588. Haarlem, Tyler's Stichting.
 Fig. 12: After Goltzius, *Mea Dexter Christi*, incisione.
 Fig. 13: Claude Mellan, *La Luna*, incisione.
 Fig. 14: Jan van den Velde, mano di calligrafo nell'atto di maneggiare la penna, incisione di Simon Frisius, 1608.
 Fig. 15: David Roelands, *Artem Tria Perficiunt*, incisione.
 Fig. 16: Jan van den Velde, Cerchio affiancato da due ovali, incisione di Simon Frisius, 1605.
 Fig. 17: Jan van den Velde, *East-Indiaman*, incisione di Simon Frisius, 1605.
 Fig. 18: Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (wall or window sign), tubi al neon, 1967. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.
 Fig. 19: *Torre di Babele e Cristo che confuta i pagani*, Bible moralisée, dettaglio. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2554, c. 3v.
 Fig. 20: Francesco Borromini, guglia di S. Ivo alla Sapienza. Roma.
 Fig. 21: Diagramma a spirale che rappresenta il cosmo, incisione, in R. Fludd, *Utriusque cosmi maioris...*, Oppenheim, 1617-1618, I, 219.
 Fig. 22: Crispijn De Passe il Vecchio, *Ecce Homo*, incisione, 1631, frontespizio.
 Fig. 23: Dettaglio della figura 22.
 Fig. 24: Claude Mellan, *Volto Santo*, diagramma che dimostra la struttura centrica e circolare del disegno.
 Fig. 25: Fisiognomica del viso in R. Saunders, *Physiognomie, And Chiromancie, Metoscopia*, London 1653, p. 2.

Tavole fuori testo

- Tav. I: I: Jan van Eyck, *Cristo* (copia). Berlino, Gemäldegalerie [Wolf/Frommel].
 Tav. II: *Mandylion*, mid-11th century. Ohrid, St. Sophia, over the entrance [Lidov].
 Tav. III: Roma, S. Pietro Vecchio, acquarello del mosaico absidale. Windsor, Royal Collection [Nilgen].
 Tav. IV: *Il Pantocratore*, mosaico della cupola. Daphni, Katholikon [Nilgen].
 Tav. V: Armilla con *Crocifissione*. Norimberga, Germanisches Nationalmuseum [Nilgen].
 Tav. VI: *Cristo nel giardino degli ulivi*, dettaglio del polittico di Trebon (Wittin-gau). Praga, Galleria Nazionale [Nilgen].
 Tav. VII: Rogier van der Weyden, *Battesimo di Cristo*, altare di S. Giovanni Battista. Berlino, Gemäldegalerie [Nilgen].
 Tav. VIII: Hans Schäufelein, *Incoronazione di Maria*. Monaco, Alte Pinakothek [Nilgen].
 Tav. IX: *La Creazione del mondo*, Bibbia. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1199, f. 5r. [Nilgen].
 Tav. X: Beato Angelico, *Noli me tangere*, particolare. Firenze, Convento di S. Marco [Verdon].
 Tav. XI: Pietro da Rimini, *Annunciazione*. Tolentino, Cappellone di S. Nicola [De Marchi].
 Tav. XII: Nardo Ceccarelli, *Fall of the Rebel Angels*. Paris, Musée du Louvre [Kessler].
 Tav. XIII: Rogier van der Weyden, Altar der Sieben Sakramente, Detail. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten [Rohlmann].
 Tav. XIV: Michelangelo (qui attr.), *Cristo Giustiniani*, posto in una nicchia sullo scalzone di palazzo Giustiniani in occasione della mostra sulla Collezione Giustiniani 2001 [Danesi Squarzina].
 Tav. XV: Rosso Fiorentino, *Cristo in forma pietatis*. Boston, Museum of Fine Arts [Nova].
 Tav. XVI: Tiziano, *Il Redentore*. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina [Helas].

