

ANNALI
DELLA
SCUOLA NORMALE
SUPERIORE DI PISA

Serie IV
Quaderni
16

CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

PISA 2003

L'artista medievale

a cura di

Maria Monica Donato

Atti del Convegno internazionale di studi
Modena, 17-19 novembre 1999

SANTI ARTISTI

MICHELE BACCI

Piuttosto che iniziare con qualche preambolo, vale forse la pena di richiamare una battuta del presidente de Brosses che, nelle sue *Lettere familiari*, ci racconta con queste parole l'incontro, nella Cattedrale di Lucca, con l'opera di un celebre santo artista:

Nella navata a sinistra c'è una cappella, o meglio un tempietto isolato, nel mezzo del quale è posto il famoso crocifisso chiamato il Santo Volto, scolpito dagli angeli su disegno di Nicodemo, il quale era cattivo scultore quanto san Luca era cattivo pittore¹.

1

Se de Brosses, come noi, era abituato a pensare che è dall'opera che si giudica il talento di un artista, era inevitabile che volesse ironizzare sulla qualità di oggetti tanto rudi e *démodés* come il *Volto Santo*, che già nel Trecento il predicatore Niccolò di Sicilia, protagonista di una novella di Franco Sacchetti, aveva definito di «terribile aspetto»². La battuta cela tuttavia uno scompenso concettuale che è tangibile e concreto, quello che nasce dal controverso rapporto tra la natura tutta umana, manuale, materiale dell'attività artistica e il ruolo di esemplarità, eccezionalità morale e spirituale che è rappresentato dai santi.

La letteratura agiografica, dalle sue origini paleocristiane per poi proseguire, sia pure con diverse modalità, per tutti i secoli del Medioevo, descrive molte figure di personaggi sacri che praticano più o meno intensamente qualche genere di attività artistica, senza tuttavia che quest'ultima venga mai considerata un elemento fondamentale nella costruzione della loro identità morale. L'abilità manuale è pur sempre un'espressione della materialità dell'uomo, che di per sé non ha valore se non è posta in confronto con l'elevazione spirituale di chi l'esercita; non c'è infatti bisogno di dire che le doti e le capacità individuali, nell'ottica cristiana della parabola dei talenti, non costituiscono un merito per chi le mette in atto se non nella misura in cui vengono portate a frutto a onore e gloria di quel Dio che le ha concesse.

L'attività artistica dei personaggi sacri del Cristianesimo tardoantico e medievale va inserita nel più ampio contesto delle attività artigianali. Il lavoro ha un suo ruolo specifico nel Nuovo Testamento e, in particolare, nelle opere di san Paolo: si tratta innanzitutto di un dovere e di una necessità, non solo per il sostentamento personale e familiare, ma anche per poter provvedere alle opere caritative; inoltre, come una vera e propria pratica ascetica, costituisce per la mente un ottimo antidoto alle insidie e alle lusinghe del demonio. I testi sacri descrivono molte figure di lavoratori esemplari: vi incontriamo il falegname Giuseppe, di cui lo stesso Gesù, da quanto ricaviamo da un passo del *Vangelo di Marco* (6, 3), era stato apprendista, e i discepoli e i seguaci del Salvatore appaiono spesso coinvolti in attività manuali: Pietro, Andrea, Giacomo minore e Giovanni sono pescatori, Paolo e Aquila sono fabbricatori di tende (*At* 18, 3), Barnaba si prende cura del suo podere (*At* 4, 36). Le *Costituzioni apostoliche* sono eloquenti su questo punto: la Fede di Cristo è stata praticata, sin dai suoi esordi, da uomini che hanno operato con le loro mani e col sudore della fronte³. La tradizione agiografica medievale ha sviluppato appieno queste premesse e non di rado ha elevato all'onore degli altari esponenti del mondo del lavoro, benché assai più ristretto possa apparirci il numero

degli 'artisti' veri e propri, sia pure se comprendiamo nell'espressione categorie professionali come i carpentieri o i fabbri ferrai⁴.

Se prescindiamo da Eligio, che appartiene tuttavia all'*establishment* merovingio e dirige la zecca reale, ci imbattiamo sporadicamente in artefici laici osannati come modelli di virtù e rigore cristiani nei mille anni che separano i martiri-scultori del III secolo noti come i Quattro Coronati dall'orafo duecentesco Facio da Cremona. I primi si inseriscono in una tipologia di figure agiografiche caratteristiche della letteratura martirologica dei secoli III-IV, che illustrano bene la struttura del lavoro artistico nell'epoca tardoantica: significativamente si tratta per lo più non di singoli artefici, bensì di maestranze di numero variabile (da due a sette persone), che svolgono il loro lavoro presso un imperatore o un altro uomo di potere pagano. Il santo persiano Pusicio, o Pusai a seconda delle versioni, ci è descritto dallo scrittore ecclesiastico Sozomeno, nel V secolo, come il capo delle maestranze di orefici e ricamatori in servizio alla corte del re Sàpore II⁵, mentre i Quattro Coronati, ossia il *team* degli scultori-scalpellini Claudio, Castorio, Semproniano, Nicostrato e Simplicio che la loro *Passio*, composta verso la seconda metà del VI secolo, ci descrive attivi a Sirmio, in Pannonia, agli inizi del III secolo, lavorano al servizio dell'imperatore Diocleziano e da lui vengono fatti giustiziare quando si rifiutano di eseguire una statua del dio Asclepio⁶. A quest'ultimo modello dovettero attingere abbondantemente gli agiografi di meno note maestranze di artefici, quali i fabbri Alessandro, Alfeo e Zosimo di Claudiopoli (III secolo)⁷, oppure gli scalpellini e costruttori illirici Procolo e Massimo con i due loro allievi, i gemelli Floro e Lauro, che alcune fonti greche posteriori all'età iconoclastica vollero attivi come λιθοξόοι ai tempi dell'imperatore Adriano⁸. Per converso, l'associazione tra i santi Marino e Leo, che, ai tempi di Diocleziano, si sarebbero trasferiti dalla Dalmazia in Italia per lavorare come tagliapietre nel porto di Rimini, fu probabilmente creata a bella posta da uno scrittore locale del X-XI secolo, come postulato del loro ruolo di patroni dei due maggiori centri del Montefeltro, giust'appunto i castelli di San Leo e San Marino⁹.

I motivi letterari ricorrenti che contribuiscono a definire la fisionomia leggendaria di queste figure danno espressione ai diversi aspetti dell'etica cristiana del lavoro: in primo luogo, tutti questi artefici santificano la loro attività combinando l'opera materiale con l'assiduo e spesso contemporaneo esercizio della preghiera. A questo scopo viene introdotta molto frequentemente la contrapposizione tra la mano che lavora e la mente che è intenta alla contemplazione o la bocca che canta le lodi del Signore: san Marino intona gli inni sacri durante il suo lavoro, i Quattro Coronati scolpiscono le loro statue in nome di Dio, mentre Eligio, prima di sedersi al suo tavolo e impugnare gli strumenti del suo mestiere, dispone sul tavolo un codice delle Sacre scritture: «Svolgendo un duplice officio», ci racconta la sua *Vita*, «affidava le mani alle attività degli uomini e la mente a quella di Dio»¹⁰. Se comprendono che il lavoro che viene loro commissionato è contrario alla fede di Cristo, questi santi uomini oppongono un netto rifiuto incuranti della punizione che verrà loro inflitta; nel caso dei santi Floro e Lauro, che si accorgono di aver costruito un tempio pagano solo nel momento in cui il loro committente Licinio vi fa installare le statue degli dèi, sono loro stessi a distruggere la loro opera assoldando un manipolo di disperati pronti a tutto.

L'opera dell'artista può, per converso, dimostrarsi meritevole soprattutto in quanto contribuisce a incrementare il culto divino e ad onorare la memoria dei martiri della fede. Nel celebre passo della *Vita Eligii* in cui vengono elencati i reliquiari da lui eseguiti, l'agiografo pone enfasi su questa sua attività come espressione della devozione profonda da lui nutrita nei confronti di figure eminenti

della storia cristiana. «Quest'uomo beato», si racconta, «tra le sue diverse e notevoli buone opere (*inter cetera bonorum operum insignia*) fabbricò un gran numero di tombe di santi in oro, argento e gemme»; nel caso tuttavia di san Martino di Tours, da lui specialmente venerato, non si limitò a realizzare un prezioso sepolcro, ma si impegnò personalmente fino ad ottenere dal re Dagoberto numerosi benefici ed esenzioni fiscali per la chiesa turonense¹¹. Certo, il testo non manca di evidenziare la rarità e il pregio delle opere di Eligio, capaci di destare grande ammirazione tra gli abitanti delle Gallie, ma l'accento fondamentale è posto non tanto sulla loro qualità o sull'abilità di chi le ha realizzate, quanto sul loro significato più propriamente religioso e devozionale.

Un altro motivo di grande importanza nella letteratura sui santi artisti è quello che indica nel frutto del lavoro personale la possibilità di fortificare l'anima attraverso l'esercizio della carità. Il prestigio che circonda, sin dalle epoche più antiche, la figura professionale dell'orafo è probabilmente all'origine della grande insistenza sull'intensità e frequenza delle elemosine elargite da Eligio di Limoges a favore dei poveri, dei prigionieri e delle istituzioni religiose¹²; stessi meriti vengono attribuiti nella tradizione orientale all'argentiere Andronico di Antiochia (morto intorno al 416), che dei suoi proventi trattiene unicamente un terzo per sé e per la propria famiglia, devolvendo tutto il resto in opere pie a favore dei poveri e dei monaci¹³. Questo *leitmotiv* sembra destinato a farsi ancora più radicale nel XIII e XIV secolo, quando, con il consolidarsi del sistema cittadino delle Arti, incontriamo figure come l'orafo Facio o Fazio di Cremona (1200-1272)¹⁴ o anche il fabbro ferraio Bonavita da Lugo (ca. 1338-1375), un terziario francescano di cui ci rimangono tuttavia testimonianze piuttosto tarde¹⁵: la probità e la virtù di questi santi personaggi sono poste in evidenza dal loro porsi in contrasto col sistema di valori, fondato sullo scambio e sul profitto, della società urbana tardomedievale; entrambi infatti ottengono già in vita un forte prestigio in quanto, sprezzanti dei propri beni, devolvono in elemosine tutti i loro guadagni.

