

Direttore: *Enrico Castelnuovo*

Comitato scientifico: *Paolo Enrico Arias, Paola Barocchi, Pier Marco Bertinetto, Luigi Blasucci, Enrico Castelnuovo, Claudio Cesa, Carlo Maria Cipolla, Furio Diaz, Giovanni Garbini, Eugenio Garin, Giuseppe Nenci, Giovanni Nencioni, Emilio Peruzzi, Armando Petrucci, Giovanni Pugliese Carratelli, Mario Rosa, Salvatore Settis, Alfredo Stussi, Roberto Vivarelli.*

Comitato di redazione: *Paola Barocchi, Benedetto Benedetti, Luigi Blasucci, Enrico Castelnuovo, Davide Conrieri, Paolo Cristofolini, Ugo Fantasia, Roberto Vivarelli.*

L'attuale quarta serie è pubblicata, con periodicità semestrale, in due fascicoli di circa 350 pagine ciascuno, più due volumi di *Quaderni*.

Condizioni di abbonamento:

Annuale: Italia L. 160.000 - Estero L. 260.000.
Fascicoli singoli: Italia L. 50.000 - Estero L. 75.000.
Quaderni singoli: Italia L. 70.000 - Estero L. 100.000.

Le vendite vengono effettuate previo pagamento anticipato.

A normalisti ed ex normalisti viene praticato lo sconto del 50%.

Tutta la corrispondenza deve essere indirizzata alla Direzione degli «Annali della Scuola Normale Superiore» - Classe di Lettere e Filosofia - Piazza dei Cavalieri, 7 - 56100 Pisa. Per i versamenti valersi del c/c postale 11874567 intestato a «Scuola Normale Superiore - Pubblicazioni della Classe di Lettere e Filosofia, 56100 Pisa». Gli abbonamenti non disdetti entro il 30 novembre si intendono tacitamente rinnovati.

ANNALI

DELLA

SCUOLA NORMALE

SUPERIORE DI PISA



16 FEV. 2000

CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

SERIE IV

VOL. II, 1

PISA 1997

J 2534/4 / 1997 / 2 / 1

DUE TAVOLE DELLA VERGINE NELLA TOSCANA OCCIDENTALE DEL PRIMO DUECENTO

Una 'Madonna affettuosa' nel Museo di Villa Guinigi a Lucca

Un recente restauro, condotto da Eleonora Rossi della Soprintendenza ai Beni A.A.A.S. di Pisa-Lucca-Livorno-Massa Carrara, ha riportato alla luce un'interessante immagine duecentesca che raffigura la *Madonna col bambino*. La tavola (cm 60x48) appartiene al fondo di oggetti provenienti dall'Ospedale lucchese di San Luca; prima dell'intervento – che si deve all'avveduta iniziativa di Maria Teresa Filieri, direttrice del Museo nazionale di Villa Guinigi a Lucca – si presentava completamente ridipinta e ridotta a una sorta di immagine devozionale popolare dei secc. XVII-XVIII¹.

1-2

La stesura di questo saggio è avvenuta nel corso dei mesi di agosto e settembre del 1996 nella mia casa di Fauglia, una località di campagna a metà strada tra Pisa e Livorno. Debbo alla cortesia della dott.ssa Maria Teresa Filieri, direttrice del Museo nazionale di Villa Guinigi a Lucca, il consenso a studiare da vicino e a riprodurre la tavola dell'Ospedale di San Luca; sono inoltre in debito con il prof. Athanasios Papageorgiou (Nicosia), per avermi permesso di riprodurre immagini da un suo testo, e con la dott.ssa Anastasia Tourta (Salonicco) per avermi fornito, oltre a numerose informazioni, delle riproduzioni dell'icona del Museo della cultura bizantina. Ringrazio per il cortese interessamento il dott. Minos Orphanides (Nicosia), la dott.ssa E. Kourkoutidou-Nicolaïdou (Salonicco), il dott. K. Otavsky (Riggisberg), il padre Umberto della Tommasina (Pescia) e la dott.ssa Roberta Antonelli (Camaione). Indispensabili indicazioni e suggerimenti mi sono stati forniti dagli amici Antonio Milone (Pisa) e Olivier Rouchon (Parigi). Un ringraziamento particolare va quindi a coloro che, pur di assecondarmi, hanno sopportato di buon grado le angustie del caldo e della monotonia nei due lunghi mesi del soggiorno a Fauglia: nella fattispecie mia nonna, mio padre e la mia compagna Barbara, ai quali desidero dedicare questo lavoro. Le illustrazioni nn. 7, 8, 12, 15, 16, 20 e 21 sono state tratte da PAPAGEORGIOU, 1991, mentre la n. 22 è una foto della Soprintendenza ai Beni A.A.A.S. di Pisa, lastra 708; la n. 3 mi è stata cortesemente fornita dalla Abegg-Stiftung di Riggisberg (Berna). Tutte le altre foto sono state realizzate dall'autore.

¹ L'opera è registrata nell'inventario dei beni dell'Ospedale di San Luca, ceduti al Museo Nazionale di Villa Guinigi nel 1977, col n. 249. Una riproduzione fotografica dell'immagine prima del restauro è presente nell'Archivio della Soprintendenza di Pisa, inv. 189799.

Adesso, con il recupero della stesura originale, l'immagine mostra la figura tagliata al busto della Vergine, che regge il Bambino sul braccio sinistro mentre con la mano sinistra rivolge al Figlio il tradizionale gesto d'intercessione. Maria è coperta da un velo o *maphorion* blu bordato di rosso scuro e oro, posato sopra una veste color carminio. Sulla testa, il velo s'increspa in una serie di pieghe a zig-zag che, lasciando intravedere il risvolto verde, si posano sulla *palla* (sorta di cuffia) rossa; al di sotto della clavicola il lembo sinistro del velo si sovrappone al destro e scende trasversalmente lungo il petto. L'aureola è adornata di motivi a losanghe a tratteggio dorato e colorate all'interno in rosso e verde, in modo da imitare l'aspetto di pietre preziose. Una stella dorata è simulata sul velo all'altezza della fronte e sulla spalla destra, che è a sua volta impreziosita sul ricadere della veste da decorazioni lineari parallele alla doppia bordatura inferiore del velo, che disegna una specie di prisma ornato da quattro pendenti. Il bordo decorato corre quindi parallelo alla mano intercedente, prima di scomparire sotto alla piega del lembo sinistro; in generale, l'esecuzione delle pieghe del velo è piuttosto sommaria e schematica, tanto che in certi punti non risulta ben chiara la distinzione tra lembo destro e lembo sinistro. La sottostante tunica vermiglia presenta in basso delle lumeggiature rosa e bianche ed è chiusa all'altezza del polso sinistro da una manica dotata di una doppia decorazione analoga a quella del bordo del velo.

Il Bambino, che indossa una veste color terra di Siena solcata da tenui lumeggiature ocre lineari e parallele, è ritratto nella posa 'affettuosa' del Figlio che abbraccia la Madre, anche se non accosta la guancia direttamente a quella della Madonna, bensì sembra posarla sulla *palla*. La mano sinistra è appoggiata sul petto di Maria, mentre il braccio destro scompare dietro il collo. I volti dell'uno e dell'altra sono resi in modo estremamente lineare; delimitano naso, occhi e bocca pochi tratti leggeri, regolati da un attento gioco di parallelismi, come si osserva, ad esempio, nei tre archi di cerchio che si ripetono assottigliandosi dal sopracciglio alla linea che individua il ciglio superiore dell'occhio o nelle linee che amplificano, sulla superficie del collo, l'incurvatura del mento. Il capo della Vergine è inclinato un po' meccanicamente verso il Bambino e le pupille, benché siano spostate verso l'angolo destro dell'occhio, non producono l'impressione (almeno per noi spettatori moderni) che esse stiano incontrando realmente lo sguardo del Figlio; in compenso, conferiscono alla Madonna un aspetto pensoso e malinconico. Le due figure sono incluse entro un arco, in cui è simulata una decorazione fitomorfa, sorretto da capitelli fogliati su colonne; negli angoli della sezione superiore della tavola sono quindi raffigurati due piccoli angeli adoranti che accostano agli occhi il bianco panno delle loro vesti.

Le soluzioni d'impaginazione e di resa formale di quest'opera non sono ignote in Toscana. Se poniamo a confronto, ad esempio, la nostra tavo-

la con la *Madonna in trono* a figura intera proveniente dalla chiesa di San Jacopo a Cozzile in Valdinievole (ca. 1240)² – oggi a Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 9260 – vi ritroveremo diversi elementi di affinità, benché le due opere differiscano nello schema iconografico (una *glykophilusa* nel primo caso, una *Hodighitria* nel secondo). Si osservino in particolare l'inclinazione del capo della Vergine, le pieghe concentriche del velo sulla testa e il suo andamento a zig-zag lungo il volto e sulla spalla destra, il modo in cui quello stesso velo si chiude sul petto, la decorazione del bordo sempre sulla spalla destra (con la stella, gli ornamenti paralleli, la piega regolare e i pendenti), il trattamento a linee parallele che caratterizza la veste del Bambino, la posizione delle gambe e la resa dei piedi di quest'ultimo, l'ornamentazione dell'arco, la posa dell'unico angelo superstite dell'immagine di Cozzile e il suo aspetto addolorato. Anche nella resa dei volti esistono dei punti di contatto: analogo è, ad esempio, il modo di rendere il naso, la posizione dell'orecchio, la solcatura concentrica del collo o l'esecuzione di occhi e bocca, benché nell'opera di Cozzile sia evidente un uso più deciso del chiaroscuro per sottolineare e dare evidenza alle parti più significative della faccia. In un'opera di ubicazione ignota, recentemente attribuita da M. Boskovits all'attività giovanile di Coppo di Marcovaldo, ritroviamo nondimeno strettissime analogie per quanto riguarda la posa della Madonna e quella del Bambino, come anche il trattamento delle vesti e dei dettagli decorativi; lo schema dei volti, pur essendo lo stesso, differisce per la resa del modellato tramite un forte contrasto tra gli incarnati e le lumeggiature, che conferisce loro nel complesso un aspetto tozzo e irregolare³.

Da un punto di vista più strettamente formale, la Madonna dell'Ospedale di San Luca mostra significativi punti di contatto con opere di ambito berlinghieresco del periodo 1240-1250 dove si osserva un'analogha tendenza alla riduzione grafica e alla regolarizzazione geometrica degli attributi fisionomici, come ad esempio in una tavola con la 'Madonna affettuosa' (cm 44,5x29,5) oggi nella collezione Abegg di Riggisberg presso Berna⁴.

² La tavola, che è stata segata nella parte inferiore, misura cm 97x 64,5. Seguiamo qui la datazione proposta da BOSKOVITS, 1993, 95 e 358-360. L'opera è tradizionalmente associata alla lucchese 'Madonna Lenbach' del Wallraf-Richartz Museum di Colonia (1260-1270), ma i parallelismi tra le due immagini sono a mio giudizio troppo generici per risultare decisivi ai fini dell'attribuzione a un identico maestro. Per la storia critica di quest'immagine cfr. R. OERTEL, *Ein toskanisches Madonnenbild um 1260*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», VII, 1953, 9-36; E.B. GARRISON, *Addenda ad indicem - III*, in «Bollettino d'arte», XLI, 1956, 301-312; TARTUFERI, 1990, 30-31.

³ BOSKOVITS, 1993, 508 e tav. XLIII.

⁴ GARRISON, 1949, 52, n. 62, e GARRISON, 1946, 216 e fig. 9. Dopo la pubblicazione da parte dello studioso americano la tavola – già nella collezione Figdor di Vien-

In quest'ultima la scelta del tema iconografico è identica, benché il Bambino sia collocato sulla destra, coerentemente con la soluzione più diffusa in Oriente, e vi siano discrepanze in alcuni dettagli, come le gambe nude del Bambino e la mano sinistra che compare intorno al collo della Vergine, nonché l'incontro guancia a guancia di Madre e Figlio, mentre compaiono regolarmente la piega del *maphorion* sulla spalla destra e la decorazione del bordo della veste. Sul piano formale le più strette analogie possono essere riconosciute nell'orchestrazione cromatica (*maphorion* blu su palla rossa; tunica ocra del Bambino) e in particolari come la resa concentrica di occhi e palpebre, l'impiego delle sottolineature lineari del mento e del collo, il trattamento delle mani (con il medio e l'anulare accostati e l'increspatura della pelle tra indice e pollice), la simulazione della posizione inclinata del capo della Vergine, l'andamento a zig-zag del velo intorno al suo volto e le pieghe che scendono parallele dall'apice della testa, nonché la resa generale della veste del Bambino (si confronti in particolare il modo in cui il lembo dell'imatio scende dalla spalla sinistra e la piega disegnata dalla ricaduta della manica).

Sia l'immagine di Lucca che quella della collezione Abegg possono essere considerate delle derivazioni grafiche da modelli come la Madonna del trittico Stoclet oggi al Cleveland Museum of Art – un'opera comunemente attribuita alla tarda attività di Berlinghiero –, in cui tuttavia maggiormente insistita è la tendenza all'umanizzazione e giocano un ruolo importante le sfumature cromatiche nella definizione degli attributi fisionomici⁵. Dettagli come il naso delimitato da due linee parallele, le sopracciglia arcuate e concentriche alla palpebra e al ciglio e l'occhio stretto e allungato rimandano a tratti già presenti nel crocifisso di Berlinghiero a Villa Guinigi e che vengono ripetuti in forma fortemente stilizzata in opere come il crocifisso di Villa Basilica o l'Erode dell'affresco con la *Strage degli innocenti* in Santo Stefano a Bologna, avvicinate da Garrison alla figura di Marco Berlinghieri⁶. Il particolare della decorazione a fogliami dell'arco, sebbene eseguita in modo estremamente più sommario, può essere confrontato con quella utilizzata da Bonaventura nella decorazione della sommità degli edifici nella

na, quindi in una raccolta privata a Lucerna – ha conosciuto una scarsissima fortuna nel dibattito critico; per un'illustrazione a colori si veda M. STETTLER, K. OTAVSKY, *Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg. I. Kunsthandwerk – Plastik – Malerei*, Bern 1971, tav. 34 (con attribuzione a Berlinghiero); la stella irregolare che compare nell'illustrazione di Garrison si è rivelata, in seguito a un restauro, il prodotto di un intervento successivo.

⁵ H.S. FRANCIS, *Berlinghiero. The Stoclet Tabernacle*, in «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», LIV, 1967, 92-96.

⁶ GARRISON, 1947, 217-219 e 227-232.

pala del 1235 in San Francesco a Pescia, come ad esempio nella scena della *Guarigione del paralitico*⁷, mentre le due figure di angeli dolenti trovano un parallelo in quelli della cimasa della croce dipinta nella Galleria nazionale di Palazzo Barberini a Roma⁸.

Tuttavia, al di là dell'ambito specifico di produzione della nostra tavola, è interessante rilevare come gli elementi di affinità con opere come il trittico Stoclet, la tavola di Riggisberg e la Madonna di Cozzile siano determinati in primo luogo dal comune riferimento a uno schema d'impaginazione e ad un modello iconografico e formale i cui singoli elementi sono ricavati dalla tradizione figurativa orientale. Un dettaglio minimo, come la bordatura del velo con decorazioni parallele, conosce di per sé un'antica tradizione, che può essere ricondotta almeno fino al sec. VI: l'orlo inferiore del velo della Madonna orante nella cappella 17 del monastero di Sant'Apollonia a Bawit (sec. VI) presenta una delle più antiche attestazioni di questo tipo di ornamento nella sua forma più semplice (vi si osservano delle semplici strisce parallele)⁹, mentre nella 'santa Maria' del mosaico absidale di Kiti (Cipro) compaiono anche i pendenti¹⁰. Nella seconda metà del sec. IX compare nella figura della Vergine in trono di Santa Sofia a Salonicco una decorazione costituita da due linee sottili e parallele lungo l'orlo del velo intorno alla faccia; all'altezza delle spalle se ne osservano due analoghe e sovrapposte, a cui sono fissati dei pendenti¹¹. Lo schema fondamentale della decorazione è così completo: nei secoli seguenti viene tuttavia arricchito da tutta una serie di variazioni sul tema, per cui, in particolare nei secc. XII e XIII, il bordo finisce con l'essere impreziosito da una moltiplicazione sempre più vistosa delle linee d'oro¹² e può accadere che

⁷ Nella tavola di Pescia l'attenzione ai motivi decorativi di origine orientale è messa in evidenza dalla presenza, accanto al più comune tipo della palmetta quale ritorna nelle scene laterali nel coronamento degli edifici, di ornamenti la cui origine, mediata dall'arte bizantina, può essere ricondotta fino ad esempi noti dalla produzione ceramografica dell'antica Grecia: cfr. E. H. GOMBRICH, *Bonaventura Berlinghieri's Palmettes*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIX, 1976, 234-236.

⁸ Già nel Museo nazionale di Palazzo Venezia (GARRISON, 1946, 215 e fig. 3).

⁹ GRABAR, 1980, 134-135 e fig. 323.

¹⁰ STYLIANOU, STYLIANOU, 1985, 49-51 e fig. 17.

¹¹ LAZAREV, 1967, 115-116 e fig. 80.

¹² Vedi, ad esempio, tre nell'icona di Tsilkani in Georgia (ridipintura duecentesca; AMIRANASCHWILI, 1971, 76-78 e figg. 37-38) e in quella a mosaico del Patriarcato greco di Istanbul (sec. XII, prima metà; WEITZMANN, 1981, 17-18 e 52 fig.; FURLAN, 1979, 39-40 e fig. 3); quattro nell'icona della Vergine *eleusa* del Museo bizantino di Paphos (fine sec. XII-inizi sec. XIII; PAPAGEORGHIU, 1991, 40 e fig. 20) e nella 'Hayiosoritissa' del Museo di Ohrid (sec. XIII; CHATZIDAKIS, BABIĆ, 1981, 162); cinque nell'immagine con la Vergine *Pelagoneitissa* dell'iconostasi di Staro Nagoročino in Macedonia (1316-1318; *ibidem*, 140 e 175 fig.).

sullo stesso velo siano presenti più bordi decorati paralleli¹³. Nell'icona con la *Hodighitria*, proveniente dalla chiesa della Panayia Arakiotissa, del Museo bizantino di Nicosia incontriamo una decorazione estremamente ricca: tra due bordure costituite da tre linee dorate corre una decorazione a losanghe ed è simulato un gran numero di pendenti¹⁴.

La piega della veste sulla spalla conosce anch'essa una sua storia. L'insistenza su una forma di zig-zag che disegna una sorta di ideale parallelepipedo ha caratterizzato a lungo le immagini della Vergine; col passare del tempo, se ne sono create varianti sempre più complesse: così ad esempio si passa dalla semplice piega 'a trapezio' dell'icona georgiana di Khobi¹⁵ e dalla sua più mossa variante quale si osserva sul rilievo metallico con la Madonna in trono di Tsageri, sempre in Georgia (sec. XI)¹⁶, all'affermazione di un motivo in cui l'andamento del velo disegna sulla spalla il profilo di una sorta di incudine rovesciata¹⁷. Quest'ultima soluzione, fatta propria dagli artisti occidentali, conosce una sua diffusione anche nella produzione toscana del sec. XIII: esempio ne sia il velo e la preziosa decorazione della berlinghiesca 'Madonna Straus' di New York (Metropolitan Museum)¹⁸. In un'ulteriore variante di questo motivo il disegno della piega arriva a de-

¹³ Tra gli esempi possibili cfr. Perachorio, Ayii Apostoli, *Platytera*, ca. 1180 (MEGAW, HAWKINS, 1962, 297 e fig. 12); Enkleistra di San Neofito, icona dell'*Eleusa*, fine sec. XII, fig. 15 (PAPAGEORGHIU, 1991, 19 e fig. 9); Lagudherà, Panayia Arakiotissa, affresco, fine sec. XII, fig. 9 (STYLIANOU, STYLIANOU, 1985, 159 e fig. 85); Sinai, monastero di Santa Caterina, icona con l'*Annunciazione*, sec. XII (WEITZMANN, 1981, 20 e 62 fig.); Atene, Museo bizantino, icona della *Hodighitria*, sec. XIII (MOURIKI, 1987, fig. 1); Doros (Cipro), chiesa parrocchiale, icona della *Dexiokratusa*, sec. XII-XIII (PAPAGEORGHIU, 1991, 28 e fig. 16; SOPHOCLEOUS, 1994, 85 e fig. 18).

¹⁴ A. PAPAGEORGHIU, *Archbishop Makarios III Foundation. Cultural Center. Byzantine Museum*, Nicosia 1983, 48, n. 69 e 21 fig. 3; PAPAGEORGHIU, 1991, 19-22 e fig. 11. La decorazione è identica a quella del bordo inferiore del velo della Madonna orante dell'affresco absidale di Lysi (Cipro), oggi nella Rothko Chapel della Menil Foundation di Houston (Texas): cfr. CARR, 1991, tav. 4.

¹⁵ ALIBEGASHVILI, VOLSKAJA, 1981, 86-87 e 97 fig.

¹⁶ AMIRANASCHWILI 1971, 100 e fig. 56.

¹⁷ Vedi ad es. Torcello, duomo, abside, mosaico con la *Vergine Stante* e arco trionfale, mosaico con l'*Annunciata*, sec. XI (POLACCO, 1994, 118 e figg. 138, 141); Londra, Victoria & Albert Museum, cammeo con la *Vergine Orante*, 1078-1081 (VOLBACH, LAFONTAINE-DOSOGNE, 1984, 202-203 e fig. 102c); Lagudherà, Panayia Arakiotissa, affresco, fine sec. XII, fig. 10 (STYLIANOU, STYLIANOU, 1985, 159 e fig. 85); Nicosia, Museo bizantino, icona della Vergine da Lagudherà, fine sec. XII, fig. 8 (PAPAGEORGHIU, 1991, 19-22 e fig. 11); Paphos, Museo bizantino, icona dell'*Eleusa*, sec. XII (*ibidem*, 40 e fig. 20).

¹⁸ Inv. n. 60. 173; cfr. R.W. CORRIE, scheda 321, in H.C. EVANS, W.D. WIXOM (a cura di), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, catalogo della mostra, New York 11 marzo-6 luglio 1997, New York 1997, 486-487.

limitare la forma di un esagono irregolare: è il caso che si osserva nella nostra Madonna lucchese e nell'immagine di Cozzile e che trova un precedente nel disegno della piega nella Madonna *di sotto gli organi* del duomo di Pisa (inizi sec. XIII), nonché un'attenta riproduzione (che si estende comunque al complesso delle decorazioni della veste) nella tavola di ubicazione ignota con la Vergine 'affettuosa' che M. Boskovits ha attribuito a Coppo di Marcovaldo¹⁹. Lo schema è anch'esso di origine bizantina e trova una delle sue più antiche attestazioni nell'icona con *sant'Irene* del monastero del Sinai (secc. VIII-IX)²⁰.

¹⁹ Cfr. inoltre la *Maria Regina* nell'affresco di Santa Maria della Grotta di Rongolise presso Sessa Aurunca, ca. 1200 (DEMUS, HIRMER, 1970, 113-114 con la fig. 3) e la *Madonna in trono* nell'abside di San Silvestro a Tivoli, ca. 1225 (*ibidem*, 119-120 e tav. 50). La formula era conosciuta nondimeno da Berlinghiero, che la utilizzò nella decorazione del ricadere del *maphorion* della Vergine dolente nel crocifisso del Museo lucchese di Villa Guinigi (per una buona riproduzione vedi TARTUFERI, 1990, tav. 18); lo stesso disegno, benché più schiacciato, compare anche in una delle opere attribuite al maestro lucchese, la *Hodighitria* di Raleigh (North Carolina Museum of Art: cfr. *ibidem*, tav. 58). Occorre sottolineare come il motivo della piega esagonale in combinazione con la decorazione orientale del bordo del *maphorion* e i pendenti compare unicamente in immagini a mezza figura della Madonna in trono, ad imitazione di icone orientali: ricordiamo ancora una tavola (1260-1270) della Pinacoteca nazionale di Siena, inv. 17 (TORRITI, 1977, 46). L'adozione del motivo nella pittura dell'Europa settentrionale coincide con l'introduzione e reinterpretazione del *dynamic style* nella resa dei panneggi dell'arte figurativa tardo-comnena (su questo punto cfr. il classico studio di KITZINGER, 1966, in part. 37-39). Per la Francia cfr. l'affresco della conca absidale della cappella di Santa Caterina nella chiesa di Notre-Dame a Montmorillon-sur-Gantempe (DEMUS, HIRMER, 1970, 145 e tav. LXIII); per la Germania cfr. la *Vergine Maria* in un pannello del soffitto dipinto dell'abbazia di Sankt Michael a Hildesheim, secondo quarto del sec. XIII (*ibidem*, 186 e tav. 219).

²⁰ WEITZMANN, 1976, 66-67, n. B.39, tav. XXVI, XCIII. Cfr. inoltre Makheras (Cipro), katholikon, icona della *Hayiosoritissa*, sec. XI, fig. 13 (particolare del bordo inferiore del *maphorion*: PAPAGEORGHIU, 1991, 9 e 7 fig. 3); Hosios Lukas, katholikon, transetto nord, mosaico con la *Vergine*, sec. XI (CHATZIDAKIS, BABIĆ, 1981, 130 e 146 fig.); Trieste, chiesa dell'Assunta, mosaico absidale, in. sec. XII (BERGAMINI, 1994, 137 e figg. 134-135); Gelati (Georgia), mosaico absidale, ca. 1130 (LAZAREV, 1967, 218 e fig. 342); Murano, SSanti Maria e Donato, conca absidale, figura della *Vergine Orante*, metà sec. XII (POLACCO, 1994, 129 e fig. 157); Berlino, Staatl. Mus., icona marmorea (LANGE, 1964, 101 e fig. 33b); Kastoria, Panayia Mavriotissa, affresco con l'*Annunciata*, seconda metà sec. XII (PELEKANIDES, CHATZIDAKIS, 1985, 67 e 70 fig. 5); San Pietroburgo, Museo russo, *Annunciazione* di Ustjug, seconda metà sec. XII (VZDORNOV, 1991, 105 e 12 fig.); Monreale, duomo, immagini musive della *Panachrantos* nella conca absidale e della *Hodighitria* nella controfacciata (ANDALORO, 1989, 106 e figg. 22-23); Enkleistra di San Neofito, icona della *Eleusa*, fine sec. XII, fig. 16 (PAPAGEORGHIU, 1991, fig. 9); Akhtala (Armenia), chiesa, immagini della Vergine nell'affresco con la *Natività* e in quello con l'*Adorazione dei Magi*, inizi sec. XIII (LIDOV, 1991, 47-53 e figg. 13, 17-18).

La piccola croce ornamentale, trasformata un po' in stella e un po' in fiore, che compare sul velo sopra la fronte e sulla spalla destra fa parte anch'essa del repertorio decorativo delle icone della Vergine dei secc. XII-XIII. Si tratta di un elemento che conosce, come gli altri, un grado variabile di complessità: nell'icona della *Hodigitria* della Panayia Arakiotissa compare una semplice croce costituita da losanghe e triangoli, mentre negli affreschi con l'immagine della Vergine nella stessa chiesa compare il tipo che è riprodotto e sviluppato nella tavola di Lucca (come anche nella Madonna di Cozzile e in quella di incerta ubicazione), con quattro petali o raggi che bisecano gli angoli della croce. Nell'*Eleusa* di Paphos compare invece una soluzione estremamente raffinata, in cui il segno cristiano è ormai completamente trasformato nella corolla di un fiore²¹.