REFERENZE FOTOGRAFICHE

- © Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: Rohlmann, fig. 12, tav. XIII.
 © Arezzo, Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici: De Marchi, fig. 6.
 © Arezzo-Cortona-Sansepolcro (Diocesi), Ufficio Diocesano per i Beni Culturali e l'Arte Sacra: Nova, fig. 5.
 © Aschaffenburg, Hof- und Stiftsbibliothek: Helas, fig. 4, 6.
 © Bergamo, Accademia Carrara: Helas, fig. 11.
 © Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen / Jörg P. Anders: Lavin, fig. 4; Nilgen, tav. VII; Nova, fig. 3; Wolf / Frommel, tav. I.
 © Besançon, Musée des Beaux-Arts: Lavin, fig. 10.
 © Bologna, Pinacoteca Nazionale: Ebert-Schiffener, fig. 1.
 Boston, Museum of Fine Arts (© [2006] Museum of Fine Arts): Nova, fig. 1, tav. XV.
 © Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts: Rohlmann, fig. 3.
 © Chatsworth, The Devonshire Collection (Reproduced by permission of the Chatsworth Settlement Trustees. Photo: Photographic Survey Courtauld Institute of Art): Weil-Garris Brandt, fig. 19.
 © Città del Lussemburgo, Collection du Musée National d'histoire et d'art: Nova, fig. 8.
 © Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana: Danesi Squarzina, fig. 5, 7, 23, 24; Helas, fig. 8, 9; Lavin, fig. 5; Morello, fig. 1, 3, 4, 5, 12; Verdon, fig. 7.
 © Città del Vaticano, Archivio Fotografico dei Musei Vaticani: De Marchi, fig. 3; Ebert-Schiffener: fig. 8, 9; Helas, fig. 13; Muzj, fig. 2.
 © Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana: De Marchi, fig. 3.
 © Copenhagen, Statens Museum for Kunst: Nova, fig. 4.
 © Cortona, S. Nicolò: Nova, fig. 5.
 © Culver, Military Academy: Helas, fig. 2.
 © Cusa, Ospizio di S. Nicola (foto Hans Neusius): Muzj, fig. 8, 9.
 © Dafni, Monastero: Muzj, fig. 4; Nilgen, tav. IV.
 © Detroit, 1978 Institute of Arts (Gift of James E. Scripps): Ebert-Schiffener, fig. 12.
 © El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio: Bacci, fig. 4.
 © Philadelphia, Philadelphia Museum of Art: Lavin, fig. 18.
 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (© Su concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali / Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze): Danesi Squarzina, fig. 6, 8. © Firenze, Casa Buonarroti: Lavin, fig. 6, 9; Weil-Garris Brandt, fig. 1. Firenze, Convento di S. Marco (© Su concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali): Verdon, fig. 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 11, 12, tav. X, (© Alinari): fig. 13. Firenze, Galleria dell'Accademia (© Su concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali): De Marchi, fig. 5. Firenze, Galleria degli Uffizi (© Su concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali): De Marchi, fig. 13, 14; Ebert-Schiffener, fig. 5, 11; Rohlmann, fig. 3, 9. Firenze, Galleria degli Uffizi [Gabinetto dei Disegni e delle Stampe] (© Su concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali): Danesi Squarzina, fig. 14. © Firenze, Kunsthistorisches Institut: Bacci, fig. 10; Danesi Squarzina, fig. 5, 23; Lidov, fig. 5; Muzj, fig. 3. Firenze, Museo del Convento di S. Marco (© Su concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali): Verdon, fig. 4, 10. Firenze, Museo Nazionale del Bargello (© Su concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali): Helas, fig. 1a, 1b. © Firenze,