Questi pochi casi mettono già in evidenza come, tra i santi professionisti, il mestiere si configuri soprattutto come qualcosa di accessorio, di strumentale all'esercizio di una condotta morale conforme, in modo tanto radicale quanto esemplare, all'etica cristiana, dove l'abilità tecnica passa inevitabilmente in secondo piano rispetto all'esistenza beata che il santo conduce. La competenza in un'arte non può costituire il segno distintivo dell'eccezionalità del personaggio, perché in realtà essa deve essere ricondotta a Dio, secondo un concetto che la letteratura agiografica riesce spesso a definire in modo eloquente. Nel caso dei santi designati come architetti, i testi giocano spesso sull'ambivalenza semantica dei termini utilizzati per descrivere la loro attività: i maestri Floro e Lauro, istruiti dai martiri Procolo e Massimo nell'*ars lapicidina*, lavorano in numerosi cantieri a Costantinopoli e ottengono lautissimi compensi che impiegano per lo più in opere di carità; la notte, anziché riposarsi, si dedicano alla conversione dei pagani, dimostrandosi veri e propri ψυχῶν οἰκοδομοί, «edificatori di anime»¹⁶. Anche in questo caso la santità dei due lapicidi si fonda sull'opposizione tra due generi di condotta, dove l'attività lavorativa è inevitabilmente l'ancella del rigore spirituale, al punto che la vera competenza tecnica in fatto d'architettura si rivela sul piano puramente simbolico dell'edificazione delle anime; ovvero, si individua anche nella definizione della fisionomia dei santi architetti un'ambivalenza semantica parallela a quella tra 'cura del corpo' e 'cura spirituale' che caratterizza i santi medici.

Il contrasto non è mai tanto esplicito come nella storia dell'apostolo Tommaso, che si presenta alle corti indiane come architetto, intendendo il termine in senso puramente spirituale. Secondo i suoi

Atti apocrifi, un testo greco risalente al II secolo¹⁷, e il rimaneggiamento latino del VI secolo che va sotto il nome di *Memorie apostoliche di Abdia*¹⁸, Tommaso si dimostra titubante quando gli viene ordinato di evangelizzare l'India; per farlo dunque risolvere, il Signore appare in forma umana a un mercante che il re indiano Gundufaro ha inviato in Palestina perché acquisti uno schiavo-architetto. Cristo assicura al messo di avere lui stesso un servo adatto a simili scopi, glielo cede e, secondo le versioni greche ed armene, sottoscrive persino un contratto di vendita. Giunto quindi al cospetto del re indiano, con un gioco di parole evidente, Tommaso si presenta così:

Io sono il servo di un artefice architetto. Sono esperto sia nelle cose in legno che in quelle di pietra, e in tutto ciò che sia ordinato in modo giusto.

L'apostolo allude indubbiamente al suo rapporto di discepolato con il supremo architetto dell'universo, ma il testo greco, impiegando il termine τέκτων che nel lessico dei Vangeli equivale a «falegname-carpentiere», richiama anche più precisamente l'ipotetico apprendistato del giovane Gesù presso la bottega di Giuseppe. Nelle versioni armene, più ricche di dettagli, Tommaso si professa «carpentiere esperto e servo di un carpentiere», Cristo, a sua volta «discepolo di un architetto», cioè Dio creatore¹⁹, oppure dichiara di conoscere «la falegnameria e il taglio della pietra» e d'esser «discepolo di un architetto che è figlio di un carpentiere»²⁰. Quando il re gli chiede quali opere di preciso sappia fare, l'apostolo risponde:

Nei lavori in legno sono esperto nel fare gioghi e aratri, letti, bilance e timoni per la conduzione delle navi, e, per quanto riguarda l'opera in pietra, mi intendo della costruzione di torri, templi, colonne con capitelli e tombe di re²¹.

Gundufaro, in procinto di partire, affida a Tommaso la costruzione di un palazzo e gli consegna una cospicua somma che l'apostolo impiega completamente in opere di carità. Ne segue, più o meno in tutte le varianti, che quando il re fa ritorno e gli viene comunicata la negligenza di Tommaso lo fa subito arrestare, ma gli concede la grazia e si fa battezzare da lui quando il fratello, in punto di morte, gli racconta di aver visitato, in una visione, il magnifico palazzo costruito dall'apostolo in cielo, di cui ha ammirato la grandezza, lo splendore, la bellezza delle finestre e del tetto²².

Questa attività costruttiva puramente metaforica dell'apostolo Tommaso non impedì che, in tutta una serie di tradizioni più tarde, gli fossero attribuiti edifici reali, da lui costruiti coi soldi di Gundufaro al posto della reggia, come affermano, ad esempio, la *Storia ecclesiastica* di Orderico Vitale e lo *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais²³. In seguito alle invasioni mongoliche e all'infittirsi delle relazioni commerciali e politiche con i paesi dell'Asia nel XIII secolo, giunse notizia in Occidente dei luoghi di culto dei Cristiani del Malabar, una comunità nestoriana diffusa soprattutto nella parte meridionale dell'India, e in particolare della tomba dell'apostolo Tommaso in una chiesa a Mailapur, nei dintorni dell'attuale Madras, dove il santo era stato sepolto dopo esser stato colpito dalla freccia avvelenata di un brahmino. Forse sulla base di leggende locali, dove si riconoscono echi di tradizioni buddhiste, un autore come il francescano Giovanni de' Marignolli, che nel XIV secolo aveva visitato di persona l'India del sud, afferma nel suo *Chronicon Bohemorum* di aver visitato nel Malabar una chiesa eretta dall'apostolo con le sue sole mani e un'altra costruita insieme ad alcuni operai²⁴. Memori di siffatte credenze, i primi navigatori portoghesi che, tra Quattro

e Cinquecento, raggiunsero Calicut e gli altri porti dell'India meridionale, credettero di riconoscere, oltre a questo di Madras, anche altri templi cristiani eretti dall'apostolo, decorati all'interno da statue rappresentanti donne col bambino in braccio (forse le divinità note come *Hariti*) che furono scambiate già da Vasco de Gama per immagini della Madonna col Bambino²⁵.

Nella letteratura agiografica, tuttavia, gli artisti di professione sono assai meno rappresentati dei dilettanti. Tra questi ultimi si riconoscono religiosi (eremiti, monaci e vescovi) che vedono nell'esercizio di un'arte sia una forma di carità finalizzata all'abbellimento di un edificio sacro con suppellettile liturgica di vario genere, sia una pratica ascetica che deve servire a impegnare il corpo in attività oneste e utili, ad imitazione degli apostoli. Gli anacoreti della Nitria o Tebaide, descritti da Palladio nella *Storia lausiaca*, appaiono coinvolti in numerosi impegni quotidiani come la fabbricazione della tela o la confezione del pane quotidiano; san Doroteo, ad esempio, mortificava la carne sottoponendola a un lavoro ininterrotto che consisteva, di giorno, nella costruzione delle celle per gli eremiti incapaci di costruirsele e, la notte, nel far canestri di foglie di palma²⁶. A questi modelli non mancarono di ispirarsi i testi relativi ai costumi di vita dei solitari quando, nell'XI secolo, si diffusero nuove forme di eremitismo nelle foreste della Francia settentrionale, come quella di Craon tra Bretagna e Maine, che ci è descritta nel XII secolo dal monaco Goffredo il Grosso, nella sua *Vita di Bernardo di Tiron*: qui l'anacoreta Pietro si guadagnava il cibo intrecciando vimini e lavorando al tornio e praticava per l'uso personale l'architettura in legno, seppure con esiti alterni. Si racconta infatti che

tra le rovine di una chiesa di San Medardo si era fatto una capanna non grande di cortecce d'albero, la cui parte migliore era stata abbattuta dalla violenza dei venti. Tuttavia, affinché la forza degli infuriati venti non avesse ancora la meglio, aveva assicurato con funi di vimini ai rami di una quercia quel che rimaneva della capanna, realizzando cioè, per precauzione, un'armatura un po' più resistente²⁷.

Nei primitivi cenobi, per converso, fin dalle epoche più antiche le attività manuali venivano ripartite tra i monaci ed erano finalizzate al beneficio non di chi le praticava, bensì dell'intera comunità: nel IV secolo lo scrittore Rufino ricorda l'«uomo giusto» Apelle l'egiziano, che, nelle sue parole, «era fabbro ferraio e faceva per i monaci tutti quegli oggetti che erano necessari»²⁸. Questa figura sembra esser rimasta a lungo un modello di santo metallurgo ed orefice: diversi particolari della sua vita vengono ripetuti pressoché alla lettera in tutta una serie di casi, vedi ad esempio nella *Vita* dell'anglosassone Dunstano, celebre per la sua molteplice attività artistica, fino all'emergere, nella Genova del XII secolo, del culto di un sant'Ampelio che potrebbe essere identificato con lo stesso Apelle. In particolare tutti questi santi lavoratori di metalli si dimostrano saldi nel rifiutare le lusinghe del demonio al riguardo della loro arte: quando il maligno si presenta a loro nelle forme di una bella donna o di un bel ragazzino per commissionare un oggetto, se ne liberano scagliandogli in faccia un paio di tenaglie arroventate, come si osserva in un affresco trecentesco a Castell'Aviano in Friuli²⁹.

4

Senonché, al di là del peso effettivo di *topoi* letterari consacrati dalla tradizione, l'abbondanza di riferimenti a figure di questo genere nella letteratura agiografica del pieno Medioevo è il postulato del fenomeno reale della concentrazione dell'attività artistica nei grandi monasteri, a partire da quello di Solignac presso Limoges, fondato da Eligio e diretto dal suo primo allievo san Tillone, che la *Vita Eligii* celebra come una mirabile officina in cui si producevano oggetti in legno e in

bronzo, stoffe di diverso tipo e codici sacri³⁰. Man mano che ci si addentra nel Medioevo i santi monaci sembrano farsi sempre più versatili e padroneggiare tecniche differenziate: se l'irlandese Coiliginus, un discepolo di san Colombano vissuto tra VI e VII secolo, si esercita nell'arte del ferro e, come i santi artisti laici, devolve ai poveri i suoi proventi³¹, Adamnano di Iona (morto nel 704) pratica la calligrafia e fonde campane³², mentre più tardi Dunstano († 988), abate di Glastonbury prima di assurgere all'episcopato cantuariense, viene celebrato dal suo biografo Eadmerus, tra XI e XII secolo, come esperto «nella scrittura, nella pittura, nella scultura di qualsiasi oggetto in cera, legno o osso, o nella confezione di oggetti in oro, argento e ferro»³³; i codici da lui composti, o a lui attribuiti, furono considerati cimeli da conservare gelosamente, come dimostra il volume miscelaneo della Bodleian Library di Oxford in cui una pagina miniata con la rappresentazione di Cristo è rivendicata al santo dall'iscrizione apposta sul margine superiore: «Pictura et scriptura huius pagine subtus/ visa est de propria manu s(an)c(t)i Dunstani»³⁴. Un po' allo stesso modo il cronista dei *Casus Sancti Galli* addita le opere di pittura di mano di san Notker – nella fattispecie alcune porte e soffitti dipinti in seguito a un grosso incendio – come degne di essere ammirate all'interno del Monastero di San Gallo, benché significassero ben poco rispetto alla sua intensa attività di musicista e letterato³⁵.