Il grande tratto arcuato che solca il collo della Madonna lucchese può essere allo stesso modo chiamato in causa. Si tratta infatti di una soluzione formale con cui nella pittura d'icone bizantina fra XII e XIII secolo si intendeva dare evidenza all'incavo della clavicola. Nella sua forma più genuina, quale si osserva ad esempio nelle immagini del Pantokrator nel mosaico absidale di Cefalù²² o nell'icona di Cristo da Lagudherà, oggi a Nicosia²³, come anche nell'affresco con l'immagine della Vergine *Arakiotissa* della stessa chiesa²⁴, consiste in un disegno all'incirca a forma di 'V', di cui il semplice arco costituisce una resa abbreviata²⁵: la linea delimitante la clavicola viene in qualche modo trasformata in un segno che serve a sottolineare, a ripetere e ad amplificare l'incurvatura del mento. L'uso di sottolineare quest'ultimo, immediatamente al di sotto di esso, con una o più curve sottili – come si osserva nella tavola lucchese – compare spesso nella tradizione orientale nella resa della fisionomia della Vergine e dei personaggi sacri femminili²⁶.

L'abito del Bambino è eseguito complessivamente in modo sommario: Egli veste l'abito all'antica, costituito da imatio e chitone, dell'iconografia tradizionale, nota fin dalle più antiche icone della Madonna col Bambino, come quella con la Theotokos e santi del monastero di Santa Caterina al

²¹ PAPAGEORGHIU, 1991, 40 e fig. 20.

²² PACE, 1994, 312 e fig. 399.

²³ PAPAGEORGHIU, 1991, 19 e fig. 10.

²⁴ STYLIANOU, STYLIANOU, 1985, 159 e fig. 85.

²⁵ Cfr. al proposito MOURIKI, 1987, 411.

²⁶ Tra i possibili esempi, vedi Perachorio, Ayii Apostoli, abside (MEGAW, HAWKINS, 1962, fig. 12); Enkleistra di San Neofito, bema, affresco con l'*Annunciata*, 1183 (STYLIANOU, STYLIANOU, 1985, 361); Lagudherà, Panayia Arakiotissa, affresco con la *Natività* (*ibidem*, 164 e fig. 89); Atene, Museo bizantino, icona della *Hodigitria* (MOURIKI, 1987, fig. 1); Nicosia, Museo bizantino, icona con s. *Marina* (PAPAGEORGHIU, 1991, 55 e fig. 34).

monte Sinai (sec. VI) e numerose altre immagini successive²⁷. L'uniformità cromatica dell'abito, quale appare almeno dallo stato presente di conservazione, mancava probabilmente nel modello a cui l'anonimo autore volle fare riferimento; in quest'ultimo l'imatio che avvolge Cristo scendendo sulla schiena dalla spalla destra lascia libero il braccio sinistro e fa intravedere il sottostante chitone, come si osserva in una delle più antiche rappresentazioni a noi note della Madonna 'affettuosa', l'affresco della Tokali Kilise in Cappadocia (sec. X)²⁸, come anche nella *glykophilusa* sorretta da santo Stefano minore in un'immagine monumentale della chiesa del romitorio (*enkleistra*) di san Neofito a Cipro (1196)²⁹, e nelle copie duecentesche della Vergine di Vladimir, quali la *Madre di Dio di Bjelozjersk* del Museo russo di San Pietroburgo³⁰. Nella Madonna attribuita a Coppo, che segue uno schema del tutto analogo a quello della tavola lucchese, la soluzione originale nella resa dell'abito è rispettata con la rappresentazione della tunica, ornata persino da bordi perlinati. Le linee che solcano fitte la superficie della veste, più che riprodurre delle pieghe, cercano di simulare l'impatto visivo della crisografia, come appunto nella stretta maglia di segmenti dorati che compare frequentemente nelle immagini bizantine a soggetto sacro tra il X e il XIII secolo³¹.

Dall'analisi di dettagli come la citazione di un repertorio decorativo o la forma di una piega si ricava come per l'anonimo esecutore del dipinto lucchese il richiamo ad esempi orientali non fosse limitato alla riproduzione di un astratto schema teologico-iconografico, ma comportasse l'adozione, la citazione e la combinazione più o meno libera – talora persino a discapito della riuscita dell'insieme – di singoli elementi del formulario della pittura bizantina, che non possono essere considerati semplicemente come tratti iconografici, ma che posseggono evidentemente, come nel caso delle

²⁷ Vedi in gen. LAZAREV, 1967, 92 e fig. 68.

²⁸ THIERRY, 1979, 65-67 e figg. 1, 2, 13.

²⁹ STYLIANOU, STYLIANOU, 1985, 366-368 e fig. 218.

³⁰ PUČKO, 1988, 97 e 113 fig. 17.

³¹ Vedi in part. Hosios Lukas, katholikon, mosaico con la Vergine, 1030-1050 (CHATZIDAKIS, BABIĆ, 1981, 130 e 146 fig.); Chilandar (Monte Athos), immagine musiva, fine sec. XII (*ibidem*, 132 e 146 fig.); Geraki, Ayios Georgios, icona ad affresco con la *glykophilusa*, inizi sec. XIII (CHATZIDAKIS, 1979, 342 e tav. XXXVII fig. 7); Sinai, monastero di Santa Caterina, icona musiva, seconda metà sec. XIII (LAZAREV, 1967, 284 e fig. 418); Atene, Museo bizantino, icona musiva, seconda metà sec. XIII (G.A. ΣΟΤΗΡΙΟΥ, 'Οδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ μουσείου, Ἀθήναι 1956, 16, n. 145 e tav. XV); Chilandar (Monte Athos), icona, sec. XIII (Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, 'Η φορητὴ εἰκὼν τῆς Ὁδηγητρίας τῆς μονῆς Χελανδαρίου, in « Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς », II, 1953-1954, 75-83; E.N. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, scheda 2.9, in Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους, catalogo della mostra, Salonico 1997, Θεσσαλονίκη 1997, 66-67).

linee delle pieghe, un valore formale³². Non di rado l'insistenza sui dettagli produce l'effetto di amplificare l'impatto visivo dell'immagine sovraccaricandola di referenti che rimandino all'*aura* dell'icona orientale: vedi ad esempio nella Madonna attribuita a Coppo la moltiplicazione dei pendenti e la profusione di elementi decorativi che contrasta con la resa piuttosto tozza e sommaria dei volti. Nel caso della Madonna dell'Ospedale di San Luca la serie delle citazioni bizantine è più equilibrata e rispettosa del modello, ma da quest'ultimo differisce nella misura in cui opera una forte riduzione grafica dei lineamenti del volto, utilizzando al minimo chiaroscuri e lueggiate.

Tuttavia, pur nell'estrema semplificazione lineare, anche la resa dei particolari 'morelliani', se così si può dire, tradisce il rapporto stretto di quest'opera con archetipi orientali. Esattamente come nelle icone – vedi ancora l'*Arakiotissa* di Nicosia, la *Hodighitria* di Atene o la *Vergine di Vladimir* – la linea di contorno delle mani delimita lunghe dita affusolate, con il pollice volto all'insù e l'indice divaricato rispetto al medio che invece è accosto all'anulare. La bocca è resa tramite una più intensa coloritura e caratterizzazione del labbro superiore, mentre quello inferiore è reso tracciando un sottile arco di cerchio, col quale contrasta, subito al di sotto in posizione inversa, la sottolineatura superiore del mento, che nei modelli bizantini è resa tramite il chiaroscuro, mentre nella Madonna lucchese è simulata con la giustapposizione di sottili inarcature. Un tratto scuro delimita il solco sottostante il naso, che a sua volta è reso con un semplice accento della narice destra e un leggerissimo rotondeggiare dell'apice; il dorso è reso tramite due linee verticali parallele, con cui l'autore traduce in modo estremamente schematico l'andamento del naso nelle icone bizantine, dove – come si osserva nella maggior parte dei casi – i due lati, orientati in modo trasversale, sono più ravvicinati e vanno per lo più restringendosi verso

³² I criteri che tradizionalmente inducono gli studiosi a considerare l'analisi formale e quella iconografica come due ambiti di ricerca del tutto separati, se non addirittura alternativi, probabilmente non ci sono di grande aiuto nell'analisi delle immagini sacre su tavola del sec. XIII. È facile osservare infatti come possano essere investiti di valore 'iconografico' dettagli che apparentemente sembrerebbero dettati semplicemente da scelte formali, come ad esempio l'adozione del blu o del rosso per la veste della Vergine o la resa 'esagonale' del ricadere del *maphorion*; è vero tuttavia che, viceversa, l'impiego, la combinazione libera e la reinterpretazione di un insieme di soluzioni recepite dalla tradizione bizantina costituiscono necessariamente un'operazione rivelatrice del gusto, della sensibilità e di tutto ciò che costituisce lo 'stile' personale di un artista. Sulla necessità di ripensare i confini, se così si può dire, tra il campo dell'iconografia e quello dell'analisi stilistica cfr. recentemente J. BASCHET, *Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie*, in «Annales (Histoire, Sciences Sociales)», LI, 1996, 93-133.

la fronte. Alle ali del naso, anche nello stato attuale di conservazione, il pittore cercò di dare profondità, come prescriveva lo schema dell'icona, ricorrendo a una pur sottile forma di chiaroscuro, rado sulla metà destra, più diffuso sulla metà sinistra: per questo aspetto, i più significativi punti di riferimento orientali possono essere rintracciati nelle riproduzioni provinciali più corsive e sommarie dei prodotti costantinopolitani, come la *Hodighitria* di Atene o l'icona di Doros (Cipro)³³.

Si ponga tuttavia attenzione: sia nel caso dell'artista operante in una remota provincia dell'Impero bizantino, che in quello del pittore dei regni crociati del Mediterraneo orientale e dell'imitatore toscano di icone 'alla greca' la schematicità non è tanto indice di scarsa abilità tecnica, quanto di volontà fortemente sentita di riprodurre un modello ideale di immagine sacra, che in qualche modo va oltre i meri oggetti (gli 'originali') che potevano effettivamente avere davanti agli occhi. In questo senso, nella Madonna lucchese la resa delle sopracciglia con dei perfetti archi di cerchio e la ricerca di concentricità tra queste ultime e i tratti che delimitano la palpebra e il ciglio superiore vanno probabilmente inquadrare in un tentativo di rendere la forma idealizzata – geometrica, equilibrata nel gioco di linee e colori, regolata da una continua serie di parallelismi – di un'icona. Una particolare cura è prestata alla rappresentazione dell'occhio non in scorcio (il destro della Vergine, il sinistro del Bambino), dove è recuperato il motivo della forma a mandorla, delimitata nel ciglio superiore da una linea ondulata con un tratto che prosegue oltre l'incontro con il ciglio inferiore. Quest'ultimo è particolarmente diffuso nella pittura bizantina del sec. XII: gli esiti estremi, più pittorici e decorativi, di esso furono indagati soprattutto da Theodoros ὁ ἀψευδής («il veritiero»), un maestro probabilmente costantinopolitano, negli affreschi da lui firmati e datati (1186) nella cella e nel bema del romitorio di san Neofito a Cipro, e dall'autore, da molti identificato con lo stesso Theodoros, del ciclo di Lagudherà e delle icone col Pantokrator e la Panayia *Arakiotissa*, appartenenti alla stessa chiesa, oggi nel Museo bizantino di Nicosia³⁴. Un'altra caratteristica distintiva di questo modo di rendere gli occhi, quale compare nel caso del Bambino della tavola lucchese, consiste nel fatto che spesso la linea che delimita la palpebra inferiore parte dall'angolo dell'occhio prossimo al naso disegnando una leggera incurvatura ad 'S', per poi proseguire senza ricongiungersi alla linea del ciglio inferiore, come si osserva, ad esempio, nell'immagine dell'*Arakiotissa* e nella più antica icona (inizi sec. XII) con il *Prodromos* dalla Panayia Phorbiotissa di Asinou³⁵.

³³ MOURIKI, 1987, fig. 1; PAPAGEORGHIU, 1991, 28 e fig. 16.

³⁴ PAPAGEORGHIU, 1991, 19-22 e figg. 10-11.

³⁵ *Ibidem*, 14 e fig. 6.

Dal punto di vista iconografico l'immagine lucchese può essere ricondotta al tipo che è designato solitamente come Madonna *glykophilusa* («amorevole, affettuosa») o *eleusa*. Quest'ultimo epiteto, come hanno messo in luce alcuni interventi di M. Tatić-Djurić³⁶, è utilizzato perlopiù in modo improprio, in quanto nella cultura bizantina possedeva un significato puramente morale e teologico, senza alcuna relazione con uno schema figurativo determinato; era bensì utilizzato nella letteratura sacra in espressioni di significato escatologico, per sottolineare il ruolo fondamentale della Madre di Dio nella dottrina ortodossa della Grazia. L'ipotizzare una corrispondenza esatta tra tipo iconografico della Madonna affettuosa e del titolo 'Eleusa' costituisce un'operazione arbitraria, in quanto moltissimi altri generi di rappresentazione della Vergine col Bambino potevano essere chiamati a veicolare quello stesso significato, centrale nel culto di Maria; per converso, la ricorrenza dell'epiteto anche in relazione al tipo 'affettuoso' può aiutarci a comprendere le possibili sfumature semantiche di cui questo poteva essere investito: l'insistenza sul sentimento di tenerezza e intimità tra Madre e Figlio poteva prestarsi benissimo ad esprimere la relazione stretta ed intensa che unisce nella mediazione la Vergine con Cristo. In questo senso, al Bambino sono di norma conferiti degli attributi che lo caratterizzano, più che come un essere umano in età infantile, come un personaggio sacro ipostatizzato e 'metempirico', che rappresenta allegoricamente la seconda persona della Trinità, secondo uno schema iconografico analogo a quello del Cristo Emmanuel, quale ricorre nel clipeo della Madonna cosiddetta *platytera* o in rappresentazioni simboliche dell'*Incarnazione*: vedi ad esempio il Cristo imberbe e con la fronte alta, frontale sopra un piedistallo coperto da un cuscino purpureo, vestito di chitone e imatio, che è interposto in un riquadro alla scena dell'*Annunciazione* nel bema della chiesa rupestre di san Neofito³⁷. Allo stesso modo, questa caratterizzazione escatologica compare nelle immagini del tipo 'Hodighitria': sono soprattutto eloquenti i particolari come il rolo nella mano sinistra

11

³⁶ TATIĆ-DJURIĆ, 1976; TATIĆ-DJURIĆ, 1990. Sull'origine del tipo cfr. LAZAREV, 1938, 36-42; J. NORDHAGEN, *La più antica Eleousa conosciuta*, in «Bollettino d'arte», XLII, 4, 1962, 351-353; S. POGLAYEN-NEUWALL, *Eine frühe Darstellung der 'Eleousa'*, in «Orientalia Christiana periodica», VII, 1941, 293-294; R. BERGMAN, *The Earliest Eleousa: A Coptic Ivory in the Walters Art Gallery*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», XLVIII, 1990, 37-56. Sul legame tra l'*Eleousa* e la pietà privata e la sua ricorrenza in immagini a carattere votivo cfr. THIERRY, 1979, 65-67; per I. Zervou Tognazzi (*L'iconografia e la «vita» delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria*, in «Bollettino della badia greca di Grottaferrata», XL, 1986, 215-287), la diffusione dello schema sarebbe da porre in relazione con il culto della Vergine delle Blacherne, una delle icone costantinopolitane investite di funzioni 'palladiali' per l'Impero.

³⁷ MANGO, HAWKINS, 1966, 168 e fig. 72.

del Bambino, che lo identifica come giudice universale, il suo atto benediciente accanto al gesto di intercessione della Madre, la fronte alta solcata da una ruga (un segno indicante saggezza che ricorre anche, ad esempio, nell'iconografia di santi dottori, come san Paolo)³⁸.

L'impiego di simili soluzioni iconografiche appare in sintonia, come ha messo in luce H. Maguire in un saggio esemplare³⁹, col gusto degli scrittori ecclesiastici bizantini per la figura retorica dell'antitesi e trova un'illustrazione eccellente nei versi di Nikolaos Mesarites (inizi sec. XIII) che descrivono l'immagine della Madonna col Bambino nel mosaico con la *Natività* nella chiesa dei SS. Apostoli a Costantinopoli: «colui che regge insieme tutte le sue cose nella sua mano onnipotente è retto da una mano priva di forza»⁴⁰. La sensazione di irrealità ambigua che le icone orientali della Vergine producono nell'osservatore occidentale, in un certo senso, dipende in buona parte dal fatto che la loro resa formale, come il loro schema iconografico, è condizionata dalla loro finalizzazione all'illustrazione allegorica di paradossi teologici. La Madonna 'affettuosa' è, da questo punto di vista, altamente emblematica, in quanto, oltre all'antitesi tra umanità e divinità nella figura del Bambino, è chiamata spesso nell'arte bizantina ad esprimere un'opposizione tra la gioiosa tenerezza del rapporto tra madre e figlio (che a sua volta sottolinea l'aspetto attuale dell'Incarnazione) e il dolore di Maria in seguito alla crocifissione di Cristo, ottenuta attraverso il rimando all'iconografia del *threnos*, del pianto della Vergine nella scena della Deposizione, in cui la Madre accosta in simile modo la guancia a quella del Figlio morto⁴¹. Parimenti, in una variante del tipo 'Hodighitria', la cosiddetta *Παναγία τοῦ πάθους* ('Madonna del dolore'), che trova una delle sue più antiche attestazioni nell'affresco dedicatorio con l'*Arakiotissa* nell'omonima chiesa cipriota, viene sottolineato il contrasto tra l'intimità della relazione materna e il richiamo diretto al sacrificio di Cristo (due angeli mostrano infatti alla Vergine gli strumenti della Passione)⁴²; in quest'ordine di idee va quindi inquadrato l'uso, particolarmente diffuso in un gran numero di icone dei secc. XII e XIII, di conferire un'espressione malinconica,

7

³⁸ K. WEITZMANN, *The St. Peter Icon of Dumbarton Oaks*, Washington D. C., 1983, 33.

³⁹ MAGUIRE, 1994, 53-59.

⁴⁰ *Ibidem*, 55, 57 e 126 nota 16.

⁴¹ *Ibidem*, 102-103; BELTING, 1981, 173; BELTING, 1990, 319-321.

⁴² Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα τῆς Κύπρου. Πρόδρομος τῆς «Παναγίας τοῦ πάθους», in «Ἀρχαιολογικὴ ἐφημερίς», I, 1953-1954, 87-91; BELTING, 1981, 175-178; MAGUIRE, 1994, 64-65; BELTING, 1990, 321-324; B. TODIĆ, *Anapeson. Iconographie et signification du thû me*, in «Byzantion», LXIV, 1994, 134-165, 158-160.

corrucciata o più chiaramente addolorata al volto – in particolare agli occhi – della Madonna⁴³.

Maria, sia pure coinvolta dall'amore per il proprio bambino, è cruciata perché conosce e teme la sua crocifissione; allo stesso tempo, il rimando alla Passione così ottenuto evoca per il riguardante che adora l'immagine sacra il tema del riscatto e della salvezza personale, resa possibile dal sacrificio di Cristo (τὸ ζωηφόρον πάθος, «il sacrificio che porta la vita», secondo l'espressione di Giovanni d'Eubea)⁴⁴, e il richiamo sacramentale alla attuale ripetizione della Morte e Resurrezione di Cristo nell'eucarestia⁴⁵: ne segue che Maria, avvocata dei peccatori, è addolorata anche per il genere umano in attesa del Giudizio finale e in nome del singolo fedele implora la clemenza del Figlio. Se spostiamo la nostra attenzione ad un altro tipo di immagine mariana, la Madonna nella posa dell'intercessione nota agli studiosi come 'advocata' o 'hayiosoritissa', troveremo analogamente espressioni del volto malinconiche, come nell'icona del katholikon di Makheras a Cipro (sec. XI)⁴⁶ e nell'immagine ad affresco sul pilastro settentrionale adiacente all'iconostasi di Lagudherà⁴⁷, o fortemente corrucciata, come l'*eleusa* del romitorio di san Neofito, sempre a Cipro⁴⁸: in queste immagini è illustrata l'attiva mediazione di Maria presso Cristo; nel caso di Lagudherà, il significato soteriologico è arricchito dalla presenza sul cartiglio della Vergine di un ben diffuso dialogo liturgico in cui la Madre richiede al Figlio la salvezza dei mortali (τὴν βρωτῶν σωτηρίαν)⁴⁹. L'immagine mariana risponde alla necessità di dare espressione a funzioni diverse e spesso compresenti nella stessa opera, quali l'illustrazione e visualizzazione

⁴³ Cfr. la miniatura con la *glykophilusa* nel Salterio n. 3807 della Christlich-Archäologische Universitätssammlung di Berlino, sec. XI (LAZAREV, 1967, 191 e fig. 238); l'icona con analoga iconografia della 'Lagurka' presso He, in Svanezia settentrionale (Georgia), sec. XI (ALIBEGAŠVILI, VOLSKAJA, 1981, 89 e 108 fig.); la tavola bilaterale di Kastorià (oggi ad Atene, Museo bizantino), sec. XII (BELTING, 1990, 296-298 e fig. 163); l'icona con la *Hodighitria* già a Lagudherà, fig. 8 (PAPAGEORGHIU, 1991, 19-22 e fig. 11); la *Madonna glykophilusa in trono* di un codice duecentesco miniato in Sicilia nel sec. XIII (oggi a Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 52, c. 80r; cfr. PACE, 1994, 317 e 320 fig. 420).

⁴⁴ IOHANNIS EUBGEENSIS *Sermo in Conceptionem Deiparæ*, X (PG XCVI, col. 1476a).

⁴⁵ In quanto rimanda al tema della Passione, l'immagine mariana assume in sé la connotazione sacramentale che, nell'epoca post-iconoclastica, caratterizza la scena della *Crocifissione*: cfr. al proposito KARTSONIS, 1994.

⁴⁶ PAPAGEORGHIU, 1991, 9 e fig. 3.

⁴⁷ BELTING, 1990, 260-261 e fig. 139.

⁴⁸ PAPAGEORGHIU, 1991, 19 e fig. 9.

⁴⁹ DER NERSESSIAN, 1960, 82; D. I. PALLAS, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild*, München 1965, 108-133; BELTING, 1990, 270-271; ŠEVČENKO, 1991, 54-55. Vedi anche *infra*.

di mal comprensibili paradossi della fede e la destinazione a un coinvolgimento nelle pratiche votive e devozionali dei singoli fedeli, ansiosi per la propria sorte nell'aldilà.

Benché non raggiunga mai l'esito di drammaticità proprio di certe icone dei secc. XII e XIII, l'aspetto pensoso o corrucciato della Vergine è un attributo frequente nella coeva produzione italiana di tavole dipinte a soggetto sacro⁵⁰; tra gli esempi più eloquenti in questo senso, possiamo richiamare la Madonna 'Straus' di Berlinghiero, l'immagine del maestro Nello o Asinello del Museo nazionale di Pisa (un'opera fortemente condizionata dal richiamo a modelli orientali)⁵¹, la più tarda Madonna di Meliore nel Museo di Tavarnelle Val di Pesa⁵² e, probabilmente, anche la *Madonna di sotto gli organi* del duomo pisano (vedi *infra*). Nella tavola lucchese la Vergine mostra un'espressione solo lievemente malinconica; dove l'elemento emozionale risulta inevitabilmente attutito dalla resa grafica e schematica dei tratti del volto. Appaiono invece caratterizzati da un'espressione affranta, enfaticizzata soprattutto dal gesto con cui si avvicinano il lembo della veste agli occhi, i piccoli angeli a mezza figura che sono collocati in modo speculare alle estremità superiori della tavola; sia pure nella stilizzazione lineare, le due figure sono rappresentate chiaramente nell'atto di detersi le lacrime. Il motivo compare in modo identico nella tavola di Cozzile ed è noto anche in altre opere toscane del sec. XIII, come l'anta di dittico con la *Vergine glykophilusa* della National Gallery di Londra⁵³, la *Madonna in trono* dell'Accademia di Firenze (ca. 1250)⁵⁴ o la tavola pisana della collezione Acton⁵⁵. Com'è noto, sia nelle tradizioni iconografiche occidentali che in quelle orientali la raffigurazione di angeli in relazione all'immagine della Madonna col Bambino non è infrequente; nel tipo più canonico, tuttavia, le figure sono raffigurate sia tagliate al busto che a figura intera nell'atto di incensare (come nel caso, ad esempio, della *Madonna dagli occhi grossi* del Museo dell'Opera del Duomo di Siena, ca. 1215)⁵⁶ o sem-

⁵⁰ Sull'associazione anche nella Toscana occidentale dei tipi mariani con riferimenti al ciclo della Passione, che trova un parallelo nella letteratura devozionale legata agli Ordini mendicanti, cfr. CORRIE, 1996, in part. 49-53.

⁵¹ CARLI, 1994, 14 e fig. 38. Per i rapporti con i modelli bizantini vedi il mio *Devotional and Votive Images in XIIIth Century Tuscany and Their Byzantine Models*, in Πρακτικά τῆς 2ας Διεθνούς Σύναξης, Nicosia, Accademia bizantina di Cipro 17 gennaio 1998, di prossima pubblicazione.

⁵² BOSKOVITS, 1993, 648.

⁵³ Inv. n. 4741 (DAVIES, 1988, 98-99 e tav. 67).

⁵⁴ TARTUFERI, 1990, 79 e tav. 48.

⁵⁵ *Ibidem*, tav. 94.

⁵⁶ H. VAN OS, *Sienese Altarpieces 1215-1460. Form, Content, Function*, I, 1215-1344, Groningen 1984, 12, 15-17 e fig. 1. Il motivo degli angeli incensanti, di origine oc-

plicemente in quello di adorare Cristo e la Madre. Nelle icone bizantine dei secc. XII e XIII compaiono spesso alle estremità laterali superiori le mezze figure di angeli vestiti del *loros* imperiale, racchiuse entro clipei⁵⁷. Nell'antica immagine di Tsilkani in Georgia (secc. X-XI, con interventi del XIII)⁵⁸ la Madre di Dio è affiancata viceversa da due angeli vestiti col *loros* imperiale che evocano l'idea di una scorta celeste; analogamente, la Vergine è comunemente rappresentata fra gli arcangeli nelle scene dell'*Ascensione*. L'atteggiamento di dolore dei due angeli non costituisce probabilmente un elemento iconografico canonico delle immagini della Vergine. Le prime occorrenze di angeli con espressioni affrante in questo filone compaiono intorno al sec. XII, in relazione ad icone finalizzate all'espressione retorica 'per antitesi', come si è detto sopra, di istanze escatologiche e salvifiche: gli esempi probabilmente più eloquenti si incontrano nell'icona bilaterale di Kastorià e nell'affresco di Lagudherà, in cui gli angeli mestamente mostrano alla Vergine gli strumenti della Passione del Figlio⁵⁹.