- Opera di S. Maria del Fiore: Weil-Garris Brandt, fig. 24. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina (© Su concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali): Helas, tav. XVI.
- © Haarlem The Netherlands, Teylers Museum: Lavin, fig. 11.
- © Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe: Helas, fig. 16.
- © Istanbul, Museo di Kariye: Muzj, fig. 5.
- © Köln, Rheinisches Bildarchiv: Kessler, fig. 7; Rohlmann, fig. 17. © Colonia, Dombauarchiv (Matz und Schenk): Rohlmann, fig. 16.
- Londra, British Library (© By permission of The British Library): Kessler, fig. 10, 15, 17; Muzj, fig. 6. Londra, British Museum (© Copyright The British Museum): Danesi Squarzina: fig. 20, 21, 22; Kessler, fig. 2; Weil-Garris Brandt fig. 9, 10. © Londra, Courtauld Institute of Art: Weil-Garris Brandt, fig. 16. © Londra, National Gallery: De Marchi, fig. 12; Nova, fig. 7; Rohlmann, fig. 3, 10; Weil-Garris Brandt: fig. 3. © Londra, Warburg Institute: Helas, fig. 5; Kessler, fig. 3, 8, 9, 14; Weil-Garris Brandt: fig. 9.
- © Los Angeles, J. Paul Getty Museum: Rohlmann, fig. 3, 8.
- © Löwen, Stedelijke Musea: Rohlmann, fig. 1, 2, 4, 5, 6, 7.
- Lucca, S. Romano (© Soprintendenza BAPPSAE di Pisa): Bacci, fig. 3.
- © Mamiano di Traversetolo (Parma), Fondazione Magnani Rocca: De Marchi, fig. 11.
- © Mersin (Turchia), Collezione Potter: Danesi Squarzina, fig. 19.
- © Moscow, State Historical Museum: Lidov, fig. 10. © Moscow, State Tretyakov Gallery: Lidov, fig. 11, 12, 13, 14.
- © Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Helas, fig. 7; (© Artothek [Bayer & Mitko]): Nilgen, tav. VIII. © Monaco, Bayerische Staatsbibliothek: Lavin, fig. 25.
- © New York, Metropolitan Museum of Art: Harris Brisbane Dick Fund, 1932 [32.92.27(25)]: Danesi Squarzina, fig. 10; (Gift of Clarence Dillon, 1977): Lavin, fig. 7; The Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam, 1931 (32.100.60): Rohlmann, fig. 13; (Gift of J. Pierpont Morgan, 1917): Verdon, fig. 14. © New York, The Frick Collection: De Marchi, fig. 8, 9.
- © Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: Kessler, fig. 12; Nilgen, tav. V. © Nürnberg, St. Lorenz : Kessler, fig. 11.
- © Ohrid, Institute for Protection of Cultural Monuments: Lidov, fig. 7, 8, tav. II.
- © Oxford, Ashmolean Museum: Weil-Garris Brandt, fig. 2.
- © Padova, Centro Studi Antoniani: Nova, fig. 2. Padova, Oratorio degli Scrovegni (© Su gentile concessione dell'Assessorato ai Musei, Politiche Culturali e Spettacolo del Comune di Padova): De Marchi, fig. 2.
- © Parigi, Bibliothèque Nationale de France: Danesi Squarzina, fig. 11, 12; Ebert-Schiffere: fig. 14; Lavin, fig. 1, 2, 3. Parigi, Musée du Louvre, Collezione de Ganay (© RMN): Bertelli, fig. 1. Parigi, Musée du Louvre (© RMN): Danesi Squarzina, fig. 18; Lavin, fig. 8; Preimesberger, fig. 2. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (© RMN): Ebert-Schiffere, fig. 10.
- © Pistoia, Diocesi di Pistoia: Bacci, fig. 2.
- © Praga, Galleria Nazionale: Helas, fig. 12; Nilgen, tav. VI.
- © Pasadena, Norton Simon Foundation: Rohlmann, fig. 3, 11.
- © Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per il Patrimonio storico artistico del Lazio: Danesi Squarzina, fig. 1, 2, 3, 9, 16, 17. © Roma, Ministero dell'Interno Fondo Edifici di Culto: Danesi Squarzina: fig. 4. © Roma, Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano: Ebert-Schiffere: fig. 2, 3, 4; Weil-Garris Brandt, fig. 6. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica (© per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali): Weil-Garris Brandt, fig. 8, 17.

- © Roma, Soprintendenza per i Beni Architettonici ed il Paesaggio per il Comune di Roma: Lavin, fig. 20.
- © Sachseln, Chiesa-santuario: Muzj, fig. 11.
- © San Diego (Cal.), San Diego Museum of Art (Gift of Anne R. and Amy Putnam): De Marchi, fig. 1.
- © Savona, Pinacoteca Civica: De Marchi, fig. 10.
- © Tolentino, Convento di S. Nicola: De Marchi, tav. XI.
- © Torino, Collezione Museo Nazionale del Cinema: Ebert-Schiffere, fig. 15.
- © Tübingen, Eberhard-Karl-Universität: Helas, fig. 15.
- © Vaduz, Collezione del Principe di Liechtenstein. Ebert-Schiffere, fig. 7.
- © Valencia, Museo de Bellas Artes San Pfo V (su concessione della Conselleria de Cultura): Bacci, fig. 6.
- © Verona, Archivio Fotografico Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di VR, VI e RO: De Marchi, fig. 4.
- © Vienna, Graphische Sammlung Albertina: Danesi Squarzina, fig. 13; Kessler, fig. 1, 5, 13; Morello, fig. 2; Preimesberger, fig. 4; Weil-Garris Brandt, fig. 18. © Vienna, Erich Lessing Culture and Fine Arts Archives: Kessler, tav. XII. © Vienna, Kunsthistorisches Museum: Rohlmann, fig. 14, 15. © Vienna, Österreichische Nationalbibliothek: Helas, fig. 10, 14; Lavin, fig. 19; Nilgen, tav. IX.
- © Washington DC, National Gallery of Art, Lessing Rosenwald Collection: Kessler, fig. 6.
- Windsor, The Royal Collection (© 2006 Her Majesty Queen Elisabeth II): Bertelli, fig. 2; Nilgen, tav. III.



Tav. I: Jan van Eyck, *Cristo* (copia). Berlino, Gemäldegalerie [Wolf/Frommel].



