

Il *Sacro Mandyllion* di Genova si può considerare, nella sua complessa natura di immagine-reliquia, uno dei più autorevoli archetipi figurativi d'Oriente che si suppongono aver raggiunto le maggiori città italiane ed europee a partire da quell'evento terribile che fu la crociata del 1204. Generalmente, soprattutto sulla scia di un famoso intervento di Hans Belting al convegno internazionale di Bologna del 1982, poi ripreso e ampliato in altri suoi lavori successivi, si tende a enfatizzare molto l'importanza di questa data per dar ragione al supposto afflusso in Italia di un numero cospicuo di venerabili icone bizantine, che con la loro presenza avrebbero poi ingenerato, nel corso del secolo XIII, quel processo di riproduzione iconografica e stilistica che si è soliti identificare col termine "maniera greca"<sup>1</sup>. La portata di questo fenomeno appare talmente evidente che spesso la si dà per scontata; tuttavia, stupisce come le pur numerose fonti di cui disponiamo sui singoli episodi della Quarta Crociata e sull'intero periodo di dominazione latina a Costantinopoli siano estremamente laconiche, se non completamente tacite riguardo alle traslazioni di immagini, in contrasto con la ricca documentazione pervenutaci circa l'appropriazione di reliquie e reliquiari<sup>2</sup>.

Le icone che attraevano l'attenzione dei crociati erano immancabilmente oggetti investiti di forti valenze simboliche e culturali o assimilabili allo *status* di cimeli sacri, come il *Mandyllion* e il *Keramidion*, l'icona della *Theotokos Nikopoiós* che, durante l'assedio della città, venne sottratta al *basileus* Alessio V<sup>3</sup> e il celebre ritratto di Maria realizzato da san Luca che si venerava nel monastero degli Hodigi<sup>4</sup>, o ancora l'immagine inclusa tra diverse reliquie mariologiche (forse provenienti dalla cappella del Pharos) che il vescovo Nivelon de Chérisy portò in omaggio nel 1206 all'abbazia di Notre-Dame di Soissons e la figura a rilievo della Vergine «facta de ligno Domini» che il cavaliere Robert de Clari donò alla chiesa di Corbie nel 1213<sup>5</sup>. Tuttavia, per quanto grande potesse essere l'apprezzamento di questi oggetti eccezionali, altre testimonianze ci mostrano per converso quanto poco rispetto i crociati avessero avuto delle più ordinarie icone utilizzate nell'arredo delle chiese: molte furono sfigurate, spezzate e calpestate, altre bruciate come legna da ardere, altre ancora furono impiegate per farne sedie, rivestimenti da parete e rastrelliere per cavalli, mentre in alcune tavole di andamento orizzontale destinate a coronare gli epistili dei *templa* furono praticati dei grossi fori allo scopo di utilizzarle nelle la-  
trine<sup>6</sup>.

Episodi di questo genere, che naturalmente devono es-

sere letti alla luce anche degli intenti polemici delle fonti greche da cui sono tramandati, evidenziano come l'attitudine occidentale nei confronti delle icone potesse essere ambivalente. Una certa tendenza all'iconofobia o comunque la presenza di forti riserve nei confronti del culto bizantino delle immagini si registra più di una volta nei testi di quest'epoca, ad esempio nella lettura in chiave di inammissibile superstizione che papa Innocenzo III dà della venerazione pubblica della *Hodigitria* o nel dichiarato disprezzo verso le icone attribuito dal vescovo Eustazio ad alcuni elementi dell'esercito normanno al momento della presa di Tessalonica nel 1185<sup>7</sup>. Ancora più significative, perché espresse da un attento conoscitore della realtà di Costantinopoli, sono le osservazioni circa gli «errori» dei Greci nella devozione verso le immagini formulate da Leone Tosco, un autore latino attivo come traduttore alla corte di Manuele Comneno tra il 1177 e il 1181: questi sembra sconcertato dal curioso rituale in cui era coinvolta la *Panagia Ikokyrá*, l'icona titolare della cappella del Pharos, che una volta l'anno veniva chiusa nella stanza da letto dell'imperatore ed era utilizzata nelle cerimonie di battesimo per instaurare un rapporto di comparatico nei confronti dei neonati porfirogeniti, e condanna senza mezzi termini quelle pratiche che sembrano accordarsi con il ben noto sviluppo di una pietà più marcatamente individuale e domestica; in particolare, se la prende con l'uso di erigere nelle case delle «mansiunculae», ossia degli «altarioli» in cui vengono collocate le icone per essere continuamente onorate con lampade, candele e incenso, conformemente a una consuetudine che, nell'Oriente cristiano, risaliva a epoche remotissime ma aveva acquisito un significato nuovo a partire dal secolo XI, quando ci sono testimoniate diverse forme di pratiche devozionali private in cui le icone giocavano un ruolo di primo piano<sup>8</sup>.

L'atteggiamento sospettoso di Leone stupisce se si considera che di lì a poco nella sua città si assisterà alla produzione di un considerevole numero di tavole dipinte che si richiameranno in generale a modelli bizantini e accoglieranno molto spesso elementi iconografici che sembrano potersi comprendere solo nella prospettiva della devozione individuale, come, ad esempio, l'aspetto malinconico della Vergine, il suo sguardo rivolto verso l'osservatore, il suo capo inclinato verso il Figlio, l'accentuata interazione fra i due personaggi sacri, la presenza di angeli tristi o addolorati. Può darsi che le affermazioni del traduttore pisano fossero fortemente condizionate dai suoi intenti polemici, giacché con la sua opera egli intendeva reagire a un *pamphlet* antilati-



1. Madonna di Santa Chiara, prima metà del secolo XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

no che circolava da anni sotto una falsa attribuzione a Fozio e che accusava i seguaci della Chiesa romana di una strana forma di iconofobia disposta ad accettare unicamente il culto del Crocifisso, barbaramente realizzato a rilievo anziché in forma bidimensionale<sup>9</sup>.

In realtà bisogna osservare come il processo di familiarizzazione dei Latini con l'uso delle icone fosse già abbastanza avanzato negli anni in cui Leone Tosco componeva il suo libello. Verosimilmente in quello stesso periodo veniva realizzata l'unica icona del gruppo definito da Kurt Weitzmann come «crociato»<sup>10</sup> che la critica assegna unanimemente al secolo XII: mi riferisco alla piccola tavola in cui sono inclusi due santi eminentemente occidentali come san Martino di Tours e Leonardo di Limoges, recentemente esposta alla mostra *Byzantium: Faith and Power* del Metropolitan Museum di New York, dove è stata datata, in accordo con l'ipotesi di Weitzmann, intorno al 1187<sup>11</sup>. Oggetti come questo indicano che gli Occidentali tendono in primo luogo ad appropriarsi di un modello tipologico, morfologico e tecnico, quello del dipinto di forma quadrangolare, finalizzandolo alle loro consuetudini culturali e devozionali, cioè selezionando quegli elementi iconografici e stilistici che potevano risultare utili per glorificare i propri santi e impreziosire le proprie chiese. Questo fenomeno non può stupire in quanto da altre testimonianze apprendiamo che non era infrequente presso i Latini emigrati nel mondo bizantino già in epoca precedente



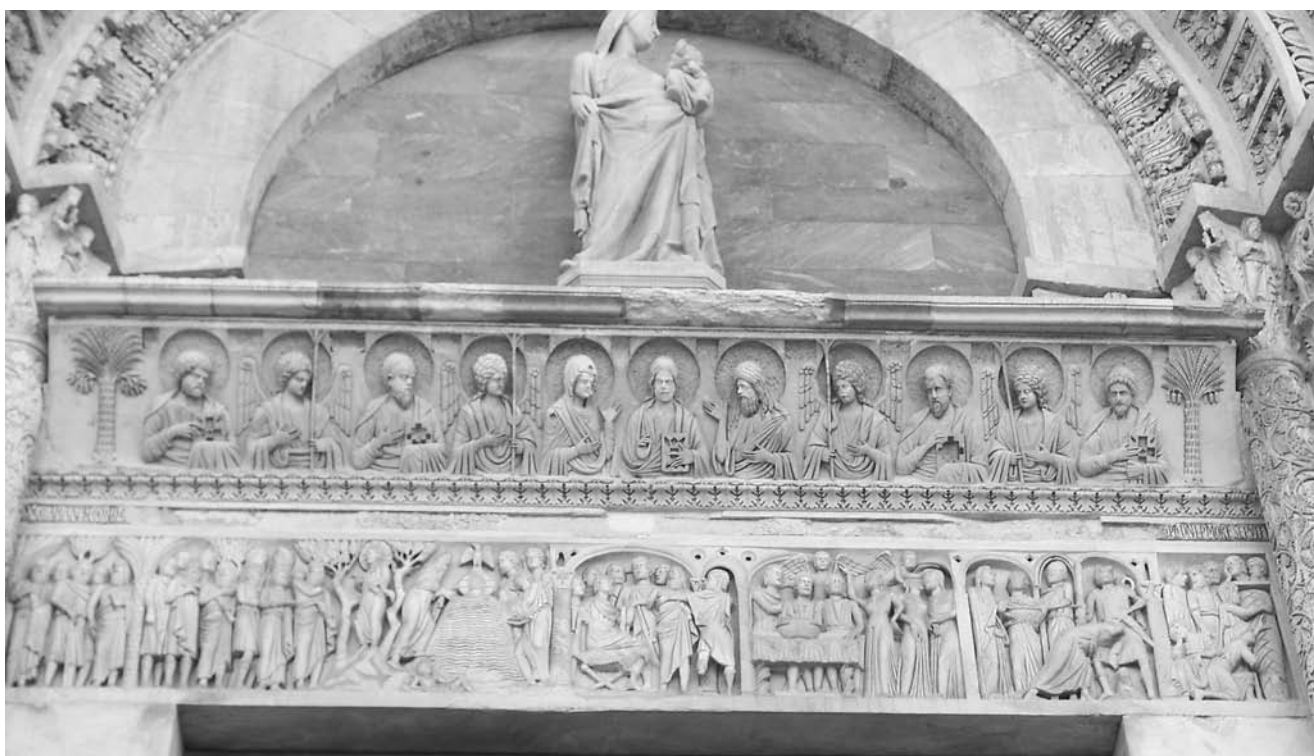
2. Vergine orante, fine secolo XII, Pisa, San Paolo a Ripa d'Arno

alle crociate far ricorso a tali modelli figurativi per onorare i propri patroni celesti. Questo è il caso dello straordinario racconto tramandato nel pieno secolo XI dal monaco Goscelin, secondo il quale la colonia anglosassone di Costantinopoli, che lavorava nel corpo di guardia del *basileus*, usava frequentare una cappella in cui era esposta alla venerazione un'immagine dipinta di sant'Agostino di Canterbury recante il *titulus* «Agius Augustinos Anglorum Apostolus».<sup>12</sup>