L'espressione del dolore nelle figure degli angeli non costituisce in origine un tratto caratteristico delle immagini mariane, bensì compare con varianti diverse nelle scene della Passione quali la *Crocefissione*, la *Deposizione* e la *Lamentazione* o *Threnos*. Nelle più antiche raffigurazioni del sacrificio di Cristo spesso ritroviamo unicamente il sole e la luna al di sopra della Croce, come ad esempio nell'affresco della cappella di Teodoto in Santa Maria Antiqua a Roma (ca. 750)⁶⁰; tuttavia, in un'icona con la *Crocefissione* del sec. VIII al Monte Sinai, compaiono già figure di angeli tagliate al busto, i cui gesti esprimono stupore e corrucciato disappunto⁶¹. Nei grandi cicli monumentali bizantini a mosaico e ad affresco dei secc. XII e XIII gli angeli piangenti si incontrano comunemente nelle scene della Passione⁶².

cidendale, conosce una vasta diffusione, nel secolo XIII, a Cipro e in altri territori del Mediterraneo orientale: cfr. MOURIKI, 1990, 118.

⁵⁷ Tra i possibili esempi, cfr. Sinai, monastero di Santa Caterina, icona con la *Kykkothissa*, fine sec. XI (WEITZMANN, 1981, 17 e 48 fig.); Mosca, Galleria Tret'jakov, icona con la *Madonna di Jaroslavl*, sec. XII (E. S. SMIRNOVA, *Liturgiĭskie obraz' i v proizvedenijah s'ivopisi (na primere ikon' i načala XIII v.)*, in «Vizantijskij Vremennik», LV, 1994, 197-202); Megaspoleon (Grecia), katholikon, icona della *Megaspileotissa*, sec. XII (A. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, «Ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου ἐν τῇ μονῇ τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου», in «Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς» 1933, 101-119).

⁵⁸ L. CHUSKIVADZE, *Monument géorgien de peinture encaustique*, in *Atti del I° Simposio internazionale sull'arte georgiana*, Bergamo 28-30 giugno 1974, Milano 1977, 147-158.

⁵⁹ Cfr. BELTING 1990, 296-298 e fig. 163; STYLIANOU, STYLIANOU 1985, 159 e fig. 85.

⁶⁰ J. NORDHAGEN, *Santa Maria Antiqua*, Roma 1964, tavv. 32-37.

⁶¹ WEITZMANN 1976, n. B.36.

⁶² MALMQUIST 1979, 64, 79 e 81.

La raffigurazione con le mani coperte dal lembo della veste (in segno di sottomissione e rispetto) si incontra frequentemente, specie nelle scene della *Kimisis* (Dormizione della Vergine); viceversa, l'atto di accostare la stoffa agli occhi per coprirsi la faccia o detergersi le lacrime compare sempre più spesso nel ciclo della Passione a partire dal sec. XI⁶³. Nel corso dei secc. XII e XIII il tipo iconografico viene sempre maggiormente investito di valenze drammatiche, come si può osservare sia nella miniatura⁶⁴ che nell'oreficeria⁶⁵ e negli oggetti di *Kleinkunst* come le icone in steatite⁶⁶. Nondimeno, la drammatizzazione del motivo ritorna nella decorazione monumentale, come si può vedere ad esempio nel *Threnos* della chiesa degli Ayii Anargyri a Kastorià⁶⁷ e in altre scene della storia della Passione comprese in cicli affrescati dei secc. XII e XIII⁶⁸. Nel sec. XIV il gesto di velarsi il volto è attribuito agli angeli anche negli oggetti legati al richiamo liturgico della Passione, come si osserva ad esempio nell'*epitaphios* dell'Art Museum di Princeton⁶⁹. Nell'area del Mediterraneo orientale, la ricerca di

⁶³ Per la storia di questo gesto e i suoi paralleli letterari cfr. MAGUIRE, 1977, 140-151. Nella miniatura col *Threnos* nel Vangelo (Pal. 5) della Biblioteca Palatina di Parma esso fa parte del vasto repertorio di atteggiamenti di dolore impiegato nella resa degli angeli (LAZAREV 1967, 191 e fig. 243), mentre costituisce il gesto caratteristico, già stereotipato, delle due piccole figure alate ed aureolate che compaiono nella scena della *Crocefissione* in un salterio (ca. 1077) della Nationalbibliothek di Vienna (*ibidem*, 189 e fig. 210).

⁶⁴ Cfr. *Crocefissione* del Tetraevangelo di Ivion, n. 5, sec. XII (G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1960, 426 e fig. 450); *Deposizione* del Tetraevangelo di Gelati, fine sec. XII, oggi a Tbilisi, Istituto dei manoscritti (T. VELMANS, *La peinture byzantine à la fin du Moyen Âge*, Paris 1977, 106-107 e fig. 118); *Threnos* dell'Evangelario 732 di Vatopedi al Monte Athos, sec. XIII (LAZAREV, 1967, 282 e fig. 409).

⁶⁵ *Crocefissione* sulla coperta d'evangelario in argento e smalti della Biblioteca Marciana di Venezia, Cod. gr. 56, secc. XII-XIII (WESSEL, 1967, 198-202 e tav. 66a); smalto quadrato con la *Crocefissione* nella *Pala d'oro* (VOLBACH, 1994, 29, n. 57 e tav. XXX).

⁶⁶ Cfr., nel *corpus* di KALAVREZOU-MAXEINER, 1985, le icone del Museo Sacro Vaticano, seconda metà sec. XIII (I, 193-195; II, tav. 57 fig. 118) e della Walters Art Gallery di Baltimora, inv. 41.241, secc. XIV-XV (I, 224-225; II, tav. 72 fig. 157).

⁶⁷ MALMQUIST, 1979, 81 e tav. 19.

⁶⁸ Cfr. Pskov, monastero del Salvatore, *Threnos*, ca. 1156 (MAGUIRE, 1977, fig. 63); Nerezi, Sveti Panteleimon, *Threnos*, 1164 (LAZAREV, 1967, 200 e fig. 302); Enkleistra di San Neofito, navata, *Crocefissione* e *Deposizione*, 1196 (STYLIANOU, STYLIANOU, 1985, 364-366); Nereditsa, *Crocefissione*, 1199 (LAZAREV, 1966, 126-127 e fig. 103); Kalopanayiotis (Cipro), monastero di Ayios Ioannis tou Lamprodiotou, chiesa di Ayios Eraklidos, *Crocefissione*, sec. XIII (PAPAGEORGHIU, 1972, 203-204 e tav. XXI fig. 1).

⁶⁹ S. ČURČIĆ, A. S. CLAIR, *Byzantium at Princeton. Byzantine Art and Archaeology at Princeton University*, catalogo della mostra, Princeton 1 agosto-26 ottobre 1986, Princeton 1986, 135-138, n. 167.

un'espressione intensa del dolore costituisce uno degli elementi caratteristici delle icone prodotte in quello stile ibrido e ricco di sperimentazioni che è noto agli studiosi come 'arte crociata'; così ad esempio in due icone con la *Crocefissione* del monastero di Santa Caterina al Monte Sinai all'aspetto drammaticamente mesto e compassionevole degli angeli bizantini è sostituita un'irruenta manifestazione di emotività e disperazione, resa mediante il gesto con cui uno dei due messi celesti va a coprirsi gli occhi col lembo della veste⁷⁰. Nel corso del sec. XIII il motivo conosce un'ampia diffusione anche nella miniatura microarmena⁷¹ e nella pittura italiana⁷².

In un piccolo trittico destinato alla devozione privata, prodotto in ambiente crociato nel terzo quarto del sec. XIII, gli angeli dolenti che si detergono le lacrime sono raffigurati alle estremità della sezione superiore e sopravanzata della tavola, in cui si apre l'arco che delimita lo scomparto centrale, dove è rappresentata una *Crocefissione*. K. Weitzmann ha messo in luce come questa soluzione caratteristica della pittura crociata, che estromette le due piccole figure dalla scena vera e propria, si sia diffusa nel

⁷⁰ WEITZMANN, 1963, 180 e 182 e figg. 1 e 5; WEITZMANN, 1981, 202 e figg. a 211 e 214. In ogni caso il gesto è noto anche in ambito bizantino: è diffuso in particolare nella pittura paleologa del sec. XIV, come si può osservare nella piccola *Crocefissione* del dittico musivo del Museo dell'Opera del Duomo a Firenze (WEITZMANN, 1981, 23 e 75 fig.), in un'icona con le *Feste* dell'Ermitage di San Pietroburgo (LAZAREV, 1967, 369 e fig. 502) e nella *Deposizione* raffigurata su un'anta di tetrattico nella collezione del Sinai (WEITZMANN, 1981, 23 e 78 fig.). L'insistenza sulle pose enfatiche tese ad esprimere drammaticità è considerata comunque un elemento di origine occidentale e, in particolare, toscano, come sostiene DERBES, 1989, in part. 191-195; in ogni caso, come avverte MOURIKI, 1990, 118-122, occorre tener sempre presente il carattere composito della produzione crociata, che accoglie elementi da diverse tradizioni culturali del Vicino Oriente. Più affine alla compostezza retorica del modello bizantino è la *Crocefissione* illustrata in una miniatura del Messale di Napoli, fine del sec. XII (Biblioteca Nazionale, ms. VI G 11, fol. 96v; cfr. BUCHTHAL, 1957, 34 e tav. 51a).

⁷¹ Cfr. la miniatura con la *Crocefissione* (1193) del maestro Konstandin, attivo in Cilicia sul declinare del sec. XII, nel Tetraevangelo di Skevra, oggi nella biblioteca del monastero dei Padri Mechitaristi sull'isola di San Lazzaro nella laguna di Venezia; cfr. B.L. ZEKIYAN (a cura di), *Gli Armeni in Italia*, catalogo della mostra, Venezia-Padova 9 settembre 1990-20 gennaio 1991, Roma 1990, 150, n. 20.

⁷² Tra i diversi esempi, cfr. Udine, Santa Maria di Castello, absidiola meridionale, *Crocefissione* (BERGAMINI, 1994, 142 e 144 fig. 175); Princeton, Art Museum, altare con *Crocefissione* (BELTING, 1990, 412 fig. 222); New York, Metropolitan Museum, trittico, *Crocefissione* sull'anta destra (TARTUFERI, 1990, 92 e tav. 143); Enrico di Tedice, tavola con la *Deposizione*, Pisa, Museo nazionale di San Matteo, metà sec. XIII (CARLI, 1994, 17 e 41 fig. 34). In un affresco (ca. 1200) sulla parete est della chiesa parrocchiale di St.-Jacques-des-Guérets (distretto della Loira) il motivo tradizionale della crocefissione affiancata dalle figure personificate del Sole e della Luna è rivitalizzato con la contaminazione col motivo orientale degli angeli che si asciugano le lacrime col lembo della veste (DEMUS, HIRMER, 1970, 144-145 e tavv. 140-141).

corso del Duecento nella produzione italiana, e in particolare toscana, su tavola e sia stata impiegata anche in relazione a trittici recanti nello scomparto centrale, anziché un'immagine della Passione di Cristo, la figura della Madonna col Bambino, come nel caso della tavola (ca. 1270) conservata nella Yale University Art Gallery di New Haven⁷³. Probabilmente la migliore illustrazione dell'interscambio tra l'impaginazione e l'iconografia delle icone della Passione e le immagini mariane ci è offerta da un dittico senese smembrato, datato da E. R. Garrison agli anni 1270-1280⁷⁴: in uno scomparto (oggi a Budapest, Szépművészeti Múzeum) è raffigurato Cristo crocifisso su uno sfondo architettonico, privo delle figure di Maria e Giovanni, mentre nell'altro (oggi a Londra, National Gallery) compare, tagliata al busto, l'immagine della Madonna col Bambino secondo la tipologia affettuosa⁷⁵; in entrambi il soggetto principale è incorniciato da un arco rilevato, al di sopra del quale, nei pennacchi, sono rappresentati in modo sostanzialmente identico due angeli speculari nell'atto di detergersi le lacrime: il loro pianto rimane lo stesso sia in relazione al sacrificio di Cristo che all'immagine della Madre che stringe teneramente il Figlio tra le braccia⁷⁶. L'atteggiamento degli angeli e l'abbinamento dei due tipi iconografici ci riconduce alla suaccennata funzione 'culturale' delle immagini mariane, incaricate di esprimere in sé istanze escatologiche e salvifiche. Siffatto genere di retorica della figurazione, che aveva trovato ampio sviluppo nel mondo bizantino, non tardò a diffondersi nella Toscana del sec. XIII, soprattutto nella produzione di altari, dittici e trittici destinati alla devozione privata, in cui erano frequentemente giustapposti temi mariani e temi della Passione di Cristo, in modo da sottolineare la speranza nel riscatto per le anime dei peccatori, reso possibile dal sacrificio del Figlio di Dio, e il fondamentale ruolo di mediatrice per l'umanità svolto da Maria. Come ha messo in luce H. Belting, nel corso del secolo i momenti d'incontro e contaminazione tra i due ambiti tematici divennero sempre più frequenti nella pittura su tavola; per esprimere nell'immagine l'artificio dell'antitesi e della 'prolessi', con cui a Maria era conferito l'aspetto di una madre consapevole della sor-

⁷³ WEITZMANN, 1984, 153 e figg. 11-12. La collocazione degli angeli al di là dell'arco che delimita l'immagine della Madonna col Bambino è un elemento tuttavia già presente nella tradizione bizantina: cfr. ad esempio la posizione dei clipei nella più volte citata icona sinaita con la Madonna *Kykkotissa* (WEITZMANN, 1981, 48 fig.). Un'analogia dislocazione in relazione all'immagine della *Crocefissione* si incontra, ad esempio, nell'avorio di Cambridge, Fitzwilliam Museum (in origine scomparto centrale di trittico, secc. X-XI), per cui cfr. GOLDSCHMIDT, WEITZMANN, 1979, 32 e tav. VIII, fig. 26.

⁷⁴ GARRISON, 1949, 106-107, nn. 272-273.

⁷⁵ A Szépművészeti Múzeum 1906-1956, Budapest 1956, fig. 37; DAVIES, 1988, 98-99 e tav. 67.

⁷⁶ BELTING, 1981, 30-31 e fig. 2a-b.

te del proprio figlio, gli artisti toscani utilizzarono tutta una serie di espedienti, quali il ricorso a rimandi interni (come nel caso del trittico di Princeton, in cui la Vergine volge lo sguardo verso la *Flagellazione* sull'ala sinistra) o l'introduzione di dettagli iconografici appartenenti al ciclo della Passione, come il panno bianco nella mano di Maria (ancora visibile nel succitato trittico) che riproduce quello con cui la Madre si asciuga le lacrime ai piedi della croce nelle immagini della *Crocefissione*⁷⁷. Allo stesso modo, mi sembra evidente che l'unica possibile spiegazione per la presenza di angeli dolenti nella tavola lucchese consista nella volontà di richiamare proletticamente il sacrificio di Cristo; non è del resto da scartare l'ipotesi che l'immagine potesse costituire in origine lo scomparto centrale di un trittico di medie dimensioni con più immediati riferimenti ai temi della Passione nelle ali laterali⁷⁸.

Il prestigio dell'icona nella Toscana medievale

La rappresentazione della Vergine entro un arco è in ogni caso un elemento caratteristico dell'impaginazione delle icone ed è utilizzato di frequente nella miniatura bizantina per porre in evidenza il ritratto isolato di un santo; spesso questo elemento compare a rilievo, come si è visto, nello scomparto centrale dei trittici destinati alla devozione privata⁷⁹, nelle icone d'epistilio (dove è chiamato a sottolineare la scansione della sequenza di scene e figure), mentre è simulato a pittura in immagini singole come l'icona raffigurante la *Panayia Kykkotissa* ('Vergine di Kykkos') attornata da santi nella collezione del monastero di Santa Caterina al Monte Sinai⁸⁰. La decorazione a fogliami che corre sulla superficie interna dell'arco è il risul-

⁷⁷ BELTING, 1990, 410-414. L'origine del motivo nella scena della *Crocefissione* è anch'essa bizantina: cfr. ad esempio il celebre mosaico (sec. XI) del katholikon di Daphni (DEMUS, 1947, 38 e fig. 29).

⁷⁸ Può essere considerata un richiamo alla Passione anche la posa incrociata delle gambe del Bambino, che nella pittura toscana su tavola ricorre ad esempio, oltre che nella tavola di Cozzile e nella Madonna attribuita a Coppo, nella Madonna 'Straus' di Berlinghiero e nella maggior parte delle immagini mariane prodotte a Pisa nel corso del sec. XIII: cfr. CARLI, 1994, figg. 35-39 e 51-54. Il motivo trova tuttavia la sua più manifesta esplicitazione con l'introduzione in Toscana del motivo delle gambe nude incrociate, per cui cfr. CORRIE, 1996, 53-55. Per un esempio lucchese, la Madonna affettuosa già a Lucerna, cfr. GARRISON, 1949, 52, n. 62.

⁷⁹ Sugli elementi compositivi dei trittici nel mondo bizantino vedi ultimamente N. CHICHINADZE, *Some Compositional Characteristics of Georgian Triptychs of the Thirteenth Through Fifteenth Centuries*, in «Gesta», XXXV, 1996, 66-76.

⁸⁰ WEITZMANN, 1981, 17 e 48 fig. Sul culto dell'icona della Vergine di Kykkos (Cipro) cfr. TATIĆ-DJURIĆ, 1990.

tato di un lungo processo di riduzione grafica e di stilizzazione del motivo classico della palmetta⁸¹, mentre il capitello deriva probabilmente dal modello a due foglie d'acanto speculari che compare spesso nelle piccole icone bizantine in avorio⁸². Nondimeno, la decorazione dell'aureola, con la simulazione di pietre preziose rosse e verdi, denuncia la volontà di richiamarsi direttamente a modelli orientali. Come ha sottolineato M.S. Frinta⁸³, l'uso di ornare l'interno del nimbo affonda le sue origini nella pratica votiva del rivestimento con metalli e pietre preziose delle icone dei personaggi sacri più venerati, di cui si hanno le più antiche attestazioni in opere georgiane dei secc. X-XI; il rivestimento spesso arrivava a coprire un'intera tavola, ma vi sono esempi di immagini, come l'icona georgiana di Tsilkani (donata e rivestita, come riferisce un'iscrizione alla base, dall'arcivescovo Bartolomeo), in cui la copertura metallica ornata di gemme è applicata alle sole aureole della Vergine e del Bambino. Nel corso dei secc. XII e XIII si sviluppò, con un fervore particolare nei territori crociati e in particolare a Cipro, l'uso di sottolineare l'aura di venerabilità delle immagini su tavola simulando con materiali poveri dei rivestimenti in metalli preziosi: per lo più si ricorse alla tecnica del rilievo in pastiglia e alla stessa pittura. In Toscana, inoltre, si sviluppò ed ebbe una consistente importanza ancora nel sec. XIV l'uso di decorare le aureole con sottilissime lamine d'oro lavorate: una decorazione floreale di grande raffinatezza si incontra ad esempio in una tavola del Museo di San Matteo a Pisa, proveniente dalla chiesa di San Giovanni dei Fieri⁸⁴. L'uso di incastonare pietre preziose (sia vere che fal-

⁸¹ Cfr. l'occorrenza del motivo, ad esempio, nelle icone in steatite del Louvre, sec. XI (san Demetrio e san Giovanni Crisostomo; KALAVREZOU-MAXEINER, 1985, I, 103-105 e II, tav. 9, figg. 11 e 12), del Cabinet des Médailles (I, 105-106; II, tav. 9 fig. 13), del museo di Cherson, sec. XII (I, 111-113, 132-133; II, tav. 13 fig. 21, tav. 21 fig. 41), del museo Bandini di Fiesole (Arcangelo, I, 119-122; II, tav. 17 fig. 30), di Kiti (I, 159-160; II, tav. 39 fig. 62), del museo del Dumbarton Oaks Institute (I, 173; II, tav. 47 fig. 88) e di ubicazione ignota (I, 173; II, tav. 47 fig. 89), del Museo Benaki (scomparto di trittico, inv. 13500, sec. XIII: I, 185-186; II, tav. 52 fig. 104), del British Museum (Madonna col Bambino, inv. M & LA 89, 5-11, 13, sec. XIV: I, 209; II, tav. 66 fig. 134), di Colonia, Schnütgen Museum (inv. K/21, secc. XIV-XV: I, 223-224; II, tav. 71 fig. 156). Un interessante parallelo nell'ambito della pittura su tavola toscana del sec. XIII si può trovare nella scena frammentaria con la *Presentazione al tempio* del frontale della Vergine di Pomarance (Pisa).

⁸² Tra i possibili termini di confronto, ricordiamo alcuni avori del sec. X (GOLD-SCHMIDT-WEITZMANN, 1979, II, 47, 49-50, 63-65 e tavv. XXIX fig. 76, XXXII fig. 80, XLIX fig. 134, LI figg. 142-144). Vedi ancora D. GABORIT-CHOPIN, scheda 161 (*Évangiles de Poussay*), in *Byzance*, 1992, 249-252.

⁸³ FRINTA, 1981; FRINTA, 1986. Cfr. ancora J. FOLDA, *The Saint Marina Icon. 'Manniera cypria', Lingua Franca, or Crusader Art?*, in DAVEZAC, 1992, 106-133, in part. 111.

⁸⁴ CARLI, 1994, 14 e fig. 39. Sull'occorrenza della decorazione punzonata delle aureole nella pittura d'icona cipriota cfr. le osservazioni di MOURIKI, 1985-1986, 18-19. Di

se) nelle tavole è ben diffuso in tutto il mondo bizantino nei secc. XII e XIII: ricordiamo, ad esempio, la Vergine del dittico dell'*Annunciazione* del Museo di Ohrid in Macedonia (ca. 1100), dove si osserva anche una ricca decorazione in pastiglia sul rilievo dell'aureola⁸⁵. La Toscana partecipa ben presto di questo gusto per l'impreziosimento delle immagini sacre: una simile incastonatura compare così in opere come la *pala di santa Caterina* del Museo di San Matteo a Pisa⁸⁶.

In questo senso è stato anche proposto che l'esecuzione di tavole a tecnica mista, che combinano pittura e rilievo, sia nato dalla volontà di rendere con mezzi poveri l'impatto visivo dei rivestimenti metallici delle tavole e delle icone a sbalzo orientali: è il caso ad esempio della croce dipinta lucchese di San Michele in Foro, del dossale con la *Maiestas Domini* (1215) della Pinacoteca Nazionale di Siena, della *Madonna dagli occhi grossi* del Museo dell'Opera del Duomo della stessa città o della tavola della Vergine col Bambino di Santa Maria Maggiore a Firenze⁸⁷, a cui si potrebbe accostare l'ancora inedita croce della parrocchiale di Cevoli (Pisa), databile agli inizi del Duecento⁸⁸. D'altra parte, è probabile che sia più esatto dire che in queste opere il tentativo fosse diretto, in generale, all'imitazione di prodotti 'di lusso', anche al di là del riferimento a modelli orientali: questo è vero soprattutto nel caso delle croci dipinte monumentali, per le quali, in assenza di archetipi bizantini⁸⁹, il richiamo andava piuttosto ad analoghe opere in oreficeria, sul genere della croce di 'Ariberto' del duomo di Milano; lo

grande interesse sarà stabilire con maggior precisione la data di questi interventi, riscontrabili in opere come la Vergine Hodighitria (inizi secolo XIII) del monastero di Ayios Savvas tis Karonos, oggi nel Museo bizantino di Paphos: in questo caso, ad esempio, SOPHOCLEOUS, 1994, 84, ritiene possibile che i motivi costituiscano un'aggiunta successiva.

⁸⁵ DJURIĆ, 1961, 88-89 e tav. XXX.

⁸⁶ CARLI, 1994, 20 e tav. III.

⁸⁷ FRINTA, 1981, 334.

⁸⁸ L'opera è menzionata in M. TANI, *Lari attraverso i secoli. Guida al castello e al territorio larigiano*, Lari 1994, 19.

⁸⁹ Delle tre croci dipinte conservate al Sinai, solo una, di dimensioni ridotte e legata alla contemporanea produzione di croci in oreficeria, sembra essere un autentico oggetto bizantino (K. WEITZMANN, *Three Painted Crosses at Sinai*, in *Kunsthistorische Forschungen. Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag*, Salzburg 1972, 23-31). Mentre appare dimostrato che le antiche iconostasi potessero essere coronate da trittici con la scena della crocefissione nello scomparto centrale (MILJKOVIĆ-PEPEK, *Novi podaci o oltarskoj pregradi Vel'use e neke pretpostavke o n'enim prvobitnim ikonama*, in «Zbornik za likovne umetnosti», XI, 1975, 219-231), la presenza di croci dipinte è attestata solo molto tardi e appare chiaramente stimolata dall'introduzione di modelli occidentali (H. HALLENSLEBEN, *Zur Frage des byzantinischen Ursprung der monumentalen Kruzifixes, wie die Lateiner sie verehren*, in *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin 1981, 7-34).

stesso vale anche per i frontali dipinti, in cui il ricorso al rilievo probabilmente convogliava più l'idea dell'antependio scolpito che quello dell'icona a sbalzo. In altri casi, come nella *Madonna in trono* 'kyriotissa' di Santa Maria Maggiore a Firenze o nella venerata tavola di Cigoli presso San Miniato al Tedesco, è possibile intravedere una sorta di compromesso tra due forme tradizionali di immagini di culto, l'icona bidimensionale e la statua lignea⁹⁰. Tuttavia, nelle più antiche immagini mariane su tavola il richiamo al modello dell'icona risulta piuttosto evidente: già in opere come le *Madonne* del Museo Horne di Firenze (sec. XII) e della chiesa di Santa Chiara a Pisa (sec. XII), sebbene le loro caratteristiche formali siano pienamente da inquadrare nella tradizione occidentale, viene recuperata la forma *standard* dell'oggetto culturale figurativo della tradizione bizantina, con l'impaginazione al busto e significativi tratti iconografici come la mano intercedente della Vergine o il gesto benedicente del Bambino⁹¹. Nel caso della Madonna di Santa Chiara, inoltre, sulla cornice è simulata a pastiglia una decorazione orientaleggiante (in senso lato) che rende ragione dell'*aura* del modello di cui l'opera intendeva emulare l'impatto visivo; l'uso di decorare le cornici, ad imitazione dei rivestimenti metallici, trova interessanti paralleli nella produzione mediterranea di quel periodo⁹².

In pieno Duecento il prestigio di cui godeva la produzione bizantina di immagini sacre è dimostrato, oltre che dall'acquisizione e dalla reinterpretazione di soluzioni formali più vicine alle contemporanee correnti stilistiche orientali, dallo sviluppo stesso della pittura su tavola e dalla diffusione di nuove tipologie di oggetti figurativi, tra le quali, con le icone singole di ridotte dimensioni, i dittici e i trittici destinati alla devozione personale⁹³. Recentemente sempre maggiore attenzione è stata prestata al rapporto tra forme e funzioni nello sviluppo di nuovi generi di immagini sacre e, sia pure da diversi punti di vista, gli studiosi hanno spesso sottolineato l'importanza del richiamo a modelli bizantini, come, ad esempio, alle icone d'epistilio nel caso dei dossali e dei polittici⁹⁴. K. Krüger ha messo in luce il ruolo svolto dal confronto con il tipo orientale della 'Vita-icon', la raffi-

⁹⁰ KRÜGER, 1992, 25-28.

⁹¹ Cfr. al proposito H. HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962, 81-82.

⁹² Cfr. ad esempio l'icona 'crociata' con *San Sergio a cavallo e donatrice*, degli inizi del sec. XIII (FRINTA, 1981, 336 e fig. 4) e una 'Madonna affettuosa' (fine sec. XIII) nella collezione del monastero di Santa Caterina al Monte Sinai (J. GALEY, K. WEITZMANN, G. FORSYTH, *Il Sinai e il monastero di Santa Caterina*, Firenze 1982, fig. 59).