Tav. II: *Mandyliion*, mid-11th century. Ohrid, Saint Sophia, over the entrance [Lidov].



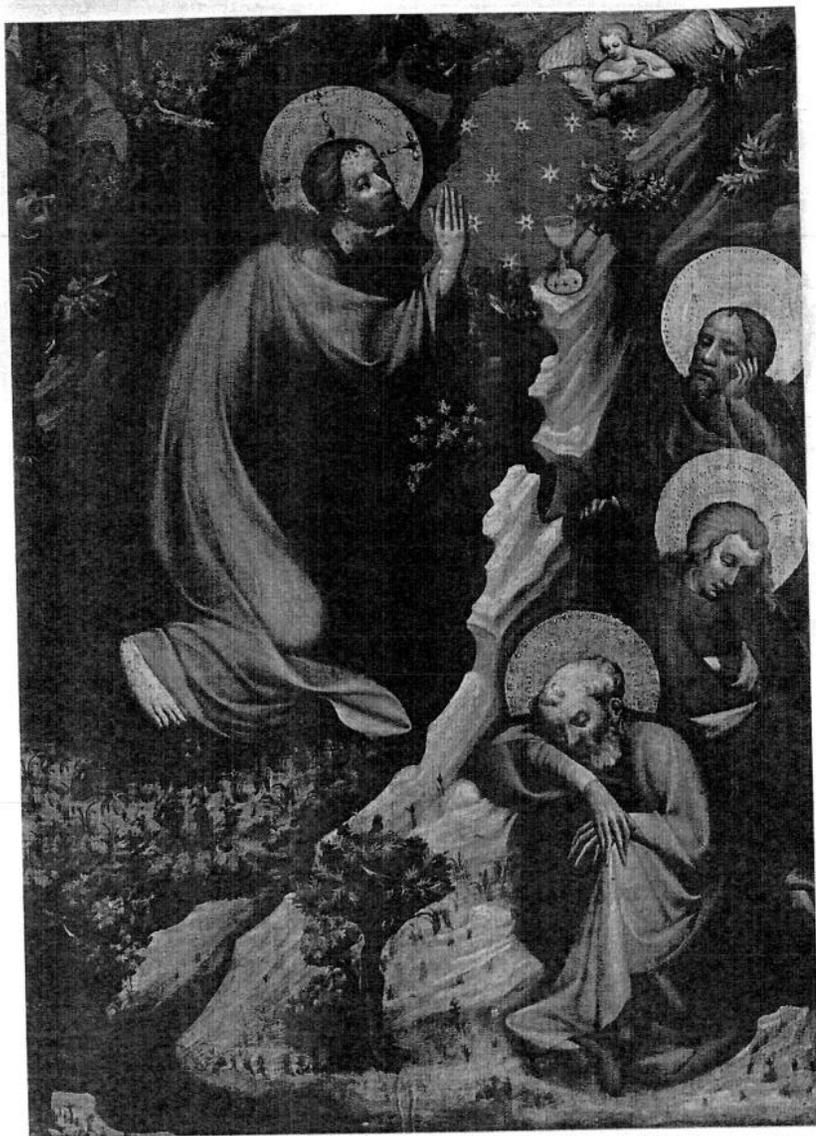
Tav. III: Roma, S. Pietro Vecchio, aquarello del mosaico absidale. Windsor, Royal Collection [Nilgen].