Come per gli antichi Padri del deserto, l'attività edilizia, nei suoi aspetti sia progettuali che più propriamente costruttivi, viene praticata intensamente dai santi monaci. La stagione dell'architettura romanica, nel pieno XI secolo, sembra arricchirsi di industriosi abati, che si affannano non solo a dirigere i lavori di costruzione o rinnovamento del proprio monastero, ma anche a partecipare direttamente alle più umili operazioni di manovalanza. Gottardo di Hildesheim, nato nel 960 e morto nel 1038, si guadagnò una notevole fama per la sua industriosità in campo architettonico ed artistico: quando era a capo del Monastero di Niederaltaich, presso Passavia, che si trovava così vicino al Danubio da subire frequenti inondazioni e impedire l'inumazione dei fedeli nel terreno circostante, decise di ricostruire l'edificio in posizione più elevata, progettando gli ambienti e, «quod incredibile memoratu est», impegnandosi a trasportare sulle sue spalle il materiale da costruzione, con cui eresse un magnifico castello, una chiesa a pianta circolare dedicata alla Vergine e le abitazioni dei monaci, circondate da floridi frutteti e vigne. Per tutta la sua vita il santo si impegnò a trasmettere ai suoi monaci l'interesse per le arti: come osserva il suo biografo Wolfherius,

è incredibile quanto si sia interessato ai messali, ai libri e alla decorazione di tutta la suppellettile ecclesiastica; e se solo saranno conservati come si deve, anche se la lingua carnale tacerà saranno tutti quei numerosi oggetti, con i loro diversi usi, a parlarci in eterno. Tanto alacramente si impegnò nell'edificare i chierici con l'interesse per la lettura, la stesura, il canto, la scrittura e la pittura, che già allora si distinse in modo lodevole³⁶.

A partire dal XIII secolo sono note rappresentazioni di Gottardo, dove l'attributo più frequente è il modellino di chiesa, quello che solitamente caratterizza i committenti e finanziatori delle opere architettoniche; in un affresco di inizi Quattrocento nella chiesa di Santa Maria di Rasiglia, un importante luogo di pellegrinaggio dell'Appennino umbro-marchigiano, si osserva tuttavia il santo, venerato in basso da un uomo in preghiera accompagnato da martello, squadre e filo a piombo, ossia dagli strumenti di lavoro del costruttore. Poiché quest'immagine costituisce un *hapax* assoluto fuori dalla Germania, è probabile che sia stata fatta eseguire ad onore del patrono della sua arte da un lapicida tedesco attivo nell'Italia centrale³⁷.

Sulle orme di Gottardo, nel corso dell'XI secolo, incontriamo Erluino di Bec, che, durante la costruzione del Monastero di Bonneville, in Normandia, «non solo presiedeva all'opera, ma ne eseguiva anche i lavori, scavando il terreno, togliendo via la terra, trasportando sulle spalle le pietre, la sabbia e la calce e con quelle costruendo i muri»³⁸, o ancora Benedetto della Chiusa, in Piemonte, che, conformemente alla sua estrema frugalità di costumi, dopo aver ordinato il restauro delle abitazioni e dei luoghi di culto del cenobio, amava mescolarsi ai lavoranti nelle opere di fatica³⁹. In altre situazioni, tuttavia, gli abati preferivano incaricare un monaco della direzione dei lavori edilizi: secondo la sua *Vita*, densa di dettagli leggendari, san Rinaldo di Colonia, identificato con l'eroe dell'epica figlio di Aimone e di una sorella di Carlomagno, avrebbe subito il martirio verso il 960 ad opera della maestranza di lapidisti a lui sottoposti, che avevano maturato un acre risentimento contro di lui a causa della sua sedulità nelle opere da compiere⁴⁰.

Presso i santi appartenenti alle gerarchie del clero secolare, l'impegno diretto in un'attività artistica appare molto più di rado: solitamente, se per un vescovo costituisce un motivo di merito dimostrare il proprio zelo pastorale promuovendo l'abbellimento degli edifici e sobbarcandosi almeno in parte le spese, meno comune è la partecipazione ai lavori in prima persona. Gottardo di Hildesheim, una volta asceso al soglio episcopale, fa erigere molti nuovi edifici sacri e si prende cura del loro decoro, probabilmente svolge un ruolo importante nella progettazione delle costruzioni, ma non sappiamo se vi abbia più partecipato in prima persona, come aveva fatto quando era abate di Niederaltaich; nel caso ben noto del beato Bernoardo, vescovo di Hildesheim dal 992 al 1022, abbiamo dall'agiografo Tangmaro informazioni sufficienti per affermare che questi diresse in prima persona o quanto meno diede una forte impronta ai diversi cantieri di lapidisti e costruttori, mosaicisti e fonditori in bronzo da lui allestiti nella sua città. Nella croce-reliquiario in argento del tesoro della Cattedrale, Bernoardo introdusse addirittura una 'firma' – BERNVARDVS PRESVL FECIT HOC – dove tuttavia è probabile che il *fecit* alludesse all'iniziativa di committenza, piuttosto che alla realizzazione materiale⁴¹; doveva spesso accadere, d'altra parte, che lo scarto tra queste due operazioni (la committenza e l'esecuzione), non venisse percepito tanto nettamente quanto lo è ai nostri occhi. Talora, come nel caso dei monaci, la partecipazione attiva ai lavori viene segnalata come esempio di umiltà: tra XII e XIII secolo, il vescovo di Lincoln sant'Ugo di Grenoble acquistò una notevole fama per aver promosso, progettato e in buona parte edificato la sua Cattedrale, al punto che un componimento latino celebrò i meriti di questo *pontifex* perché, oltre ai ponti spirituali, erigeva stupende costruzioni per il culto divino⁴².

Se tuttavia abbandoniamo una situazione storica, quella dei secoli XI-XII, che vede la piena espansione ed affermazione della Chiesa romana, e puntiamo lo sguardo a un contesto più precario, quello della chiesa missionaria irlandese tra il V e il VI secolo, vediamo che, anche nel caso dei santi vescovi, l'attività artistica si configura come una necessità di primo piano. San Patrizio, nelle sue campagne di evangelizzazione dell'antica Hibernia, si avvale di chierici itineranti, privi di una sede fissa, che hanno bisogno da una parte di segni identificativi della loro autorità e dall'altra di strumenti liturgici con cui provvedere alle necessità del culto delle popolazioni da poco convertite. A questo scopo, appare subito rilevante la necessità degli orefici e degli intagliatori, e diversi prelati, poi assurti all'onore degli altari per queste loro attività, si impegnano a produrre campane, pastorali, evangeliari, calici, vasi sacri di diverso genere e abiti liturgici: tra questi Assico, vescovo di Tironcallia, che fu detto «fabbro bronzista di Patrizio», i missionari Biteus e

Tassach (V secolo), Cuana e Mactalius, noti per la loro realizzazione di «cembali e campanelle», i fabbri ferrai Maccetus e Foltchernus e ancora le sante tessitrici e ricamatrici Lupita, Darerca, Trigida e Crumtheris⁴³.

Per gli evangelizzatori la necessità di improvvisarsi artefici è evidentemente un corollario della loro attività: costruire e fornire un luogo di culto dei debiti utensili è importante sia per stimolare grandi comunità alla conversione, sia per consolidarne la fede in Cristo. In alcune leggende bizantine, redatte tra il VII e il IX secolo, troviamo gli stessi apostoli impegnati attivamente nella costruzione delle prime chiese: secondo la *Lettera dei patriarchi d'Oriente* (seconda metà del IX secolo), che rielabora più antiche credenze, Pietro e Giovanni edificano la chiesa della Vergine Maria nella città di Lydda o Diospolis, mentre nei pressi della stessa città alcuni dei Settanta discepoli aiutano il paralitico Enea, miracolato da san Pietro, a costruire un oratorio⁴⁴. Queste antiche leggende cresciute tra i pellegrini di Terrasanta conobbero una rinnovata diffusione nei secoli XII e XIII, con il consolidamento dei regni crociati: Guglielmo di Tiro, rielaborando un motivo risalente fino a Giovanni Crisostomo, riteneva che il principe degli apostoli avesse adattato e consacrato in chiesa la casa antiochena dell'ottimo Teofilo, destinatario delle opere di san Luca e secondo vescovo della città⁴⁵, mentre nella vicina Tartus (la Tortosa dei Latini) una sontuosa e monumentale cattedrale gotica fu eretta intorno alla primitiva chiesa che si diceva eretta dai santi Pietro e Paolo⁴⁶. Quest'ultima storia traeva stimoli verosimilmente da un passo delle *Memorie apostoliche di Abdia*, in cui si narrava come l'apostolo, giunto a Tortosa (l'antica Antarados) avesse voluto visitare l'isola antistante mosso dal suo interesse in fatto di architettura, e in particolare per le monumentali colonne di un tempio⁴⁷.

