

LUCA

EVANGELISTA

Parola
e Immagine
tra
Oriente
e Occidente

progetto e coordinamento scientifico

Giordana Canova Mariani

catalogo a cura di

Giordana Canova Mariani

Paola Vettore Ferraro

Federica Toniolo

Andrea Nante

Alberta De Nicolò Salmazo



S 0 5 NOV. 01

IL POLIGRAFO

X 14444

In copertina

Testa di san Luca, mosaico
Città del Vaticano, Musei Vaticani

© Copyright ottobre 2000
Il Poligrafo casa editrice
Padova - via Turazza, 19
tel. 049 776986 - fax 049 8070910
e-mail: poligrafo@tin.it
ISBN 88-7115-122-4

LA TRADIZIONE DI SAN LUCA PITTORE DA BISANZIO ALL'OCCIDENTE

MICHELE BACCI

La leggenda di san Luca pittore, che ha ispirato artisti come Jan van Eyck o Giorgio Vasari (fig. 77) e letterati come Lucrezia Marinelli, Francesco Bracciolini o August Wilhelm Schlegel¹, affonda le sue radici nella tradizione bizantina, che la elaborò nel suo nucleo fondamentale nel corso dei secoli VIII e IX come argomento a favore del culto delle immagini, minacciato allora dalle persecuzioni iconoclastiche (730-787 e 815-843). Se si esclude infatti un passo di Teodoro Lettore (sec. V) – oggi per lo più riconosciuto come spurio² – le più antiche attestazioni risalgono a testi composti in ambiente iconodulo³, in cui allo scrupoloso autore del terzo Vangelo e degli *Atti*, allo scrittore che si era basato sull'esperienza diretta o sulle informazioni fornitegli dai "testimoni oculari" (Lc 1,2), fu ricondotta l'esecuzione dei primi, veritieri ritratti di Cristo e della Vergine, icone archetipiche che si volevano conservate ancora a Gerusalemme e a Roma, le due principali sedi patriarcali in cui Luca aveva svolto la sua attività al seguito dell'apostolo Paolo.

Benché questa tradizione non venisse utilizzata dai Padri conciliari di Nicea del 787, in seguito alla restituzione delle immagini nell'843 i menologi cominciarono a includere, nelle letture per la festa di san Luca al 18 ottobre, il riferimento all'attività di pittore e, a partire almeno dal secolo XI, un'importante immagine culturale di Costantinopoli, connessa a un eminente stabilimento monastico – quello *tòn Hodigon*, o 'delle guide' – e coinvolta nel sistema di referenti simbolici della corte bizantina, fu realmente identificata con uno dei ritratti della Vergine eseguiti dall'Evangelista. Nota sotto il titolo di *Hodighitria*, questa icona godette presto di una vasta fama, oltre che a Bisanzio – dove costituì il modello per tutta la successiva serie di attribuzioni – anche nell'Occidente latino, grazie innanzitutto ai resoconti dei pellegrini e alle raccolte di miracoli, dove furono inclusi diversi racconti relativi a immagini prodigiose di Bisanzio⁴.

Sebbene alcuni testi iconoduli avessero riconosciuto a Roma il ruolo di custodia di un'effigie di Cristo e di una della Vergine di mano di san Luca, giunte entrambe come doni per l'ottimo Teofilo, dedicatario degli *Atti*, la città papale non sembra aver sviluppato il culto di immagini dotate di una consimile nobiltà anagrafica prima del secolo XI, di pari passo cioè con l'accrescersi delle sue rivendicazioni ecumeniche e il conseguente aggravarsi degli attriti col patriarcato di Costantinopoli. Significativamente, la più antica attribuzione all'Evangelista di cui siamo informati riguarda un'icona che era oggetto di culto nell'Urbe già da molto tempo ed era strettamente legata con l'istituzione pontificale: il Salvatore, venerato già nel sec. VIII come 'acheropsita' (immagine non fatta da mano d'uomo), che si conservava all'interno del Patriarcato lateranense, nell'oratorio