⁹³ E.W. ROWLANDS, *Sienese Painted Reliquaries of the Trecento*, in «Konsthistorisk tidskrift», XLVIII, 1979, 122-138.

⁹⁴ WEITZMANN, 1984, 158-168.

gurazione iconica di un santo circondato da scene della sua vita, nella nascita delle pale d'altare francescane⁹⁵. Le 'Vita-icons' erano a Bisanzio degli oggetti destinati in gran parte a soddisfare le esigenze della pietà individuale e avevano avuto origine, come è stato proposto di recente, dai soggetti iconografici caratteristici dei rivestimenti metallici votivi delle immagini sacre, dove spesso ricorrevano cicli narrativi che illustravano i meriti del santo raffigurato sull'icona⁹⁶. Originariamente, la presenza di piccole figure di personaggi sacri sulla cornice dell'icona richiamava del pari l'aspetto di un prezioso rivestimento: lo stesso espediente si incontra anche in alcune immagini toscane, come la *Madonna allattante* già nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Pisa (solitamente datata intorno al 1270)⁹⁷, mentre in alcune opere appartenenti all'ultimo quarto del secolo non è raro imbattersi nella trasposizione del motivo dalla cornice al corpo stesso della tavola, dove le piccole figure laterali sembrano appoggiate su un supporto, come il san Michele nella *Madonna in trono* di Montaione⁹⁸, oppure appaiono fluttuanti ai lati del trono della Vergine, come le figure e scene nella piccola tavola già a Kansas City o nella pala del Maestro di San Gaggio all'Accademia di Firenze⁹⁹.

Se passiamo dalla constatazione del prestigio di cui l'icona, in quanto oggetto figurativo destinato al culto, godeva in Toscana nei secc. XII-XIII a una riflessione sulle ragioni effettive della sua diffusione, ci troviamo immancabilmente dinanzi a uno spinoso problema critico che ancora non manca di suscitare qualche imbarazzo. Il retaggio della «byzantinische Frage», dell'annosa questione che a lungo ha acceso gli animi e costretto a prese di posizione anche molto forti – basti richiamare l'*Orient oder Rom?* di J. Strzygowski, da un lato, e il *Giudizio sul Duecento* di Roberto Longhi, dall'altro –¹⁰⁰, ha continuato a lungo a condizionare il dibattito, ad esempio, sulla pittura pisana su tavola del sec. XIII, la cui analisi è stata a mio giudizio pesantemente penalizzata dallo scarso interesse prestato verso il riconoscimento 'positivo' della sua natura di produzione ibrida e 'di frontiera', in cui le tradizioni formali occidentali si combinano con una profonda co-

⁹⁵ KRÜGER, 1992, 10-11.

⁹⁶ ŠEVČENKO, 1992. Circa l'antichità dello schema della 'Vita-icon' vedi ultimamente A. W. CARR in «Speculum», LXXI, 1996, 1025.

⁹⁷ CARLI, 1994, 21 e fig. 51. Attualmente l'opera è conservata nella chiesa suburbana di Pisa che ripete l'intitolazione ai santi Cosma e Damiano dell'edificio di provenienza, distrutto durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale.

⁹⁸ GARRISON, 1949, 87, n. 207.

⁹⁹ TARTUFERI, 1990, 91 e fig. 167; 108 e fig. 214.

¹⁰⁰ Per un'utile sintesi delle vicende della 'byzantinische Frage' cfr. ANDALORO, 1990, 55-67.

noscenza di modelli orientali¹⁰¹. L'originaria impostazione dualistica della *byzantinische Frage*, che induceva ad operare una distinzione netta fra i due mondi e a privilegiare gli elementi di differenza rispetto ai momenti di incontro, era condizionata dall'intento, più o meno dichiarato, di definire l'arte e la cultura di Bisanzio in quanto fondate su valori nettamente opposti a quelli del mondo occidentale; viceversa, l'interpretazione della tradizione occidentale medievale – e quindi delle stesse radici culturali del nostro mondo – si esprimeva attraverso una definizione per antitesi con un Oriente percepito come 'altro', vuoi da parte di chi, giudicandolo, lo condannava, vuoi da parte di chi assumeva per converso una posizione radicalmente opposta, sublimando l'arte bizantina in una sorta di splendido isolamento¹⁰². Antichi pregiudizi di questo genere sono a tutt'oggi, nonostante tutto, lenti a morire: non c'è dubbio, ad esempio, che le sintesi di storia dell'arte italiana e i manuali scolastici attualmente in circolazione in Italia continuino a fornire un quadro dello sviluppo della pittura nel sec. XIII individuando nel superamento della 'maniera greca' la condizione primaria per l'affermazione di quelle soluzioni di 'umanizzazione' e 'naturalismo' individuate quali elementi essenziali dell'arte italiana.

L'alternativa secca tra Oriente e Occidente è stata messa in discussione, in primo luogo, dal sempre maggiore approfondimento delle conoscenze nel campo della produzione bizantina. Inoltre, a partire dagli anni Cinquanta gli studi di H. Buchthal, K. Weitzmann, G. Kühnel e altri sulla pittura dei regni crociati hanno ampliato lo spazio della discussione offrendo all'attenzione degli studiosi un'intera produzione che si pone a metà strada fra l'arte bizantina e la pittura occidentale¹⁰³; recentemente, le ricerche in particolare di L.-A. Hunt sono andate oltre la polarizzazione Bisanzio/Occidente evidenziando il ruolo della componente delle comunità cristiane dell'area mediterranea orientale nell'interscambio culturale dei Regni crociati¹⁰⁴. Il ruolo di 'frontiera' e crogiuolo fra tradizioni diverse è stato rico-

¹⁰¹ Emblematiche in questo senso sono, a mio avviso, le vicende critiche della cosiddetta *Croce n. 20* del Museo nazionale di Pisa, un'opera che non trova diretti elementi di confronto con opere occidentali né con opere bizantine, benché abbia punti di contatto con entrambe le tradizioni. Vedi in proposito, per i rapporti con Bisanzio, W. ANGELELLI, *Studenica and the Byzantine Elements in Croce n. 20 in Pisa*, in *Studenitsa i vizantijska umetnost oko 1200. godine*, Atti del convegno, Studenica settembre 1986, Beograd 1988, 321-327.

¹⁰² R.S. NELSON, *Living on the Byzantine Borders of Western Art*, in «Gesta», XXXV, 1996, 3-11.

¹⁰³ BUCHTHAL, 1957; WEITZMANN, 1963; KÜHNEL, 1988.

¹⁰⁴ L.-A. HUNT, *Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of «Crusader» Art*, in «Dumbarton Oaks Papers», XLV, 1991, 69-85.

nosciuto quindi ad altre aree del Mediterraneo, tra le quali Cipro, la Cilicia armena, l'Egitto, l'Italia meridionale e la Sicilia, Venezia e le terre altoadriatiche¹⁰⁵, mentre nel complesso la Toscana è rimasta a lungo, in questo sviluppo degli studi, piuttosto in ombra: ancora in tempi relativamente recenti, del resto, si sono registrati degli interventi tesi a negare nel modo più assoluto la possibilità stessa di relazioni artistiche tra la pittura pisana e l'arte dell'impero d'Oriente¹⁰⁶. Per converso, la mappa dei territori interessati dalla cosiddetta 'influenza bizantina' si è andato in questi ultimi anni vieppiù allargando: a manifestare familiarità con prodotti della pittura di Costantinopoli sono opere appartenenti anche a tradizioni figurative un tempo considerate immuni a qualsiasi genere di relazione con Bisanzio, quali le arti dei Paesi Bassi, della Scandinavia, dell'Irlanda o dell'Islanda¹⁰⁷.

Gli studi di H. Belting hanno notevolmente contribuito, viceversa, a spostare il piano della discussione dal mero ambito formale al problema della ricezione e della destinazione funzionale delle immagini toscane e latine in genere che imitano l'aspetto di icone orientali. Sembra ormai consolidato, su questa scia, che il problema dell'*influenza* bizantina non può più essere considerato semplicemente in termini di adesione di artisti e committenti alle tendenze stilistiche costantinopolitane, ma che bisogna tenere in conto il valore sacrale, documentario e reliquiale di cui le icone bizantine furono investite e la loro finalizzazione all'espressione di significati devozionali che venivano incontro alle esigenze dei laici e dei nuovi ordini

¹⁰⁵ A. J. WHARTON, *Art of Empire. Painting and Architecture of the Byzantine Periphery. A Comparative Study of Four Provinces*, Baltimore 1988; V. PACE, *Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana*, in XXXIII corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna, 23-30 marzo 1985, Ravenna 1985, 259-298; L.-A. HUNT, *Eternal Light and Life: A Thirteenth-Century Icon from the Monastery of the Syrians, Egypt, and the Jerusalem Pascal Liturgy*, in «Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik», XLIII, 1993, 349-366; BELTING, 1990, 220-232.

¹⁰⁶ CH. A. SMITH, *Pisa: A Negative Case of Byzantine Influence*, in H. BELTING (a cura di), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*. Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte, Bologna 1979, II, Bologna 1982, 95-102.

¹⁰⁷ Cfr. S. JÓNSDÓTTIR, *An 11th Century Byzantine Last Judgement in Iceland*, Reykjavík 1959; J. J. M. TIMMERS, *Byzantine Influences on Architecture and Other Art Forms in the Low Countries with Particular Reference to the Region of the Meuse*, in V.D. VAN AALST, K.N. CIGGAAR (a cura di), *Byzantium and the Low Countries in the Tenth Century*, Hernen 1985, 104-145; E. PILTZ, *Monuments byzantines en Suède du XII^e siècle*, in *Actes Athènes*, 1979-1981, II, 939-952; A. JÄÄSKINEN, *Byzantine Painting in the North*, in H. HOHTI (a cura di), *Byzantium and the North. Papers presented at the Symposium «Byzantium and the North» at Valamo Monastery 11th and 12th June 1981*, Helsinki 1985, 45-51; H. RICHARDSON, *Observations on Christian Art in Early Ireland, Georgia and Armenia*, in M. RYAN (a cura di), *Ireland and Insular Art A. D. 500-1200*. Atti del convegno, Cork 31 novembre-3 dicembre 1985, Dublin 1987, 129-137.

mendicanti¹⁰⁸. A dar corpo all'aura di preziosità sacrale che venne creandosi intorno all'icona fu innanzitutto la diffusione in Occidente di racconti inerenti immagini dipinte miracolose di Costantinopoli, delle Terre Sante e di Roma, quali si incontravano nelle raccolte letterarie dei *Miracoli della Vergine*, nei resoconti dei pellegrini e nelle *Vite* dei santi. Diffusi erano ad esempio i racconti agiografici che vantavano prodigi manifestati da Cristo e dalla Vergine attraverso le loro immagini: tra gli altri, la storia dell'icona costantinopolitana di Cristo 'Antiphonitis' (garante di una difficile transazione commerciale), il miracolo dell'icona mariana che aveva parlato a Maria Egiziaca nel nartece del Santo Sepolcro a Gerusalemme o, ancora, l'esposizione al cospetto di Costantino delle immagini dei santi Pietro e Paolo da parte di papa Silvestro, una scena che conosce un'illustrazione emblematica in Toscana nell'architrave scolpito (ultimo quarto del sec. XII) che anticamente sovrastava il portale centrale della chiesa di San Silvestro a Pisa¹⁰⁹.

Di immagini prodigiose avevano narrato i pellegrini di Palestina sin dall'Alto Medioevo, e ancora nei secc. XII e XIII giungeva fino in Occidente, attraverso i crociati, la fama di celebri santuari della Siria e della costa libanese in cui si veneravano antiche e prodigiose immagini, come le icone di Saidnaia e Tortosa¹¹⁰. A partire soprattutto dal sec. XI le descrizioni di Costantinopoli esaltano la città come una sorta di grande repository delle più preziose reliquie d'Oriente ed elencano fra questi importanti immagini miracolose, quali il *mandylion* di Edessa, l'icona del monastero των Ὁδηγῶν e altre antiche immagini capaci di operare prodigi, non fatte da mano d'uomo o dipinte dell'evangelista Luca: la leggenda del santo ritrattista della Vergine e di Cristo era ben nota in Occidente a partire soprattutto dal sec. XI, quando iniziarono a diffondersi in Roma fenomeni culturali incentrati su immagini attribuite al pennello dell'evangelista¹¹¹. La fama del preziosissimo tesoro di reliquie cristologiche e mariane, custodito nella cappella imperiale di Santa Maria del Pharos nel Grande Palazzo, che aveva raggiunto la sua forma definitiva soprattutto a seguito delle vittorio-

¹⁰⁸ BELTING, 1990, 423-446. Cfr. ancora KRÜGER, 1992, 50-55 e 65-73; CUTLER, 1994.

¹⁰⁹ A. MILONE, scheda 16, in C. BARACCHINI (a cura di), *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra, 30 luglio-31 ottobre 1993, Firenze 1993, 169-172.

¹¹⁰ Per Saidnaia cfr. in gen. P. PEETERS, *La légende de Saïdnaia*, in «Analecta Bollandiana», XXV, 1906, 137-157; per Tortosa, J. NASRALLAH, *Le culte de Marie en Orient*, Paris 1971, 17-21.

¹¹¹ Su queste vicende cfr. il mio *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998.

se campagne di Niceforo Foca e Giovanni Zimisce nel corso del sec. X, stimolò a lungo, culminando con la sua spoliatura durante la crociata del 1204, l'immaginazione dei fedeli d'Occidente: nella sacra collezione erano raccolte, se così si può dire, le più venerabili reliquie legate storicamente o analogicamente alla Passione di Cristo – quali la sacra lancia, la corona di spine, la sacra spugna, il sudario, la sindone, l'icona di Cristo che aveva sanguinato dopo esser stata crocifissa e trafitta dagli ebrei di Beirut e il mandylion di Edessa¹¹². Già Carlo Magno, nella costituzione del tesoro della Cappella Palatina, aveva guardato al modello imperiale bizantino¹¹³, ed Angilberto di St.-Riquier ricordò esplicitamente Costantinopoli come uno dei principali luoghi di origine delle reliquie raccolte a Centula¹¹⁴. Tra X e XI secolo comparvero tuttavia raccolte di reliquie che per tipologia e successione sembravano richiamarsi direttamente al tesoro costantinopolitano: così ad esempio a Clermont-Ferrand, a Oviedo e a Lucca, in cui erano raccolti numerosi cimeli della Passione¹¹⁵.

Significativamente, nella Toscana medievale le immagini in quanto oggetti figurativi investiti di valenze sacrali compaiono in relazione all'affermazione di culti reliquiali strettamente improntati al modello della sacra collezione di Costantinopoli. Nel corso dei secc. XIII e XIV, di pari passo con la diffusione delle immagini mobili, andranno moltiplicandosi i fenomeni culturali incentrati su oggetti figurativi: il culto di un'immagine *achiropiitos*, donata da Cristo a santa Bona durante una visione, è testimoniato nel sec. XIII nei dintorni di Pisa nella chiesa di San Jacopo de Podio, dove tuttavia era il luogo stesso dove si ergeva l'edificio sacro a costituire il fuoco principale del pellegrinaggio e delle pratiche devozionali ad esso legate¹¹⁶. Per incontrare delle immagini dipinte che costituiscano il nucleo centrale di un fenomeno culturale bisogna attendere la seconda metà del Duecento, con l'epifania miracolistica della Madonna di Orsanmichele e il diffondersi della fama dell'immagine di Cigoli, per poi assistere, nel sec.

¹¹² R. JANIN, *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin. I. Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique*, 3, *Les églises et les monastères*, Paris 1969, 235.

¹¹³ Cfr. in gen. A. LEGNER, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995, 199-219.

¹¹⁴ ANGILBERTI, *De Ecclesia Centulensi libellus*, II, (MGH Scriptores, XV/1, 175).

¹¹⁵ Cfr. F. DE MÉLY, *Reliques de Constantinople*, in «Revue de l'Art chrétien», s. IV, XI, 1900, 218-219; D. DE BRUYNE, *Le plus ancien catalogue des reliques d'Oviedo*, in «Analecta Bollandiana», XLV, 1927, 93-95, 93; H. SCHWARZMAIER, *Movimenti religiosi e sociali a Lucca nel periodo tardo-longobardo e carolingio* (Contributo alla Leggenda del Volto Santo), Lucca 1973, 22-24.

¹¹⁶ F. PANARELLI, *Culto dei santi e culto dei luoghi: il caso di S. Bona e il monastero di S. Jacopo de Podio*, in G. ROSSETTI (a cura di), *Pisa e la Toscana occidentale nel Medioevo. A C. Violante nei suoi 70 anni*, II, Pisa 1992, 151-180, in part. 174.

XIV, all'infittirsi della mappa dei luoghi di pellegrinaggio mariani venerati per la presenza di un'icona prodigiosa¹¹⁷.

In buona misura, l'imitazione delle icone nelle botteghe dei pittori toscani fu stimolata dal prestigio che le circondava e dal crescente desiderio dei fedeli di appropriarsi di quei preziosi, antichi e venerabili ritratti sacri perchè potessero soddisfare le esigenze della pietà e del raccoglimento individuale. Le cose non andavano poi tanto diversamente nel mondo bizantino, dove il desiderio di finalizzare l'aura di venerabilità della pittura sacra a scopi di protezione e salvezza nell'aldilà si concretizzava nell'offerta votiva e «pro anima» di immagini (dalla tavola al ciclo monumentale ad affresco o a mosaico), nel rivestimento di un'icona con schermature in metalli preziosi, nell'apposizione di un'iscrizione dedicatoria o nella rappresentazione del donatore in *proskynesis* ai piedi del personaggio sacro¹¹⁸. Nell'ambiente crociato non tardarono a diffondersi, ad imitazione dei costumi bizantini, fenomeni di concretizzazione nell'immagine sacra di atti di *dedicatio sui* a un personaggio sacro: intorno agli anni Trenta del sec. XII, le colonne della basilica della Natività di Betlemme furono rivestite di affreschi votivi in cui venivano simulate icone bizantine (tra cui una Madonna *glykophilusa*) al di sotto delle quali erano rappresentati ritratti di voven-

¹¹⁷ Per questi temi cfr. F.A. DAL PINO, *I Frati Servi di Maria dalle origini all'approvazione* (1233 ca.-1304), I, 1, Louvain 1972, 52 nota 6, 71 nota 64, 73-74 e 152-153; R. TREXLER, *Florentine Religious Experience: the Sacred Image*, in ID., *Church and Community 1200-1600*, Roma 1987, 37-74, in part. 57-58; HENIGER, 1995, 49-51.

¹¹⁸ Sulle pratiche votive bizantine vedi A. e J. STYLIANOU, *Donors and Dedicatory Inscriptions, Suppliants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus*, in «Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft», IX, 1960, 97-128; S. TOMKOVIĆ-REGGIANI, *Portraits et structures sociales au XII^e siècle. Un aspect du problème: le portrait laïque*, in *Actes Athènes*, 1979-1981, II, 823-836; TH. F. MATHEWS, *Private Liturgy in Byzantine Architecture*, in «Cahiers archéologiques», XXX, 1982, 125-138; R. CORMACK, *Writing in Gold. Byzantine Society and Its Icons*, London 1985, 215-251; BELTING, 1990, 279-291; CARR, 1991, 39-61; N. TETERIATNIKOV, *Private Salvation Programs and Their Effect on Byzantine Church Decoration*, in «Arte medievale», s. II, VII, 1993, 47-62; N. ŠEVČENKO, *The Representations of Donors and Holy Figures on Four Byzantine Icons*, in «Δελτίον τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς ἐταιρείας», s. IV, XVII, 1993-1994, 157-164.; ŠEVČENKO, 1994; J. C. ANDERSON, *The Byzantine Panel Portrait before and after Iconoclasm*, in OUSTERHOUT, BRUBAKER, 1995, 25-44; D. MOURIKI, *Portraits de donateurs et invocations sur les icônes du XIII^e siècle au Sinai*, in «Études balkaniques. Cahiers Pierre Belon», II, 1995, 103-105. In particolare, l'uso di icone 'personalizzate' dalla presenza di iscrizioni dedicatorie e/o da ritratti dei voventi risale all'epoca preiconoclastica, come dimostrano alcune icone conservate al Sinai: cfr. WEITZMANN, 1976, n. B. 14, tav. XVI, 37-38 (scomparto centrale di un trittico, sec. VII, con ritratto del diacono Leone); 66-67, pls. XXVI e XCIII, (icona di sant'Irene, secc. VIII-IX, con una figura in *proskynesis* ai piedi e l'iscrizione «ΝΙΚΟΛΑΟC [CAB]ΑΤΙΑΝΟC»).

ti in preghiera¹¹⁹; in un'icona della seconda metà del sec. XIII, conservata nella collezione del monastero di Santa Caterina al Monte Sinai, il crociato Giorgio da Parigi, probabilmente un templare, si fece rappresentare ai piedi dei santi militari Teodoro e Giorgio in *proskynesis*, accompagnato addirittura da un'iscrizione di *dedicatio* in greco¹²⁰. Un'icona di grandi dimensioni (cm 203x158), oggi al Museo bizantino di Nicosia, con *San Nicola e scene della sua vita* nella seconda metà del sec. XIII fu commissionata, probabilmente già per la chiesa di Hayios Nikolaos tis Stiyis presso Kakopetria a Cipro, da un cavaliere crociato, il cui ritratto come vovente, assieme a quello della moglie, compare ai piedi del santo. Opera ibrida per eccellenza, combina un'impaginazione che ricorda le pale d'altare toscane duecentesche con un'imitazione pedissequa dell'iconografia locale delle immagini sacre di san Nicola e con l'introduzione di iscrizioni greche ad illustrazione delle scenette laterali. Analoghe dimensioni e impaginazione si incontrano ancora in una tavola dello stesso periodo recante la *Madonna in trono*, commissionata da una comunità carmelitana di Cipro, i cui membri si osservano inginocchiati sotto un lembo del manto della Vergine, secondo un tipo iconografico analogo a quello noto dalla tavola della *Madonna dei Francescani* di Duccio¹²¹. Al di là dell'origine occidentale o orientale del motivo (che ritorna a Cipro anche in un affresco del nartece della Panayia Phorbiotissa di Asinou)¹²², è interessante rilevare come l'elaborazione e diffusione di nuovi tipi iconografici a significato votivo avvenga in ambiti geografici 'di frontiera' e come la necessità di esprimere istanze legate al desiderio di protezione celeste e all'ansia per la propria sorte nell'aldilà fosse sentita e condivisa sia dai fedeli di fede latina che da quelli di fede greca¹²³. Nella tradizione iconografica e nelle pratiche culturali bizantine gli Occidentali individuarono probabilmente i mezzi più idonei per dare espressione a nuove tendenze della pietà individuale; a costituire un tramite tra i due mondi furono in gran parte gli Ordini mendicanti, che di queste nuove tendenze si fecero in buona misura interpreti e mediatori¹²⁴.

Una testimonianza della precoce diffusione in Toscana di costumi votivi relativi ad immagini sacre affini a quelli diffusi nel mondo bizantino

¹¹⁹ KÜHNEL, 1988, 14-21; J. FOLDA, *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cambridge (Mass.) 1995, 91-97.

¹²⁰ WEITZMANN, 1966, 80 e fig. 64.

¹²¹ Sulle due tavole cfr. PAPAGEORGIOU, 1991, 46-55 e figg. 31-32.

¹²² STYLIANOU, STYLIANOU, 1985, 140.

¹²³ Vedi al proposito CARR, 1991, 105-106.

¹²⁴ DERBES, 1989, 197-198, nonché, della stessa autrice, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge (Mass.) 1996.

può essere considerata la lunga iscrizione dedicatoria che affianca il rilievo del *Pantokrator* nella lunetta sovrastante il portale maggiore della chiesa suburbana di San Michele degli Scalzi presso Pisa¹²⁵. L'immagine di Cristo, realizzata su una lastra rettangolare, simula l'aspetto di un'icona bizantina, sia per quanto riguarda l'impaginazione (la rappresentazione *en buste*), sia per le caratteristiche stilistiche. Al di sotto, sull'architrave del portale, una teoria d'angeli frontali è dispiegata come una sorta di milizia celeste, che sottolinea, forse richiamando nella superficie piana il programma canonico delle cupole bizantine, il ruolo di Cristo come signore dell'Universo e come Giudice supremo¹²⁶. L'iscrizione dedicatoria con cui il donatore Montanino Zechia e la moglie invitano coloro che entrano in chiesa a pregare per la salute delle loro anime ottiene il risultato di evidenziare il desiderio dei due voventi di 'personalizzare' l'immagine, di orientarne il senso e la percezione affermando, da un lato, il proprio merito di benefattori della Chiesa addirittura con l'esibizione della cifra spesa per l'esecuzione dell'opera¹²⁷, e, dall'altro, mettendo in stretta relazione il ritratto di Cristo con la propria richiesta di salvezza, in modo analogo a quanto avveniva nei rivestimenti metallici delle icone o negli affreschi votivi sul genere dell'*Arakiotissa* di Lagudherà. Non casuale è anche la scelta del gesto di benedizione di Cristo, con il pollice accostato all'anulare e il mignolo alzato, in luogo della posa della mano tradizionale in cui sono accostati al pollice il mignolo e l'anulare; la differenza tra i due è motivata dalla diversa connotazione semantica: il gesto col mignolo alzato è utilizzato frequentemente nelle rappresentazioni dei miracoli di Gesù per sottolineare una grazia che viene accordata¹²⁸, come tale, allorché è recuperato nel ritratto di Cristo, ha lo scopo di introdurre una sfumatura di significato, di natura soteriologica, che

¹²⁵ Per le vicende critiche di questa immagine cfr. il sunto nella mia scheda 38, in CASTELNUOVO, 1992, 195-196. Per l'iscrizione cfr. O. BANTI, *Di alcune iscrizioni del secolo XII su lamine plumbee relative al culto delle reliquie. Note di epigrafia medievale*, in «Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche», XIX, 1990, 297-319, in part. 185-186.

¹²⁶ Vedi al proposito N. ΓΚΙΟΛΕΣ, 'Ο βυζαντινὸς τροῦλλος καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ τοῦ πρόγραμμα (μέσα 6^{ου} αἰ.-1204), Ἀθήναι 1990.

¹²⁷ Essa recita: «Anno D(omi)ni MCCIII Montaninus Zechia dedit i(n) hoc opere libras CII pro anima sua et uxoris sue. O(mne)s intr(a)ntes ecclesiam rogate Deum pro eis/ Vos qui huc advenitis limina nostra intrant(e)s flectite colla Deo ne sitis c(um) Phariseo hec est porta Dei vertite retro rei». Cfr. in part. O. BANTI, *Epigrafi medievali pisane del Museo Nazionale di San Matteo*, in ID., *Scritti di storia, diplomatica ed epigrafia*, a cura di S.S. Scalfati, Pisa 1995, 11-14. È possibile pensare che questa coppia di benefattori appartenesse alle comunità di conversi che erano affiliate ai monasteri pulsanesi.

¹²⁸ MAGUIRE, 1994, 74-83. Per l'esattezza a San Michele degli Scalzi si incontra un'ulteriore variante del gesto, in cui il medio e l'indice appaiono incrociati, quale si incontra, ad esempio, nel Pantokrator di Lysi, sec. XIII (CARR, 1991, tav. 13).

ben si accorderebbe con le 'strategie per l'aldilà' di Montanino Zechia e della sua compagna.