L'ideale di immagine sacra rappresentato dall'icona e consacrato da una tradizione che si riteneva risalire fino all'età evangelica e all'autorità di Cristo in quanto «autore» del *Mandylion* e di san Luca (come primo vero «iconografo») si riassumeva, oltre che in un modello morfologico, anche nello schema compositivo del ritratto sacro, che poneva enfasi sul volto e sullo sguardo ed evocava la presenza del personaggio di fronte allo spettatore. Secondo l'espressione usata da Ugo da San Vittore nel *De arca Noe mystica*, un testo composto nella prima metà del secolo XII, le immagini che i Greci sono soliti chiamare *eikonas* non sono altro che «imagines [...] semiplenas», ossia «a pectore sursum, quales nonnumquam in tabulis solent figurari»; il taglio al busto, quello che sarà descritto più tardi anche come «imago dimidiata» o «medietas imaginis», comparirà dunque come il tratto distintivo per eccellenza dell'effigie sacra orientale in rapporto al modello propriamente occidentale della statua a tutto tondo<sup>13</sup>.



3. Schiere angeliche, 1203, Pisa, San Michele degli Scalzi



4. Grande Deisis, inizi secolo XIII, Pisa, Battistero





5. Cristo Pantokrator, le gerarchie angeliche, la Vergine e il Precursore presso l'Etimasia, inizi secolo XII, Trikomo (Yeni Iskele), chiesa della Panaghia

Almeno un oggetto contraddistinto da queste caratteristiche basilari dell'icona "ideale" compare a Pisa, la città del sospettoso Leone, già nel secolo XII. La *Vergine "dexiokratusa"* del Museo nazionale di San Matteo (fig. 1), di cui è documentata la provenienza dalla chiesa di Santa Chiara (eretta verso il 1277 e annessa al locale Ospedale cittadino), è stata considerata opera eseguita nella prima metà del secolo sulla base delle assonanze formali con il più antico gruppo di croci dipinte lucchesi, in particolare quella di San Michele in Foro<sup>14</sup>. Da un punto di vista morfologico e iconografico, questo dipinto si distingue da tutte le altre immagini su tavola di soggetto mariano realizzate in Toscana durante quest'epoca, che abitualmente traducono in pittura il modello della *Madonna col Bambino* in trono di età romanica, proprio perché adotta soluzioni che rimandano direttamente alle precedenti icone orientali: il taglio *ab umbilico supra*, la posa della *dexiokratusa*, poco nota fino ad allora in Occidente, o ancora il bordo del riquadro interno segnato in rosso, e la stessa resa dei volti e dell'abbigliamento, seppure mal compreso. Nell'Italia del secolo XII oggetti simili si potevano incontrare nei territori del Meridione ancora in gran parte ellenofoni, inoltre a Roma, che vantava una locale tradizione di culto delle icone, e saltuariamente nei maggiori centri del Centro-nord che miravano a riprodurre localmente modelli rituali dell'Urbe o di Costantinopoli: il rilievo già duecentesco di Porta Romana a Milano rappresenta la processione di un'immagine, la *Madonna Idea*, di cui abbiamo notizia sin dal secolo precedente e dove il taglio al busto e la resa sopra una tavola (che è tuttavia a coronamento triangolare anziché di forma quadrangolare) dichiarano la conformità al modello bizantino<sup>15</sup>. L'Oriente, inteso come prospettiva leggendaria dai confini fluidi, viene evocato senza mezzi termini dalla decorazione del bordo a rilievo della *Madonna* di Santa Chiara, che mostra una sequenza di pavoni affrontati

dinanzi a una palma stilizzata, conformemente a un motivo diffusissimo nell'arte tessile islamica e bizantina coeva e che qui troviamo tradotto nella tecnica della pastiglia. Questo dettaglio è degno di particolare interesse perché negli ultimi anni si è rafforzata la convinzione che l'uso di simulare attraverso un impasto di gesso dorato e dipinto l'aspetto sgargiante dei rivestimenti metallici delle icone, ovvero di ottenere analoghi effetti attraverso un sostituto più a buon mercato, abbia avuto origine nel corso del secolo XIII nella Cipro "crociata" della dinastia dei Lusignano<sup>16</sup>, benché se ne trovino attestazioni antiche anche in altri territori, come dimostra ad esempio l'icona del Museo di Verria con la *Vergine in trono fra due angeli*, databile sul declinare del secolo XII<sup>17</sup>. Il suo precoce impiego in una tavola pisana che adotta il modello funzionale dell'icona, anche se la decorazione è limitata al bordo e non si estende alle aureole come nei dipinti ciprioti, sembra dimostrare la diffusione mediterranea di questa tecnica e la sua finalizzazione specifica al decoro e all'impreziosimento delle effigi sacre; ne possiamo intravedere un parallelo interessante in una tavola duecentesca con la *Vergine affettuosa* che si conserva nella collezione del Sinai<sup>18</sup>. L'affermazione del modello dell'icona nella città di Pisa trova un'ulteriore testimonianza attraverso una serie di realizzazioni scultoree: in primo luogo la poco nota *Madonna orante* collocata sulla facciata di San Paolo a Ripa d'Arno, databile sullo scorcio del secolo XII (fig. 2), che pone in evidenza come la repubblica marinara toscana condividesse con Venezia l'interesse verso questo genere di oggetti in marmo, associati con nobili archetipi costantinopolitani come la *Vergine* del Metatorion delle Blacherne<sup>19</sup>. Poco più tardi, agli inizi del secolo XIII, i portali della chiesa di San Michele degli Scalzi (fig. 3) e del Battistero (fig. 4) vengono decorati con sculture che dimostrano quanto meno la forte familiarità con modelli bizantini<sup>20</sup>. Nel secondo caso – nella decorazione dell'architrave superiore con la *Grande Deesis*, ma molto meno nel sottostante ciclo con storie di san Giovanni – appare evidente la volontà di imitare l'aspetto di un'icona d'epistilio oppure, come proposto da Belting, di un sontuoso epistilio in metallo prezioso recante le raffigurazioni dei personaggi sacri, come quello che doveva decorare la Cappella del Pharos nel Grande Palazzo di Costantinopoli. L'aspetto marcatamente "bizantino" di quest'opera ha spesso indotto gli studiosi occidentali a ipotizzare l'intervento in prima persona di un maestro greco<sup>21</sup>, ma sin dal 1964 Manolis Chatzidakis ha posto in evidenza come una serie di elementi stilistici siano estranei alla prassi esecutiva dei coevi artisti bizantini, in particolare l'inclusione delle due palme alle estremità della composizione e l'uso delle trapanature lasciate a vista nella resa dei capelli, che possono invece essere interpretate come una citazione diretta dai sarcofagi tardoantichi di cui Pisa era ricca<sup>22</sup>. Questo dettaglio può darci un indizio del modo in cui le icone bizantine erano percepite in una città fortemente intrisa di cultura classica e orgogliosa della propria *romanitas*: la loro associazione con l'Antichità forse



6. Madonna col Bambino "aristerokratousa", ca. 1260-1270, Pisa, San Frediano



7. "...nellus", Madonna col Bambino, ca. 1220, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

rivela la convinzione, peraltro ben nota presso gli autori occidentali, dell'autorità che derivava loro dal riprodurre archetipi risalenti alle origini cristiane.

L'architrave del Battistero viene fatta unanimemente risalire ai primissimi anni del Duecento sulla base delle sue affinità stilistiche con il portale di San Michele degli Scalzi, dove è presente un'iscrizione che reca la data 1204 *stile pisano*, vale a dire fra il 25 marzo 1203 e il 24 marzo 1204. In base a questo lo si è spesso voluto vedere come un indizio della supposta emigrazione di artisti bizantini in Occidente in concomitanza con gli eventi della Quarta Crociata, ma anche in questo caso, più che sulla paternità dell'opera, sembra più promettente interrogarsi sulla sua funzione e sul suo significato in rapporto ai modelli orientali che intende riprodurre. Il programma, ci informa ancora l'iscrizione, è stato eseguito grazie al contributo di ben 102 libbre d'oro da parte di un privato desideroso di salvarsi l'anima, tale Montaninus Zechia, forse uno dei numerosi convertiti affiliati in quegli anni all'annesso monastero<sup>23</sup>. Quest'ultimo apparteneva alla congregazione benedettina riformata che era detta "pulsanese" dalla sua casa madre, l'abbazia di Santa Maria di Pulsano nella zona del Gargano, ossia in un territorio come la Puglia da sempre esposto ai contatti con Bisanzio<sup>24</sup>.