del *Sancta sanctorum*. Questa immagine, il cui aspetto ci è noto unicamente dalle diverse repliche (come la tavola centrale del trittico di Viterbo, cfr. cat. 34) eseguite in diverse località del Lazio a partire dal sec. XII, si disse delineata dall'Evangelista su preghiera della Vergine Maria e terminata, con l'aggiunta del colore, per ministero angelico, e si volle traslata da Gerusalemme, assieme ai più preziosi cimeli della città santa, ad opera di Tito e Vespasiano nel 70 d.C. La ridefinizione delle caratteristiche leggendarie dell'antica icona, la più eminente rappresentante di quella tipologia degli *achiropiiti* che si era ben radicata a Roma fin dall'epoca della dominazione bizantina⁵, si inquadrò nel processo di promozione del culto del Salvatore al Laterano, in stretta associazione con l'affermazione della supremazia spirituale e temporale del Pontefice e costituì anche uno dei mezzi con cui la sede papale seppe proclamare la propria dignità apostolica dando vita a uno spazio culturale equivalente, ma anche distinto, da quello della Chiesa greca, ossia attraverso il recupero in chiave romana di costumanze liturgiche e tradizioni leggendarie d'Oriente.

Il possesso di un'immagine nobilitata dall'esecuzione da parte di san Luca racchiudeva in sé un valore evidente di legittimazione che altre istituzioni seppero presto riconoscere: sempre nel secolo XI le monache di Santa Maria *in Tempulo* vantarono il possesso di una tavola della Vergine Maria, rappresentata nell'atteggiamento dell'*advocata* (fig. 38), che richiamava da vicino le caratteristiche leggendarie del Salvatore lateranense: il ritratto era stato eseguito, quando la Madonna era ancora in vita, su richiesta degli Apostoli, ma anche in questo caso l'Evangelista aveva solo realizzato il disegno, mentre i colori erano stati apposti per virtù divina; un ricco e pio uomo l'aveva traslata più tardi a Roma, dove un certo *Tempulus*, rifugiato da Costantinopoli, era stato avvertito in sogno di cercarla ed acquistarla. Il seguito della leggenda metteva in scena, piuttosto esplicitamente, lo scontro tra il potere papale e il monastero circa il possesso del sacro cimelio: un papa di nome Sergio aveva fatto trasportare l'icona nel *Sancta sanctorum*, ma quella, per prodigio, era ritornata nottetempo nella primitiva sede, manifestando così il favore accordato dalla Beata Vergine al monastero *in Tempulo*.

Il Salvatore lateranense e la Madonna di Santa Maria *in Tempulo* furono all'origine delle due direttrici distinte lungo le quali si moltiplicarono le attribuzioni di immagini a san Luca nella città di Roma. Frutto dell'associazione con l'effigie del *Sancta sanctorum* fu il riconoscimento della paternità dell'Evangelista, a partire dal secolo XIII, nell'icona della *Madonna col Bambino* della basilica di Santa Maria Maggiore (oggi nota come *Salus Populi Romani*), che ogni anno era coinvolta nella solenne cerimonia della processione dell'Assunta al 15 agosto, il cui momento culminante era l'incontro con il Cristo lateranense sull'Esquilino. Una diretta conseguenza del culto della Madonna di Santa Maria *in Tempulo* fu la diffusione di sue repliche in altrettanti cenobi (come quella da San Gregorio Nazianzeno, si veda cat. 35) e, quindi, dell'emergere, tra di esse, di oggetti che vantavano un'esecuzione lucana, in particolare dopo il passaggio dell'originale, nel secolo XIII, alle Domenicane della chiesa di San Sisto. Per una sorta di effetto di rifrazione, gli altri ordini mendicanti, nel corso del Tre-Quattrocento, videro l'emergere nei loro conventi di altrettante "Madonne di san Luca": così i Francescani in Santa Maria Aracoeli, così gli Agostiniani in Santa Maria del Popolo.

La moltiplicazione delle attribuzioni tra le diverse chiese di Roma fu certo alimentata anche dal flusso dei pellegrini e trovò una giustificazione nel fatto

37. *Madonna Neodighitria*.
Rossano Calabro, Museo diocesano.



che Luca aveva realmente soggiornato nell'Urbe e che quindi poteva essere ipotizzata una sua attività pittorica *in loco*, a giustificazione del numero sempre più alto di immagini ritenute di sua mano⁶.