D'altro canto, l'appartenenza della chiesa di San Michele degli Scalzi all'ordine monastico pulsanese, che, sorto nell'ambiente 'greco' della Puglia del sec. XI, si fece dal suo nascere promotore di fenomeni di culto legati ad immagini sacre, può far pensare a una relazione dei costumi devozionali pisani con quelli, fortemente condizionati dal richiamo agli usi bizantini, dell'Italia meridionale¹²⁹. Forse non è un caso che, sempre in relazione a San Michele degli Scalzi, abbiamo un'attestazione del coinvolgimento di icone nelle pratiche della pietà individuale: nella *Vita* di santa Bona si fa menzione, ad esempio, di un monaco dal nome orientale di Basilio che soleva praticare con grande zelo l'autoflagellazione dinanzi a un'immagine della Vergine¹³⁰. La diffusione di tavole di piccole dimensioni, dittici e trittici, caratterizzate da un'impaginazione e da un trattamento generale dell'iconografia e degli elementi formali che si richiamano direttamente a modelli orientali è, del resto, già di per sé un'attestazione sufficientemente eloquente del fatto che il fenomeno dell'imitazione di icone in Toscana è in buona parte legato a una destinazione privata di questi oggetti. L'integrazione nello spazio dell'edificio sacro è avvenuta probabilmente in modo graduale e, attualmente, si tende a riconoscere soprattutto nell'iniziativa degli Ordini mendicanti e delle confraternite laiche, che mediavano e regolamentavano sentimenti devozionali diffusi nella società cittadina, uno dei principali stimoli alla loro sempre maggiore diffusione¹³¹. Gran parte delle immagini su tavola toscane che ripetono modelli di origine bizantina erano oggetto di lasciti da parte di privati, avevano probabilmente una collocazione fissa o provvisoria sugli altari laterali ed erano chiamate ad esprimere istanze salvifiche, profilattiche e risolutorie; così, ad esempio, nel testamento del mercante lucchese Arrigo del fu Tedaldo Burelli (1257) incontriamo una delle più antiche attestazioni di donazioni *pro remedio animæ* di altari laterali in cui fosse perennemente compresa «unam tabulam ubi sit picta immago Beate virginis Marie»¹³². In sostanza, ciò che ci preme sottolineare è come dalla cultura bizantina i Toscani del sec. XIII avessero acquisito un diverso modo di rapportarsi con la sfera del divino

¹²⁹ Sulle iniziative artistiche dell'ordine pulsanese in Toscana cfr. A.R. CALDERONI MASETTI, *La committenza pulsanese in Toscana nei secoli XII e XIII: primi risultati di un'indagine*, in «Storia dell'arte», LXIV, 1982, 45-56.

¹³⁰ Pisa, Archivio Capitolare, ms. C 181 c. 45r.

¹³¹ KRÜGER, 1992, 50-55.

¹³² Lucca, Archivio di stato, *Pergamene San Romano*, 20 febbraio 1257. Il documento è segnalato nel regesto di G. CONCIONI, C. FERRI, G. GHILARDUCCI, *Arte e pittura nel medioevo lucchese*, Lucca 1994, 110, cr. 93.

avvalendosi di una tipologia di oggetto sacro, l'icona, che permetteva di esprimere alcune delle nuove istanze di religiosità privata diffuse nella società cittadina di quel periodo. Fra le pratiche devozionali legate alle immagini sacre accolte in Toscana dal mondo orientale va annoverata la consuetudine di ridipingere periodicamente i volti e le mani dei personaggi della Fede; anche gli interventi tendenti a modernizzare, ancora nel sec. XIV, i lineamenti e l'aspetto esteriore di Cristo, della Vergine e dei santi vanno inquadrati, come ha sottolineato C. Hœniger, nell'ambito di un atto devozionale¹³³.

Pisa è indubbiamente la città toscana dove la conoscenza dell'arte bizantina è più stretta e più vasta è la produzione di icone ad imitazione dei modelli orientali. Già nei primissimi anni del sec. XIII, come si è visto, immagini di aspetto 'iconico' vengono riprodotte sulle facciate delle chiese, come nel caso del Pantokrator e degli angeli di San Michele degli Scalzi e del rilievo con la *Grande Deisis* sopra il portale maggiore del Battistero, che sembra richiamare le grandi icone di andamento orizzontale che, nelle chiese bizantine, venivano poste al di sopra delle architravi o *epistili* delle iconostasi¹³⁴. Un'icona marmorea con la *Vergine orante* (ca. 1190) si trova

¹³³ HœNIGER, 1995, 21-42.

¹³⁴ L'architrave con gli angeli di San Michele degli Scalzi è di difficile interpretazione, principalmente a causa degli scarsi termini di confronto nella produzione scultorea bizantina in marmo, a carattere figurativo, di cui ci rimangono pochi lacerti; un possibile parallelo potrebbe essere intravisto con una testa di arcangelo del Museo archeologico di Istanbul, inv. 3930, secc. XII-XIII (GRABAR, 1976, 121-122, n. 118). Il rapporto con oggetti di 'Kleinkunst' come gli avori, sostenuto da alcuni autori (A. SCHMARSOW, *S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter*, Breslau 1890, 219-221; CARLI, 1974, 14-15), troverebbe a mio giudizio un punto di sostegno nel prestigio di cui godevano in quel momento le immagini sacre di aspetto orientale e, in particolare, quelle realizzate in materiali di lusso: l'imitazione degli avori corrisponderebbe, in questo senso, alla volontà di esibire, trasponendolo nella dimensione monumentale, il potenziale di preziosità sia sacrale che materiale attribuito a quel genere di oggetti. D'altra parte, un possibile parallelo potrebbe essere individuato anche nella produzione bizantina di icone a sbalzo, della quale possediamo un riflesso negli esemplari prodotti in Georgia nei secc. X-XI: cfr. in particolare l'icona degli *Arcangeli Michele e Gabriele* della chiesa di Tsyurmi in Svanezia, sec. XI (ALIBEGASHVILI, VOLSKAJA, 1981, 87 e 105 fig.). L'architrave del Battistero, eseguita probabilmente dalla stessa maestranza attiva a San Michele degli Scalzi, dimostra una così stretta imitazione delle icone d'epistilio bizantine, che in passato uno studioso autorevole come S. Bettini, in occasione della mostra sull'arte bizantina di Atene (1964), poté arrivare a considerarla un'autentica architrave d'iconostasi orientale reimpiegata; cfr. S. BETTINI, *La sculpture byzantine*, in *L'art byzantin, art européen*, catalogo della mostra, Atene, 1 aprile-15 giugno 1964, Athènes 1964, 127-130. In realtà, come nello stesso anno ricordò M. Chatzidakis, alcune soluzioni formali si opponevano innanzitutto a una simile idea: così ad esempio l'uso del trapano a vista, che conosce poca fortuna nella scultura bizantina, era da considerare

collocata sulla facciata della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno ed è tipologicamente assimilabile a tutta una serie di simili immagini che decoravano le chiese di Costantinopoli (a partire dal *Metatorikion* delle Blacherne) e che godettero di grande fortuna nella decorazione di importanti edifici sacri della Venezia medievale¹³⁵. Il Duomo pisano ostentava, nel sec. XII, pa-

piuttosto come un richiamo preciso a modelli paleocristiani; del pari l'introduzione di piccole palme alle estremità sembrava una citazione da sarcofagi tardoromani, più che da archetipi bizantini (CHATZIDAKIS, 1964, 382 nota 6). Il tema dispiegato è la cosiddetta Μεγάλη Δέησις, consistente nel 'Trimorphon' (ossia nella figura centrale di Cristo con la Vergine e Giovanni Battista nella posa dell'intercessione) affiancato da figure di angeli e apostoli, un tema che illustra la dottrina ortodossa della Grazia ed è forse investito di valenze eucaristiche, richiamate attraverso il rimando alla dislocazione delle particole sulla patena nel rito della *proskomidia* (cfr. al proposito I. M. HAANSENS, *Institutiones liturgicae de ritibus orientalibus*. III. *De missa rituum orientalium: pars altera*, Romae 1932, 203; cfr. ancora WALTER, 1968, 324, che cita un passo di Stefano Diacono in cui si fa menzione di una patena con rappresentazione del *trimorphon*). Rappresentazioni della Grande Deisis sono abbastanza comuni negli architravi del *templon* a partire dal sec. X (WALTER, 1993, 210-211); in nessun caso si assiste tuttavia a un'esecuzione in altorilievo del motivo. BELTING, 1990, 268, propone di leggere l'architrave pisana come la traduzione nella pietra di un archetipo in argento e smalti, della cui esistenza abbiamo attestazioni documentarie e del cui aspetto complessivo offre un pallido riflesso il *templon* di Afyon Karahisar (938), dove si osserva una sequenza di personaggi della Megali Deisis entro clipei un tempo decorati con smalti introdotti forse per imitare l'aspetto prezioso dell'oreficeria (cfr. N. FIRATLI, *Découverte d'une église byzantine à Sébaste de Phrygie*, in «Cahiers archéologiques» XIX, 1969, 14-30). Non ci è comunque dato di sapere se esistessero grandi iconostasi in metallo dotate di immagini a forte rilievo. L'altra difficoltà che si incontra nel commentare l'architrave del Battistero di Pisa consiste nel fatto che, a differenza degli esempi bizantini, le figure sono rappresentate tagliate al busto e sono dotate di una carica monumentale di cui non si conoscono paralleli nelle iconostasi scolpite contemporanee; al contrario, nel corso dei secoli XII e XIII, col diffondersi delle icone d'epistilio, sembra che l'uso di decorare il *templon* con immagini sacre sia andato progressivamente in declino (WALTER, 1993, 211-212). Maggiori affinità sono riconoscibili del resto con l'impaginazione delle icone d'epistilio dipinte: la presenza del tema della Grande Deisis in questi oggetti è dimostrabile sulla base di alcuni frammenti di icone d'epistilio russe (V. LAZAREV, *Trois fragments d'épistyles peintes et le templon byzantin*, in «Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἑταιρείας» IV, 4, 1964, 118-143), anche se l'unica rappresentazione non frammentaria di esso si trova conservata in un oggetto di fattura crociata al Monte Sinai (WEITZMANN, 1984, 160-161). In ogni caso, allo stato attuale delle conoscenze, l'architrave pisana rimane un oggetto unico nel suo genere, che non trova dal punto di vista formale e tecnico nessun termine di confronto preciso nel mondo bizantino; ciononostante, è interessante notare come la sua resa generale sia tesa a simulare enfaticamente l'aspetto prezioso e l'impatto visivo di un'immagine orientale. Cfr. in generale G. KOPP-SCHMIDT, *Die Dekorationen des Ostportales am Pisaner Baptisterium*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», XXXIV, 1983, 25-58.

¹³⁵ W. BIEHL, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig 1926, 62-63 e tav. 97. Questa immagine ha conosciuto, finora, una scarsissima fortuna nel di-

ramenti d'altare in stoffe preziose «de Romania», frutto degli accordi commerciali e diplomatici con i basileis della dinastia comnena, e nel suo tesoro vantava il possesso di preziosi oggetti in avorio, reliquiari e altri lavori in oreficeria. Tra questi «una capsula argentea cum imagine sancti Demitrii in qua sunt reliquie eius et oleum quod emanavit de tumba», un oggetto probabilmente caratterizzato dalla presenza al centro di una piccola icona in avorio, in steatite o a mosaico con l'immagine di san Demetrio¹³⁶; interessante è la venerazione prestata a questo santo tipicamente bizantino, col riferimento diretto al culto tessalonicense del *myron* (l'olio profumato che sgorgava dal suo sepolcro)¹³⁷.

L'unica icona originale superstite a Pisa è una tavola tarda con *San Michele arcangelo che pesa le anime* nelle collezioni del Museo nazionale di San Matteo, che appartiene tuttavia a un periodo troppo avanzato (sec. XIV) per poter esser messa in relazione con la produzione locale¹³⁸. Una testimonianza interessante ci è offerta dal testamento del mercante messinese Angelo Spina, che nel 1285 ordinò ai propri eredi come disposizione testamentaria di far eseguire in Pisa un'icona a fondo dorato con l'immagine di san Nicola per inviarla come offerta votiva alla chiesa del proprio paese natale in Sicilia:

...Et ecclesie Sancti Nicholai de monimento posite in Sicilia supra caput grossum unam choniam cum imagine sancti Nicholai picta in ea et deaurata quam volo et iubeo fieri depingi et emi hic Pisis de bonis meis mictendam et offerendam supra-

battito critico; secondo M. D. Willis (*The Larnaca Tympanum*, in «Κυπριακά Σπουδαία», XLV, 1981, 16-28, in part. 24), essa costituirebbe uno dei possibili termini di confronto per la figura della Vergine orante nel rilievo con l'*Assunzione* del timpano marmoreo (sec. XIII) ritrovato a Larnaka, oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, che per i suoi caratteri ibridi può essere considerato un caratteristico prodotto 'crociato', in cui ad elementi gotici francesi si accostano riferimenti alla produzione scultorea toscana, mediatrice privilegiata anche dei richiami al mondo bizantino.

¹³⁶ BARSOTTI, 1959, 27 e nota 13.

¹³⁷ Cfr. al proposito CH. WALTER, *St. Demetrios: The Myroblytos of Thessalonika*, in «Eastern Churches Review», V, 1973, 157-178.

¹³⁸ J. LAFONTAINE-DOSOGNE, scheda Ic. 4, in *Splendeur de Byzance*, catalogo della mostra, Bruxelles 2 ottobre-2 dicembre 1982, Bruxelles 1982, 38-39. L'opera mostra elementi caratteristici dell'arte protopaleologa, in particolare nell'orchestrazione cromatica e nell'uso del chiaroscuro; poiché è in atto una revisione delle nostre conoscenze su quest'epoca dell'arte bizantina, alla luce di nuove scoperte e approfondimenti che tendono a retrodatare molte opere-chiave del periodo, ritengo plausibile una datazione intorno all'anno 1300. Cfr. alcune interessanti osservazioni in G. BABIC, *Peintures murales byzantines et de tradition byzantine (1081-1453). Possibilités et limites des analyses sociologiques*, in XVII^e Congrès international des études byzantines. Rapports pléniers, Moscou 1991, 348-398.

scripte ecclesie sancti Nicholai pro anima mea quam auri uncia una costare debeat de bonis meis¹³⁹.

Il termine «chonia» non è senza significato; in quanto forma abbreviata di «ychonia», una versione della parola latina 'icona' derivata dal greco εἰκών, essa è utilizzata spesso nei documenti dei secc. XII e XIII in relazione ad immagini miracolose d'Oriente e, per traslazione, agli oggetti sacri (anche tridimensionali) destinati al culto o facenti parte dell'arredo liturgico di una chiesa¹⁴⁰. Qualunque fosse l'aspetto finale dell'*ex voto* commissionato in punto di morte dal mercante siciliano, nelle intenzioni di quest'ultimo l'opera doveva rispondere a connotati molto simili a quelli dell'oggetto sacro per antonomasia della Chiesa orientale, ed è in ogni caso significativo che la scelta ricadesse su una bottega pisana.

La Madonna 'di sotto gli organi' nel duomo di Pisa

25 Tra le immagini su tavola superstiti nella città di Pisa la veneratissima *Madonna di sotto gli organi*, conservata nella Cattedrale, è probabilmente l'oggetto artistico che mostra di essere maggiormente in sintonia con le caratteristiche formali e d'impaginazione di un'icona bizantina. Allo stato attuale la Vergine, raffigurata dal busto in giù, si presenta vestita di un *maphorion* purpureo (oggi molto scurito da successive ridipinture) riccamente decorato¹⁴¹. Il capo della Madonna è leggermente inclinato e l'andamento delle sopracciglia, esaltate dal forte chiaroscuro sottostante, conferisce al suo volto un'espressione malinconica; la resa lineare dell'occhio e delle palpebre è combinata col ricorso a diverse sottolineature verdi¹⁴².

¹³⁹ Pisa, Archivio di Stato, Osp. S. Chiara, 2071 (1285, dicembre 10), c. 24r. Cfr. anche S.K. COHN, *The Cult of Remembrance and the Black Death. Six Renaissance Cities in Central Italy*, Baltimore-London 1992, 113 e 248.

¹⁴⁰ Vedi CH. DU CANGE, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, ed. L. Favre, Niort 1885, IV, 282 (s.v. *Icona*).

¹⁴¹ Il bordo è costituito da quattro linee d'oro parallele; sulla spalla sinistra il velo assume la caratteristica piega a forma di esagono regolare, a cui sono fissati cinque pendenti aurei. Sulla testa il *maphorion*, che è posato sopra la *palla*, scende formando quattro increspature sulla sinistra e tre sulla destra; sopra la fronte è collocata una croce: due di forma leggermente diversa si trovano all'altezza delle clavicole, mentre una terza è simulata sopra il braccio sinistro, tra i due clavi che adornano la manica della tunica. Il lembo sinistro del velo si sovrappone al destro al di sotto del collo, sul quale è simulato, sulla destra, l'incavo della clavicola.

¹⁴² Il ciglio superiore, del quale la linea che delimita la palpebra sovrastante ripete l'inarcatura, segue un movimento ondulado e prosegue oltre il punto d'incontro col ci-

Sul braccio destro la Vergine regge il Bambino, vestito di un imatio con decorazione a crisografia che lascia libero il braccio destro e, probabilmente per ragioni di parallelismo, non copre la tunica all'altezza della gamba destra. Un lembo del manto ricade verticalmente dal collo del Bambino, disegnando una piega a forma di losanga che è ripetuta anche sotto la gamba nella stoffa della tunica. Il Bambino ha i capelli crespi e la sua fronte è solcata da un'increspatura; le sopracciglia hanno una forma a semicerchio e le pupille degli occhi sono spostate verso la Madre, mentre il collo è attraversato da una sottolineatura olivastrea e da due semicerchi speculari che simulano gli incavi delle clavicole. Il braccio destro è proteso nell'azione del benedire ed è coperto dalla manica, sotto alla quale si intravede un sottostante panno trasparente, fino a metà dell'avambraccio; il gesto della mano, che è raffigurata dalla parte del dorso, consiste nella posizione tesa di indice, medio e mignolo. Con l'altra mano il Bambino regge, appoggiandolo fra le gambe leggermente divaricate, un libro aperto in cui è riportato un passo del Vangelo di Giovanni (VIII, 12): ἐγώ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου· ὁ ἀκολουθῶν ἐμοὶ οὐ μὴ περιπατήσει ἐν τῇ σκοτίᾳ ἀλλ' ἔξει τὸ φῶς τῆς ζωῆς («Io sono la luce del mondo. Chi segue Me non brancolerà nelle tenebre ma godrà della luce della vita»)¹⁴³. In basso i piedi non sono incrociati, ma si sfiorano appena.

La fortuna critica di quest'immagine è stata sin'ora piuttosto scarsa. La maggior parte degli studiosi si è affidata ai giudizi espressi da E. B. Garrison nel 1943, allorché ebbe modo per primo di studiare la tavola¹⁴⁴. L'attribuzione che questi formulò in favore di Berlinghiero, benché si basasse su un'attenta analisi delle caratteristiche formali, era tuttavia condizionata dall'eccessivo credito prestato a una tarda tradizione che collocava nel 1225 la traslazione dell'immagine da un castello della Versilia (Lombrici presso Camaiole)¹⁴⁵ e dalla convinzione di una forte alterazione della tavola in seguito a un intervento per mano del pittore Giovan Battista Tempesti nel 1790. Per quanto riguarda questo secondo aspetto, tuttavia, dall'analisi della documentazione dell'epoca appare con sufficiente evidenza co-

glio inferiore per incontrarsi quasi con la linea del sopracciglio. La linea inferiore dell'occhio procede all'inverso, disegnando un'inarcatura che, man mano che s'assottiglia, accenna un'incurvatura nel senso contrario e finisce con l'incontrare il ciglio, delimitando al suo interno la palpebra; quest'ultima è caratterizzata da una coloritura in due toni di verde scuro.

¹⁴³ Per un'analisi dell'iscrizione dal punto di vista paleografico cfr. A. PONTANI, *Iscrizioni greche nell'arte occidentale: specimen di un catalogo*, in «Scrittura e civiltà» XX, 1996, 204-279, in part. 211, 227-229 e tav. 1.

¹⁴⁴ GARRISON, 1947.

¹⁴⁵ La prima attestazione ricorre nella *Cronaca* (1528) del camaiolese Bianco Bianchi; cfr. R. ANTONELLI, *Bianco Bianchi cronista del '500*, Lucca 1995, 93.

me in quell'occasione la sacra immagine (che era solitamente velata) fosse stata trovata in buone condizioni di conservazione: vi si poteva leggere chiaramente l'iscrizione sul libro e le figure della Vergine e del Bambino non mostravano alcuna forma di alterazione; il restauro del Tempesti si limitò alla ripulitura della superficie pittorica e all'integrazione di alcune cadute di colore sullo sfondo e sui panneggi¹⁴⁶.

Indipendentemente da questo, l'osservazione dettagliata delle caratteristiche formali ed iconografiche della *Madonna di sotto gli organi* ci permette in ogni caso di rimettere in discussione il giudizio espresso da Garrison. Recentemente, l'attribuzione al maestro lucchese è stata contestata da M. Boskovits e da E. Carli¹⁴⁷, che hanno messo in evidenza come l'opera dimostri di essere in stretta sintonia con opere di ambito bizantino; in che cosa, nello specifico, consistano queste evocate affinità bizantine dev'essere esplorato un po' più nel dettaglio. Lo studioso americano aveva fondato la sua attribuzione a Berlinghiero sull'individuazione di cifre caratteristiche del maestro lucchese nella resa di alcuni dettagli, mettendo a confronto innanzitutto la tavola pisana con la Madonna 'Straus' del Metropolitan Museum di New York (sulla cui paternità berlinghieresca ha sollevato dubbi di recente lo stesso Boskovits)¹⁴⁸. In primo luogo comuni alle due tavole – osservava lo studioso americano – erano l'espressione mesta della Vergine e la resa dell'ovale del suo volto; la resa degli occhi, l'ombreggiatura delle palpebre, la forma e la coloritura della bocca con il gioco di luci e ombre alle estremità, il mento e le sue sottolineature parallele, l'aspetto 'anulare' del collo, la posizione dell'orecchio, l'incavo a forma di 'V' tra il naso e la fronte. Per quanto riguardava il Bambino, un «marchio inconfondibile dello stile di Berlinghiero» andava riconosciuto nella piega a forma di tubo (*tubular fold*) che, scendendo dal collo verticalmente, era caratterizzata in basso da una terminazione a losanga: il termine di paragone prescelto era la piega che, in analoga posizione rispetto al collo, si osserva sulla figura di *san Pietro* nel crocifisso del Museo nazionale di Villa Guinigi a Lucca. Vi-

¹⁴⁶ Pisa, Archivio Capitolare, Opera del duomo, *Carte diverse*, 121, fasc. segnato *Memorie diverse appartenenti alla SS. Vergine detta di sotto gli Organi nel Duomo di Pisa*, documento datato 15 gennaio 1790, c. [4]; documento datato 6 febbraio 1790, c. [6]; documento datato 15 settembre 1791 (*Piano di regolamento riguardante l'Immagine di Maria Santissima di sotto li Organi...*), c. [7] (queste importanti testimonianze mi sono state gentilmente segnalate dall'amico Antonio Milone). Un'ampia ed erudita ricognizione delle fonti archivistiche relative al culto dell'icona è offerta adesso da F. BÀGGIANI, *La Madonna di sotto gli organi nella storia religiosa e civile di Pisa*, Pisa 1998.

¹⁴⁷ BOSKOVITS, 1993, 49-50; CARLI, 1994, 13-14; l'identificazione della tavola con un originale bizantino è stata proposta anche da V. Pace qualche anno fa nel corso di un convegno di studi, senza tuttavia dar seguito ad alcuna pubblicazione.

¹⁴⁸ BOSKOVITS, 1993, 54 nota 103.

ceversa, i punti di divergenza con l'opera di Berlinghiero, quali il trattamento della testa e del volto del Bambino, la mancanza delle forti innervature delle mani, il diverso impiego del chiaroscuro, andavano imputati per Garrison agli interventi integrativi operati in passato.

Il rapporto con la pittura d'icona bizantina è evidente sia nella *Madonna di sotto gli organi* che nella Madonna 'Straus', tanto che sarebbe ragionevole pensare, con R. P. Novello, che l'attribuzione a Berlinghiero possa reggere proprio in considerazione dell'affinità tra la 'maniera' del maestro lucchese e la produzione orientale a lui contemporanea¹⁴⁹; tuttavia, occorre precisare che, mentre nel caso dell'immagine di New York e in generale nelle opere di ambito berlinghieresco si assiste a un fenomeno di imitazione e reinterpretazione di un modello orientale, evidente nella resa umanizzata del Bambino o nell'insistenza su particolari come le innervature delle mani o l'uso del chiaroscuro per sottolineare le linee della fronte corrugata, nel caso dell'opera pisana gli elementi in comune, sia dal punto di vista iconografico che da quello formale, con la pittura d'icona appaiono, a mio avviso, molto più stretti.

La forma degli occhi della Vergine pisana non corrisponde in realtà al modo di fare gli occhi tipico di Berlinghiero: nella maggior parte delle opere riconducibili all'ambito dei Berlinghieri, come ancora la Madonna dell'Ospedale di San Luca, l'occhio è stretto, quasi socchiuso, la linea della palpebra inferiore ha un andamento curvilineo regolare e tende il più delle volte a non ricongiungersi con il ciglio per confondersi con la sottolineatura chiara che delimita lo zigomo. Nondimeno, non si accorda con la resa della Madonna pisana l'aspetto irrigidito che Berlinghiero conferisce alle labbra o ancora il modo in cui attenua l'andamento a zig-zag delle pieghe del *maphorion* sulla testa della Vergine. Viceversa, particolari come le palpebre delineate con sottolineature ondulate, e rese con tonalità scure al loro interno, gli occhi a mandorla, le pupille marroni con l'iride scura, il ciglio superiore caratterizzato da una forte inarcatura (la cui linea prosegue oltre il punto d'incontro col ciglio inferiore per arrivare ad incontrare l'estremità del sopracciglio), la forte ombreggiatura della cavità superiore dell'occhio (accanto a formule più comuni come la linea rossa della palpebra superiore o l'incavo tra la fronte e il naso) sono elementi caratteristici della resa del volto dei personaggi sacri nella pittura d'icona tra XII e XIII secolo.

Tra i confronti più interessanti che si possono addurre, ricordiamo una figura d'arcangelo (inizi sec. XIII) della collezione del Sinai¹⁵⁰ – che è

¹⁴⁹ R. NOVELLO, scheda 894, in A. PERONI (a cura di), *Il Duomo di Pisa*, III, Modena 1995, 460-461.