Il soggetto fondamentale è Cristo *Pantokrator*, raffigurato a mezza figura col libro aperto e la mano destra colta nel gesto (sia pure male interpretato) della benedizione col mignolo alzato, riconducibile al modello del Cristo *Antiphonites*<sup>25</sup>. La collocazione dell'iscrizione ai lati della sua effigie ricorda alcune soluzioni frequenti negli affreschi a destinazione votiva o commemorativa frequenti nel mondo bizantino (come ad esempio nella rappresentazione della *Panagia tou Pathous* con la supplica di Leon tou Aftthentós nella chiesa dell'Arakiotissa di Cipro, del 1192)<sup>26</sup>. Colui che è "principio e fine" sovrasta una teoria di sette angeli (ossia di altrettanti rappresentanti delle singole gerarchie angeliche) secondo una soluzione che ricorda i programmi delle cupole di età comnena, nonostante che in queste ultime vi sia raffigurato il solo *Pantokrator*, dal petto in su (fig. 5). Si tratta di una singolarità iconografica di cui non si conoscono paralleli a Bisanzio, ma che si direbbe una sorta di trasposizione su una parete piana di un programma che nelle chiese bizantine è specificamente associato alla decorazione di una superficie convessa<sup>27</sup>. Dal punto di vista stilistico il complesso appare molto simile all'architrave del Battistero e ritroviamo anche in questo caso l'uso del trapano a vista. Il confronto con una scultura bizantina contemporanea, quale una testa



8. Madonna di San Giovannino de' Cavalieri, ca. 1260-1270, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

di *San Michele arcangelo* (fine secolo XII) nel Museo Archeologico di Istanbul, pone in evidenza come alle consonanze nell'impostazione fisionomica dei volti non corrisponda anche un accordo dal punto di vista del trattamento tecnico del rilievo<sup>28</sup>. I rapporti più stretti di queste sculture si riscontrano piuttosto con avori e opere di oreficeria, come ad esempio l'icona in argento (secolo XI) con gli *Arcangeli Michele e Gabriele* nella chiesa di Tsurmi nella regione georgiana di Svaneti<sup>29</sup>. Nel caso dell'architrave del Battistero, secondo l'osservazione di Belting, l'imitazione della lavorazione del metallo appare evidente anche nel ricorso all'inserimento di pietre e vetri colorati: benché questi siano oggi scomparsi, rimangono ben visibili gli incavi che li ospitavano anticamente (sul libro del *Pantokrator*, nelle decorazioni del manto della Vergine e lungo il margine superiore, dov'erano riportati in origine i nomi dei personaggi sacri). Questo potrebbe deporre a favore della volontà di riprodurre l'aspetto dei sontuosi epistili delle iconostasi in oro e altri materiali preziosi che ornavano le cappelle dei palazzi imperiali di Costantinopoli<sup>30</sup>. La familiarità con il modello orientale dell'icona in epoca antecedente alla Quarta Crociata prende senso solo se si ipotizza la diffusione a Pisa, città marinara e



9. Maestro di San Martino, Madonna col Bambino, ca. 1265, Pisa, San Biagio in Cisanello

in strettissimo contatto con il Levante mediterraneo, di pratiche devozionali che prevedevano il coinvolgimento di immagini dipinte. A tale postulato possiamo trovare qualche conferma in alcuni testi agiografici a cui si è prestata, sinora, scarsa attenzione. Importanti informazioni si ricavano dalla *Vita* della beata Bona, una curiosa figura di visionaria laica e oblata pulsanese morta nel 1208, il cui racconto agiografico ci è giunto in quattro differenti redazioni, la più antica delle quali si ritiene composta intorno al 1230 nell'ambito di questo stesso Ordine. Il testo della beata è illuminante innanzitutto in quanto descrive le consuetudini culturali dei monaci di San Michele in Orticia nel tardo secolo XII, facendo allusione a un certo Basilio che, dinanzi all'immagine all'interno della sua cella, soleva praticare la flagellazione («Et quadam die tam acriter suum corpus flagellis disciplinavit et in tantum, ante ychoniam beate Marie Virginis, quod ipsa ychonia dixit dompno Basilio monaco: *Frater Basyli, sufficit!*»)<sup>31</sup>. Abbiamo dunque un religioso, contraddistinto oltretutto da un nome greco, che manifesta la propria pietà individuale scegliendo come controparte un'*ycona*, proprio alla maniera degli abitanti di Costantinopoli disprezzati da Leone Tosco.





10. Giunta Pisano (attr.), *Madonna col Bambino*, ca. 1250, Pisa, Museo nazionale di San Matteo



11. *Madonna di sotto gli organi*, ca. 1200, Pisa, Duomo

Questo passo ci induce a pensare che i Pulsanesi possano aver svolto un ruolo di un certo rilievo nella promozione di forme devozionali di origine orientale in città, soprattutto se si considera che fra i secoli XII e XIII si fecero promotori di nuovi culti e cominciarono ad attrarre l'interesse della popolazione laica per la loro fama di santità e integrità ascetica, nonché per la speciale concessione ricevuta da Innocenzo III nel 1202 di accogliere le sepolture dei propri conversi all'interno dell'edificio sacro<sup>32</sup>. Tra i luoghi di culto controllati dalla congregazione si annoverava anche il santuario di San Iacopo *de Podio*, a nord di Pisa, dove un'iscrizione attesta ancor oggi che vi si poteva lucrare un'indulgenza analoga a quella derivante da un pellegrinaggio a Santiago de Compostela. Qui la beata Bona usava conversare con Cristo e, nel corso di una di queste visioni, osò persino chiedere alla Sua infinita misericordia il dono di «un'immagine ovvero icona» contenente il Suo volto<sup>33</sup>. La richiesta venne accordata e nella chiesa venne posta in venerazione una sacra effigie, forse non dissimile dal *Mandylion* nell'aspetto esteriore, di cui malauguratamente non ci è rimasta alcuna testimonianza figurativa, anche se la si è forse voluta evocare nella croce dipinta oggi nel Museo di Cleveland, in cui Bona è raffigurata

sull'estremità destra mentre viene introdotta da san Giacomo al cospetto del Cristo crocifisso<sup>34</sup>. Ritengo che per quest'opera sia molto verosimile un'ubicazione originaria proprio nella chiesa di San Iacopo *de Podio*<sup>35</sup>. Nel corso del secolo XIII l'interesse nei confronti delle icone, iniziato nel secolo precedente, si manifesta soprattutto nella produzione di un numero cospicuo di tavole dipinte che si richiamano, per stile, morfologia e funzioni devozionali, a modelli di origine bizantina: mi riferisco in particolare alle *Madonne con il Bambino* a mezza figura, dipinte sopra un supporto quadrangolare, talora contornato dal bordo a rilievo, oppure inscritte entro un arco a tutto sesto, per riprendere l'espressione di Edward B. Garrison, che tendeva a considerarle elementi smembrati di complessi più ampi come trittici e dossali<sup>36</sup> – un'ipotesi recentemente contestata da Victor Schmidt, che ha posto in rilievo come la maggior parte non presenti tracce di cerniere<sup>37</sup>. Pisa conserva tuttora nove immagini di questo tipo, collocabili entro un arco di tempo che va dalla metà del secolo XII (con la già citata tavola da Santa Chiara) al terzo quarto del Duecento; cinque rispondono al tipo classico della *aristerokratusa* (figg. 6-10)<sup>38</sup>, due a quello della *Panagia dexià* (figg. 1 e 11)<sup>39</sup>, mentre altre due sono rese



12. Madonna di San Michele in Borgo, ca. 1240, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

in una posa che enfatizza la maternità di Maria, nell'atto di allattare (fig. 12)<sup>40</sup> o in quello di accostare la guancia a quella del Figlio (fig. 13)<sup>41</sup>. Del formulario iconografico e stilistico appartenente alla pittura di icone riprendono, oltre al generale assetto compositivo, anche tutta una serie di dettagli come l'abbreviatura *MR ΘΥ* per *Meter Theou*, l'abbigliamento del Bambino con chitone e *imatio*, la decorazione del *maphorion* con listature dorate e pendenti, l'uso della crisografia nei panneggi, lo sguardo malinconico o il capo inclinato della Vergine. Anche se in generale è molto difficile fare ipotesi sulla loro ubicazione originaria, è interessante osservare come per nessuna di esse sia documentata una provenienza dai conventi degli Ordini mendicanti, mentre ci viene chiaramente indicata un'associazione con chiese appartenenti in antico a istituzioni tradizionali: il Duomo, il monastero benedettino femminile di San Matteo, quello maschile di San Michele in Borgo, l'insediamento camaldolese di San Frediano e la parrocchia dei Santi Cosma e Damiano, retta dai canonici regolari della Cattedrale<sup>42</sup>.