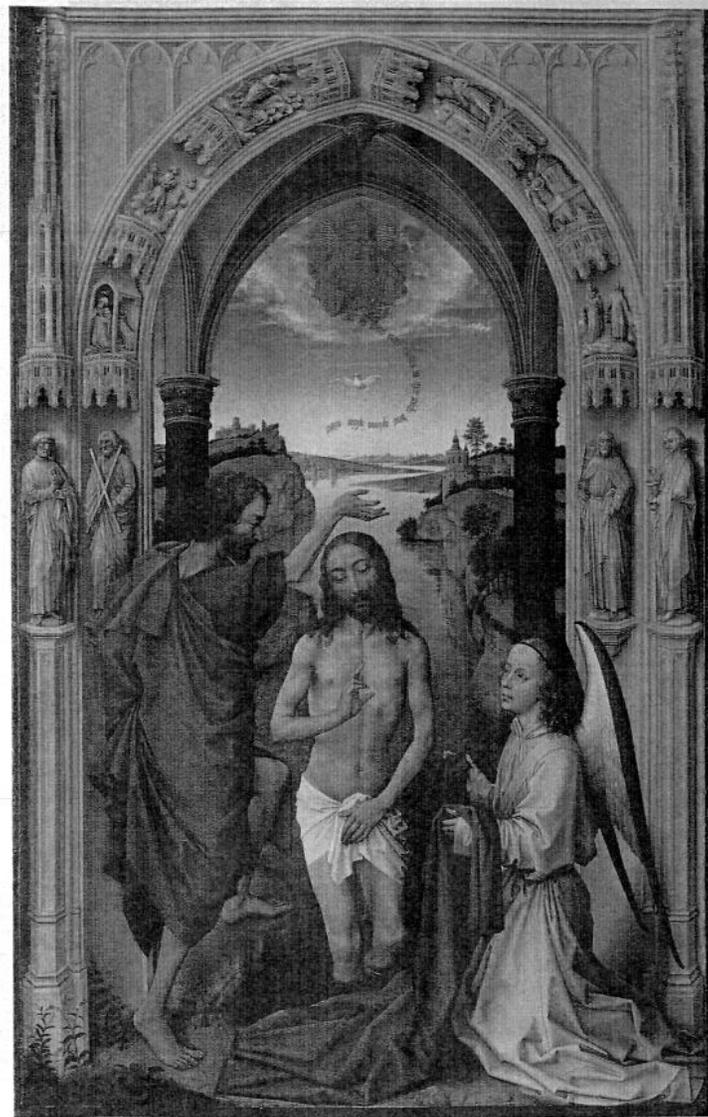
Tav. IV: *Il Pantocratore*, mosaico della cupola. Daphni, Katholikon [Nilgen].



Tav. V: *Armilla con Crocifissione*. Norimberga, Germanisches Nationalmuseum [Nilgen].



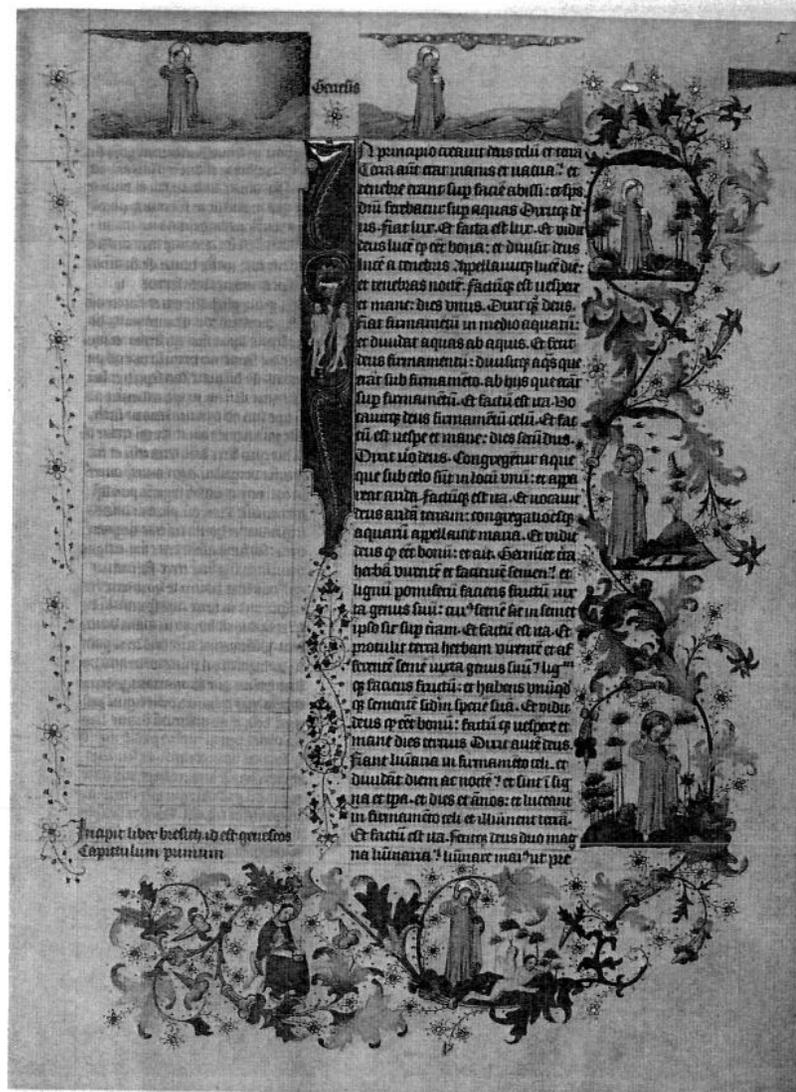
Tav. VI: *Cristo nel giardino degli olivi*, dettaglio del polittico di Trebon. Praga, Galleria Nazionale [Nilgen].



Tav. VII: Rogier van der Weyden, *Battesimo di Cristo*, altare di S. Giovanni Battista. Berlino, Gemäldegalerie [Nilgen].