¹⁵⁰ SOTIRIOU, SOTIRIOU, 1956, I, 87; II, fig. 72.

affine alla *Madonna di sotto gli organi*, oltre che per la resa degli occhi, anche per il trattamento della bocca e delle mani – e, nella stessa collezione, una contemporanea Vergine *dexiokratusa*, con la quale la tavola pisana è in sintonia, oltre che per la resa degli occhi e del panneggio e per la presentazione generale della figura, anche per il recupero di dettagli significativi, come l'inclinazione della testa, il naso, l'incavo fra naso e bocca, la forma delle labbra con l'ombreggiatura olivastrea delle estremità, il mento e le sue sottolineature sul collo¹⁵¹. Ancora al Sinai, in un'icona dello stesso periodo con la Vergine nella posa della «hayiosoritissa», incontriamo analoghi elementi formali: oltre alla resa degli ornamenti del velo, della mano e delle singole dita, dei dettagli del collo e del volto, occorre segnalare il modo in cui sono rappresentati il naso, le sopracciglia e, in particolar modo, le palpebre, tracciate a partire dalle due estremità degli occhi, come nella *Madonna di sotto gli organi*, e colorate al loro interno con due sfumature di verde scuro¹⁵².

Questo trattamento dei dettagli della figura, diffuso probabilmente agli inizi del sec. XIII dalle botteghe di Costantinopoli, era imitato e adattato, a seconda del contesto, nella produzione di icone contemporanea in tutto il mondo orientale. Motivi come le sopracciglia appena arcuate con forte ombreggiatura, gli occhi a mandorla delimitati da linee di contorno ondulate, le pupille schiacciate e la palpebra inferiore chiaroscurata ritornano ad esempio in Macedonia nell'*Annunciazione* della Peribleptos di Ohrid¹⁵³ o in Russia nel caso di una figura d'angelo oggi al Museo russo di

¹⁵¹ WEITZMANN, 1966, 81 e fig. 66; MOURIKI, 1991, 166 e fig. 17. Cfr. ancora J. STUBBLEBINE, *Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel Painting*, in «Dumbarton Oaks Papers», XX, 1966, 85-101, in part. 89 e figg. 3-4, che rimanda a questa icona per illustrare gli elementi di affinità della Madonna 'Straus' con la pittura bizantina. La tavola sinaitica mostra molti punti di affinità con la *Madonna di sotto gli organi* nel modo di rendere le pieghe del *maphorion* sulla testa, che si irradiano concentricamente a una linea a semicerchio che delimita il ricadere della stoffa sulla fronte e include in sé la piccola croce crisografata; molto simile è ancora la resa del panneggio nella parte inferiore: si osservi ad esempio la resa del lembo destro con due pieghe principali in diagonale, con increspature suggerite da linee rette negli stessi punti, in prossimità della spalla. Pressoché identiche sono infine le decorazioni dei bordi, la piega 'esagonale' del *maphorion* sulla spalla, la forma e la posizione della mano sinistra della Vergine, la collocazione dell'orecchio e la resa della manica con i due 'clavi'.

¹⁵² K. WEITZMANN, *Sinai. Die Ikonenmalerei des 6.-12. Jahrhunderts*, in AA. VV., *Frühe Ikonen. Sinai Griechenland Bulgarien Jugoslawien*, Wien-München 1965, IX-XIX, in part. XVI-XVII e tav. 31. L'autore sottolinea come il motivo della coloritura delle palpebre in verde scuro fosse utilizzato nella tradizione bizantina più antica per sottolineare la natura divina della Madre di Dio; solo nei secoli più tardi, e in particolare nel Duecento italiano, fu impiegata in generale nella resa del volto delle altre figure umane.

¹⁵³ DJURIĆ, 1961, 88-89 e tav. XXX.

San Pietroburgo (seconda metà del sec. XII) e di una Madonna della cattedrale della Dormizione al Cremlino (fine sec. XII)¹⁵⁴, mentre la combinazione dei motivi è attestata ancora in area caucasica in opere come la *Vergine in trono* nell'affresco con l'*Adorazione dei magi* di Akhtala in Georgia (inizi sec. XIII)¹⁵⁵. Nella relativamente copiosa produzione pittorica cipriota dei secc. XII-XIII ricorrono frequentemente motivi analoghi, anche se non di rado nei prodotti locali tratti come l'ondulazione della linea della palpebra inferiore vengono chiaramente enfatizzati fino a trasformarli in una sorta di andamento serpentinato: così ad esempio in opere come l'*eleusa* della chiesa della Chrysaliniotissa di Nicosia, nel Cristo di Lagudherà o nella *dexiokratusa* dalla Panayia Theoskepastis di Kato Paphos (sec. XII) la linea che delimita la palpebra non è tracciata a partire dall'estremità interna dell'occhio ma ha un punto di partenza più spostato verso la metà della curva del ciglio inferiore¹⁵⁶. L'immagine mariana di Cipro con cui la *Madonna di sotto gli organi* mostra tuttavia le più significative assonanze è un affresco (inizi sec. XII) del nartece della chiesa di Ayios Nikolaos tis Steyis a Kakopetria raffigurante, come dichiara il *titulus*, la Madonna *Hodigitria*¹⁵⁷, dove manifeste sono le assonanze nell'impostazione della figura, nell'inclinazione della testa della Vergine, nella resa di sopracciglia, occhi, naso, labbra e dita, nelle sottolineature del mento sul collo, nella posizione dell'orecchio, nella resa delle pieghe del *maphorion* sul capo e nel trattamento dei particolari fisiognomici del Bambino. In ambedue i casi la figura di Cristo è caratterizzata da sopracciglia arcuate, naso piccolo e leggermente adunco, occhi prominenti, che sembrano quasi voler uscire dalle orbite, palpebre superiori delimitate da una curva in rosso e palpebre inferiori che si ricongiungono al ciglio, labbra pronunciate. La pelle del Bambino di Kakopetria è chiara con sottolineature olivastre; come nel caso pisano, la fronte è alta e i capelli rosso-scuri sono crespi, sebbene i riccioli siano simulati solo lievemente. L'orecchio, nondimeno, è reso in modo analogo a quello del Bambino di Pisa, mentre la linea del ciglio superiore, che nella *Madonna di sotto gli organi* si incontra con quella del sopracciglio, nell'affresco di Kakopetria va addirittura oltre, verso lo zigomo.

Un'altra opera cipriota, l'icona di Lagudherà, attribuita comunemente all'autore degli affreschi della cella e del bema del romitorio di san Neofito, Theodoros 'apsefthis' (per il quale si è soliti rivendicare un'origine o una formazione costantinopolitana) e databile agli anni Novanta del sec.

¹⁵⁴ VZDORNOV, 1991, 106 e 93 fig. (angelo), 107 e 82 fig. (Madonna).

¹⁵⁵ LIDOV, 1991, 100-105 e fig. 18.

¹⁵⁶ PAPAGEORGHIOU, 1991, 14, 19, 22-28 e figg. 7, 10, 15a.

¹⁵⁷ STYLIANOU-STYLIANOU, 1985, 62.

XII può essere utile per darci un'idea dell'ambito culturale con cui la tavola pisana trova punti di contatto significativi¹⁵⁸. Qui il Bambino, retto dalla Madre sul braccio sinistro, è rappresentato in una posa di 3/4, ha la fronte alta e i capelli crespi, resi con delicate ondulazioni; l'incarnato è olivastro con forti sottolineature ocra che mettono in evidenza il mento, le palpebre, la punta del naso, l'arco sopracciliare e la fronte, in modo non dissimile, anche se con un più forte contrasto, dall'uso delle lumeggiature nella *Madonna di sotto gli organi*. Dettagli come la resa di occhi, sopracciglia e orecchi, le proporzioni della testa e il trattamento dei capelli, nonché l'andamento morbido delle pieghe dei panneggi, mostrano inoltre interessanti assonanze con la tavola del duomo. Inoltre, in ambedue le opere l'imatio non si sovrappone alla tunica sulla gamba sorretta dalla mano della Vergine: il gioco chiastico che ne risulta nell'icona di Theodoros e il parallelismo della tavola pisana sono dovuti al diverso orientamento delle figure.

Intorno al 1200 si è datata un'icona in stato frammentario, che, attribuita con validi argomenti anch'essa ad ambito cipriota, si conserva attualmente nel Museo della Torre Bianca di Salonicco¹⁵⁹. Si tratta di un'immagine della *Vergine dexiokratusa* il cui schema e numerosi dettagli trovano singolari punti di contatto con la tavola pisana. Sono in questo senso da segnalare particolari come l'inclinazione e la forma ovale della testa di Maria, lo sguardo volto verso il figlio, la resa delle pieghe del *maphorion*, le dimensioni, i tratti fisionomici e la posa del Bambino. L'icona di Salonicco mostra ancora una terminazione centinata; la ricostruzione del suo aspetto originario, quale è stata proposta da A. Tourta¹⁶⁰, può costituire un utile punto di riferimento anche per un'ipotesi sulla forma originaria della *Madonna di sotto gli organi*.

La vicinanza dell'immagine alla pittura d'icona bizantina del periodo tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo, è messa in evidenza, ancor più che dai dati stilistici, dall'analisi dell'impianto iconografico. La Madonna risponde alla tipologia della *Panayia dexià* o *dexiokratusa*, vale a dire in sostanza un'immagine speculare della *Hodigitria*, frequente nell'arte sacra bizantina, in particolare nelle icone e negli oggetti di *Kleinkunst*, a partire dal sec. XI¹⁶¹. Sulle ragioni dell'aspetto malinconico della Madonna e sul si-

¹⁵⁸ PAPAGEORGHIOU, 1991, 19-22 e fig. 11.

¹⁵⁹ TOURTA, 1992, che segnala (pp. 612-613) l'affinità tra la *Madonna di sotto gli organi* e quest'opera soprattutto nella resa di dettagli come la mano benedicente e gli occhi del Bambino.

¹⁶⁰ Cfr. *ibidem*, schema 1 a p. 608.

¹⁶¹ Per l'occorrenza, ad es., nelle icone in steatite del sec. XII cfr. KALAVREZOU-MAXEINER, 1985, I, 122-127, nn. 31-34, II, tavv. 18-19 figg. 31-34. Sul tema in generale

gnificato di mediazione conferito al gesto della sua mano ci siamo già soffermati a lungo; ricordiamo tuttavia che, se si accetta l'ipotesi di D. Mouriki sull'origine della *Panayia dexià* come combinazione tra il tipo della *Hodigitria* e quello della *glykophilusa*, è possibile riconoscere nell'immagine un mezzo per sottolineare l'intimità del rapporto di Maria con il Figlio e Signore celeste¹⁶². La scelta dei colori, benché nello stato attuale risultino in parte compromessi dall'intervento del Tempesti, merita una certa attenzione; se infatti il trattamento standard delle vesti della Vergine nella pittura toscana del Duecento consiste nell'adozione di una tinta blu scura per il *maphorion* e di una rossa per la tunica sottostante, il rapporto invertito che si osserva nella *Madonna di sotto gli organi* rende l'immagine affine a un determinato filone di pittura di icone che ha le sue principali attestazioni in ambito cipriota, ma che non è ignoto neanche in opere riconducibili alla produzione della capitale bizantina¹⁶³.

È tuttavia la figura del Bambino a suscitare maggiore interesse; in questa infatti l'artista ha introdotto tutta una serie di riferimenti più o meno evidenti che sottolineano visivamente, allo scopo di indirizzare l'osservatore al ricordo dell'Incarnazione e della Passione, il contrasto tra l'immagine di Cristo in quanto creatura infantile nelle braccia materne e la sua natura increata di seconda persona della Trinità. La caratterizzazione infantile di Cristo è affidata unicamente alle sue dimensioni ridotte e al fatto di esser sorretto dalla Vergine, ma il suo aspetto non è affatto quello di un bambino. Il suo sguardo è fisso e privo di emozioni, i capelli sono lunghi e composti e la fronte, alta come quella di un uomo maturo, è solcata da una ruga che denota sapere e saggezza. Sul collo sono evidenziate delle cavità che mal si confanno alla giovane età del Cristo, e anche la veste non è quella di un neonato, bensì è l'abito prezioso delle persone di alto rango. Tutte queste caratteristiche corrispondono a tratti consueti nelle immagini della *Hodigitria*; un ulteriore dettaglio, tuttavia, la posizione delle gambe (con i ginocchi divaricati e i piedi accostati), quale si osserva anche nella tavola di Lagudherà, pone la *Madonna di sotto gli organi* in stretta relazione con l'iconografia peculiare dello stesso sacro palladio di Costantinopoli, come appare da alcune immagini recanti l'epiteto *Hodigitria* dei secc.

cfr. LASAREFF, 1938, 58; H. HALLENSLEBEN, *Maria, Marienbild. Das Marienbild der byz.-ostkirchl. Kunst nach dem Bilderstreit*, in *Lexicon der christlichen Ikonographie*, III, Freiburg 1970, coll. 169-170.

¹⁶² MOURIKI, 1991, 171.

¹⁶³ Su questo aspetto cfr. J. FOLDA, *The Kahn and Mellon Madonnas: Icon or Altarpiece?*, in CH. MOSS - K. KIEFER (a cura di), *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, 501-510, in part. 504-505.

XIII-XIV¹⁶⁴. La natura generalmente molto poco 'infantile' del Bambino nelle immagini della *Hodighitria* è qui del resto enfatizzata dalla presenza di referenti che lo associano al tipo dell'Emmanuel, quali la fronte alta e il solco della fronte¹⁶⁵.

Nell'iconografia più consueta della *Hodighitria* il Bambino regge in mano un *rotulo* che lo connota come Cristo giudice: di solito il rotulo è di colore bianco, ma, come attesta una tradizione particolarmente presente a Cipro e diffusa anche nella pittura del Duecento toscana, è nota anche la variante del rotulo rosso, che rimanda al significato eucaristico dell'immagine¹⁶⁶. Il libro aperto è un elemento molto più raro nell'iconografia del Bambino, attestato nella produzione composita del Mediterraneo orientale da un'icona del Sinai con la *Vergine dexiokratusa* (sec. XIII), dove l'iscrizione allude tuttavia a un altro passo evangelico (*Lc* 4, 18)¹⁶⁷. L'attributo con il passo giovanneo appare invece in due tavole pugliesi (secc. XIV e XV) che sembrano ripetere da vicino modelli orientali¹⁶⁸, mentre l'iscrizione tradotta in latino ritorna in immagini mariane dell'Italia meridionale dove più o meno intenso è il legame con la tradizione iconografica bizantina, come in un affresco con *Maria regina* nella chiesa di Santa Maria in Grotta a Rongolise (inizi sec. XIII)¹⁶⁹ e in una statua lignea (ca. 1250) della *Madonna in trono* nella Chiesa del Crocifisso a Brindisi¹⁷⁰. La rarità del tipo trova una spiegazione nel fatto che il libro non costituisce un attributo spe-

¹⁶⁴ Cfr. le icone di Ohrid (sec. XIII), della galleria Tret'jakov di Mosca (fine sec. XIII-inizi sec. XIV) e del museo nazionale di Sofia (ca. 1300); cfr. inoltre le riproduzioni dell'immagine των Ὁδηγῶν nell'affresco dell'*oikos* XXIII dell'Inno *Akathistos* di Dečani o nella miniatura del 'Salterio Hamilton' del Kupferstichkabinett di Berlino (G. BABIČ, *Les images byzantines et leurs degrés de signification: l'exemple de l'Hodighitria*, in *Byzance*, 1994, 189-222, in part. 203 e figg. 5, 6, 7, 8, 10).

¹⁶⁵ Per l'iconografia dell'Emmanuel cfr. MATTHEWS, 1976, 60-62 (con bibl. prec.). Per il rapporto tra l'Emmanuel e la figura del Bambino nella *Hodighitria* cfr. MOURIKI, 1991, 154.

¹⁶⁶ MOURIKI, 1987, 411-412. Un esempio toscano si può trovare nella 'Madonna di san Martino' del Museo nazionale di Pisa (CALECA, 1986, 242 e fig. 364). Sulle origini e il significato del *rotulus* cfr. GRABAR, 1980, 33.

¹⁶⁷ WEITZMANN, 1966, 78 e fig. 61. Sul significato e le caratteristiche formali dell'icona cfr. MOURIKI, 1985-1986, 65, e 1990, 120 e fig. 59; l'opera, di solito ricondotta ad ambito 'crociato', mostra numerosi punti di contatto con opere sia cipriote che siriane.

¹⁶⁸ BELLI D'ELIA (a cura di), *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra, Bari 9 ottobre-11 dicembre 1988, Milano 1988, n. 23, 120-121 e fig. 23, 61 (Rutigliano, Madonna delle Grazie); n. 24, 121-122 (Monopoli, Madonna dello Zaffiro). La seconda è probabilmente una copia della prima.

¹⁶⁹ DEMUS, HIRMER, 1970, 113 fig. 3.

¹⁷⁰ M.S. CALÒ MARIANI, *I volti del divino*, in M.S. CALÒ MARIANI, R. CASSANO (a cura di), *Federico II immagine e potere*, catalogo della mostra, Bari 4 febbraio-7 aprile 1995, Venezia 1995, 416-421 e 418 fig.

cifico della figura del Bambino, mentre ricorre con una certa frequenza nelle rappresentazioni 'gerarchiche' del Pantokrator in quanto significativo della sua natura di giudice e signore del cielo e della terra. L'epiteto «Pantokrator» è di origine letteraria e ha una connotazione teologico-morale; di conseguenza il suo impiego per designare un tipo iconografico rimane comunque un'operazione arbitraria. In ogni caso, se ne può fare uso per individuare una modalità di presentazione del Cristo in quanto figura di divinità che si manifesta nell'atto di dominare il mondo ed appartiene a una dimensione 'metempirica' e detemporalizzata. L'attributo del libro aperto o quello del libro chiuso non individua il riferimento a un preciso archetipo iconografico: i tentativi di individuare il Cristo dal libro chiuso col Cristo della *Chalki* (la porta del Grande Palazzo) di Costantinopoli e quello dal libro aperto con l'icona miracolosa dell'*Antiphonitis* nella chiesa della Chalkopratia si sono rivelati a lungo andare fallimentari¹⁷¹, in quanto si è

¹⁷¹ Cfr. per il Chalkitis M. CHATZIDAKIS, *An Encaustic Icon of Christ at Sinai*, in «The Art Bulletin», XLIX, 1967, 197-207; sull'*Antiphonitis* cfr. C. MANGO, *The Brazen House*, Copenhagen 1959, 146-148, e MATTHEWS, 1976, 58-59. È molto probabile tuttavia che il gesto di benedizione col mignolo alzato, al quale è spesso associato l'attributo del libro, fosse una caratteristica consueta delle copie dell'*Antiphonitis* (CARR, 1991, 54-55). Come osservava C. Mango, nella sua più antica attestazione, l'epiteto è posto in relazione con un'immagine di Cristo con il Libro chiuso (Nicea, chiesa della Dormizione, pilastro SE del naos; cfr. TH. SCHMIT, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin-Leipzig 1927, 46-47 e tav. XXVII), mentre la variante col Libro aperto compare più tardi, in opere come un affresco del secolo XIV nella chiesa di San Demetrio a Salonicco (G. e A. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Ἡ Βασιλικὴ τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Αθήναι 1952, 209). In realtà altri esempi dell'associazione tra l'*Antiphonitis* e l'attributo in questione possono essere addotti: cfr. ad esempio l'affresco del pilastro SE del naos di Lagudherà, Cipro, ca. 1190, fig. 15 (STYLIANOU, STYLIANOU, 1985, 170), e due icone in steatite del sec. XIV (KALAVREZOU-MAXEINER, 1985, I, 210 e 216; II, fig. 135 e 147). La ricorrenza del libro non è tuttavia da imputare alla sua presenza in un pur sempre ipotetico originale costantinopolitano, bensì ritengo che sia dovuta alla necessità di esprimere più compiutamente il valore devozionale dell'immagine, il cui epiteto, legato alla diffusissima leggenda del mercante Theodoros e del prestatore ebreo Abramios (sulla quale vedi ultimamente J.-M. SANSTERRE, *La caution de S. Euphebius. Une variante napolitaine de la légende byzantine du «Christ garant»*, in «Analecta bollandiana», CIII, 1995, 293-296 e Id., *La vénération des images à Ravenne dans le Haut Moyen Âge: notes sur une forme de dévotion peu connue*, in «Revue Mabillon» VII, 1996, 5-21), ha il significato specifico, di origine giuridico-commerciale, di 'garante' di una transazione e di uno scambio, sia materiale che votivo e finalizzato alla salute dell'anima; in questo passaggio consiste a mio giudizio l'ambivalenza semantica che connota la ricezione dell'epiteto nella pietà popolare anche di epoche a noi più vicine: vedi in proposito TH. RAFF, *Das «heilige Kerámion» und «Christos der Antiphonetes». Überlegungen zu zwei wenig bekannten Christusbildtypen und ihren Legenden*, in *Dona Ethnologica Monacensia. L. Kretzenbacher zum 70. Geburtstag*, München 1983, 143-161, in part. 149-158. Il significato di 'garante' ritorna puntualmente nelle traduzioni latine e georgiane della leggenda (cfr. G. GARIT-

arrivati alla conclusione che la scelta dell'uno o dell'altro attributo non sottostava in realtà alla necessità di rispettare un celebre originale, bensì costituiva un mezzo, un artificio per conferire a una stessa immagine diverse sfumature di senso¹⁷². Che venisse percepito uno scarto di significato tra una variante e l'altra è peraltro messo in evidenza da una matrice per icona in bronzo del sec. IX ritrovata a Preslav (Bulgaria), in cui, al di sotto del busto di una Vergine orante, sono accostate due immagini di Cristo esattamente identiche, se non per la presenza dell'attributo del libro nelle sue due forme¹⁷³.

Benché non sia possibile individuare una connotazione semantica univoca per la variante col libro aperto recante l'iscrizione col passo di Giovanni (VIII, 12), va registrato tuttavia come spesso questa si incontri in relazione con immagini a carattere votivo o legate a istanze di recupero 'privato' del contenuto escatologico-salvifico dell'immagine. In un'icona del sec. VII nella collezione del Sinai, donata per la propria salvezza e remissione dei peccati dal monaco Philochristos (come attesta l'iscrizione sulla cornice), il passo in questione compare quale attributo di un'immagine di Cristo in gloria, in cui sono combinati i tipi iconografici del *puer exoriens*, dell'Emmanuel e dell'Antico dei Giorni¹⁷⁴. Lo stesso testo compare quindi nel mosaico di Leone VI (889-911) in Santa Sofia, in cui la scena dell'intercessione (*Deisis*) della Vergine dinanzi all'imperatore celeste è finalizzata all'espressione del desiderio di salvezza del *basileus* (rappresentato in *proskynesis* ai piedi di Cristo) attraverso la materializzazione visiva del suo appagamento¹⁷⁵; l'atto di umiliazione esprime l'offerta e raccomandazione di sé al Signore celeste attraverso la mediazione di Maria, mentre il gesto di benedizione e il libro aperto vengono a manifestare la concessione della grazia divina. La scelta del passo sottolinea da un lato la natura imperiale della figura attraverso il riferimento alla tradizionale associazione tra la luce e l'*αὐτοκράτωρ*¹⁷⁶, dall'altro introduce un messaggio salvifico con la promessa ai mortali che, se gli saranno fedeli, non brancoleranno nelle tenebre, non saranno dannati: significativamente, nel mosaico di Leone VI la

TE, *Le calendrier palestinien-géorgien du Sinaiticus 34* (X^e siù cle), Bruxelles 1958, 78 e 278-279).

¹⁷² MATTHEWS, 1976, 57-60.

¹⁷³ PASKALEVA - PRASHKOV, 1979, 12, n. 4.

¹⁷⁴ WEITZMANN, 1976, 41-42, n. B.16, tav. XVIII, LXII. Per il tema iconografico e il suo significato cfr. E.H. KANTOROWICZ, «*Puer exoriens*», in ID., *La sovranità dell'artista*, a cura di M. Ghelardi, Venezia 1995, 163-180.

¹⁷⁵ C. BARBER, *From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm*, in «*The Art Bulletin*», LXXV, 1993, 7-16.

¹⁷⁶ A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris 1936, 103-105; WALTER, 1968, 332.

citazione evangelica è preceduta da una rassicurante frase di benedizione, ΕΙΡΗΝΗ ΥΜΙΝ («pace a voi»). Lo scarto e, viceversa, la combinazione tra i due aspetti dell'immagine di Cristo (il signore dell'universo e il giudice-benefattore) è riflessa ed anticipata in ambito letterario, come hanno messo in luce studi recenti, dalla sempre maggiore enfasi posta sulla relazione del Pantokrator con l'individuo nella tradizione ecfraistica del periodo successivo alle lotte iconoclastiche¹⁷⁷. Inoltre, in tutta una serie di raffigurazioni votive consistenti nella scena, connotata escatologicamente in quanto legata iconograficamente alla scena del *Giudizio finale*, del *trimorphon*, in cui sono la Vergine e il capofila dei santi, Giovanni Battista, a presentare dinanzi a Cristo la petizione (δέησις) in favore di un singolo, ricorrente è la presenza del passo giovanneo a sottolineare la benevolenza del signore dell'universo verso le sue creature¹⁷⁸.

Il gesto di benedizione col mignolo alzato, che è investito (come si è detto sopra) di una analoga connotazione soteriologica, è spesso combinato nelle icone con l'attributo del libro aperto recante il passo in questione: così ad esempio in una tavola conservata al monastero di Santa Caterina al Monte Sinai (sec. XII) e in un'altra della chiesa della Panayia di Moutoullas a Cipro (sec. XIII)¹⁷⁹. Sulla scorta di alcuni esempi conservati ancora a Cipro è possibile pensare che raffigurazioni di questo tipo potessero essere collocate, anche se non in modo permanente, negli intercolumni del *templon*, dove erano esposte alla venerazione e costituivano uno stimolo all'esercizio di pratiche devozionali da parte dei fedeli, o che comunque fossero disposte in prossimità della barriera tra *naòs* e *bema*; una simile destinazione spiegherebbe ottimamente l'adozione di sfumature escatologiche e soteriologiche in questo genere di icone¹⁸⁰. Tra gli esempi più interessanti ricordiamo le più volte citate icone della Vergine misericordiosa (*Eleusa*) e del Cristo «che ama gli uomini» (*Philanthropos*) del romitorio di San Neofito a Cipro (fine sec. XII): la Madonna, nella posa dell'intercessione, ha

¹⁷⁷ MATTHEWS, 1976, 67-104.

¹⁷⁸ Sul problema della *deisis* cfr. WALTER, 1968 e 1970; T. VELMANS, *L'image de la Deesis dans les églises de Géorgie*, in «*Cahiers archéologiques*», XXIX-XXX, 1980-1981, 47-103, e XXXII, 1983, 129-168; A. CUTLER, *Under the Sign of the Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature*, in «*Dumbarton Oaks Papers*», XLI, 1987, 145-154; I. ZERVOU TOGNAZZI, Δέησις. *Interpretazione del termine e sua presenza nell'iconografia bizantina*, in «*Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina*», II, 1990, 391-416.

¹⁷⁹ SOTIRIOU - SOTIRIOU, 1956, I fig. 68; II, 82-83; PAPAGEORGHIU, 1991, 46 e fig. 28.

¹⁸⁰ Sul significato devozionale delle immagini esposte sul diaframma dell'iconostasi ha posto l'accento recentemente WALTER, 1993, 222-224.

16 uno sguardo addolorato per la sorte dei peccatori, mentre Cristo le risponde con un benevolo gesto di benedizione¹⁸¹.