L'impegno diretto degli apostoli nell'edificazione delle chiese per le comunità da loro convertite costituisce evidentemente un corollario della loro attività di evangelizzazione e serve a consolidare la pratica di fede dei loro adepti. Significativamente, presso altre culture cristiane incontriamo simili tradizioni, come ad esempio in Armenia, dove l'evangelizzatore san Bartolomeo è ritenuto autore di alcuni edifici sacri come la chiesa primitiva dell'importante Monastero di Hogeak' Vank', mentre al suo seguace Taddeo è attribuita l'esecuzione dei più antichi *khatč'kar*, le celebri steli scolpite che costituiscono un tratto distintivo dell'arte armena medievale⁴⁸. Tra gli altri strumenti di evangelizzazione e propagazione della nuova fede che gli apostoli si trovano a realizzare, incontriamo nondimeno le immagini sacre, intese come strumenti per mantenere e consolidare, presso i neofiti, la memoria dei personaggi della fede e delle loro gesta; Pietro stesso, negli *Atti greci di san Pancrazio* del VII secolo, afferma la necessità di esibire pubblicamente ritratti di Cristo,

affinché la gente veda quale aspetto ebbe il figlio di Dio, in modo tale che coloro che vedono si fortifichino nella fede con l'osservare la riproduzione delle sue fattezze e mantengano memoria di ciò che andiamo loro predicando.

Allo stesso modo l'apostolo ritiene necessario che le popolazioni del Ponto da lui convertite mantengano il ricordo del loro evangelizzatore e per questo motivo chiede a un giovane pittore di buoni costumi, tale Giuseppe, di ritrarlo in una pittura ad encausto; nel momento poi in cui ordina a san Pancrazio di predicare il Vangelo in Occidente, gli fornisce tutti gli oggetti necessari per quel compito, ossia una patena, un calice, due croci e un volume di disegni, realizzato dallo stesso Giuseppe, che contiene tutte le scene della storia sacra con cui il suo discepolo avrebbe dovuto decorare le

nuove chiese: «Voglio che, quando costruisci delle chiese», gli dice, «tu le decori in questo modo», e mostrandogli il codice soggiunge:

Riproduci tutte queste immagini nella chiesa in modo che le folle dei visitatori vedano il loro soggetto e, ricordandosi dell'incarnazione del Signore, traggano ispirazione e assumano così una fede più ardente⁴⁹.

In tutta una serie di tradizioni, sempre più diffuse in particolare in seguito alle controversie iconoclastiche, gli apostoli o altri testimoni oculari, αὐτόπται, dell'Incarnazione assurgono al ruolo di iniziatori di pratiche o generi artistici percepiti come particolarmente devoti o venerabili. La Vergine Maria, che il *Protoevangelo di Giacomo* ci descrive abile nell'arte della tessitura e del ricamo⁵⁰, diviene presto il modello da seguire, soprattutto nei monasteri femminili, per chi eserciti quest'arte e, già nel VII secolo, una tovaglia d'altare rossa e verde recante le immagini dei dodici apostoli viene venerata a Gerusalemme come opera della stessa Madre di Dio⁵¹: nella tradizione iconografica bizantina, la Madre di Dio è spesso rappresentata nell'atto di filare nella scena dell'*Annunciazione*⁵². Un singolo tema iconografico, quello della *Trasfigurazione*, è ricondotto almeno a partire dal IX secolo ai santi Pietro e Paolo, che, come afferma lo scrittore bizantino Giorgio Monaco, lo avrebbero rappresentato in un mosaico da loro eseguito a Roma⁵³.

Nel campo tuttavia dell'arte figurativa i personaggi del racconto evangelico sono chiamati soprattutto ad interpretare il ruolo di esecutori di 'ritratti dal vivo' delle figure più importanti della fede cristiana, vale a dire di Cristo e della Vergine⁵⁴. Già tra II e III secolo, presso alcune sette gnostiche come i Carpocraziani, si fa strada la credenza relativa a un vero e proprio documento visivo, contenente la riproduzione delle fattezze terrene di Cristo, che sarebbe stato realizzato da Ponzio Pilato; il desiderio di fissare e tramandare la memoria del suo aspetto esteriore caratterizza quindi tutta una serie di tradizioni fiorite in Oriente a partire dall'età post-costantiniana: l'emorroissa, in segno di gratitudine per il suo benefattore, avrebbe eretto o fatto erigere una statua nella città di Paneade; il re Abgar di Edessa avrebbe inviato il suo archivista e pittore di corte Hannan – come racconta la primitiva leggenda del *mandylion*, la *Doctrina Addai* del V secolo – a ritrarre il Salvatore; e persino i re Magi, secondo un testo del tardo VI secolo noto come *Narratio de rebus Persicis*, avrebbero sentito l'esigenza, prima di abbandonare la grotta di Betlemme, di far eseguire a un giovane pittore del loro seguito un'immagine del Bambin Gesù da portare con sé al loro ritorno in Oriente. Questa tradizione rimase viva a Bisanzio, dove la scena fu riprodotta in due codici rispettivamente dell'XI e del XII secolo, il Taphou 14 della Biblioteca patriarcale di Gerusalemme e il codice 14 del Monastero athonita di Esphigmenou⁵⁵, spesso citate impropriamente in relazione all'iconografia di san Luca pittore (che non è testimoniata prima dei secoli XIII-XIV)⁵⁶. Un'eco tuttavia di queste leggende si incontra ancora nella letteratura occidentale, in particolare nel XIV secolo, grazie alla *Historia trium Magum* di Giovanni da Hildesheim, dove viene ricordato lo zelo dei tre re, una volta tornati nei loro domini, nel costruire cappelle e nel decorarle con immagini della stella cometa, di Gesù Bambino e della Vera Croce⁵⁷.

La ricerca di elementi di raccordo e di continuità tra l'esistenza terrena di Cristo e della Vergine e le successive generazioni di fedeli portò a porre enfasi sul valore documentario dell'arte figurativa, e a individuare i singoli mediatori di questo trapasso. Fu soprattutto con la formulazione di una dottrina relativa al culto delle immagini, in conseguenza delle controversie iconoclastiche, che la

liceità della rappresentazione dei personaggi sacri fu affermata, facendo della pittura religiosa una pratica di origine apostolica, iniziata da santi αὐτόπται e fondata sulla ripetizione di schemi veridici, basati sul reale aspetto fisico di Cristo e di Maria. Sarebbe difficile sintetizzare in poche parole le motivazioni che portarono ad attribuire all'evangelista Luca il ruolo di primo ritrattista sacro: basti ricordare di passaggio l'impatto svolto dai prologhi del suo Vangelo e degli *Atti*, dove si pone enfasi sullo scrupolo dell'autore nella raccolta di informazioni dai testimoni oculari dell'esistenza terrena del Salvatore; un simile parallelismo tra rigore storico ed esecuzione di ritratti veritieri sembra manifestarsi allo stesso modo nella tradizione puramente occidentale che, a partire dal IX secolo, ha individuato in Nicodemo, testimone della Passione e autore del Vangelo apocrifo che va sotto il suo nome, l'esecutore della prima immagine del Salvatore, vale a dire l'icona miracolosa di Beirut.

A partire dai secoli X ed XI si registra in Occidente come in Oriente l'emergere di quel fenomeno dell'attribuzione di opere d'arte concrete a personalità eminenti della tradizione cristiana, che in precedenza era stato unicamente appannaggio dei luoghi santi di Palestina. È in questo periodo che importanti oggetti di culto, venerati in alcuni dei maggiori centri spirituali e politici della Cristianità, vengono descritti come prodotti dell'attività artistica dei santi: l'icona del Monastero di Hodigòn a Costantinopoli, forse già nel X secolo, è detta opera di san Luca, così come, nella Roma della Riforma gregoriana, è nell'XI secolo che le antiche immagini del Salvatore lateranense e della Madonna di San Sisto vengono trasformate in originali dell'evangelista, mentre ad Oviedo la celebre Arca Santa, un reliquiario contenente preziosi cimeli della Passione, viene ritenuta un prodotto di tutti e dodici
 14
 1 gli apostoli e a Lucca, nel XII secolo, un crocifisso noto come *Volto Santo* è venerato come opera autografa del fariseo Nicodemo⁵⁸.

Va sottolineato come tutte queste attribuzioni non nascano *ex novo* per dar forma a nuovi culti, bensì compaiano in un arco di tempo delimitato per ridefinire la fisionomia culturale di fenomeni già esistenti, legittimando attraverso il richiamo alla dignità apostolica lo *status* di eccezionalità degli
 1, 14 oggetti destinatari di venerazione. I poteri profetici della Hodigitria, la natura non manufatta del Salvatore lateranense, o il pregio delle reliquie associate col *Volto Santo* e l'Arca Santa sembrano in qualche modo non più sufficienti a determinare il loro valore religioso; il richiamo all'antichità e all'esecuzione da parte di testimoni diretti della vita di Cristo e della Vergine li trasforma per converso in argomenti irrefutabili delle radici evangeliche delle due chiese di Roma e Costantinopoli, quelle stesse che, dopo gli attriti culminati nello scisma del 1054, si rinfacciano a vicenda il primato fra le cinque sedi apostoliche.

Questa sorta di legittimazione sul piano storico non può tuttavia mancare di porsi in sottile contrasto con la destinazione culturale delle opere: può infatti l'attribuzione a un uomo, per quanto santo, esser sufficiente a dar ragione dell'eccezionalità sovraumana di un'immagine miracolosa? La risposta a questo interrogativo è sempre più spesso affidata ad argomentazioni che postulano l'assistenza della provvidenza divina nell'esecuzione dell'opera, se non l'intervento diretto di Dio per ministero angelico, e che in questo modo sottolineano lo scarto che distingue l'artista santo dal comune artefice e il prodotto 'eccezionale' da quello ordinario: così nella leggenda della Madonna di San Sisto come in quella del Salvatore lateranense a san Luca spetta solo il disegno, l'abbozzo delle figure sacre, che vengono poi completate da Dio stesso col decoro di colori splendidi⁵⁹. Il motivo leggendario dell'immagine terminata per volontà divina sembra essere pienamente affermato nella letteratura agiografica d'Occidente come d'Oriente: ad esempio il monaco tessalonicese Ignazio, sempre nell'XI secolo, racconta

il miracolo dell'abside del Monastero di Latomou, l'attuale Hosios David, che un pittore iniziò ad affrescare con l'effigie della Vergine e che la divina provvidenza addirittura sostituì con un'immagine di Cristo in gloria; qui l'artefice è tuttavia un uomo comune e non partecipa neanche in minima parte del risultato finale dell'opera prodigiosa⁶⁰. Se ci volgiamo per converso a un contemporaneo autore latino, Ekkehard IV di San Gallo, la sua *Continuatio casuum Sancti Galli* ci tramanda un episodio più significativo, concernente il santo monaco Tuotilo che nel suo monastero aveva praticato l'oreficeria e in particolare l'arte del cesello. Mentre questi realizza un'effigie della Vergine Maria, due poveri pellegrini e un chierico vedono vicino a lui una dama splendente e lo salutano come uomo benedetto, giacché beneficia di una simile *magistra*; un'iscrizione apposta in seguito in via miracolosa dichiara che «la devota Vergine Maria ha cesellato questo dono»⁶¹.