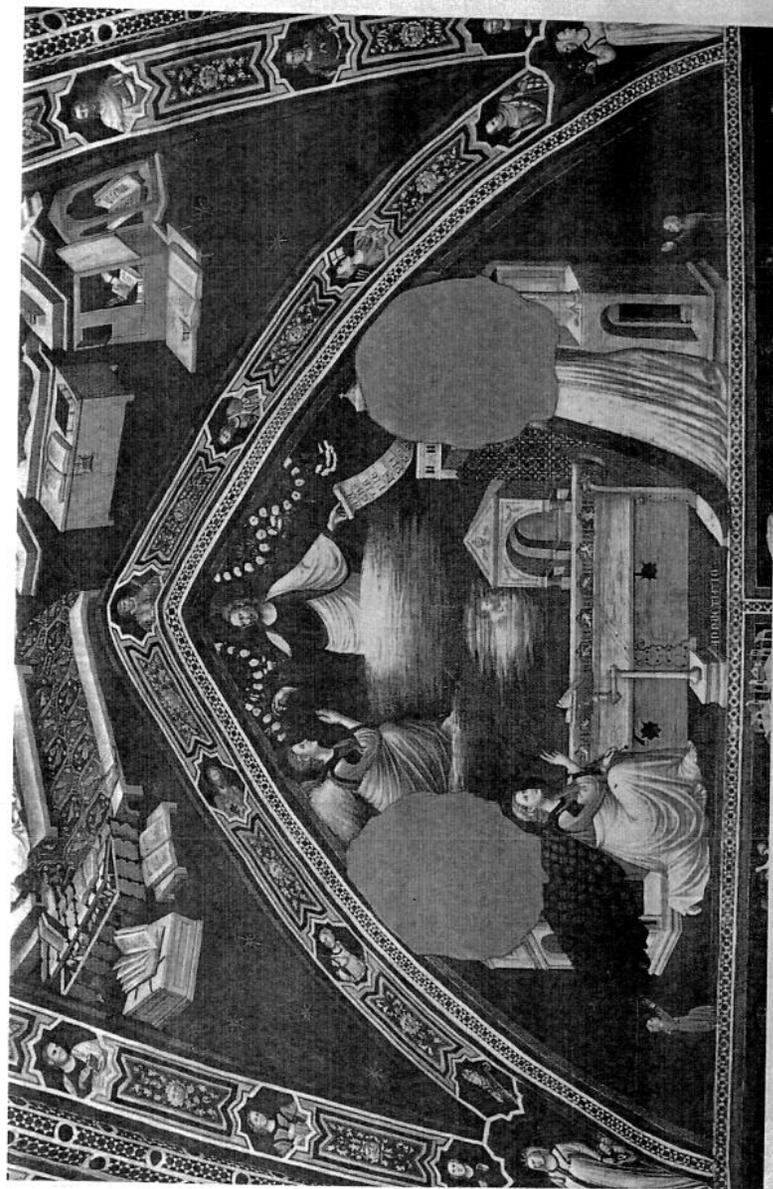
Tav. VIII: Hans Schäufelein, *Incoronazione di Maria*. Monaco, Alte Pinakothek [Nilgen].



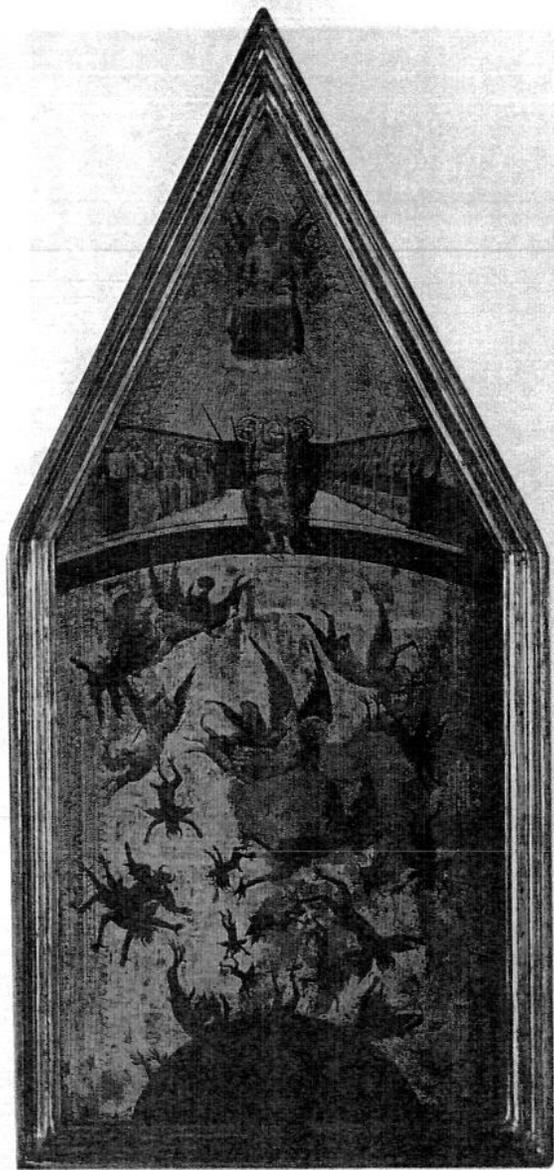
Tav. IX: *La Creazione del mondo*, Bibbia. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1199, f. 5r. [Nilgen].