Il successo di questo schema o, per dirla con Belting, l'autorevolezza di questa forma privilegiata, trova un'illustrazione eloquente in un evento numismatico sulla cui importanza si è posta enfasi solo in tempi recenti. Nel corso degli anni venti del Duecento la zecca citta-



13. Madonna dei Santi Cosma e Damiano, ca. 1260-1270, Pisa, Santi Cosma e Damiano

dina adotta per la prima volta un tipo iconico nella coniazione del grosso argenteo da un soldo (fig. 14), sostituendo la parola *PISA* con l'effigie della Vergine con il Bambino a mezza figura; questa innovazione, imitata di lì a poco anche da Firenze con l'inclusione dell'immagine di Giovanni Battista, corrispondeva alla volontà di autorappresentazione della Repubblica attraverso il richiamo alla sua patrona singolare, che già nel secolo precedente era stata raffigurata sui sigilli del Comune e dell'Arcivescovado (malauguratamente non pervenuti sino ai nostri giorni)<sup>43</sup>. Nell'uso di una simile formula si intravede un'affinità evidente con le emissioni bizantine, che sin dall'impero di Leone VI (886-912) ma con una speciale intensificazione nella tarda età comnena, avevano incluso sul *verso* una schematica riproduzione di celebri icone di Costantinopoli come l'*Hodigitria*, la *Blachernitissa* o l'*Hagiosoritissa*, anche se il tipo con il taglio al busto era utilizzato soprattutto nei sigilli del Patriarcato; a questa consuetudine si erano conformati anche i dominatori franchi tra il 1204 e il 1261<sup>44</sup>. Il richiamo orientale mi sembra facilmente ravvisabile anche nella serie dei grossi pisani da due soldi che il Comune coniò a partire dagli anni cinquanta per contrastare la diffusione del fiorino d'oro<sup>45</sup>, dove il tipo con la Madonna in trono affiancata dalle abbreviature di *Meter Theou* può essere accostato con una soluzione ri-





14. Grosso pisano da un soldo, ca. 1220, Pisa, Museo nazionale di San Matteo



15. Iperpiro di Isacco II Angelo (1185-1195), Atene, Museo Benaki



16. La Vergine Hodighitria, fine secolo XII, Kakopetrià, Agios Nikolaos tis Stegis

corrente a Bisanzio sin dall'epoca di Alessio I (fig. 15)<sup>46</sup>, anche se con alcune significative varianti: la Madre è infatti resa nella posa dell'*aristerokratousa*, seduta su un trono fornito di schienale e con il capo cinto di una corona a fioroni.

Ci si può chiedere se queste formule iconografiche intendessero riprodurre immagini destinate di forme pubbliche di venerazione. La presenza di tavole mariane nella Cattedrale di Pisa, intitolata all'Assunta, ci è testimoniata da alcune fonti duecentesche. Sappiamo per certo che, alla metà del secolo, le *ycone* facevano parte del corredo abituale degli altari, come testimonia la raccomandazione di Federico Visconti, verso gli anni sessanta, affinché i canonici se ne prendessero cura come delle croci, dei calici o dei turiboli, ossia ripulendole dalla polvere e dalle ragnatele<sup>47</sup>. Più specificamente, nella *Vita della beata Gherardesca*, composta poco dopo la sua morte nel 1269, si racconta di come costei, per la remissione dei propri peccati, si fosse recata in Duomo per porre un panno «super iconam beate Virginis»<sup>48</sup>; ci si può chiedere se si trattasse della valva di dittico con la Madonna e il Salvatore menzionata nell'inventario del 1296 o, più verosimilmente, dell'«icona beate Marie que ponitur diebus sabbatorum super altare», nota dalla stessa fonte<sup>49</sup>. Il passo è interessante perché pone in evidenza come, nel tardo Duecento, un oggetto figurativo mobile fosse impiegato per festeggiare il giorno della settimana che, secondo i liturgisti dell'epoca, era dedicato alla Vergine a imitazione dell'uso costantinopolitano del «miracolo abituale» delle Blacherne, che come è noto aveva luogo dinanzi all'immagine miracolosa dipinta da san Luca nella tarda sera del venerdì; in questo senso, l'esposizione pubblica di un'icona in quel giorno poteva rappresentare un preciso richiamo a una consuetudine



17. L'arcangelo Michele, ca. 1200, Monte Sinai, Monastero di Santa Caterina

rituale orientale<sup>50</sup>. D'altra parte, altri oggetti bizantini, di cui si perde ogni traccia nel corso del secolo xiv, erano conservati a quell'epoca nell'edificio: tra questi, due stauroteche d'oro a sportelli, un'icona eburnea raffigurante san Marco inserita in una tavola dipinta, una piccola icona in rame *cum vitro* e una *capsula argentea* decorata sul coperchio dall'effigie di san Demetrio e contenente del *myron* emanato dalla sua tomba a Tessalonica<sup>51</sup>.

Una vera e propria icona, la miracolosa *Madonna di sotto gli organi* (fig. 11), è tuttavia conservata ancor oggi all'interno della Cattedrale. L'attribuzione a Berlinghiero formulata da Garrison nel 1947<sup>52</sup>, dopo esser stata messa in dubbio da Miklós Boskovits ed Enzo Carli<sup>53</sup>, è stata contestata da chi scrive in un articolo di qualche anno fa e da Valentino Pace in una serie di interventi recenti, a cui rimando per una discussione più dettagliata delle motivazioni che rendono plausibile un'esecuzione in ambito bizantino (e cipriota in particolare) intorno all'anno 1200<sup>54</sup>. Ricorderò soltanto come a confermare questa proposta concorrano sia argomenti di ordine stilistico sia la presenza di soluzioni iconografiche estranee alla tradizione toscana del periodo, nella fattispecie gli elementi che definiscono il Bambino come un "piccolo *Pantokrator*", ossia il libro aperto con il testo greco di Gv 8,12, la tunica diafana che emerge dalla manica sul braccio destro, le forti solcature sul collo e sulla fronte, in generale la conformazione della testa e del volto. Dal punto di vista formale i confronti più stretti si incontrano con opere cipriote realizzate negli ultimi anni del secolo xii o agli inizi del xiii, come

l'*Arakiotissa* del Museo bizantino di Nicosia (soprattutto per la figura di Cristo) o l'affresco con l'*Hodigitria* del narcece di Kakopetria (fig. 16)<sup>55</sup>, ai quali possiamo oggi aggiungere una serie di icone conservate nel Monastero di Santa Caterina al Sinai che Mary Aspra-Vardavakis ha associato con un pittore di origine cipriota attivo nello stesso periodo<sup>56</sup>. Se accostiamo la tavola pisana all'*Arcangelo Michele* (fig. 17) o alle due *Madonne oranti* (fig. 18) facenti parte di altrettante composizioni della *Grande Deesis*, non sarà difficile cogliere affinità sorprendenti: ad esempio le pieghe e la decorazione del *maphorion* (si osservi in particolare la resa della croce sulla fronte e sulle spalle), la forte ombreggiatura della cavità superiore dell'occhio e della palpebra inferiore, le sopracciglia appena ricurve, le labbra assottigliate, il mento e le sottolineature del collo, le proporzioni della testa e, in generale, la tecnica esecutiva dell'incarnato, con i suoi toni ocra, verde oliva e rosso vermiglio.

L'attribuzione di Garrison a Berlinghiero era stata stimolata da una tradizione che voleva quest'immagine traslata da una compagnia militare pisana in seguito all'espugnazione del castello di Lombrici, in Versilia, nel 1225<sup>57</sup>. La recente ricostruzione documentaria delle origini del culto di quest'effigie ha posto in evidenza, tuttavia, come la definizione della sua fisionomia leggendaria non abbia avuto luogo prima del declinante secolo xv, alla vigilia dell'insurrezione con cui Pisa, tra il 1494 e il 1509, si ribellò al dominio di Firenze e, affidandosi alla protezione della Vergine, si illuse di poter riportare in vita il proprio glorioso passato; il richiamo ad antiche campagne belliche poteva ben servire ad affermare simbolicamente il ruolo "palladiale" di cui l'icona si trovò in quelle circostanze straordinarie a essere investita. Da testimonianze quattro-cinquecentesche apprendiamo come la sua ubicazione abituale fosse sulla prima colonna della navatella destra del transetto nord, nelle immediate vicinanze del recinto del coro e al di sotto del grande organo rinnovato nel 1489 (dove la denominazione di *Madonna di sotto gli organi*); addossato alla colonna era un altare intitolato ai santi Pietro e Anna, testimoniato sin dal 1360<sup>58</sup>.

L'uso di appendere i dipinti alle colonne non è altrimenti attestato in Italia ma sappiamo che era abbastanza frequente nel mondo bizantino (vedi ad esempio il caso delle icone-menologio nel *katholikon* del Sinai<sup>59</sup>); questa considerazione acquista uno speciale significato se si considera che la *Madonna di sotto gli organi* non era l'unica a godere di una simile collocazione. Secondo la testimonianza del notaio lucchese Piero di Berto Altogradi, risalente alla seconda metà del Quattrocento, «in duomo de Pisa in la colonna del coro la quale è di quelle di muro verso septentrione», ovvero nello spazio dell'abside laddove era ubicato il sepolcro dell'imperatore Arrigo vii, stava appeso «uno Sancto Michele in taula» con un'iscrizione che narrava della sua traslazione, avvenuta nel settembre del 1313 dal monastero pulsanese di Guamo, devastato durante un'incursione nel territorio di Lucca. L'esposizione di quest'oggetto all'interno del Duomo aveva innanzitutto un significato





18. Vergine dexiokratousa,



19. L'Arcangelo che pesa le anime e abbatte il demonio, fine secolo XIII, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (dall'Orfanotrofio maschile)

politico, giacché doveva servire come trofeo di vittoria, «ut eorundem lucanorum discordie seminatorum themeritas ipsorumque stoliditas in perpetuum ostendatur»; viene peraltro da chiedersi se la leggenda dell'impresa di Lombrici non possa esser stata modellata su questo precedente<sup>60</sup>.