Da questi testi si ricava essenzialmente come l'eccezionalità dei santi artisti, riflessa peraltro dalle loro stesse opere, risieda, più che nelle loro doti umane – per straordinarie che possano essere – nella loro comunione spirituale con l'artefice supremo, primo architetto e creatore del mondo, che è Dio stesso. Se si vuole, è anche per questo motivo che i criteri estetici che governano la nostra percezione dell'opera d'arte devono inevitabilmente passare in secondo piano rispetto al carisma espresso dai prodotti dell'attività artistica dei santi: in questo senso il giudizio di valore espresso dal presidente de Brosses di fronte al *Volto Santo* mi sembra, a conti fatti, pienamente condivisibile.

Nel testo si è fatto uso delle seguenti abbreviature:

AASS = *Acta sanctorum*, a cura dei Padri Bollandisti, Antverpiae-Parisiis-Romae-Bruxellis 1643-; BS = *Bibliotheca sanctorum*, Roma 1961-1987; MGH *Scriptores* = *Monumenta Germaniae historica. Scriptores*, Hannoverae 1826-1934; MGH *Scriptores rerum Merovingicarum* = *Monumenta Germaniae historica. Scriptores rerum Merovingicarum*, Hannoverae-Lipsiae 1885-1951; PG = *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1844-1866; PL = *Patrologiae cursus completus. Series latina*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1844-1864.

1. CH. DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, trad. it., Bari 1992, 249.
2. F. SACCHETTI, *Lettere, I sermoni evangelici, le lettere ed altri scritti di Franco Sacchetti*, a cura di O. Gigli, Firenze 1857, 217; ID., *Trecentonovelle*, LXXIII, a cura di A. Lanza, Firenze 1984, 143-144.
3. *Costituzioni apostoliche*, II, 63, ed. M. METZGER, *Les Constitutions Apostoliques*, Paris 1985-1987, I, 336. Nella tradizione manoscritta del testo si registra la tendenza ad attribuire una precisa professione a ciascun apostolo: cfr. l'edizione di J.-P. MIGNE, PG, I, coll. 753-756 e nota 13. Per l'interpretazione della professione di Paolo come «lavoratore di pellami» vedi W. MICHAELIS, s.v. Σκηνή, σκηνοποιός, in *Grande lessico del Nuovo Testamento*, ed. it. a cura di F. Montagnini, G. Scarpata, O. Soffritti, Brescia 1965-1978, XII, coll. 516-522.
4. Su questi temi nel loro complesso è a tutt'oggi preziosa l'opera di J. NEUBNER, *Die Heiligen Handwerker in der Darstellung der Acta sanctorum. Ein Beitrag zur christlichen Sozialgeschichte aus hagiographischen Quellen*, Münster 1929.
5. SOZOMENO, *Storia ecclesiastica*, 2, 11, ed. PG, LXII, col. 961: «Πουσίκης, ὅς ἦρχε τῶν τοῦ βασιλέως τεχνιτῶν». Cfr. NEUBNER, *Die Heiligen Handwerker* cit., 109.
6. Vedi A. AMORE, *I Santi Quattro Coronati*, in «Antonianum», XL, 1965, 177-243, e R. DIONIGI, Ss. *Quattuor Coronati. Bibliography and Iconography. An Essay*, Milano 1998.
7. *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, ed. H. DELEHAYE, Parisiis 1902, col. 87. Quando i fratelli Alfeo, Alessandro e Zosimo, «βάνουσαι τὴν τέχνην καὶ τῆς σιδήρου ἐργασίας ἐπιστήμονες», cercano di fondere i vincoli per il pastore cristiano Marco, il ferro diventa liquido come acqua e le mani si seccano.
8. G. EL DAROV, s.v. *Floro, Lauro, Proculo e Massimo*, in BS, V, coll. 946-947. Per la vita cfr. *Menologio di Basilio II*, 207, ed. PG, CXVII, col. 589; *Synaxarium* cit., coll. 907-908; AASS *Augusti*, III, 520-524.

9. F. LANZONI, *San Mercuriale, vescovo di Forlì, nella leggenda e nella storia*, Roma 1905, 9-15 e 54-55; A. BARTOLINI, *s.v. Marino*, in *BS*, VIII, coll. 1175-1180.
10. *Vita Eligii episcopi Noviomagensis*, ed. B. KRUSCH in *MGH Scriptores rerum Merovingicarum*, IV, 663-742, in part. 676: «Pollebat itaque magis ac magis in vigiliis, in ieiuniis atque in caritate. Fabricabat in usu regis utensilia quam plurima ex auro et gemmis; sedebat fabricans in defossum et contra eum Thille vernaculus eius ex genere Saxonico, qui magistri vestigia sequens, et ipse postmodum venerabilem vitam duxit. Sedens ergo Eligius ad opus praedictum, codicem sibimet prae oculis praeparabat apertum, ut quoquo genere laborans divinum perciperet mandatum. Sic igitur duplum gerens officium, manus usibus hominum, mentem usui mancipabat divino». Su Eligio e le sue opere vedi L. LUSUARDI SIENA, *Eligio orafo e monetiere*, Milano 1973 (ringrazio Marco Collareta per questa segnalazione); H. VIERCK, *Werke des Eligius*, in *Festschrift J. Werner*, München 1974, 309-380; V.H. ELBERN, *s.v. Eligio*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Roma 1994, 783-784.
11. *Vita Eligii*, I, 32; ed. KRUSCH cit., 688-689: «Hic idem vir beatus inter cetera bonorum operum insignia multa sanctorum auro argentoque et gemmis fabricavit sepulchra, id est Germani, Severini, Platonis, Quintini, Lucii, Genovefae, Columbae, Maximiani et Loliani, Iuliani, adhuc autem et aliorum multorum. Sed praecipue beati Martini Toronus civitate, Dagoberto rege inpensas praebente, miro opificio ex auro et gemmis contexuit sepulchrum necnon et tumbam sancti Briccionis et aliam, ubi corpus beati Martini dudum iacuerat, urbanae composuit. Magnum insuper beneficium eidem ecclesiae apud regem obtinuit. Namque pro reverentia sancti confessoris Martini, Eligio rogante, omnem censum, quod regi publicae solvebatur, ad integrum Dagobertus rex eidem ecclesiae indulsit atque per cartam confirmavit. Adeo autem omnem sibi ius fiscalis censurae ecclesia vindicat, ut usque hodie in eadem urbe per pontifici litteras comis constituatur. Praeterea Eligius fabricavit et mausoleum sancti martiris Dionisii Parisius civitate et tugurium super ipsum marmoreum miro opere de auro et gemmis. Cristam quoque et species de fronte magnifice composuit necnon et axes in circuitu throni altaris auro operuit et posuit in eis poma aurea, rotundiles atque gemmatas. Operuit quoque et lecturium et ostia diligenter de metallo argenti; sed et tectum throni altaris axibus operuit argenteis. Fecit quoque et repam in loco anterioris tumuli et altare extrinsecus ad pedes sancti martiris fabricavit; tantumque illic, suppeditante rege, sua exercuit industria atque ita suum defudit specimen, ut paene singulare sit in Galliis ornamentum et in magna omnium admiratione usque in hodiernum diem».
12. *Ibid.*, ed. KRUSCH cit., IV, 677-678.
13. SIMEONE METAFRASTE, *Menologio*, ed. PG, CXV, coll. 1049-1054.
14. L. GREGORIO, *Vita, morte e miracoli del beato Facio, estratto da alcune scritture antiche della Cattedrale e dell'Hospital Maggiore di Cremona*, Cremona 1606; *Vita di S. Facio primo fondatore dell'Ospedale Maggiore di Cremona*, Cremona 1927; A. RIMOLDI, *s.v. Facio*, in *BS*, V, coll. 436-437.
15. P. BURCHI, *s.v. Bonavita da Lugo*, in *BS*, III, col. 301.
16. LORENZO MONACO, *Martirio dei santi Floro e Lauro*, ed. AASS Augusti, III, 523.
17. *Atti greci di Tommaso*, ed. C. TISCHENDORF, *Acta apostolorum apocrypha*, Lipsiae 1851, 204-216.
18. *Memorie apostoliche di Abdia*, IX, 2, ed. J.A. FABRICIUS, *Codex apocryphus Novi Testamenti*, Hamburgi 1719, I, 690-691: «Accidit autem, ut his diebus, Hierosolymis esset negotiator quidam Indus, Abban nomine, ut per Syriam peritum quendam in architectura compararet, a Gundafero rege missus. Huic per diem Dominus in specie humana apparens, ait: "Quid hic tu o homo, de tanto terrae spacio advenisti?" Et ille: "A Domino" inquit "meo, Rege Indiae, missus sum, requirens artificem structorem, qui ei palatia possit aedificare". Cui Dominus ait: "Est mihi servus talis, quem si volueris, comparabis". Et statim adduxit negotiatorem ad hospitium Thomae, et ostendens eum inquit: "Hic est servus meus artifex, de quo locutus sum. Nunc autem de pretio cum eo convenite. Quod cum acceperit, duc eum quo volueris". Quod cum negotiator fecisset, apprehensum sanctum Thomam deduxit ad navem suam». *Ibid.*, IX, 5 (ed. FABRICIUS cit., I, 696-697): «Interea dum haec fiunt, negotiator accessit ad regem, et nunciavit ei, invenisse virum qualem ei praeceperat; quem Rex, repletus gaudio, iussit adduci in conspectum suum, et ait: "Quod est opus tuum, vel quod artificium nosti?" "Servus sum" ait Apostolus, "artificis architecti. In lignis autem et caementis valde cognitus sum, et in omnibus quae iuste praecipiantur". Tum Rex: "Talem dudum requirebam, qui haec artificia nosset"».
19. *Storia di Tommaso (versione 1)*, 17; *Acta apostolorum armeniaca. II*, ed. L. LELOIR, Turnhout 1992 (Corpus Christianorum, series apocryphorum, 4), 555.