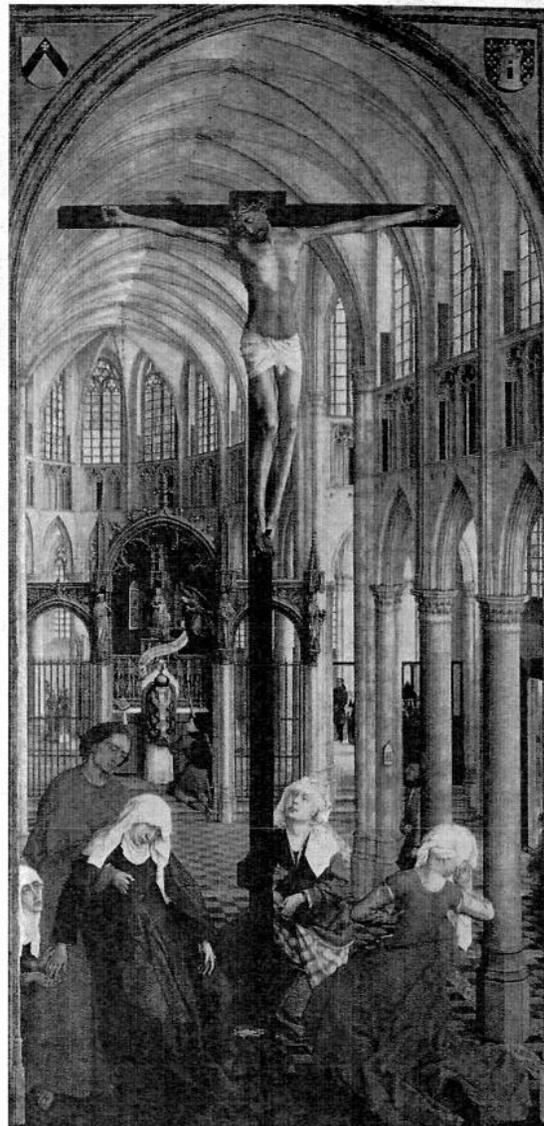
Tav. X: Beato Angelico, *Noli me tangere*, particolare. Firenze, Convento di S. Marco [Verdon].



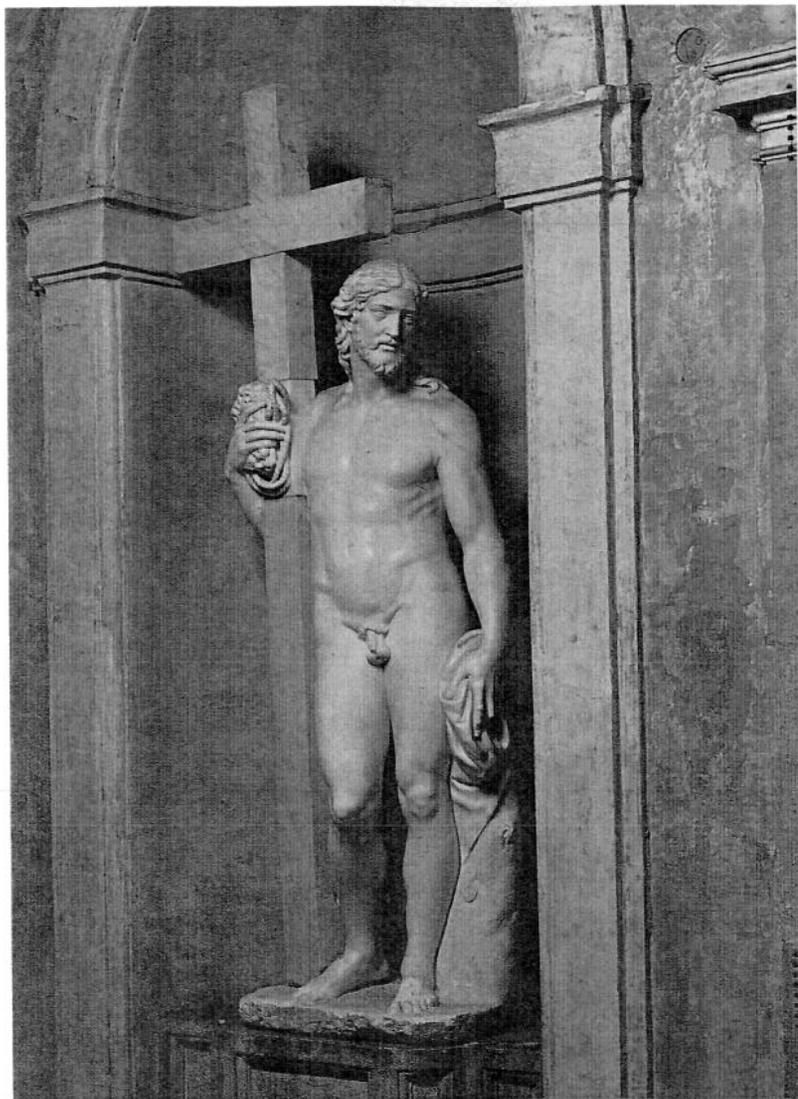
Tav. XI: Pietro da Rimini, *Annunciazione*. Tolentino, Cappellone di S. Nicola [De Marchi].