Nel 1913 Augusto Mancini proponeva di identificare il «San Michele dei Lucchesi» con la piccola icona raffigurante l'*Arcangelo che pesa le anime e abbatte il demonio* (fig. 19) oggi al Museo di San Matteo e proveniente dall'Orfanotrofio maschile cittadino, dove sarebbe giunto dal Capitolo della Cattedrale<sup>61</sup>. Benché quest'ipotesi non abbia ricevuto speciale attenzione, merita ancor oggi di esser tenuta in conto, soprattutto se si considera che la critica, da ultima Annemarie Weyl Carr, nel catalogo della mostra newyorkese tende a datare l'opera sul declinare del Duecento e ad associarla alle tendenze formali della pittura della prima età paleologa<sup>62</sup>. Dal punto di vista stilistico, infatti, l'opera mostra una perfetta aderenza alla maniera corrente nei grandi centri bizantini (Costantinopoli, ma anche Tessalonica) durante gli ultimi anni del secolo XIII, come sembrano indicare la fusione cromatica ottenuta con tenui passaggi di colore pastello, la resa della fisionomia

dell'arcangelo e il modo in cui vengono illuminati i panneggi. A creare qualche difficoltà sono semmai due dettagli: la presenza dell'iscrizione – in latino e in caratteri gotici corsivi – e l'iconografia che ritrae Michele nell'atto di abbattere il demonio con la mano destra e di reggere la bilancia della psicostasia e il clipeo con l'effigie di Cristo Emmanuel nella sinistra. La combinazione di questi attributi costituisce un *unicum* tra le icone che rappresentano l'arcangelo, anche se ciascuno di essi può essere rintracciato in diversi generi di raffigurazioni a tono devozionale: il tema della pesatura delle anime e della loro contesa col demonio è introdotto spesso all'interno della scena del *Giudizio Universale*, dove, secondo la recente ipotesi di Marcello Angheben, segna una allusione piuttosto al giudizio particolare, ovvero alla sorte degli individui nel periodo intermedio che li separa dalla Fine dei tempi<sup>63</sup>.

La soluzione adottata nell'icona pisana si presenta in sostanza come un adattamento da quest'ultimo tema e mira evidentemente a enfatizzare il significato escatologico e soteriologico di san Michele in quanto «psicopompo» per antonomasia. L'origine dal monastero di Guamo, ovvero da un insediamento di quei Pulsanesi che praticavano il culto privato delle icone sin dal secolo XII, po-





20. San Giovanni Battista e scene agiografiche, ca. 1250, Monte Sinai, Monastero di Santa Caterina

trebbe bene accordarsi con il singolare tipo iconografico utilizzato; non è da escludere che il dipinto sia stato realizzato per committenti italiani da un artista bizantino attivo in Italia o in qualche porto del Levante frequentato da Italiani (come Tessalonica o Pera o Candia).

Al modello dell'icona orientale, e nella fattispecie alla cosiddetta *Vita-icon* o "icona agiografica", la pittura pisana del secolo XIII guardò anche nella realizzazione di immagini autonome dei santi<sup>64</sup>. Il confronto proposto da Weitzmann tra la *Santa Caterina* del Museo di San Matteo e l'icona con analogo soggetto del Monastero del Sinai, che la mostra di New York ha permesso di effettuare *de visu*, mette in evidenza al contempo una generica affinità e una serie di differenze compositive, di solito interpretate sulla base della diversa destinazione liturgica<sup>65</sup>; non mi sembra tuttavia che la dislocazione delle scenette solamente ai lati della figura principale possa essere interpretata come indizio necessario della collocazione sopra un altare, giacché questa soluzione si incontra abbastanza spesso anche in ambito bizantino<sup>66</sup>. L'elemento che mi sembra interessante sottolineare è come, nelle tavole del Duecento – a Pisa e in Toscana in generale – la presentazione a mezza figura che è così caratteristica della Madonna con il Bambino sia molto più rara in relazione ai santi, che compaiono pressoché invariabilmente in piedi, come mette subito in luce un



21. San Giovanni Battista, ca. 1250, Ghezzano, San Giovanni Battista

ulteriore confronto di Weitzmann, fra un'altra icona del Sinai e il *San Nicola* di Peccioli<sup>67</sup>. Ci possiamo immaginare che più a quest'ultima che al suo *pendant* orientale dovesse assomigliare la «chonia cum imagine sancti Nicholai picta in ea et deaurata» che un testatore messinese ordinò, nel 1284, di far eseguire a Pisa e di inviare a una chiesa siciliana<sup>68</sup>.

In realtà le fonti non ci forniscono indicazioni circa l'ubicazione di questo genere di oggetti all'interno delle chiese; tuttavia, qualcosa di più riusciamo a sapere circa le pratiche culturali in cui erano coinvolte. Colpisce, nella *Vita della beata Gherardesca*, la notizia circa l'uso di pregare «ante pedes icone», espressione che verosimilmente allude a baci e prostrazioni rivolti alla parte inferiore di una figura sacra<sup>69</sup>. Un ulteriore passo testimonia di come le immagini autonome venissero percepite quali necessarie controparti del fedele nelle sue pratiche di devozione; si allude infatti a un'icona del Battista, a piena figura, che, posta all'interno della chiesa abbaziale di San Savino lungo la via fiorentina, godeva dell'attenzione speciale della beata:

Un giorno, durante la quaresima, c'era vento forte, e la santa guardava l'icona del beato Giovanni Battista. Nel momento in cui per il vento si sollevò lo zendado che era ai piedi dell'icona, ella vide il piede di san Giovanni Batti-

sta evidentemente trasformato in carne; cosicché alzatasi si affrettò verso di lui. Posò dunque lo sguardo sul piede e pianse molto, finché non cadde come morta. Dopo un po' rialzandosi, si accorse che quello zendado era tutto intriso di sangue<sup>70</sup>.

Il testo è interessante perché, in primo luogo, testimonia della diffusione in città di un *topos* leggendario orientale, quello della superficie pittorica che si trasforma in carne, proprio della celebre icona della *Vergine* venerata nel santuario siriano di Saidnaia<sup>71</sup>, in secondo luogo perché conferma l'uso di dipingere i santi a piena figura, così come di solito si usava fare anche a Bisanzio nelle icone di *proskynesis* del Battista<sup>72</sup>. Certo è che immagini sul genere della tavola agiografica duecentesca del Sinai (fig. 20)<sup>73</sup> dovevano esistere a Pisa, visto che lo schema generale della figura viene ripreso, ad esempio, negli affreschi di metà Duecento recentemente scoperti nella chiesa a lui intitolata nel sobborgo di Ghezzano (fig. 21)<sup>74</sup>.

L'elemento forse più suggestivo è tuttavia il riferimento allo *zendado* apposto sull'icona, che non credo possa interpretarsi come il velo con cui in alcune chiese si solevano coprire gli ornamenti sacri sin dall'inizio della Quaresima: questo infatti avrebbe dovuto essere un'umile tela, anziché una stoffa preziosa, e avrebbe completamente nascosto l'immagine alla vista, che invece, secondo il racconto, era oggetto di contemplazione da parte della santa. Mi domando dunque se l'espressione «*sendadum, quod erat ad pedes icone*» non alluda piuttosto a un tessuto posto a coprire la zona inferiore della tavola, alla maniera di una *podea* o di un *enchirion*<sup>75</sup>. Se così fosse, avremmo un'ulteriore attestazione della profonda ricezione nella città di Pisa delle pratiche devozionali in cui le immagini religiose bizantine erano coinvolte.

Poiché l'autorevolezza dell'icona derivava dal suo legame con una tradizione che si riteneva trasmessa dai Padri, la simulazione delle sue caratteristiche morfologiche, iconografiche e formali costituiva un mezzo straordinario per manifestare la conformità del personaggio raffigurato a un modello convenzionale di santità; in virtù di questo accade che san Francesco, nelle più antiche tavole che lo raffigurano e che si incontrano proprio nell'area pisano-lucchese, torni ad essere, per citare Roberto Longhi, «un basiliano torvo e inasprito»<sup>76</sup>, ossia assuma un aspetto che può facilmente esser riconosciuto simile a quello dei santi antichi. Grazie a un'immagine che echeggia la struttura della tavola agiografica pur reinterpretandola liberamente, l'Ordine riesce a ottenere un formidabile strumento di propaganda, destinato a un successo devozionale e iconografico unico nella storia del Cristianesimo occidentale<sup>77</sup>. Sulla centralità dell'elemento visivo nella propagazione del culto di Francesco ci fa riflettere un sermone dell'arcivescovo di Pisa Federico Visconti, pronunciato in volgare nella chiesa dei Frati Minori il 4 ottobre del 1264, dove si chiede retoricamente se sia corretto parlare del poverello di Assisi come destinatario dell'augurio espresso da *Ecclesiaste* 48, 11 («Beati qui te viderunt

et audierunt et in amicitia tua decorati sunt»). Poiché sono beati coloro che l'hanno visto e toccato personalmente quand'era in vita (tra i quali si annoverava lo stesso arcivescovo) e anche chi è stato testimone dei suoi miracoli, allo stesso modo possono chiamarsi beati anche coloro che desistono dal male dopo aver guardato devotamente la sua immagine, ossia «*eum, idest eius picturam*»<sup>78</sup>.

Dietro quest'espressione si intravede chiaramente il richiamo all'autorità del ritratto sacro, autonomo e bidimensionale, che a Pisa aveva trovato un terreno di sviluppo particolarmente fertile già prima della morte di Francesco e della diffusione degli Ordini mendicanti. Questo modello ideale di immagine religiosa, che non cesserà di esistere nel momento in cui verrà meno l'adesione iconografica e stilistica ai precedenti orientali, può esser considerato il più importante lascito del mondo bizantino nei confronti dell'arte italiana.