20. *Storia di Tommaso (versione 2)*, 17; *ibid.*, 602.
21. *Storia di Tommaso (versione 1)*, 17; *ibid.*, 556.
22. Nella versione armena 1 (22; 558-559) il fratello del re cade malato e, nonostante abbia visto il meraviglioso palazzo di Tommaso in cielo e se lo sia fatto cedere, chiede a Gundufaro, per sua soddisfazione, di uccidere il dilapidatore dei loro beni; il re tuttavia muore all'istante e, quando vede l'edificio, si prostra ai piedi dell'angelo chiedendo di tornare in vita, onde acquistare dal fratello il bellissimo edificio, e il signore glielo concede. Nelle versioni occidentali sono le parole del fratello a far risolvere il re: «Illo autem admirante, eo quod palatium Thomas nullum aedificasse, coepit ei exponere, et dicebat ductum se fuisse a duobus viris, et ostensum palatium. Et adiciebat, quae amplitudo ei esset, quae fenestrae, qui splendor, quod tectum, dicentibus sibi viris a quibus ducebatur: "Haec est domus, quam aedificavit fratri tuo Thomas apostolus Christi"» (*Memorie apostoliche di Abdia*, ed. FABRICIUS cit., I, 700).
23. ORDERICO VITALE, *Storia ecclesiastica*, I, 2, 14, ed. PL, CLXXXVIII, coll. 159-160 («ecclesias fabricavit»); VINCENZO DI BEAUVAIS, *Speculum historiale*, IX (X), 62-66, Duaci 1624, 344-346.
24. Fra' GIOVANNI DE' MARIGNOLLI, *Relatio. II. De cultu post diluvium*, 4, ed. A. VAN DEN WYNGAERT, *Sinica Franciscana I*, ad Claras Aquas 1929, I, 544-545. La storia ricompare in termini simili nel *Livro* di Duarte Barbosa (1517-1518), incluso in G.B. RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi*, ed. M. MILANESI, Torino 1979, II, 658. In realtà, al loro arrivo sul Monte San Tommaso a Mailapur presso Madras agli inizi del Cinquecento i Portoghesi non trovarono alcun resto di costruzione, tant'è che nel 1523 fu eretto sul luogo un piccolo oratorio. Quando tuttavia si decise di ampliare quest'ultimo in un edificio di maggiori dimensioni, nel 1600, fu ritrovata sotterra una stele nestoriana che si identificò con la pietra sulla quale il santo stava pregando quando fu colpito dalla freccia avvelenata del brahmino: cfr. A. PEREIRA DE ANDRADE, *Our Lady of Mylapore and St. Thomas the Apostle. Historical Notes*, Mylapore [1956], 54-55.
25. Cfr. la lettera di re Manuele I di Portogallo edita da A. DA SILVA REGO, *Documentação para historia das missões do padroado portugues do Oriente, India*, Lisboa 1947, I, 1-21. Sulla questione cfr. J. KOLLAPARAMBIL, *Did Aloysius Cadamust meet Christians in Calicut?*, in «Orientalia Christiana Periodica», LV, 1989, 207-212; J.-P. RUBIÉS, *Travel and Ethnology in the Renaissance. South India through European Eyes, 1250-1625*, Cambridge (Mass.) 2000, 106-111.
26. PALLADIO, *Storia lausiaca*, 2, 2, ed. G. J. M. BARTELINK, Firenze 1974, 22.
27. GOFFREDO IL GROSSO, *Vita beati Bernardi Tironiensis*, 21, ed. PL, CLXXII, col. 1381: «Hic autem nec agros colere, nec hortos fodere noverat; sed arbustis fetibus tantummodo, tornatilisque artis adiumento, quotidie mensae sibi fercula providebat. Casam quoque haud grandem ex arborum corticibus sibi in cuiusdam ecclesiae S. Medardi parietinis confecerat, cuius partem meliorem abruperat ventorum violentia. Sed, ne iterum ventorum saevientium rabies, casae reliquum quod remanserat, aliquantae praemunitionis fortiori compage, ad quernos desuper incumbentes ramos vimineis funibus astrinxerat».
28. RUFINO, *Historia monachorum*, 15, ed. PL, XXI, col. 433: «Vidimus et alium presbyterum nomine Apellen, virum iustum. Hic faber erat ferri, et quae necessaria erant, fratribus operabatur».
29. NEUBNER, *Die Heiligen Handwerker* cit., 102-103. Sul ciclo di Castell'Aviano cfr. S. DEL CONTE SKERL, *Gli affreschi trecenteschi della chiesa di Santa Giuliana a Castel d'Aviano*, in *Aviàn*, Udine 1975, 35-57.
30. *Vita Eligii*, I, 15, ed. MGH *Scriptores rerum Merovingicarum*, IV, 643: «Videres plaustra vehere onera copiosa, vascula utique usibus necessaria, aerea simul et lignea, vestimenta etiam et lectuaria ac linteamina mensalia necnon et volumina sacrarum scripturarum quam plurima».
31. NEUBNER, *Die Heiligen Handwerker* cit., 139 e nota 67.
32. *Ibid.*, 139 e nota 69.
33. EADMERUS († 1124), *Vita S. Dunstani archiepiscopi cantuariensis*, ed. W. STUBBS, *Memorials of Saint Dunstan archbishop of Canterbury*, London 1874, 169-170: «Sciens quoque ociositatem inimicam animae esse, nunc istis, nunc illis operibus intendebat, et diversitate eorum, subrepens fastidium sibi tollebat. Peritia namque scribendi, pingendi, quicquid vellet, in cera, ligno vel osse sculpendi, et ex auro, argento, ferro vel aere fabricandi ita claruit, ut a multis quam maxime admirationi haberetur. Super haec instrumentis musici generis, quorum scientia non mediocriter fultus erat, non tantum se, sed et multorum animos a turbulentis mundi negociis saepe demulcere et in meditationem caelestis harmoniae, tam per suavitatem verborum, qua modo materna, modo alia lingua musicis modulis interserebat, quam et per concordem concentum, quem per eos exprimebat, concitare solebat. Propter

- haec igitur a multis frequentabatur, et ab eo multa fieri petebantur. Ille autem, quoniam erat ad omnes charitates diffusus, nulli negabat, quod vellet ab alio sibi concedi». Per altre descrizioni dell'attività artistica di Dunstano cfr. O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, München 1956, III, 22-23, nn. 5160-5162.
34. M. LAPIDGE, scheda IV. 2, in A.C. DE LA MARE, B.C. BARKER-BENFIELD (a cura di), *Manuscripts at Oxford: R.W. Hunt, memorial exhibition*, Oxford 1980, 20; cfr. ancora F. WORMALD, *English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries*, London 1952, 24-25, 74 n. 46 e tav. I. Ringrazio Maria Monica Donato per avermi segnalato questo importante manoscritto.
 35. EKKEHARDUS IV, *Casus Sancti Galli*, 10, ed. *MGH Scriptores*, II, 136: «Picturas quidem post arsuram plures Gallo fecerat, ut videre est in ianuis et laqueari ecclesiae et libris quibusdam».
 36. WOLFHERIUS, *Vita Godehardi episcopi Hildesheimensis*, 12 e 37, ed. *MGH Scriptores*, XI, 176-177 e 194-195.
 37. G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze 1965, 531, fig. 169a.
 38. GILBERTO CRISPINO, *Vita sancti Herluini*, ed. *PL*, CL, col. 700: «ipse non solum operi praesidebat, sed opus ipsum efficiebat, terram fodiens, fossam efferens, lapides, sabulum, calcemque humeris comportans, ac ea in parietem ipsemet componens».
 39. *Vita Benedicti abbatis Clusensis*, 4, ed. *MGH Scriptores*, XII, 200: «Oratoria monasterii, et necessaria quaeque fratribus habitacula aedificare et amplificare decreverat. Ad quod opus frequentissime, sequente fratrum et iuvenum caterva, cum silentio psallendo incurvo dorso non sine sudore lapides et cementa ferebat».
 40. *Vita sancti Reynoldi*, 5, ed. *AASS Ianuarii*, I, 386.
 41. Il tema di Bernoardo come artista e promotore delle arti è stato oggetto di interesse sin dal classico studio di S. BEISSEL, *Der heilige Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst*, Hildesheim 1895; tra i contributi più recenti vedi soprattutto i saggi raccolti in *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, catalogo della mostra (Hildesheim 1993), Hildesheim-Mainz am Rhein 1993; sulla 'croce di Bernoardo' *ibid.*, II, 578-581.
 42. *Vita s. Hugonis episcopi Lincolniensis*, ed. LEHMANN-BROCKHAUS, *Schriftquellen* cit., II, 27: «Pontificis vero pontem facit ad paradisum/ provida religio, provisio religiosa;/ aedificare Sion in simplicitate laborans,/ non in sanguinibus. Et in mira construit arte/ ecclesiae cathedralis opus: quod in aedificando/ non solum concedit opes, operamque suorum,/ sed proprii sudoris opem; lapidesque frequenter/ excisos fert in calathio, calcemque tenacem».
 43. NEUBNER, *Die Heiligen Handwerker* cit., 137-138.
 44. *Lettera dei Patriarchi d'Oriente*, 3 e 6, ed. H. GAUER, *Texte zum byzantinischen Bilderstreit. Der Synodalbrief der drei Patriarchen des Ostens von 836 und seine Verwandlung in sieben Jahrhunderten*, Frankfurt am Main 1994, 34-36 e 28. La storia della chiesa di Lydda era già nota nel V secolo, come apprendiamo da un testo georgiano edito da M. VAN ESBOECK, *L'histoire de l'église de Lydda dans deux textes géorgiens*, in «Bede Kartlisa», XXXV, 1975, 109-131. Cfr. ancora R. CORMACK, *Writing in Gold. Byzantine Society and Its Icons*, London 1985, 125-126.
 45. GUGLIELMO DI TIRO, *Chronicon*, IV, 9, ed. R.B.C. HUYGENS, Turnhout 1976, I, 244-245. Sull'antichità della tradizione cfr. P. MARAVAL, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris 1985, 337.
 46. *Ibid.*, XXII, 3, ed. HUYGENS cit., II, 1009; cfr. anche JACQUES DE VITRY, *Lettere*, 2, ed. R.B.C. HUYGENS, Leiden 1960, 354-364. Sull'edificio vedi C. ENLART, *Les monuments des croisés dans le royaume de Jérusalem. Architecture religieuse et civile*, Paris 1925-1928, II, 395-426; M. PILLET, *Notre-Dame de Tortose*, in «Syria», X, 1929, 40-51; J. FOLDA, *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cambridge (Mass.) 1995, 302-306.
 47. *Memorie apostoliche di Abdia*, I, 13, ed. FABRICIUS cit., I, 425: «Et venit ad insulam Ancharadum nomine, ubi erant in aede quadam columnae viteae mirae magnitudinis, ad quas contuendas cum multi abiissent cum Petro, et Petrus miratus eas, egressus esset pro foribus, vidit mulierculam quandam, stipem ab introeuntibus deposcentem».
 48. J.-M. THIERRY, *Monuments arméniens du Vaspurakan*, Paris 1989, 343-347.
 49. Il testo può essere consultato nella traduzione di C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Toronto 1986², 137-138.
 50. *Protoevangelo di Giacomo*, 11, ed. C. TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha*, Lipsiae 1853, 21.