13 Questo tipo di composizione a carattere devozionale fu ancora più spesso ripetuto, tra XII e XIII, sui pilastri adiacenti alla barriera del *templon*. A Lagudherà la Vergine è rappresentata sul pilastro settentrionale: designata anch'essa come «Eleúsa», ha uno sguardo pensoso e malinconico e la sua ansia nei confronti dei miseri peccatori è espressa principalmente dall'iscrizione sul cartiglio che regge nella mano destra e che va sottoponendo all'attenzione dell'immagine di Cristo sul corrispondente pilastro meridionale. Sul cartiglio è riportato un celebre dialogo tra la Madre e il Figlio in merito alla salvezza dei mortali, che corrisponde con qualche variante a un ben diffuso componimento devozionale:

Ἰησοῦς·	Τί, μήτηρ, αἰτεῖς;
Μαρία·	Τὴν βροτῶν σωτηρίαν.
Ἰησοῦς·	Παρώργισάν με.
Μαρία·	Συμπάθῃσον, ὅς μου.
Ἰησοῦς·	Ἀλλ' οὐκ ἐπιστρέφουσιν.
Μαρία·	Σὴν, κυρέ μου, σώσον χάριν πρὶν ἢ πέτρα πεφηνέναι.

GESÙ:	«Che chiedi, o madre?»
MARIA:	«La salvezza dei mortali».
G.:	«Mi hanno irritato».
M.:	«Perdonali, figlio mio».
G.:	«Ma non si convertono».
M.:	«O figlio mio, salvati con la tua grazia prima ch'io appaia come una pietra [per il dolore]» ¹⁸² .

28 Questo dialogo non ha propriamente un significato dottrinale, ma è piuttosto legato alla necessità di soddisfare l'ansia per la salvezza personale dei laici: non è un caso che esso ricorra spesso in icone destinate alla pietà privata o nei rivestimenti votivi in metallo delle immagini sacre, come quello celebre della Vergine di Spoleto (che è raffigurata non a caso nella posa dell'intercessione)¹⁸³. In relazione con la forte connotazione soteriologica della Vergine, il gesto di benedizione e il libro aperto recante il passo di Giovanni nell'immagine di Cristo sul pilastro sud di Lagudherà si pongono

¹⁸¹ PAPAGEORGHIOU, 1991, 19 e figg. 8-9; WALTER, 1970, 162-168.

¹⁸² *Epigrammatum Anthologia Palatina*, ed. E. Cougny, Parisiis 1890, Appendix IV, 423, n. CXXV.

¹⁸³ Cfr. DER NERSESSIAN, 1960, 81-86. Sul legame tra questo dialogo e i riti supplicatori noti come παρακλητικοὶ κανόνες cfr. ŠEVČENKO, 1991, 55.

inevitabilmente come una risposta positiva all'accalorata petizione della Vergine; nel complesso, le due immagini riescono a dar corpo ed evidenza visiva all'ansia escatologica dei fedeli e si pongono come un punto d'appoggio per le pratiche devozionali dei singoli. Una simile finalizzazione devozionale trovava probabilmente le sue premesse nella caratterizzazione sacramentale che sin dai secoli VI-VII era stata attribuita alle rappresentazioni di Cristo benedicente con tre dita e recante il libro aperto: così in due medaglioni oggi al Louvre – che in origine erano collocati all'incrocio dei bracci di alcune croci in oreficeria – il Cristo, raffigurato imberbe con i due attributi, veniva a sostituire il più comune tema eucaristico del *Mistico agnello*¹⁸⁴.

A questo punto comincia a delinearsi una prima possibilità di interpretazione del significato del libro sulla tavola pisana: l'attributo connota il Bambino, per amor d'antitesi, come personaggio metastorico e segnatamente come Signore dell'Universo, a cui la Vergine-Madre rivolge l'intercessione in favore dei mortali e a cui Egli risponde concedendo la salvezza. Non di rado l'immagine della Madonna 'brephokratusa' nelle sue diverse varianti poteva essere associata con l'icona del Pantokrator per esprimere analoghi significati soteriologici. La succitata tavola della *Hodighitria* di Lagudherà ha ad esempio come *pendant* un'icona di Cristo (che tiene il libro chiuso ma benedice col mignolo alzato), il cui valore devozionale è messo in luce da una frammentaria iscrizione votiva sulla cornice inferiore¹⁸⁵; l'espressione dell'intercessione è affidata prevalentemente allo sguardo affranto della Vergine e al gesto della sua mano. Nei piccoli dittici destinati alla devozione privata il tema dell'associazione delle due immagini viene recuperato e fornito presto di una più esplicita connotazione salvifico-escatologica, attraverso la sostituzione del Pantokrator con l'*imago pietatis*¹⁸⁶. In un'icona bilaterale di Nessebar (secc. XIII-XIV), destinata a un impiego processionale, il busto di Cristo col libro aperto e l'iscrizione giovannea ha come *pendant* sul retro l'immagine della Vergine *glykophilusa*: la scelta è significativa, in quanto l'esibizione della relazione stretta della Madre col Figlio finisce per essere proiettata sulla rappresentazione del divino giudice e signore universale¹⁸⁷.

7 Può darsi che nella resa del braccio proteso verso la Madre, oltre che nella scelta del tipo della *dexiokratusa*, l'autore della *Madonna di sotto gli organi* intendesse introdurre un elemento di richiamo alle immagini della

¹⁸⁴ C. METZGER, scheda 68, in *Byzance*, 1992, 119; KARTSONIS, 1994, 174-175.

¹⁸⁵ PAPAGEORGHIOU, 1991, fig. 10: «ΔΕΗCIC TOY <...> ΔΟΥΛΟΥ TOY ΘΕΟΥ».

¹⁸⁶ Una delle prime occorrenze di questa tendenza devozionale si incontra in un'icona bilaterale già a Kastorià (sec. XII); cfr. in gen. BELTING, 1981, 142-198.

¹⁸⁷ PASKALEVA, PRASHKOV, 1979, 14-15, n. 9.

Madonna 'affettuosa'¹⁸⁸. Tuttavia, il gesto di benedizione e la posa del braccio e del busto, assieme con la foggia dell'abito, costituiscono un insieme di riferimenti più o meno manifesti all'iconografia del Cristo sia storico che 'metastorico'. Il panno verticale a forma di tubo con terminazione a losanga, che Garrison considerava una cifra caratteristica dello stile di Berlinghiero, in realtà conosce precedenti attestazioni nella pittura del sec. XII (e in particolare nel cosiddetto stile dinamico) per la caratterizzazione del panneggio all'antica; nel caso delle immagini di Cristo, ricorre in particolare nelle immagini della *Trasfigurazione*, dell'*Assunzione* e del *Giudizio universale*, dove si osserva l'imatio indossato in modo analogo, con il *tubular fold* che scende dritto dalla spalla destra¹⁸⁹. Ancora maggiori assonanze vengono alla luce dal confronto con le illustrazioni dei miracoli di Cristo: nelle piccole scene miniate del Vangelo laurenziano del sec. X (Firenze, Bibl. Laur., cod. Plut. VI.23)¹⁹⁰, ad esempio, l'atto di guarire prodigiosamente è rappresentato più volte conferendo alla figura di Gesù di Nazareth il gesto della benedizione con la mano dalla parte del dorso e il mignolo alzato, la resa della manica avvolta a metà circa dell'avambraccio e dell'imatio, avvolto all'ascella, che ricade in verticale dalla spalla destra e la posizione del-

¹⁸⁸ Per quanto riguarda il gesto del braccio destro del Bambino e il trattamento delle vesti dal busto in su l'immagine orientale più vicina alla *Madonna di sotto gli organi* è la 'dexiokratusa' del mosaico di Hosios Lukas, per cui cfr. CHATZIDAKIS, BABIĆ, 1981, 130 e 146 fig.

¹⁸⁹ Una delle prime attestazioni si osserva nelle figure di apostoli dell'*Assunzione* di Ohrid (sec. XI), per cui cfr. DEMUS, 1975, 128-129. Per altre occorrenze cfr. l'icona portatile della chiesa di San Giorgio, Patriarcato greco di Istanbul, secondo terzo del sec. XI (FURLAN, 1979, 37-38 e fig. 2); la figura del Cristo nell'*Ascensione* di Nerezi (R. HAMANN-MAC LEAN, H. HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Gießen 1963, fig. 36); l'icona musiva della *Trasfigurazione* al Louvre (FURLAN, 1979, 49-50 e fig. 9); un apostolo nella scena dell'*Ascensione* nella chiesa di San Giorgio a Staraya Ladoga, ca. 1167 (LAZAREV, 1966, 111 e fig. 88, in cui è evidente il gusto per le pieghe angolari). Il motivo è presente ancora nella *Trasfigurazione* di Parigi, BN, Cod. gr. 1242, fol. 92v (DEMUS, 1975, 154 e fig. 52). La ricorrenza delle pieghe a losanga e il gusto per le pieghe a 'u' (come sotto la spalla del Bambino nella *Madonna di sotto gli organi*) si incontra ad esempio nell'*Angelo annunciante*, nel Cristo dell'icona musiva di San Nicola e nello svolazzo della veste di Cristo nella *Trasfigurazione* di Ayios Nikolaos tou Kasnitzi a Kastoria (PELEKANIDES-CHATZIDAKIS, 1985, 55 fig. 6 e 59 fig. 11, 62 fig. 16). Un puro esempio di *tubular fold* si osserva infine nel Cristo del *Giudizio universale* della Panayia Mavriotissa di Kastoria (*ibidem*, 79 fig. 14). Cfr. ancora certi dettagli del panneggio in due icone mariane del Sinai della fine del sec. XII (SOTIRIOU, SOTIRIOU, 1956, I, figg. 157, 171; II, 137, 157-158) e in quella dell'*Anastasis* nella Panayia Amasgou di Monagri, Cipro, inizi sec. XIII (PAPAGEORGHIU, 1991, 40 e fig. 21a).

¹⁹⁰ K. WEITZMANN, *The Selection of Texts for Cyclical Illustration in Byzantine Manuscripts*, in *Byzantine Books and Bookmen. A Dumbarton Oaks Colloquium*, Washington D. C., 1975, 69-109, in part. 100 e fig. 8.

la mano sinistra – che regge un rotolo – accostata all'addome. Possiamo ricordare ancora un'icona sinaita del sec. XII con quattro scene della Passione in cui incontriamo analoghi tratti iconografici: nel riquadro con l'*Orazione nell'orto degli ulivi* Cristo, vestito con un imatio caratterizzato stilisticamente dal *tubular fold* e da numerose pieghe 'a losanga', si rivolge agli apostoli protendendo verso di loro il braccio e benedicendoli con le tre dita della mano volta dalla parte del dorso¹⁹¹. In tal foggia è simulato l'aspetto del Bambino – che manifesta in tal modo la propria natura divina – nell'icona frammentaria della *dexiokratusa* di Salonico¹⁹².

Nel mosaico con la *Guarigione del paralitico* nel duomo di Monreale Cristo è rappresentato, probabilmente in omaggio alle sue rappresentazioni 'iconiche', assiso sul suo seggio celeste; con lo stesso gesto della mano destra indirizza la sua benedizione al paralitico che dal proprio letto prende immediatamente a muoversi, l'imatio è avvolto sulla spalla nello stesso modo e la mano sinistra, che regge il rotolo, è appoggiata sulla coscia in posizione analoga a quella del Bambino nella tavola di Pisa¹⁹³. Nel sec. XIII la combinazione di motivi che compare a Monreale viene recuperata in relazione ad immagini di *dedicatio sui* al *basileus* celeste da parte di sovrani appartenenti al *commonwealth* bizantino e che intendevano riprodurre in patria modelli imperiali. Nel distrutto ciclo di affreschi di Nereditsa in Russia (ca. 1246) era compresa un'immagine dedicatoria in cui era raffigurato il principe Jaroslav Vsevolodovič nell'atto di presentare il modello della chiesa a Cristo, raffigurato seduto in una posa analoga e con attributi iconografici pressoché identici a quelli del mosaico di Monreale¹⁹⁴. In una precedente composizione ad affresco nella chiesa dell'*Ascensione* di Mileševa in Macedonia (ca. 1225) il re serbo Vladislav, fondatore dell'edificio, è condotto per mano dalla Vergine stessa dinanzi alla figura assisa di Cristo, che benedice col consueto gesto ma regge, appoggiandolo sulla coscia sinistra, il libro aperto in luogo del rotolo¹⁹⁵.

C'è ancora un piccolo dettaglio nell'immagine della *Madonna di sotto gli organi* che merita di essere analizzato con una certa attenzione: il lembo di stoffa diafana che emerge dalla manica del Cristo a metà circa dell'avambraccio. Un eruditissimo saggio di D. Mouriki ha messo in luce come

¹⁹¹ SOTIRIOU, SOTIRIOU, 1956, I, fig. 67.

¹⁹² TOURTA, 1992.

¹⁹³ O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, 280 e tav. 91b, il quale osserva come la posa del Cristo ripeta quella del Creatore seduto nel ciclo del Vecchio Testamento.

¹⁹⁴ LAZAREV, 1966, 252 fig. 57.

¹⁹⁵ S. RADOJČIĆ, *Mileševa*, Beograd 1963, tav. VIII (a colori); ŠEVČENKO, 1994, 273-274 e fig. 12.

questo particolare sia attestato nell'arte bizantina, a partire dal sec. XI, in un gran numero di rappresentazioni del Bambino e introduca nell'immagine mariana, simulando l'aspetto di un indumento infantile, un sottile riferimento al mistero dell'Incarnazione¹⁹⁶. Occorre osservare tuttavia come il motivo sia presente non solo nelle rappresentazioni del Bambino, ma anche in quelle del Cristo come signore universale; esso ritorna ad esempio nell'icona d'epistilio sinaita con scene della vita e miracoli di sant'Eustratios (inizi sec. XIII), che è occupata al centro da una rappresentazione del *trimorphon*¹⁹⁷. La figura di Cristo, affiancata dalla Vergine e dal Prodomos rappresentati nella posa dell'intercessione, regge in mano un libro chiuso, è rigidamente frontale ed è vestita di un sobrio imatio che scende dalla spalla sinistra col consueto andamento dritto e verticale; la mano destra è rappresentata dalla parte del dorso ed è caratterizzata dal gesto di benedizione con tre dita, mentre il braccio destro è coperto dal chitone fino a metà dell'avambraccio: dalla manica emerge il lembo di una tunica diafana, del tutto analoga a quella che si osserva nella *Madonna di sotto gli organi* o nella *Hodigitria* di Lagudherà. Il significato tuttavia non cambia: in quanto si caratterizza come un richiamo al mistero dell'Incarnazione, la presenza del dettaglio è in sintonia col valore devozionale dell'immagine del *trimorphon* ed è introdotto come referente visivo alla salvezza degli uomini, resa possibile dal sacrificio di Dio incarnato. Altri dettagli, come ad esempio, l'introduzione delle cavità del collo, quali si incontrano nel Cristo della stessa icona sinaita e in numerose altre sue rappresentazioni (vedi ancora, tanto per fare un esempio già noto, nel mosaico di Monreale), contribuiscono a definire il significato soteriologico dell'immagine del Bambino nella tavola pisana.

La sola presenza di elementi iconografici così fortemente legati alla cultura bizantina esclude che essi possano essere considerati come arbitrarie innovazioni di un pittore toscano del tardo sec. XVIII; indubbiamente le ridipinture influiscono molto sulla percezione che noi possiamo oggi avere dell'immagine del duomo, ma è anche vero che, sulla base dei risultati a cui siamo pervenuti nella nostra analisi, non sembra che questi interventi siano stati di entità tale da compromettere la generale impostazione dell'opera, come del resto si evince anche dalle testimonianze documentarie contemporanee. Il sottile gioco di richiami interni ed esterni e il ricorso a referenti metaforici atti ad esprimere significati devozionali diffusi nella religiosità bizantina, oltre ai forti elementi di affinità sul piano stilistico, ci

¹⁹⁶ MOURIKI, 1991, 165-170.

¹⁹⁷ SOTIRIOU, SOTIRIOU, 1956, I, fig. 111; II, 109-110; K. WEITZMANN, *Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste*, in «Dumbarton Oaks Papers», XXXIX, 1979, 95-112, in part. 109 e fig. 33.

inducono a riconoscere nella *Madonna di sotto gli organi* un prodotto molto vicino a opere di ambito orientale tra lo scorcio del sec. XII e gli inizi del XIII; ritengo peraltro non improbabile una sua esecuzione in un ambito di 'frontiera' come Cipro, il Sinai o i territori crociati.

Epilogo

Dall'analisi della tavola di Lucca e dell'immagine di Pisa emerge con sufficiente chiarezza come la fortuna della 'maniera greca' nella Toscana occidentale della prima metà del sec. XIII fosse in relazione col prestigio crescente dell'icona in quanto oggetto sacro che meglio poteva essere finalizzato alle aspettative e alle nuove esigenze della pietà dei laici e delle pratiche devozionali contemporanee, come gli studi di H. Belting, K. Krüger e A. Cutler hanno abbondantemente posto in evidenza. Del resto le caratteristiche della Madonna dell'Ospedale di San Luca mettono in luce come non necessariamente al richiamo all'impaginazione delle icone bizantine e all'introduzione di dettagli e attributi che facevano riferimento alle tipologie iconografiche mariane d'Oriente dovesse corrispondere anche una fedeltà formale; viceversa, assai di frequente la funzione di veicolare l'aspetto generale di un'icona, ossia di un'immagine sacra a carattere devozionale, poteva essere affidata pressoché esclusivamente all'impiego più o meno calibrato di un formulario di referenti visivi quali l'impaginazione, l'impostazione della figura, il ricorso a determinate decorazioni delle vesti o l'adozione di alcuni colori in luogo di altri. In molte opere della seconda metà del secolo si assisterà a fenomeni di moltiplicazione quasi parossistica dei dettagli identificativi dell'opera come 'icona': nella Madonna attribuita a Coppo, ad esempio, il ricadere del *maphorion* con i bordi decorati e un gran numero di pendenti sono ripetuti copiosamente anche sulla spalla sinistra, secondo una soluzione che non trova alcuna giustificazione nei paralleli bizantini, ma può essere spiegata solo col desiderio di rimarcare con un effetto di ridondanza il significato sacrale dell'adozione di quella determinata soluzione figurativa.

In opere come la pala di San Martino si osserva nondimeno un accumularsi di referenti, quali l'iperdecorativismo nella resa del trono, la profusione di pendenti nel bordo inferiore del *maphorion*, l'indumento diafano che copre le gambe del Bambino, il rotulo rosso o l'introduzione di piccole figure frontali in basso a destra che appaiono quasi come una citazione delle icone-menologio¹⁹⁸. È possibile pensare che la fonte ultima dell'aspet-

¹⁹⁸ CALECA, 1986, 242 e fig. 364.

to composito di questa e di altre opere pisane sia da mettere in relazione con opere analoghe prodotte in centri artistici 'di frontiera' come Cipro¹⁹⁹ – vedi ad esempio le grandi pale di San Nicola già a Kakopetria e della Vergine già nella chiesa di Ayios Kassianòs a Nicosia²⁰⁰; in ogni caso l'impiego libero di un certo formulario figurativo dimostra infine come gli artisti toscani dell'epoca non fossero interessati tanto al recupero passivo di 'forme privilegiate'²⁰¹, quanto all'impiego di un bagaglio di soluzioni formali e decorative da combinare e reinterpretare al fine di dare espressione all'aspetto 'metastorico' di un personaggio sacro e di orientare il suo impatto visivo ed emozionale conformemente alle tendenze della devozione contemporanea.

MICHELE BACCI

¹⁹⁹ Sui rapporti tra la pittura cipriota e quella pisana vedi recentemente CARR, 1995, 351-353, nonché il mio *Devotional and Votive Images in XIIIth Century Tuscany and Their Byzantine Models*, in Πρακτικά της 2ας Διεθνούς Σύναξης cit.

²⁰⁰ PAPAGEORGHIU, 1991, 46-55. Cfr. ancora CARR, 1991, 46-47.

²⁰¹ Cfr. su questo punto A. DERBES, *Images East and West: The Ascent of the Cross*, in OUSTERHOUT, BRUBAKER, 1995, 132-146.

Abbreviazioni bibliografiche

Actes Athènes, 1979-1981 = *Actes du XV^e congrès international d'études byzantines*, Athènes, septembre 1976, I-IV, Athènes 1979-1981.

ALIBEGAŠVILI, VOLSKAJA, 1981 = G. ALIBEGAŠVILI, A. VOLSKAJA, *Le icone della Georgia*, in AA.VV., *Le icone*, Milano 1981, 85-92.

AMIRANASCHWILI, 1971 = S. AMIRANASCHWILI, *Kunstschätze Georgiens*, Prag 1971.

ANDALORO, 1989 = M. ANDALORO, *Nel cerchio della luce. I mosaici da simulacro a modello*, in AA.VV., *L'anno di Guglielmo. Monreale, percorsi tra arte e cultura*, Palermo 1989, 83-116.

ANDALORO, 1990 = M. ANDALORO, *Bisanzio e il Novecento*, in G. MORELLO (a cura di), *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, catalogo della mostra, Ravenna 1990, Milano 1990, 55-67.

BABIĆ, 1988 = G. BABIĆ, *Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone*, in «Arte cristiana», LXXVI, 1988, 61-78.

BARSOTTI, 1959 = R. BARSOTTI, *Gli antichi inventari della Cattedrale di Pisa*, Pisa 1959.

BELTING, 1981 = H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

BELTING, 1990 = H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

BERGAMINI, 1994 = G. BERGAMINI, *La pittura medievale in Friuli-Venezia Giulia*, in BERTELLI, 1994, 131-145.

BERTELLI, 1994 = C. BERTELLI (a cura di), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994.

BOSKOVITS, 1993 = M. BOSKOVITS, *The Origins of Florentine Painting 1100-1270*, Florence 1993.

BUCHTHAL, 1957 = H. BUCHTHAL, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957.

Byzance, 1992 = *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra, Parigi 3 novembre-1 febbraio 1993, Paris 1992.

Byzance, 1994 = *Byzance et les images. Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 décembre 1992*, Paris 1994.

CALECA, 1986 = A. CALECA, *Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca*, in CASTELNUOVO, 1986, 233-264.

CARLI, 1974 = E. CARLI, *Il museo di Pisa*, Pisa 1974.

CARLI, 1994 = E. CARLI, *La pittura a Pisa dalle origini alla 'bella maniera'*, Pisa 1994.

CARR, 1991 = A.W. CARR, *The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus*, in A.W. CARR, L.J. MORROCCO, *A Byzantine Masterpiece Recovered, the Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus*, Austin 1991, 15-113.

CARR, 1995 = A.W. CARR, *Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art*, in «Dumbarton Oaks Papers», XLIX, 1995, 339-357.

CASTELNUOVO, 1986 = E. CASTELNUOVO (a cura di), *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986.

CASTELNUOVO, 1992 = E. CASTELNUOVO (a cura di), Niveo de marmore. *L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra, Sarzana 1 marzo-3 maggio 1992, Genova 1992.

CHATZIDAKIS, 1964 = M. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ "Ἁγίου" Ὅρος, in «Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας», IV, 4, 1964, 377-400.

CHATZIDAKIS, 1979 = M. CHATZIDAKIS, *L'évolution de l'icone aux 11^e-13^e siècles et la transformation du templon*, in *Actes Athènes*, 1979-1981, III, 333-366.

CHATZIDAKIS, BABIĆ, 1981 = M. CHATZIDAKIS, G. BABIĆ, *Le icone della penisola balcanica e delle isole greche*, in AA.VV., *Le icone*, Milano 1981.

CORRIE, 1996 = R.W. CORRIE, *Coppo di Marcovaldo's Madonna del Bordone and the Meaning of the Bare-Legged Christ Child in Siena and the East*, in «Gesta», XXXV, 1996, 43-65.

CUTLER, 1994 = A. CUTLER, *La «questione bizantina» nella pittura italiana: una visione alternativa della «maniera greca»*, in BERTELLI, 1994, 335-354.

DAVEZAC, 1992 = B. DAVEZAC (a cura di), *Four Icons in the Menil Collection*, Houston 1992.

DAVIES, 1988 = M. DAVIES, *National Gallery Catalogues. The Early Italian Schools before 1400*, London 1988.

DEMUS, HIRMER, 1970 = O. DEMUS, M. HIRMER, *La peinture murale romane*, Paris 1970.

DEMUS, 1947 = O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1947.

DEMUS, 1975 = O. DEMUS, *The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Palæologan Art*, in P.A. UNDERWOOD (a cura di), *The Kariye Djami. IV. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, London 1975, 107-160.

DER NERSESSIAN, 1960 = S. DER NERSESSIAN, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, in «Dumbarton Oaks Papers», XIV, 1960, 70-86.

DERBES, 1989 = A. DERBES, *Siena and the Levant in the Later Dugento*, in «Gesta», XXVIII, 1989, 190-204.

DJURIĆ, 1961 = V. J. DJURIĆ, *Ikone iz Jugoslavije*, Beograd 1961.

FRINTA, 1981 = M.S. FRINTA, *Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West*, in «Gesta», XX, 1981, 333-347.

FRINTA, 1986 = M.S. FRINTA, *Relief Decoration in Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons and Its Propagation in the West*, in Πρακτικά τοῦ δευτέρου διεθνoῦς κυπρολογικοῦ συνεδρίου, II, Λευκωσία 1986, 539-544.

FURLAN, 1979 = I. FURLAN, *Le icone bizantine a mosaico*, Padova 1979.

GARRISON, 1946 = E.R. GARRISON, *A Berlinghiesque Fresco in S. Stefano, Bologna*, in «The Art Bulletin», XXVIII, 1946, 211-232.

GARRISON, 1947 = E.R. GARRISON, *Post-War Discoveries: Early Italian Paintings III. The Madonna «di sotto gli organi»*, in «The Burlington Magazine», LXXXIX, 1947, 274-279 (ried. in ID., *Early Italian Painting: Selected Studies. I. Panels and Frescoes*, London 1984, 223-233).

GARRISON, 1949 = E.R. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Florence 1949.

GOLDSCHMIDT, WEITZMANN, 1979 = A. GOLDSCHMIDT, K. WEITZMANN, *Die byzantinische Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*², II, Berlin 1979.

GRABAR, 1976 = A. GRABAR, *Sculptures byzantines du Moyen Âge II (XI^e - XI^e V^e siècle)*, Paris 1976.

GRABAR, 1980 = A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*², Princeton 1980.

HENIGER, 1995 = C. HENIGER, *The Renovation of Paintings in Tuscany, 1250-1500*, Cambridge 1995.

KALAVREZOU-MAXEINER, 1985 = I. KALAVREZOU-MAXEINER, *Byzantine Icons in Steatite*, I-II, Wien 1985.

KARTSONIS, 1994 = A. KARTSONIS, *The Emancipation of the Crucifixion*, in *Byzance*, 1994, 151-187.

KITZINGER, 1966 = E. KITZINGER, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, in «Dumbarton Oaks Papers», XX, 1966, 25-47.

KRÜGER, 1992 = K. KRÜGER, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Altarbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, 25-28.

KÜHNEL, 1988 = G. KÜHNEL, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin 1988.

LANGE, 1964 = R. LANGE, *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen 1964.

LASAREFF, 1938 = V. LASAREFF, *Studies in the Iconography of the Virgin*, in «The Art Bulletin», X, 1938, 26-65.

LASAREFF, 1966 = V. LASAREFF, *Old Russian Murals & Mosaics from the XI to the XVI Century*, London 1966.

LASAREFF, 1967 = V. LASAREFF, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.

LIDOV, 1991 = A. LIDOV, *The Mural Paintings of Akhtala*, Moscow 1991.