<sup>1</sup> H. Belting, «Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen», in: *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del xxiv congresso internazionale di storia dell'arte (Bologna 1979), a cura di H. Belting, Bologna 1982, vol. II, pp. 35-53 (riedito in appendice a Id., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981); Id., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, pp. 369-390. L'idea del ruolo cruciale della crociata del 1204 nello sviluppo della maniera greca è un *topos* ben radicato nella letteratura storico-artistica: cfr., fra gli altri, J.H. Stubblebine, «Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel Painting», in: *Dumbarton Oaks Papers*, xx, 1966, pp. 85-102; E. Kitzinger, «The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Century», ivi, pp. 25-48 e O. Demus, *Byzantine Art and the West*, New York 1970. La questione è stata trattata in modo problematico in alcuni interventi di Anthony Cutler: A. Cutler, «From Loot to Scholarship: Changing Modes in the Italian Response to Byzantine Artifacts, ca. 1200-1750», in: *Dumbarton Oaks Papers*, xlix, 1995, pp. 237-268; Id., «Misapprehensions and Misgivings: Byzantine Art and the West in the Twelfth and Thirteenth Centuries», in: *Medievalia*, vii, 1984, pp. 41-77; Id., «La "questione bizantina" nella pittura italiana: una versione alternativa della "maniera greca"», in: *La pittura in Italia: l'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano 1994, pp. 335-354. Le maggiori critiche all'impostazione di Belting sulle modalità di ricezione dell'icona in quanto «forma-oggetto» dopo il 1204 sono state avanzate da Anne Derbes: cfr. A. Derbes, «Images East and West: The Ascent of the Cross», in: *The Sacred Image East and West*, a cura di R. Ousterhout & L. Brubaker, Urbana/Chicago 1995, pp. 132-146; Ead., *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996, pp. 13-14 e *passim*. Cfr. anche W.D. Wixom, «Byzantine Art and the Latin West», in: *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 1997), a cura di H.C. Evans & W.D. Wixom, New York 1997, pp. 434-449; M. Bacci, «Pisa e l'icona», in: *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, Museo nazionale di San Matteo, 25 marzo-25 giugno 2005), a cura di A. Caleca & M. Buresi, Pisa 2005, pp. 58-64. Una tendenza che si sta affermando sempre più visibilmente negli ultimi anni pone l'accento piuttosto sull'intreccio e sulla reciprocità dei rapporti intermediterranei, veicolati in particolare dagli Ordini mendicanti, che sul ruolo della crociata del 1204 nello sviluppo di forme artistiche di derivazione bizantina in Ita-



lia: cfr. soprattutto A. Derbes & A. Neff, «Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere», in: *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 2004), a cura di H.C. Evans, New York 2004, pp. 449-461.

<sup>2</sup> Per la documentazione su queste traslazioni sono tuttora indispensabili i lavori di P. de Riant, «Des dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIII<sup>e</sup> siècle par les Latins», in: *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, xxxvi, 1875, pp. 1-124; Id., *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*, Genève 1878; F. de Mély, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae. La Croix des premiers croisés, la Sainte Lance, la Sainte Couronne*, Paris 1904; A. Frolow, *La relique de la Vrai Croix. Recherches sur les développements d'un culte*, Paris 1961. Sulla più importante traslazione in Occidente, quella del tesoro della Sainte-Chapelle, è disponibile adesso il volume *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, catalogo della mostra (Paris, Louvre, 2001), a cura di J. Durand & M.-P. Laffitte, Paris 2001. Vedi adesso anche K. Krause, «Immagine-reliquia: da Bisanzio all'Occidente», in: *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Museo diocesano, 2004), a cura di G. Wolf, C. Dufour Bozzo & A.R. Calderoni Masetti, Milano 2004, pp. 209-230.

<sup>3</sup> A. Rizzi, «Un'icona costantinopolitana del XII secolo a Venezia: la Madonna Nicopoia», in: *Θησαυρίσματα*, xvii, 1980, pp. 290-306.

<sup>4</sup> Ch. Angelidi & T. Papamastorakis, «The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery», in: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, catalogo della mostra (Atene, Museo Benaki, 2001), a cura di M. Vassilaki, Milano 2000, pp. 373-387; Id., «Picturing the Spiritual Protector: From Blachernitissa to Hodegetria», in: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, a cura di M. Vassilaki, London 2005, pp. 209-224.

<sup>5</sup> Riant, 1878 (vedi nota 2), vol. II, pp. 67-68 e 198.

<sup>6</sup> J. Darrouzès, «La mémoire de Constantin Stilbès contre les Latins», in: *Revue des études byzantines*, xxi, 1963, pp. 50-100, in part. 83-85.

<sup>7</sup> Eustazio di Tessalonica, *La espugnazione di Tessalonica*, a cura di St. Kyriakidis, Palermo 1961, pp. 108-109, 114; Innocenzo III, *Regestorum libri IX*, 243, in *PL* ccxv, col. 1078.

<sup>8</sup> M. Bacci, «La Vergine Oikokyra, Signora del Grande Palazzo. Lettura di un passo di Leone Tusco sulle cattive usanze dei Greci», in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. IV, III, 1998, pp. 261-279, e Id., «Relics of the Pharos Chapel: A View from the Latin West», in: *Vostoānōbriastianskie relikvii/ Eastern Christian Relics*, a cura di A.M. Lidov, Moskva 2003, pp. 234-246, da integrare con le osservazioni di G. Fiaccadori, «Parergon Tavisinum», in: *Miscellanea marciiana*, xvii, 2002, pp. 47-70.

<sup>9</sup> Su questo cfr. il mio «Le rôle des images dans les polémiques religieuses entre l'Église grecque et l'Église latine (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)», in: *Revue belge de philologie et d'histoire*, lxxxii, 2003, pp. 95-121.

<sup>10</sup> K. Weitzmann, «Icon Painting in the Crusader Kingdom», in: *Dumbarton Oaks Papers*, xx, 1966, pp. 49-83; Id., «Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai», in: *Art Bulletin*, xlv, 1963, pp. 179-203; Id., «Four Icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art», in: *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, xxi, 1972, pp. 279-293; Id., «Crusader Icons and Maniera Greca», in: *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, a cura di I. Hutter & H. Hunger, Wien 1984, pp. 143-170. Dopo gli studi di Weitzmann, il concetto di «arte crociata» è stato criticato da H. Belting («Zwischen Gotik und Byzanz: Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, xli, 1978, pp. 217-258) che ha proposto la formula alternativa di «lingua franca»; altre critiche, volte a porre in evidenza l'importanza delle comunità cristiane orientali nella formazione della pittura dei regni crociati, sono state avanzate da D. Mouriki («Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus», in: *The Griffon*, I-II, 1985-1986, pp. 9-112; «Εικόνες από τον 12ο ων τον 13ο αιώνα», in: *Είνα Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης* a cura di K.A. Manaphis, Athina 1990, pp. 101-125), L.-A. Hunt (*Byzan-*

*tium, Eastern Christendom, and Islam: Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean*, London 1998) e B. Zeidler («Two Iconostasis Beams from Mount Sinai: Object Lessons in Crusader Art», in: *Ikonoostas. Proisloždenie – razvitie – simbolika*, a cura di A.M. Lidov, Moskva 2000, pp. 223-242). Dell'esistenza di una pittura a pieno titolo «crociata» è sostenitore per converso Jaroslav Folda: cfr. J. Folda, «The Saint Marina Icon: Maniera Cypria, Lingua Franca, or Crusader Art?», in: *Four Icons in the Menil Collection*, a cura di B. Davezac, Houston 1992, pp. 106-133, e le singole schede relative alle icone del gruppo «crociato» individuato da Weitzmann, recentemente esposte a New York: *Byzantium. Faith and Power*, 2004 (vedi nota 1), pp. 341-385.

<sup>11</sup> B. Drake Boehm, scheda 233, in: *Byzantium. Faith and Power*, 2004 (vedi nota 1), p. 378.

<sup>12</sup> J.-M. Sansterre, «Entre deux mondes? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes du VI<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles», in: *Roma fra Oriente e Occidente*, Atti della XLIX settimana di studio (Spoleto, 19-24 aprile 2001), Spoleto 2002, pp. 993-1052, in part. 1036-1037.

<sup>13</sup> Ugo da San Vittore, *De arca Noe mystica*, cap. IV, in: *PL* CLXXVI, col. 686. Cfr. M. Bacci, «Kathreptis, o la Veronica della Vergine», in: *Iconographica*, III, 2004, pp. 11-37.

<sup>14</sup> E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting: An Illustrated Index*, Florence 1949, n. 110; Id., *Early Italian Painting: Selected Studies*, London 1984, vol. I, pp. 259-261 (datazione al tardo secolo XII); A. Caleca, «La pittura medievale in Toscana», in: *La pittura in Italia*, 1994 (vedi nota 1), pp. 163-179, in part. 170; M. Boskovits, *The Origins of Florentine Painting, 1100-1270*, Florence 1993 (Aggiornamento di R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, sez. I, vol. I), p. 25, nota 20.

<sup>15</sup> Sansterre, 2002 (vedi nota 12), *passim*; J.-M. Martin, «Quelques remarques sur le culte des images en Italie méridionale pendant le Haut Moyen Âge», in: *Cristianità ed Europa. Miscellanea di studi in onore di Luigi Prosdocimi*, a cura di C. Alzati, Roma 1994, vol. I, pp. 223-236; G. Wolf, *Salus populi romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990; E. Parlati, «Le icone in processione», in: *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, a cura di M. Andaloro & S. Romano, Milano 2000, pp. 69-92; P. Belli D'Elia, «L'immagine di culto, dall'icona alla tavola d'altare», in: *La pittura in Italia*, 1994 (vedi n. 1), pp. 369-389; M. Bacci, «Pro remedio animae». Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV), Pisa 2000, pp. 93-99; P. Carmassi, «Processioni a Milano nel Medioevo», in: *Art, cérémonie et liturgie au Moyen Âge*, Atti del convegno (Losanna-Friburgo, 24-25 marzo, 14-15 aprile, 12-13 maggio 2000), a cura di N. Bock, P. Kurmann, S. Romano & J.-M. Spieser, Roma 2002, pp. 397-413, in part. 399-401.

<sup>16</sup> M.S. Frinta, «Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West», in: *Gesta*, xx, 1981, pp. 333-347; Id., «Relief Decoration in Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons and Its Propagation in the West», in: *Πρακτικά του δευτέρου διεθνούς κυπριολογικού συνεδρίου*, Nicosia 1986, vol. II, pp. 539-544.