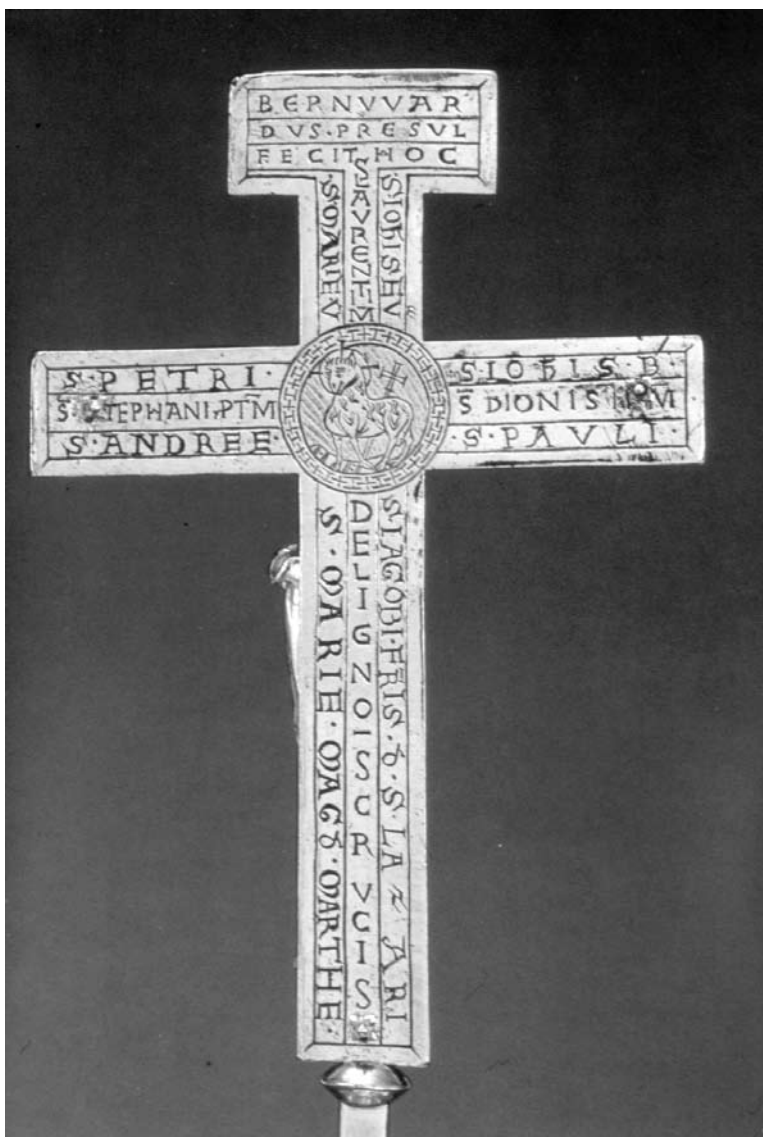
51. ADAMNANO DI IONA, *De locis sanctis*, I, 10, 1, ed. *Itineraria et alia geographica*, Turnholt 1965, 194: «Aliud quoque linteamen maius Arculfus in eadem Hierosolimitane civitate vidit, quod, ut fertur, sancta contexit Maria, et ob id magna reverentia in ecclesia habetum [sic] totus veneratur populus. In quo videlicet linteo duodecim apostolorum formulae habentur intextae et ipsius Domini imago figurata. Cuius linteaminis una pars rubei coloris et altera e regione in altero latere viridis habetur in modum viridum herbarum»; la notizia è ripetuta dallo pseudo-Beda nel *De locis sanctis* (IV, 3), edito *ibid.*, 260-261. Ancora gli *Atti* della traslazione delle reliquie di san Rigoberto di Reims, avvenuta nell'894, ricordano tra gli altri cimeli sacri anche una porzione «de panno quem sancta Maria manibus suis operata est» (*Translatio Rigoberti episcopi Remensis*, ed. B. KRUSCH, W. LEVISON, *MGH Scriptores rerum Merovingicarum*, VII, 78). Una lunga tradizione iconografica rappresenta la Vergine nell'atto di tessere al momento dell'Annunciazione: cfr. soprattutto R.L. WYSS, *Die Handarbeiten der Maria: eine ikonographische Studie unter Berücksichtigung der textilen Techniken*, in M. STETTLER, M. LEMBERG (a cura di), *Artes Minores: Dank an Werner Abegg*, Bern 1973, 113-188.
52. Tra i diversi esempi, cfr. l'anta di porta d'iconostasi del Monastero di Vatopedi al Monte Athos, ca. 1200: E.N. TSIGARIDAS, scheda 2.6, in *Treasures of Mount Athos*, catalogo della mostra (Salonico 1997), Thessaloniki 1997, 63-64. 8
53. E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder. Untersuchungen zur Geschichte der christlichen Legende*, Leipzig 1899, 108*-109*: «ῥωσάυτως δὲ πάλιν ἀνανέγραπται, ὅτι Πέτρος καὶ Παῦλος οἱ κορυφαῖοι τῶν ἀποστόλων τὰ μεγαλεῖα τοῦ θεοῦ κηρύττοντες ἐν τῇ Ῥώμῃ καὶ ἃ πεποίηκεν ὁ Χριστὸς θαύματα, πρῶτον τὴν θεῖαν μεταμόρφωσιν ἐξεικονίζαντες Ῥωμαίοις παραδεδώκασι καθὼς ὥφθη Μωϋσεὶ καὶ Ἡλίας ἐν μέσῳ τοῖς ἁγίοις προφήταις, ἃ καὶ μέχρι τοῦ νῦν σώζεται».
54. Su questo punto cfr. M. BACCI, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998, 78-96. Sul *mandylion* e la sua tradizione cfr. soprattutto i saggi raccolti in H.L. KESSLER, G. WOLF (a cura di), *The Holy Face and the Paradox of Representation*. Atti del convegno (Roma-Firenze, maggio 1996), Bologna 1998.
55. Per il Taphou 14, cfr. B.V. PENTCHEVA, scheda 56, in M. VASSILAKI (a cura di), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, catalogo della mostra (Atene, Museo Benaki, 20 ottobre 2000-20 gennaio 2001), Milano 2000, 392; per Esphigmenou, cfr. S.M. PELEKANIDIS et al., *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, Athens 1973-1979, II, 378, fig. 386.
56. I più antichi esempi si incontrano nella miniatura, in due lezionari bizantini del XIII secolo rispettivamente nella Biblioteca dell'Harvard College di Cambridge (Massachusetts), ms. gr. 25, c. 52v, e al Monastero di Santa Caterina al Monte Sinai, ms. gr. 233: cfr. B.V. PENTCHEVA, scheda 55, in VASSILAKI (a cura di), *Mother of God* cit., 390-391 e tav. 210; cfr. ancora un affresco paleologo a Matejče, nella Macedonia ex-yugoslava. In ambito occidentale occorre ricordare le miniature del ms. lat. III, III della Biblioteca Marciana a Venezia e l'Evangelario ms. 1182 (recante la data 1368 e la firma del canonico Johann di Troppau) della Biblioteca Nazionale di Vienna, nonché un affresco tardo-trecentesco nel ciborio di Santa Maria Maggiore a Tuscania. Ancora un affresco stilisticamente italianeggiante caratterizzato da un analogo tema fu segnalato da Enlart nella chiesa nestoriana di Famagosta (Cipro): cfr. C. ENLART, *Gothic Art and the Renaissance in Cyprus*, a cura di D. Hunt, London 1987, 284. In generale sul tema cfr. D. KLEIN, *Lukas als Maler der Maria (Ikonographie der Lukas-Madonna)*, Louvain 1946; G. KRAUT, *Lukas malt die Madonna: Zeugnisse zum Künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986. 12
57. GIOVANNI DA HILDESHEIM, *Liber de gestis et translacionibus trium Regum*, 26, ed. C. HORSTMANN, *The Three Kings of Cologne. An Early English Translation of the Historia trium regum by John of Hildesheim*, London 1886, 243-244.
58. Su questi temi cfr. in part. H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; G. WOLF, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990; BACCI, *Il pennello dell'Evangelista* cit. e Id., *The Berardenga Antependium and the Passio ymagineis Office*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXI, 1998, 1-16. Per i diversi aspetti della figura di Luca nella cultura medievale cfr. soprattutto i saggi raccolti in G. MARIANI CANOVA (a cura di), *Luca Evangelista. Parola e immagine tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Padova, Museo diocesano, 14 ottobre 2000-6 gennaio 2001), Padova 2000; sul ruolo di Nicodemo come modello di autorappresentazione per gli scultori tardomedievali cfr. C. SCHLEIF, *Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider*, in «Art Bulletin», LXXV, 1993, 599-626. Tra i principali contributi sul *Volto Santo* vedi C. FRUGONI, *Una proposta per il Volto Santo*, in C. BARACCHINI, M.T. FILIERI (a cura di), *Il Volto Santo. Storia e culto*, catalogo della mostra (Lucca, 21 novembre-21 13