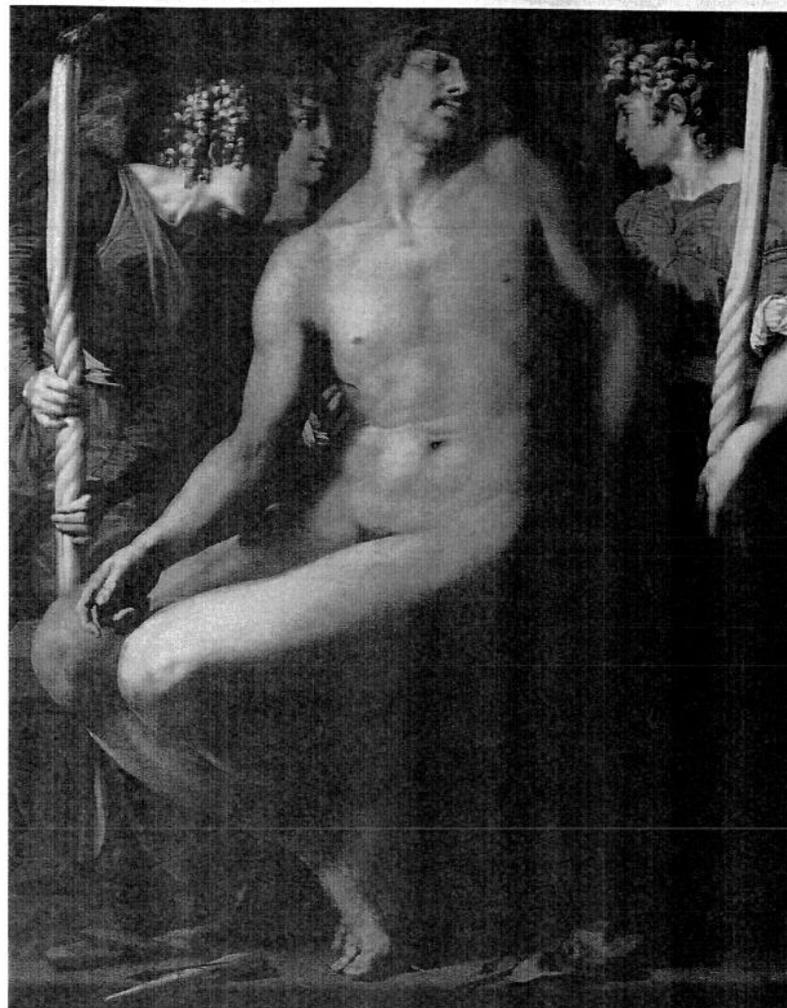
Tav. XII: Nardo Ceccarelli, *Fall of the Rebel Angels*. Paris, Musée du Louvre [Kessler].



Tav. XIII: Rogier van der Weyden, *Altar der Sieben Sakramente*, Detail. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten [Rohlmann].



Tav. XIV: Michelangelo (qui attr.), *Cristo Giustiniani*, posto in una nicchia sullo scalzone di palazzo Giustiniani in occasione della mostra sulla Collezione Giustiniani 2001 [Danesi Squarzina].



Tav. XV: Rosso Fiorentino, *Cristo in forma pietatis*. Boston, Museum of Fine Arts [Nova].



Tav. XVI: Tiziano, *Il Redentore*. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina [Helas].