<sup>17</sup> Th. Papazotos, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Nea Smyrni 1997, pp. 41-43; E. Tsigaridas, scheda 33, in: *Mother of God*, 2000 (vedi nota 4), pp. 342-343. La diffusione delle aureole decorate a pastiglia nel mondo bizantino è stata illustrata ampiamente da S. Kalopissi-Verti, *Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι σε εικόνες και τοιχογραφίες της Κύπρου και του ελληνικού χώρου*, in: *Πρακτικά Β' διεθνούς κυπριολογικού συνεδρίου. Τόμος Β': Μεσαιωνικών τμήμα*, Lefkosia 1986, pp. 555-560.

<sup>18</sup> H.C. Evans, scheda 209, in: *Byzantium. Faith and Power*, 2004 (vedi nota 1), p. 350.

<sup>19</sup> W. Biehl, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig 1926, pp. 62-63. Per la tipologia dell'icona marmorea cfr. R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen 1964.

<sup>20</sup> A. Schmarsow, *S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter*, Breslau 1890, pp. 219-221; G. Kopp-Schmidt, «Die Dekorationen des Ostportales am Pisaner Baptisterium», in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*,



xxxiv, 1983, pp. 25-58; A. Caleca, *La dotta mano. Il Battistero di Pisa*, Bergamo 1991, pp. 39-70; M. Burrelli, «Sculptura e pittura a Pisa al tempo della Repubblica», in: *Pisa nei secoli. La storia, l'arte, le tradizioni*, a cura di A. Zampieri, Pisa 2003, vol. II, pp. 97-155, in part. 111; A. Caleca & L. Carletti, «La Piazza del Duomo», ivi, pp. 157-227, in part. 182.

<sup>21</sup> S. Bettini, «La sculpture byzantine», in: *L'art byzantin, art européen*, catalogo della mostra, IX Mostra d'arte del Consiglio d'Europa (Atene, Zappeion, 1964), Athènes 1964, pp. 127-130, in part. 129, considerava l'architrave un pezzo di spoglio proveniente da una chiesa bizantina del secolo XII.

<sup>22</sup> M. Chatzidakis, «Εἰκὼν ἐπιστάλιον ἀπὸ τοῦ ἁγίου Οὐρου», in: *Δελτίον τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς εταιρείας*, IV/4, 1964, pp. 377-400, in part. 382, nota 6.

<sup>23</sup> Il testo dell'iscrizione è edito in 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, pp. 11-14.

<sup>24</sup> A.R. Calderoni Masetti, «Puglia e Toscana nei secoli XII-XIII», in: *Il Medio Oriente*, 1982 (vedi nota 1), pp. 257-263; Ead., «La committenza pulsanese in Toscana nei secoli XII e XIII: primi risultati di un'indagine», in: *Storia dell'arte*, XLIV, 1982, pp. 45-56.

<sup>25</sup> M. Bacci, scheda 38, in: *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, 1 marzo-3 maggio 1992), a cura di E. Castelnouvo, Genova 1992, p. 196; Id., «Due tavole della Vergine nella Toscana occidentale del primo Duecento», in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. IV, II, 1997, pp. 1-59, in part. 31-34. Per una buona riproduzione cfr. L. Carletti, scheda 5, in: *Cimabue a Pisa*, 2005 (vedi nota 1), pp. 106-107.

<sup>26</sup> A. & J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Nicosia 1985, pp. 159-160.

<sup>27</sup> Sul tema cfr. le ormai classiche osservazioni di O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1947, pp. 17-22. Cfr. anche T. Velmans, «Quelques programmes des coupes chypriotes du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle», in: *Cahiers archéologiques*, xxxii, 1984, pp. 137-159; A. Weyl Carr & L.J. Morrocco, *A Byzantine Masterpiece Recovered: The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus*, Austin 1991, pp. 47-54; N. Giolés, *Ἡ ὁ βυζαντινὸς προῦλλος καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ τοῦ πρόγραμματος (μέσα 6<sup>ου</sup> αἰ. 1204)*, Athina 1990.

<sup>28</sup> A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Âge II. XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1976, pp. 121-122, nota 118.

<sup>29</sup> G. Alibegashvili & A. Volskaja, «Le icone della Georgia», in: K. Weitzmann et al., *Le icone*, Milano 1981, pp. 85-92, in part. 87 e fig. 105.

<sup>30</sup> Belting, 1990 (vedi nota 1), p. 268.

<sup>31</sup> Archivio Capitolare di Pisa (ACP), ms. C 181, c. 45r, adesso disponibile nell'edizione a cura di G. Zaccagnini, *La tradizione agiografica di santa Bona da Pisa*, Pisa 2004, p. 138. Il testo è trasmesso dall'unico testimone, redatto nel secolo XIV, in una redazione che rispecchia un antigrafo perduto composto intorno al 1230.

<sup>32</sup> Archivio di Stato di Pisa (ASP), *Diplomatico S. Michele degli Scalzi*, 1202, maggio 10. Il privilegio di accogliere le sepolture dei benefattori laici era già stato concesso nel 1187 da Clemente III (*ibid.*, 1187, gennaio 11).

<sup>33</sup> M. Bacci, 2000 (vedi nota 15), pp. 29-33; cfr. il testo, trasmesso dalla redazione seriore (c. 1256-1257), in Zaccagnini, 2004 (vedi nota 30), pp. 176-177.

<sup>34</sup> J. Stubblebine, «A Crucifix for Saint Bona», in: *Apollo*, cxxv/1, 1987, pp. 160-165; L. Carletti, scheda 40, in: *Cimabue a Pisa*, 2005 (vedi nota 1), pp. 174-175.

<sup>35</sup> M. Bacci, «L'effigie sacra e il suo spettatore», in: *Arti e storia nel Medioevo*, vol. III: *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di E. Castelnouvo & G. Sergi, Torino 2004, pp. 199-252, in part. 230-231.

<sup>36</sup> Garrison, 1949 (vedi nota 14), capitolo relativo alla tipologia designata come «Rectangular tabernacles with inscribed arch».

<sup>37</sup> V.M. Schmidt, «Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola», in: *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a

cura di A. Bagnoli, R. Bartolini, L. Bellosi & M. Laclotte, Siena 2003, pp. 531-569, in part. 539.

<sup>38</sup> Tavola nella sacrestia della chiesa di San Frediano (cm 72 x 47), *Madonna* di «...nellus» già nella chiesa di San Matteo (cm 81 x 60), *Madonna* già in San Giovannino de' Cavalieri (cm 85 x 56), *Madonna* di San Biagio in Cisanello (cm 110 x 70), *Madonna* giuntesca di provenienza ignota (cm 81 x 45): cfr. Garrison, 1949 (vedi nota 14), nn° 646, 109, 339, 119, 105 (sono conservate nel Museo nazionale di San Matteo le tavv. 109, 339 e 105); vedi adesso le buone riproduzioni in *Cimabue a Pisa*, 2005 (vedi nota 1), schede 35, 39, 54, 57, pp. 166-167, 172-173, 197, 204.

<sup>39</sup> *Madonna* di Santa Chiara e *Madonna di sotto gli organi* (vedi ivi, p. 124 fig. 1 e p. 129 fig. 11).

<sup>40</sup> *Madonna* dei Santi Cosma e Damiano (Garrison, 1949 [vedi n. 14], n. 104; cm 46 x 74). Cfr. M. Bacci, scheda 70, in: *Mother of God*, 2000 (vedi nota 4), pp. 442-443; L. Carletti, scheda 53, in: *Cimabue a Pisa*, 2005 (vedi nota 1), p. 196.

<sup>41</sup> *Madonna* da San Michele in Borgo, oggi nel Museo nazionale di San Matteo (Garrison, 1949 [vedi nota 14], n. 111; cm 73 x 51). Cfr. M. Bacci, scheda 69, in: *Mother of God*, 2000 (vedi nota 4), pp. 440-441; L. Carletti, scheda 28, in: *Cimabue a Pisa*, 2005 (vedi nota 1), p. 152; M. Baldassarri, *La città e il commercio internazionale: la manutenzione a Pisa tra XII e XVII secolo*, Pisa 2003, pp. 31-37.

<sup>42</sup> Per la storia istituzionale di queste chiese cfr., in generale, F. Paliaga & S. Renzoni, *Chiese di Pisa. Guida alla conoscenza del patrimonio artistico*, Pisa<sup>2</sup> 1999, pp. 90, 59, 62, 106 (con bibliografia precedente); per la chiesa dei Santi Cosma e Damiano e il suo rapporto con i canonici del Duomo cfr. G. Garzella, *Pisa com'era: topografia e insediamento dall'impianto tardoantico alla città murata del secolo XII*, Napoli 1990, p. 186.

<sup>43</sup> M. Baldassarri, «La monetazione della Repubblica di Pisa fino alla prima dominazione fiorentina», in: *Pisa nei secoli*, 2003 (vedi nota 20), pp. 9-69, in part. 26-28; Ead., scheda 13, in: *Cimabue a Pisa*, 2005 (vedi nota 1), p. 222. L'importanza delle coniazioni pisane nel quadro dell'espansione in Occidente dell'iconografia bizantina è stata riconosciuta da A. Weyl Carr, «Thoughts on Mary East and West», in: *Images of the Mother of God*, 2005 (vedi nota 4), pp. 277-292, in part. 285, nota 50.

<sup>44</sup> V. Penna, «The Mother of God on Coins and Lead Seals», in: *Mother of God*, 2000 (vedi nota 4), pp. 209-217.

<sup>45</sup> Baldassarri, 2003 (vedi nota 41), pp. 31-37.

<sup>46</sup> Penna, 2000 (vedi nota 44), p. 211.