- dicembre 1982), Lucca 1982, 15-48; J.-C. SCHMITT, "Cendrillon crucifiée". *À propos du Volto Santo de Lucques*, in *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*. Atti del XXV congresso della Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public (Orléans, giugno 1994), Paris 1995, 241-269; M.C. FERRARI, *Imago visibilis Christi. Le Volto Santo de Lucques et les images authentiques au Moyen Âge*, in *La visione e lo sguardo nel Medio Evo*, II, Firenze 1998 (= «Micrologus» VI), 29-42; nonché i saggi raccolti in M.C. FERRARI, A. MEYER (a cura di), *Il Volto Santo in Europa*. Atti del congresso internazionale di studi (Engelberg, 13-14 settembre 2000), Lucca 2005.
59. WOLF, *Salus populi romani* cit., 61-62 e 161-166, nonché i testi riportati alle appendici Q7 e Q10 (*ibid.*, 318-320 e 321-325).
60. S. KADAS, Διήγησις Ἰγνατίου περὶ τοῦ ψηφιδοτοῦ τῆς μονῆς Λατόμου (Διονυσίου 132.₁₃ καὶ 260.₁₃), in «Κληρονομία», XX, 1988, 143-163, in part. 154-155.
61. EKKEHARDUS IV, *Continuatio casuum Sancti Galli*, III, ed. *MGH Scriptores*, II, 100: «Tuotilo vero cum apud Metensium urbem caelaturus satageret, peregrini duo sanctae Mariae imaginem caelanti astiterant, eleemosinamque petebant. Quibus cum nummos clam tribueret, divertentes ab eo, clerico cuidam astanti aiebant: "Benedictus Domino vir iste, qui nos hodie bene consolatus est: sed estne soror eius", inquit, "domina illa praeclara, quae ei tam commode radios ad manum dat, et docet, quid faciat?" Ille vero miratus quid dicerent, cum nuperrime ab eo digressus nil tale vidisset, revertitur, et quod dixerant, velut ad momentum et in ictu oculi contemplatur. Ait autem illi clericus et peregrini: "Benedictus tu pater Domino, qui tali magistra uteris ad opera!" Qui cum ipsos, quid dicerent, nescire assereret, vehementer in illos invectus, ne cui tale quid dicerent, interminatur. In crastinum autem, cum gloriam talem de se plures audiret dictitare, subtrahens se cessit de medio, neque iam ultra in urbe illa operari volebat. In brattea autem ipsa aurea cum reliquisset circuli planitiem vacuum, nescio cuius arte postea caelati sunt apices: *Hoc panthema pia caelaverat ipsa Maria*. Sed et imago ipsa sedens, quasi viva, cunctis inspectantibus adhuc hodie est veneranda». Per l'interpretazione del passo vedi soprattutto J.-M. SANSTERRE, *Le moine ciseleur, la Vierge Marie et son image: un récit d'Ekkehart IV de Saint-Gall*, in «Revue bénédictine», CVI, 1996, 185-191; su Tuotilo cfr. G. RÜSCH, *Tuotilo Mönch und Künstler*, Sankt Gallen 1953 e la recente sintesi di F. CRIVELLO, *Tuotilo: l'artista in età carolingia*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma-Bari 2004, 26-34.



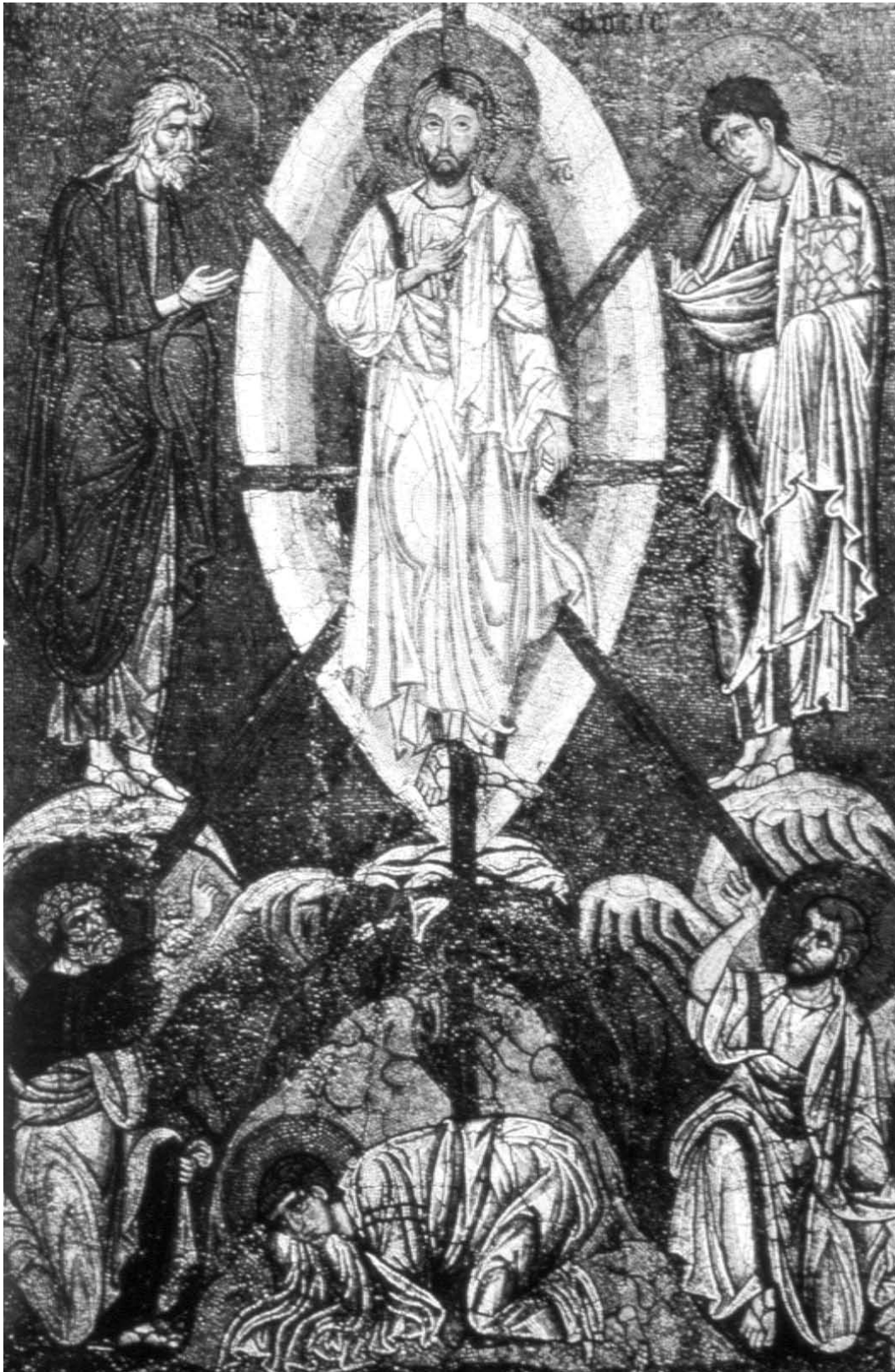
1. Lucca, Cattedrale di San Martino. Il *Volto Santo*.
2. Campione d'Italia (Como), chiesa di Santa Maria dei Ghirli. *I Santi Quattro Coronati* (XIV secolo).
3. Madrid, Museo Nacional del Prado. *Sant'Eligio all'opera* (tardo XIV secolo).

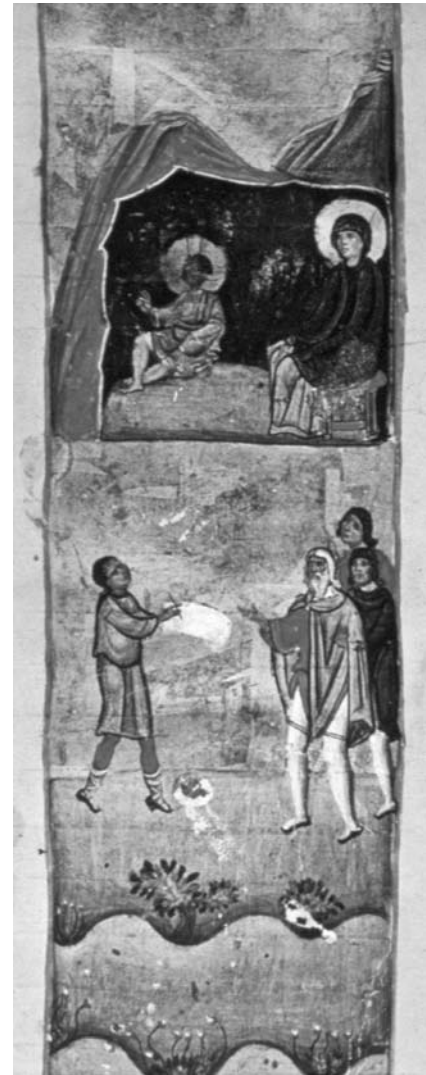




A sinistra:

4. Castello di Aviano (Pordenone), chiesa di Santa Giuliana. *Miracolo di sant'Eligio* (inizi del XIV secolo).
5. Oxford, Bodleian Library, ms. Auct. F.IV.32, c. 1r: *Cristo Redentore* (metà del X secolo).
6. Rasiglia (Perugia), chiesa di Santa Maria. *San Gottardo e donatore* (1400 ca.).
7. Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum. Croce argentea del vescovo Bernoardo (1007-1022 ca.).
8. Monte Athos, Monastero di Vatopedi. *La Vergine Annunciata nell'atto di filare* (anta di porta di iconostasi, 1200 ca.).





A sinistra:

9. Parigi, Musée du Louvre. *Trasfigurazione* (icona a mosaico, XII secolo).

10. Gerusalemme, Biblioteca del Patriarcato greco, ms. Taphou 14, c. 106v: *Il pittore dei Magi ritrae la Vergine Maria* (metà dell'XI secolo).

11. Monte Athos, Biblioteca del Monastero di Esphigmenou, ms. 14, c. 407r: *Il pittore dei Magi ritrae la Vergine Maria* (XII secolo).



12. Cambridge (Massachusetts), Harvard College Library, ms. gr. 25, c. 52v: *San Luca ritrae la Vergine Maria* (XIII secolo).
13. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 1182, *Evangelario di Giovanni di Troppau*, c. 91v: *San Luca dipinge la Crocefissione* (1368).



14. Oviedo, Cattedrale, Cámara Santa. L'*Arca Santa di Oviedo*.
15. Salonicco, chiesa di Hosios David. *Visione di Ezechiele*, particolare del *Cristo* (V secolo).

Finito di stampare nel mese di Novembre 2008
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.p.A.
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Telefono 050 313011 • Telefax 050 3130300
Internet: <http://www.pacineditore.it>