La diffusione di queste ultime anche nel resto d'Italia recò all'inizio una forte impronta romana e avvenne in modo progressivo lungo le grandi vie di comunicazione terrestre della penisola. Sul declinare del sec. XIII il culto di un'icona bizantina della Vergine 'hayiosoritissa', ossia nella stessa posa dell'*Advocata*, si sviluppò nella cattedrale di Spoleto: nelle bolle d'indulgenza che il vescovo Gerardo emanò nel 1291 e nel 1295 venne descritta come un'immagine "di stupefacente bellezza" in cui san Luca, su preghiera di san Timoteo (il destinatario di due lettere di san Paolo), aveva riprodotto con accurata verisimiglianza l'aspetto terreno della Madre di Dio⁷. Nel corso del secolo successivo, il richiamo all'Evangelista costituì uno degli *escamotages* letterari con cui la città di Firenze, attraverso la redazione della *Leggenda* da parte del pievano Stefano intorno al 1370, arrivò ad appropriarsi del culto di una sacra immagine radicata in una località del suo contado, Impruneta, e a ridefinirne le caratteristiche come protettrice singolare della comunità fiorentina, in particolare contro le alluvioni dell'Arno (sostituendosi in questo all'antica statua di Marte presso Ponte Vecchio). Siffatto passaggio di *status*, da elemento focale di un santuario campestre a palladio civico, non fu privo di resistenze da parte della nobiltà dell'area imprunetina, che si vedeva verosimilmente defraudata, così, di un importante punto di riferimento simbolico: al testo del pievano Stefano venne contrapposta, di lì a poco, una *Leggenda* alternativa, nella quale si ribatteva che il vero autore della tavola era stato un pittore fiorentino di nome *Luca Santo*, di cui i loro antenati erano stati i committenti (si veda cat. 41)⁸.

Anche dall'altra parte dell'Appennino, a Bologna, fu l'iniziativa delle autorità comunali a far sì che il nome di Luca venisse associato ad un'immagine della Vergine, allorché fu investita del ruolo di intercessore pubblico contro le calamità naturali. Durante le piogge torrenziali del 1433, alcuni membri del consiglio degli Anziani, riunitosi per decidere quali misure adottare, portarono l'esempio della Madonna dell'Impruneta, per mezzo della quale i Fiorentini, in simili occasioni, impetravano e ottenevano il bel tempo. Allora il nobile giureconsulto Graziolo Accarisi, stando alla *Cronaca Varignana* e agli scritti dello stesso Accarisi, ricordò come anche Bologna possedesse un'immagine dell'Evangelista, conservata nel monastero del Monte della Guardia. Il Consiglio incaricò dunque una Confraternita di andare a prelevare la tavola (che fu trovata in pessime condizioni e pressoché dimenticata) e di organizzare una solenne processione; la decisione si rivelò saggia, perché le piogge effettivamente cessarono. L'appropriazione del culto da parte delle autorità laiche proseguì con l'elaborazione di uno specifico racconto di traslazione, redatto dall'Accarisi, nel 1459, sulla base di quanto, per sua affermazione, aveva sentito dire da un nobiluomo bolognese molto anziano più di cinquant'anni prima: l'immagine, collocata anticamente nella chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli, sarebbe stata trasportata in Italia da un pio eremita di nome Theocly Kmnía⁹.

Nel frattempo si era verificato un evento storico di importanza capitale: alla caduta in mano ai Turchi della capitale bizantina, il 29 maggio del 1453, gli innumerevoli tesori sacri ivi conservati da tempo memorabile erano stati come di colpo cancellati; la stessa Hodigitria non si era sottratta alla distruzione ad opera dei giannizzeri di Maometto II. L'impatto enorme che questi episodi ebbero sull'immaginazione dei contemporanei fu verosimilmente di grande stimolo per