MAGUIRE, 1977 = H. MAGUIRE, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, in «Dumbarton Oaks Papers», XXXI, 1977, 123-174.

MAGUIRE, 1994 = H. MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*², Princeton 1994.

MALMQUIST, 1979 = T. MALMQUIST, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria. Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi*, Uppsala 1979.

MANGO, HAWKINS, 1966 = C. MANGO, E.J.W. HAWKINS, *The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings*, in «Dumbarton Oaks Papers», XX, 1966, 119-206.

MATTHEWS, 1976 = J.T. MATTHEWS, *The Pantokrator: Title and Image*, Ph. D. Dissertation, New York University, 1976.

MEGAW, HAWKINS, 1962 = A.H.S. MEGAW, E.J.W. HAWKINS, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes*, in «Dumbarton Oaks Papers», XVI, 1962, 277-348.

MOURIKI, 1985-1986 = D. MOURIKI, *Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus*, in «The Griffon», n.s., I-II, 1985-1986, 9-112.

MOURIKI, 1987 = D. MOURIKI, *A Thirteenth-Century Icon with a Variant of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens*, in «Dumbarton Oaks Papers», XLI, 1987, 403-414.

MOURIKI, 1991 = D. MOURIKI, *Variants of the Hodegetria on Two Thirteenth-Century Sinai Icons*, in «Cahiers archéologiques», XXXIX, 1991, 153-182.

OUSTERHOUT, BRUBAKER, 1995 = R. OUSTERHOUT, L. BRUBAKER (a cura di), *The Sacred Image East and West*, Urbana-Chicago 1995.

PACE, 1994 = V. PACE, *La pittura medievale in Sicilia*, in BERTELLI, 1994, 304-320.

PAPAGEORGHIOU, 1972 = A. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Ἰδιόζουσαι βυζαντινὰ τοιχογραφίαι τοῦ XIII αἰῶνος ἐν Κύπρῳ, in Πρακτικά τοῦ πρώτου διεθνoῦς κυπριο-λογικοῦ συνεδρίου, Nicosia 14-19 aprile 1969, II, Λευκωσία 1972, 201-212.

PAPAGEORGHIOU, 1991 = A. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Εἰκόνες τῆς Κύπρου, Λευκωσία 1991.

PASKALEVA, PRASHKOV 1979 = K. PASKALEVA, L. PRASHKOV (a cura di), *Icone bulgare dei secoli IX-XIX*, catalogo della mostra, Roma 15 maggio-15 giugno 1979, Roma 1979.

PELEKANIDES, CHATZIDAKIS, 1985 = S. PELEKANIDES, M. CHATZIDAKIS, *Kastoria*, Athens 1985.

POLACCO, 1994 = R. POLACCO, *La pittura medievale a Venezia*, in BERTELLI, 1994, 113-130.

PUČKO, 1988 = V. PUČKO, *Ikona v domongol'skoj Rusi*, in H.L. NICKEL (Hrsg.), *Ikone und frühes Tafelbild*. Atti del convegno, Altenburg 15-17 ottobre 1984, Halle (Saale) 1988, 86-116.

Russische Ikonen, 1991 = *Russische Ikonen. Neue Forschungen*, Recklinghausen 1991.

ŠEVČENKO, 1991 = N.P. ŠEVČENKO, *Icons in the Liturgy*, in «Dumbarton Oaks Papers», LV, 1991, 45-57.

ŠEVČENKO, 1992 = N.P. ŠEVČENKO, *Vita Icons and «Decorated» Icons of the Komnenian Period*, in DAVEZAC, 1992, 56-69.

ŠEVČENKO, 1994 = N.P. ŠEVČENKO, *Close Encounters: Contact between Holy Figures and the Faithful as represented in Byzantine Works of Art*, in *Byzance*, 1994, 255-285.

SOPHOCLEOUS, 1991 = S. SOPHOCLEOUS (a cura di), *Icons byzantines de Chypre 12e-19e siècle*, catalogo della mostra, Limassol 19-21 marzo 1991, Nicosie 1991.

SOPHOCLEOUS, 1994 = S. SOPHOCLEOUS, *Icons of Cyprus, 7th-20th Century*, Nicosia 1994.

SOTIRIOU, SOTIRIOU, 1956 = Γ. e M. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, I-II, Ἀθήναι 1956.

STYLIANOU, STYLIANOU, 1985 = A. e J. STYLIANOU, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, London 1985.

TARTUFERI, 1990 = A. TARTUFERI, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990.

TATIĆ-DJURIĆ, 1976 = M. TATIĆ-DJURIĆ, *Eléousa. À la recherche du type iconographique*, in «Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik», XXV, 1976, 259-267.

TATIĆ-DJURIĆ, 1990 = M. TATIĆ-DJURIĆ, *L'icône de la Vierge Kykkotissa*, in «Επετερίδα κέντρου μελετών ἱερᾶς Μονῆς Κύκκου», I, 1990, 208-220.

THIERRY, 1979 = N. THIERRY, *La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne*, in «Zograf», X, 1979, 59-70.

TORRITI, 1977 = P. TORRITI, *La Pinacoteca nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977.

TOURTA, 1992 = A. ΤΟΥΡΤΑ, Εἰκόνα δεσποκρατούσας Παναγίας στη Θεσσαλονίκη, in Εὐθρόσυλον. Αφιέρωμα στὸν Μανόλην Χατζιδάκη, II, Ἀθήνα 1992, 607-617.

VOLBACH, LAFONTAINE-DOSOGNE, 1984 = W.F. VOLBACH, J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Propyläen Kunstgeschichte. Band III: Byzanz und der christliche Osten*, Berlin 1984.

VOLBACH, 1994 = W.F. VOLBACH, *Gli smalti della Pala d'oro*, in H. HAHN-LOSER, R. POLACCO (a cura di), *Il Tesoro di San Marco. La Pala d'oro*, Venezia 1994, 1-71.

VZDORNOV, 1991 = G.I. VZDORNOV, *Frühe russische Ikonen*, in *Russische Ikonen*, 1991, 73-118.

WALTER, 1968 = CH. WALTER, *Two Notes on the Deësis*, in «Revue des études byzantines», XXVI, 1968, 311-336.

WALTER, 1970 = CH. WALTER, *Further Notes on the Deësis*, in «Revue des études byzantines», XXVIII, 1970, 161-187.

WALTER, 1993 = CH. WALTER, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, in «Revue des études byzantines», LI, 1993, 203-208.

WEITZMANN, 1963 = K. WEITZMANN, *Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai*, in «The Art Bulletin», XLV, 1963, 179-203.

WEITZMANN, 1966 = K. WEITZMANN, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, in «Dumbarton Oaks Papers», XX, 1966, 49-83.

WEITZMANN, 1976 = K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, I (From the Sixth to the Tenth Century)*, Princeton 1976.

WEITZMANN, 1981 = K. WEITZMANN, *Le icone di Costantinopoli*, in AA.VV., *Le icone*, Milano 1981.

WEITZMANN, 1984 = K. WEITZMANN, *Crusader Icons and Maniera Greca*, in I. HUTTER, H. HUNGER (Hrsg.), *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Wien 1984, 149-151.

WESSEL, 1967 = K. WESSEL, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert*, Recklinghausen 1967.



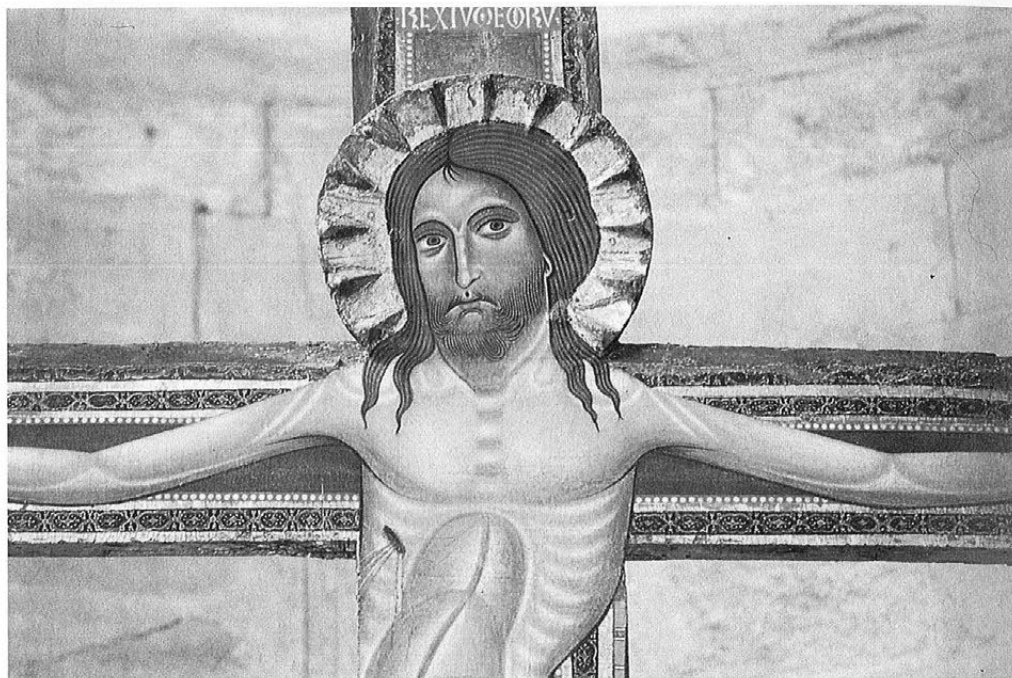
1. AMBITO DEI BERLINGHIERI, *Madonna col Bambino*, tavola, ca. 1240. Lucca, Museo nazionale di Villa Guinigi.



2. AMBITO DEI BERLINGHIERI, *Madonna col Bambino*, tavola, ca. 1240. Lucca, Museo nazionale di Villa Guinigi, particolare.



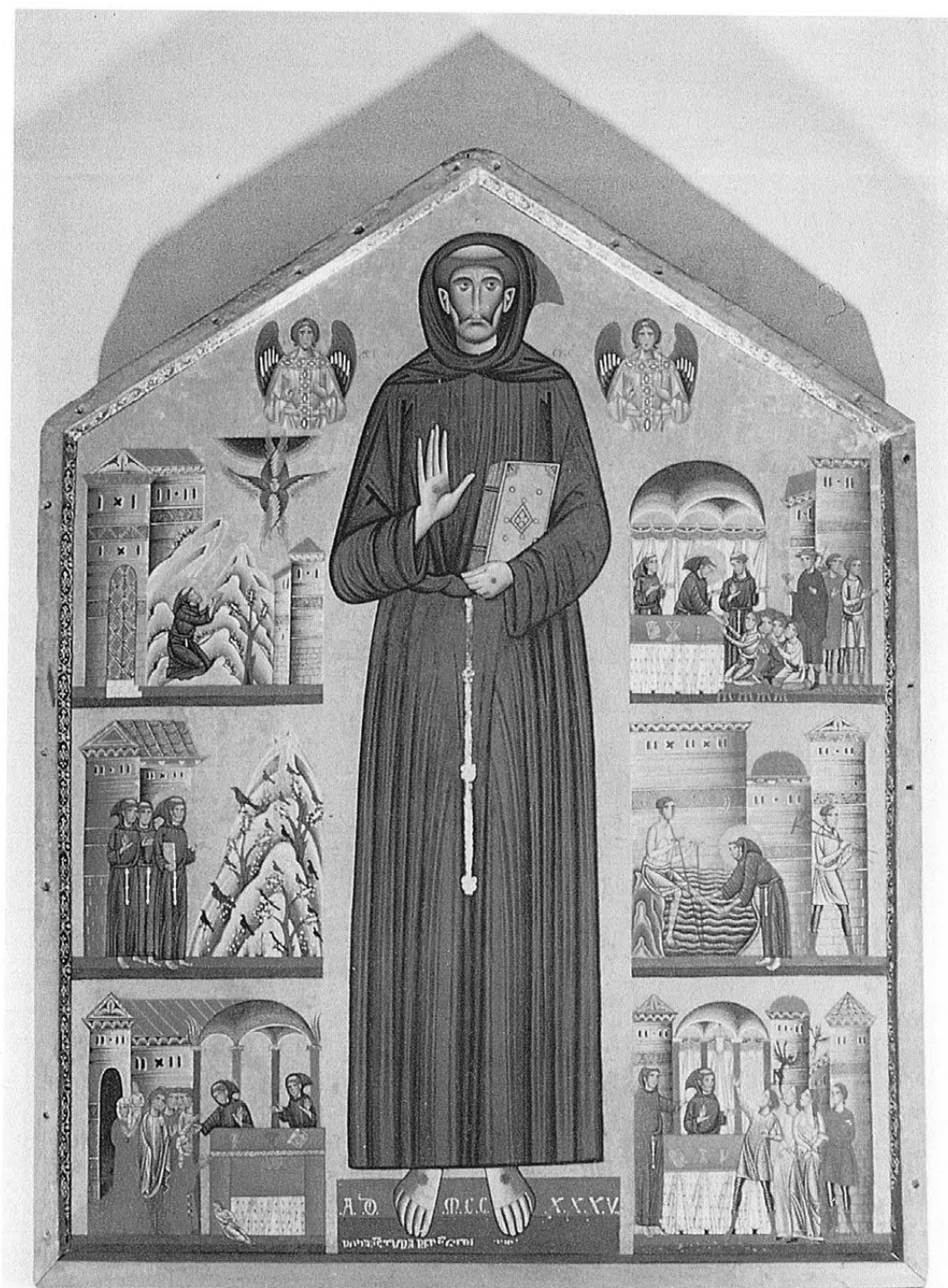
3. AMBITO DEI BERLINGHIERI, *Madonna col Bambino*, tavola, ca. 1245. Riggisberg (Berna), Abegg-Stiftung.



4. MARCO BERLINGHIERI (?), *Crocifisso*, tavola, ca. 1240. Villa Basilica, Pieve.



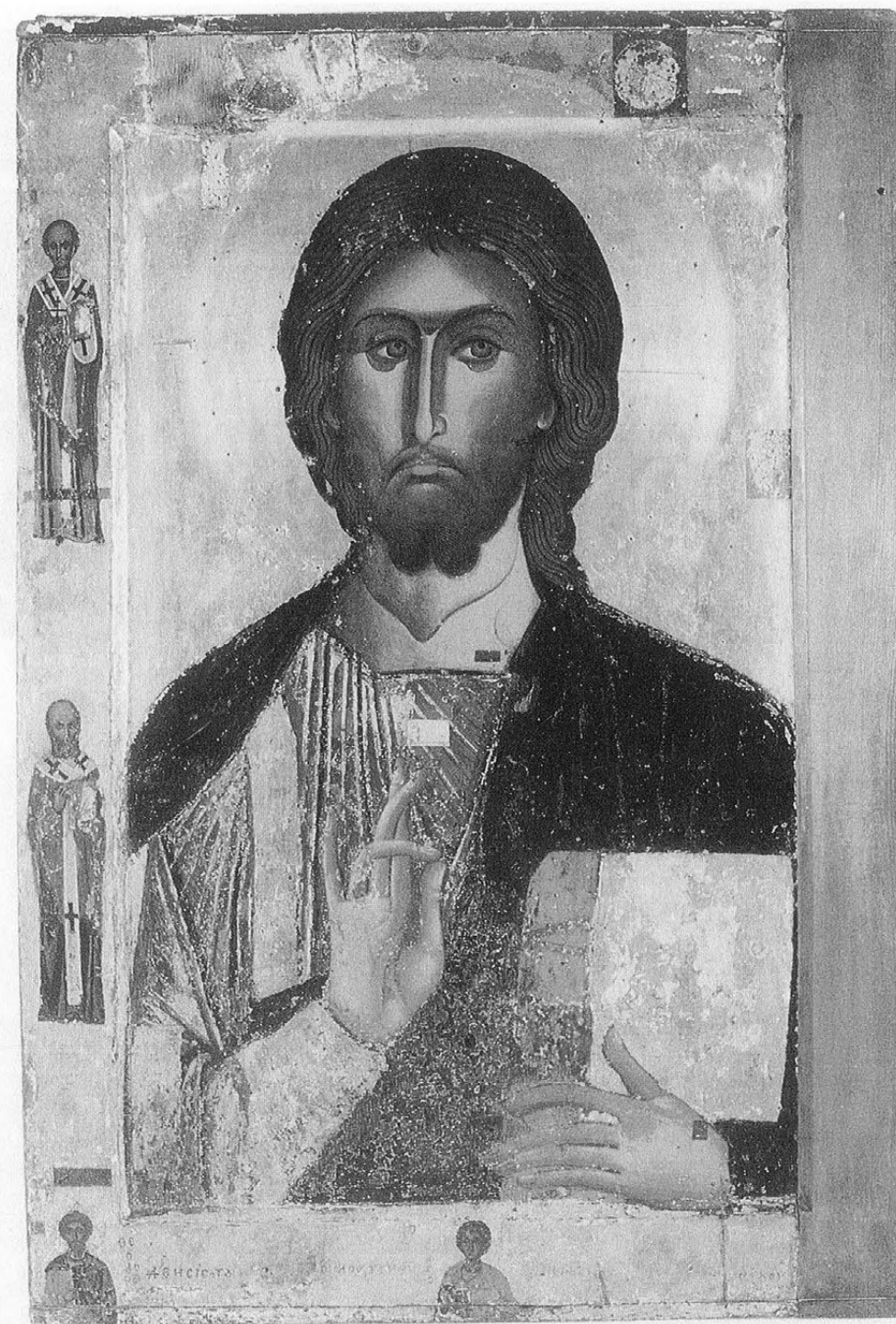
5. *Santa Maria*, mosaico, sec. V. Kiti (Cipro), chiesa della Panayia Angheloktistos.



6. BONAVENTURA BERLINGHIERI, *Pala di San Francesco*, tavola, 1235. Pescia, chiesa di San Francesco.



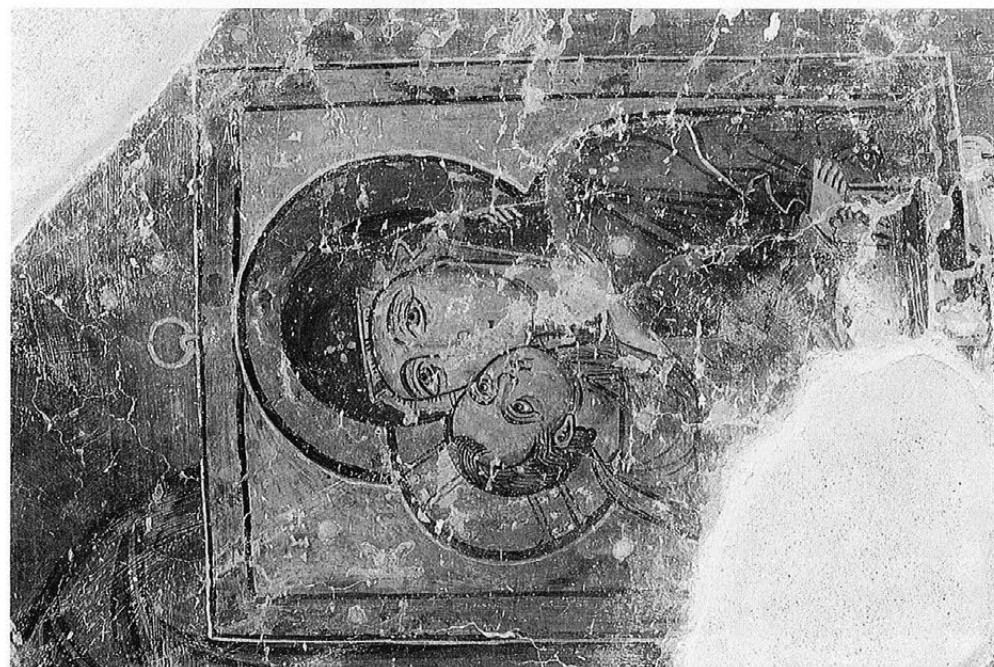
7. *La Vergine Arakiotissa*, icona, fine secolo XII. Nicosia, Museo bizantino (già Lagudherà, chiesa della Panayia Arakiotissa).



8. *Cristo Pantokrator*, icona, fine secolo XII. Nicosia, Museo bizantino (già Lagudherà, chiesa della Panayia Arakiotissa).



9. *La Vergine Arakiotissa*, affresco, fine secolo XII. Lagudherà (Cipro), chiesa della Panayia Arakiotissa.



10. *Licona della Madonna 'glykophilusa'*, affresco, 1196. Romitorio di san Neofito (Cipro), chiesa della Santa Croce, navata.



11. *Theodoros Apsephius, Il Cristo Emmanuel*, affresco, 1183. Romitorio di san Neofito (Cipro), chiesa della Santa Croce, bema.



12. *La Vergine 'hayiosoritissa'*, icona, secolo XI. Makheras (Cipro), Katholikon.



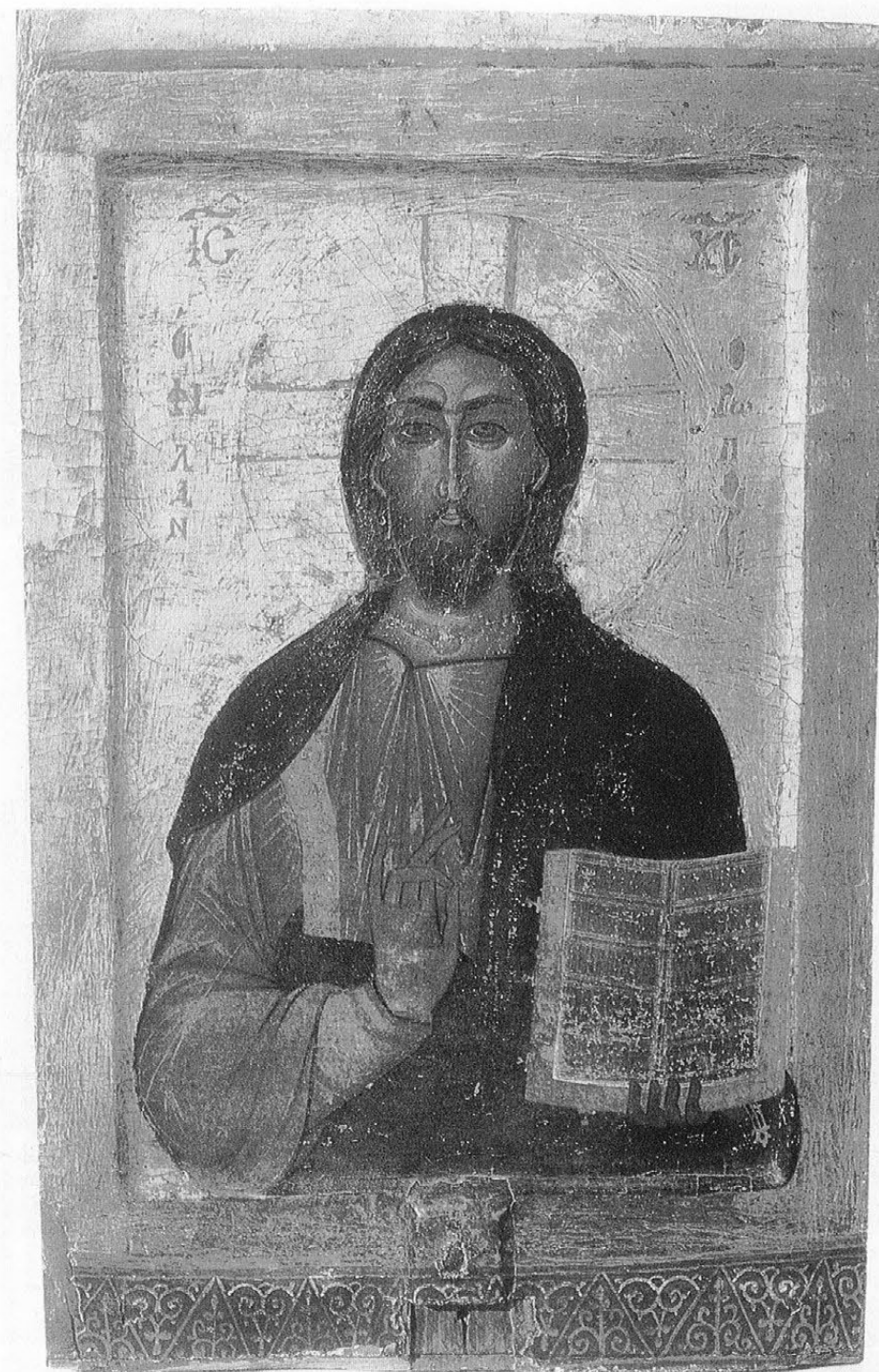
13. *La Vergine dell'intercessione*, affresco, fine secolo XII. Lagudherà (Cipro), chiesa della Panayia Arakiotissa.



14. *Cristo Antiphonitis*, affresco, fine secolo XII. Lagudherà (Cipro), chiesa della Panayia Arakiotissa.



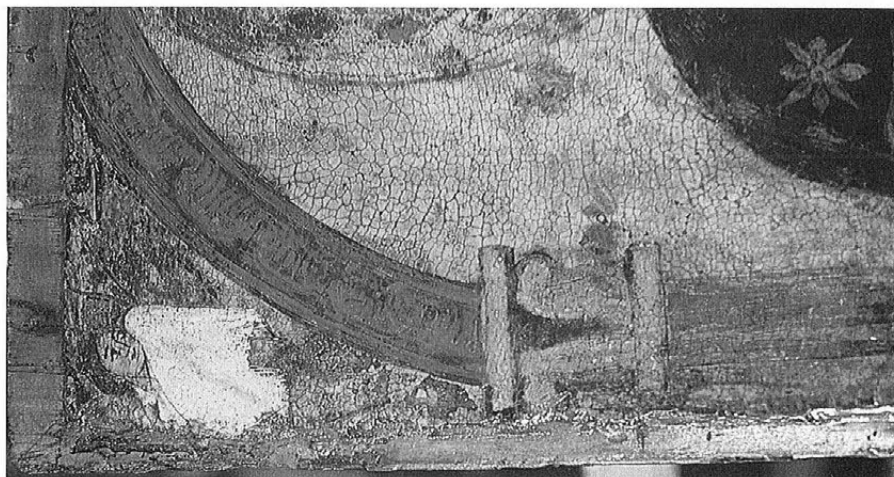
15. *La Vergine 'Eleusa'*, icona, fine secolo XII. Nicosia, Museo bizantino (già romitorio di san Neofito, chiesa della Santa Croce).



16. *Cristo Philanthropos*, icona, fine secolo XII. Nicosia, Museo bizantino (già romitorio di san Neofito, chiesa della Santa Croce).



17. AMBITO DEI BERLINGHIERI, *Madonna col Bambino*, tavola, ca. 1240. Lucca, Museo nazionale di Villa Guinigi, particolare.



18. AMBITO DEI BERLINGHIERI, *Madonna col Bambino*, tavola, ca. 1240. Lucca, Museo nazionale di Villa Guinigi, particolare.



19. *Crocifisso*, tavola, ca. 1200. Cevoli (Pisa), chiesa dei Santi Pietro e Paolo.



20. *San Nicola e storie agiografiche*, tavola, ultimo quarto del secolo XIII. Nicosia, Museo Bizantino (già Kakopetrià, chiesa di Ayios Nilolaos tis Steis).



21. *Madonna in trono*, tavola, ultimo quarto del secolo XIII. Nicosia, Museo Bizantino (già Nicosia, chiesa di Ayios Kassianòs).