la nascita di leggende di traslazioni da Bisanzio e, significativamente, si registra proprio nella seconda metà del Quattrocento l'accrescersi del culto di immagini lucane che si dicevano esser state in precedenza molto venerate a Bisanzio: tra queste, la *Madonna* di Sant'Agostino a Roma¹⁰, la *Madonna greca* di Santa Maria in Porto fuori a Ravenna¹¹, la *Madonna* di Santa Giustina a Padova (cat. 75) e quella di San Marco a Venezia, che al più tardi nel sec. XVI fu identificata con l'icona della *Nikopoios* che i Veneziani avevano sottratto all'imperatore Alessio V Murzuflo alla presa di Costantinopoli nel 1204¹². Negli stessi anni, di pari passo con l'affermazione del culto della Santa Casa di Loreto, anche l'immagine ivi venerata sin dagli inizi del sec. XIV fu identificata con un'opera di san Luca¹³.

Più a sud, nell'Italia meridionale e in particolare in Calabria e in Puglia, l'associazione tra san Luca e la fama delle più importanti icone di Costantinopoli era sicuramente ben più radicata. Una copia della *Hodighitria* era con tutta probabilità oggetto di venerazione a Rossano Calabro, nel monastero di Santa Maria del Patir o della *Neodighitria*, già nel secolo XII: benché l'originale sia perduto, ne rimane una copia quattrocentesca nel locale Museo diocesano (fig. 37), che dimostra la pedissequa imitazione dell'icona costantinopolitana, anche per il particolare della *Crocefissione* sul lato opposto¹⁴. Nel Tre-Quattrocento ci è testimoniata l'esistenza in Puglia di una leggenda popolare sull'esecuzione da parte di san Luca di tredici immagini sacre che sembra condizionata dall'assonanza tra *Hodighitria* e *decatrìa*, il termine greco per 'tredici'; la chiesa, di fondazione reale, di Santa Maria del Casale presso Brindisi e la cattedrale di Trani vantarono il possesso di due opere dell'Evangelista¹⁵. L'afflusso di intere comunità ortodosse in seguito alle occupazioni turche al di là dell'Adriatico fece sì che, nel corso del Cinquecento, si sviluppasse la leggenda e l'iconografia della cosiddetta 'Madonna di Costantinopoli', secondo la quale la celebre icona (stando ad alcune versioni già in età iconoclastica) sarebbe stata portata in salvo in terra italiana da due calogeri (com'erano chiamati i monaci di rito greco)¹⁶.

Nella Chiesa post-tridentina il numero delle attribuzioni a san Luca si accrebbe sensibilmente, mutando nel contempo il proprio significato¹⁷. In seguito alle critiche degli autori protestanti – tra i quali Calvino, i centurionieri di Magdeburgo e Rudolph Hospinian – tutta una serie di controversisti cattolici si dedicò a produrre dati testuali e archeologici a favore dell'autenticità storica della leggenda di san Luca pittore, eletta ad argomento principe del radicamento nell'antichità cristiana del culto delle immagini sacre. La conformità anche stilistica agli "originali" lucani (variamente identificata con elementi formali arcaizzanti, rudimentali o di estrazione bizantina) passò a fornire il metro di valutazione per gli oggetti figurativi destinati alla pubblica venerazione, distinti su questo piano dalle contemporanee pitture a carattere edificante; opere come l'*Atlas Marianus* del gesuita Wilhelm Gumpfenberg (si veda cat. 73), che costituivano una sorta di *corpus* di immagini miracolose, accordarono nondimeno alle "Madonne di san Luca" un ruolo di primo piano. La stilizzazione delle pratiche religiose che, nel sec. XVII, culminò con l'istituzione della pratica dell'incoronazione delle sacre effigi¹⁸, regolamentata dal Capitolo di San Pietro sulla base della documentazione storica e illustrativa prodotta dal santuario che anelasse a tale riconoscimento, prese così le mosse proprio dalle immagini lucane, assurte a 'corifée' di tutte le sacre effigi del mondo cattolico: la prima ad ottenere la corona fu la *Madonna* di Santa Maria del Popolo a Roma, nel 1634, seguita di lì a poco da quelle di San Sisto e Sant'Agostino, sempre nell'Urbe.

Note

- ¹ Il presente contributo riflette, nelle sue linee generali, il contenuto dei capitoli IV e V del mio volume monografico dedicato alla storia delle immagini attribuite a san Luca (Bacci 1998). A questo testo si farà riferimento per recuperare le informazioni bibliografiche più puntuali. Per l'influsso esercitato dalla leggenda di san Luca pittore su artisti e letterati cfr. Kazanskij 1870; Uspenskij 1901; Klein 1933; Henze 1948; Holländer 1971; King 1985; Kraut 1986; Rivière 1987; Niehr 1993; Schröter 1999.
- ² Hansen 1971, p. 100.
- ³ Le principali fonti di quest'epoca sono: Andrea da Creta, *Sulla venerazione delle sante immagini* (Dobschütz 1899, pp. 185*-186*); Germano di Costantinopoli, *Omelia sulle immagini*, citata da Giorgio Monaco, *Chronicon*, IV, 248 (PG 110, col. 920); *Orazione contro Costantino V*, 6 (PG 95, col. 321c); Stefano Diacono, *Vita di santo Stefano il Giovane* (PG 100, col. 1085; Auzépy 1997); *Lettera del patriarca di Gerusalemme a Leone V*, citata nella *Vita di Michele Synkellos*, 11 (Cunningham 1991, pp. 64-66); *Lettera dei Patriarchi d'Oriente a Teofilo* (Gauer 1994, pp. 37, 82, 152, 154); Michele Monaco, *Vita di Teodoro Studita*, 59 (PG 99, col. 177). Cfr. Siotou 1994, pp. 81-87; Bacci 1998, pp. 87-96.
- ⁴ Tra i diversi studi su quest'immagine, cfr. Zervou Tognazzi 1986; Angelidi 1994; Babić 1994; μενpenko 1995; Tatir-Djurić 1995; Bacci 1998, pp. 114-129; Zeitler 1999.
- ⁵ Sono ben tre gli *achiropiti* romani menzionati nel trattato *Sulle icone non fatte da mano d'uomo* (sec. IX), edito recentemente da Alexakis 1996, pp. 348-350.
- ⁶ Per le vicende delle icone romane cfr. Belting 1990, pp. 348-368; Wolf 1990, *passim*; Bacci 1998, pp. 250-280.
- ⁷ Mercati 1956; Bonfioli-Ermini 1983; Belting 1990, p. 292.
- ⁸ Trexler (1972) 1987; Del Grosso 1983; Del Grosso 1988; Nardi 1991; Bacci 1998, pp. 301-309; Bacci 2000, pp. 48-53.
- ⁹ Fantì 1993.
- ¹⁰ Bacci 1998, pp. 277-278.
- ¹¹ Rizzardi 1977; Bacci 1998, p. 320.
- ¹² Le più antiche menzioni sembrano risalire al tardo Quattrocento: intorno al 1473 un anonimo pellegrino tedesco ricorda nel tesoro di San Marco "un'immagine di Nostra Signora fatta da san Luca, che è molto bella" (Conrady 1882, p. 79), una notizia che è riportata anche da Paul Walther da Guglingen nel 1481-1482 (Sollweck 1892, pp. 52-53). Sulla Nicopea cfr. in part. Gallo 1967; Rizzi 1980; Maltezos 1994; Schulz 1998. Sul culto delle icone a Venezia, cfr. ultimamente Concina 1998.
- ¹³ Grimaldi 1984; Santarelli 1988; Bacci 1998, pp. 292-297.
- ¹⁴ Di Dario Guida 1992, pp. 166-167 e figg. 100-101.
- ¹⁵ Bacci 1998, pp. 286-287.
- ¹⁶ Rintelen 1968, pp. 59-103; Gelao 1990; Bacci 1996; Bacci 1998, pp. 403-420.
- ¹⁷ Per questa parte si veda Scavizzi 1981; Scavizzi 1992; Bacci 1998, pp. 329-420.
- ¹⁸ Dejonghe 1967.

38. *Madonna di San Sisto*.
Roma, convento di Santa Maria del Rosario.



39. Luca di Leida, *San Luca Evangelista*.
Venezia, Biblioteca del Museo Correr.