<sup>47</sup> Federico Visconti, *Sermo quem idem dominus primo fecit in capitulo Pisano quando cepit visitare*, in: N. Bériou, *Les sermons et la visite pastorale de Federico Visconti archevêque de Pise (1253-1277)*, Rome 2001, p. 1040.

<sup>48</sup> *De beata Gerardisca pisana ordinis Camaldulensis tertiaria*, iii, 29, in: *Acta sanctorum Maii. Tomus VII*, Antwerp 1688, p. 170.

<sup>49</sup> G. Barsotti, *Gli antichi inventari della Cattedrale di Pisa*, Pisa 1959, p. 27.

<sup>50</sup> V. Grumel, «Le "miracle habituel" de Notre-Dame des Blachernes», in: *Échos d'Orient*, xxx, 1931, pp. 129-140.

<sup>51</sup> Barsotti, 1959 (vedi nota 49), p. 26: «Tabula argentea cum portellis in qua est infixus de ligno vere crucis»; «Tabula una argentea in qua est infixus crux de ligno crucis. Et habet super se tabulam aliam de argento»; *ibid.*, p. 27: «Tabula una de ligno cum imagine sancti Marci de ebore»; «una icona parva de auricalco cum vitro»; «una capsula argentea cum imagine sancti Demetrii in qua sunt reliquie eius et oleum quod emanavit de tumba». L'uso di inserire un'immagine resa in materiali preziosi entro una tavola lignea è testimoniata da oggetti come l'icona paleologa conservata al Sinai che racchiude una più piccola icona in steatite raffigurante *San Nicola*: cfr. H.C. Evans, scheda 205, in: *Byzantium. Faith and Power*, 2004, pp. 346-347. Per i reliquiari del *myron* di san Demetrio cfr. A. Grabar, «Quelques reliquaires de saint Démétrios et du martyrium du saint à Salonique», in: *Dumbarton Oaks Papers*, v, 1950, pp. 3-28; Id., «Un nouveau reliquaire de saint Démétrios», in: *Dumbarton Oaks Papers*, viii, 1954, pp. 305-313; Ch. Walter, «St. Demetrios: The Myroblytos of Thessalonika», in: *Eastern Churches Review*, v, 1973, pp. 157-178.

<sup>52</sup> E.B. Garrison, «Post-War Discoveries: Early Italian Paintings III. The Madonna “di sotto gli organi”», in: *Burlington Magazine*, LXXXIX, 1947, pp. 274-279. L'attribuzione a Berlinghiero è difesa da un'intera corrente critica: cfr. R.P. Novello, scheda 894, in: *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena 1995, vol. III, pp. 460-461 (con bibliografia precedente); Burrelli, 2003 (vedi nota 19), p. 114; M. Burrelli, L. Carletti & C. Giometti, *I pittori dell'oro*, Pisa 2002, p. 26; A. Caleca & L. Carletti, 2003 (vedi nota 20), p. 171. Cfr. tuttavia M. Burrelli & A. Caleca, «Le arti a Pisa e il contesto mediterraneo nel Medioevo», in: *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, catalogo della mostra (Pisa, 13 settembre-9 dicembre 2003), a cura di M. Tangheroni, Milano 2003, pp. 180-189, in part. 186, dove si pone in evidenza come la tavola dimostri la «profonda compenetrazione tra cultura locale e bizantinismo» che caratterizza la pittura su tavola pisana.

<sup>53</sup> Boskovits, 1993 (vedi nota 14), pp. 49-50; E. Carli, *La pittura a Pisa dalle origini alla “bella maniera”*, Pisa 1994, pp. 13-14.

<sup>54</sup> Bacci, 1997 (vedi nota 25), pp. 36-53; V. Pace, «Between East and West», in: *Mother of God*, 2000 (vedi nota 4), pp. 422-432, in part. 426; Id., «Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLIV, 2000, pp. 19-43, in part. 19-23. L'attribuzione è accolta anche da N. Chatzidakis, «A Byzantine Icon of the Dexterochratousa Hodegetria from Crete at the Benaki Museum», in: *Images of the Mother of God*, 2005 (vedi nota 4), pp. 337-356, in part. 339 e nota 18.

<sup>55</sup> Bacci, 1997 (vedi nota 25), pp. 41-42.

<sup>56</sup> M. Aspra-Vardavakis, «Three Thirteenth-Century Sinai Icons of John the Baptist Derived from a Cypriot Model», in: *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, a cura di N. Patterson-Sevčenko & Ch. Moss, Princeton 1999, pp. 179-186.

<sup>57</sup> Attestata per la prima volta nella *Cronaca* del camaiorese Bianco Bianchi, risalente al 1528: cfr. R. Antonelli, *Bianco Bianchi cronista del '500*, Lucca 1995, p. 93.

<sup>58</sup> F. Baggiani, *La Madonna di Sotto gli organi nella storia religiosa e civile di Pisa*, Pisa 1998, pp. 35-47, in part. 45 per la ricostruzione dell'ubicazione originaria della tavola sulla base della pianta della cattedrale presente in uno schizzo di Adriano Dall'Oste, realizzato anteriormente all'incendio del 1595 (ASP, *Com. «D»-196*, cc. 1025v-1026r).

<sup>59</sup> N.B. Teteriatnikov, «Relics in the Walls, Pillars, and Columns of Byzantine Churches», in: *Vostočnobyzantskie relikvii*, a cura di A.M. Lidov, Moskva 2003, pp. 77-92, in part. 82; cfr. anche P.L. Vocotopoulos, «Funzioni e tipologia delle icone», in: *Il viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, a cura di T. Velmans, Milano 2002, pp. 109-149, in part. 111-112.

<sup>60</sup> A. Mancini, «Il “San Michele dei Lucchesi”», in: *Rivista d'arte*, XI, 1929, pp. 373-377.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 377, nota 4: «Aggiungo che mie ricerche per stabilire l'originaria provenienza della tavoletta del Museo mi hanno fatto certo – grazie alla cortesia del comm. Fascetti, già operaio del Duomo – che essa provenne dall'eredità del Canonico Soto dei Signorini, appunto del Capitolo della Cattedrale: e questo sarebbe altro tenue indizio di possibile – non probabile – identificazione».

<sup>62</sup> A. Weyl Carr, scheda 299, in: *Byzantium. Faith and Power*, 2004 (vedi nota 1), pp. 496-497 (con bibliografia precedente); questa proposta è ripresa anche da L. Carletti, scheda 71, in: *Cimabue a Pisa*, 2005 (vedi nota 1), p. 227.

<sup>63</sup> Cfr. M. Angheben, «Le Jugements derniers byzantins des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles et l'iconographie du jugement immédiat», in: *Cahiers archéologiques*, I, 2002, pp. 105-134, in part. 127-129.

<sup>64</sup> Sull'icona agiografica e il suo rapporto specifico con il monastero del Sinai cfr. N.P. Ševčenko, «Vita Icons and “Decorated” Icons of the Komnenian Period», in: *Four Icons*, 1992 (vedi nota 10), pp. 56-69; Ead., «The Vita Icon and the Painter as Hagio-grapher», in: *Dumbarton Oaks Papers*, LIII, 1999, pp. 149-165.

<sup>65</sup> Weitzmann, 1984 (vedi n. 10), pp. 153-155; Stubblebine, 1966 (vedi nota 1), pp. 91-92; K. Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien: Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im*

13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1992, pp. 65-67; Ševčenko, 1999 (vedi nota 64), pp. 153-154; Derbes-Neff, 2004 (vedi nota 1), p. 452; B. Ratliff, scheda 296, *ibid.*, pp. 485-487. Cfr., per l'icona sinaita, N.P. Ševčenko, scheda 201, *ibid.*, pp. 341-343, da integrare con A.M. Lidov, *Vizantijskie ikony Sinaja*, Moskva/Afiny 1999, pp. 106-107.

<sup>66</sup> Cfr. l'icona a rilievo con *San Giorgio* oggi a Kiev, per cui vedi L. Milyaeva, «The Icon of Saint George, with Scenes from His Life, from the Town of Mariupol», in: *Perceptions of Byzantium and Its Neighbours (843-1261)*, a cura di O.Z. Pevny, New York 2000, pp. 102-117, e l'icona bilaterale da Melnik (Bulgaria), per la quale vedi E. Bakalova, «A Two-Sided Icon from Melnik», in: *Λαμπτήριον. Αφιέρωμα στη μνήμη της Δούλας Μουρήκης*, Athina 2003, pp. 103-120.

<sup>67</sup> Weitzmann, 1984 (vedi nota 10), pp. 155-157.

<sup>68</sup> Bacci, 1997 (vedi nota 25), pp. 35-36.

<sup>69</sup> *De beata Gerardisca* (vedi nota 48), VII, p. 179.

<sup>70</sup> *Ibid.*, VII, 73, p. 180: «Quoddam tempore in quadragesima erat ventus validus, et sancta respiciebat iconam b. Ioannis Baptistae. Et sublevato propter ventum sendado, quod erat ad pedes iconae, vidit pedem b. Ioannis Baptistae visibiliter incarnatum; et surgens, cum festinatione cucurrit ad illum. Tunc posuit oculos suos super pedem, et lacrymata est valde, et cecidit velut extincta. Et paulo post surgens, invenit sendadam totum sanguinolentum».

<sup>71</sup> Vedi, da ultimo, B. Hamilton, «Our Lady of Saidnaiya: An Orthodox Shrine Revered by Muslims and Knights Templar at the Time of the Crusades», in: *The Holy Land, Holy Lands, and Christian History. Papers Read at the 1998 Summer Meeting and the 1999 Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society*, a cura di R.N. Swanson, Woodbridge 2000, pp. 207-215.

<sup>72</sup> Belting, 1990 (vedi nota 1), p. 286.

<sup>73</sup> D. Mouriki, 1990 (vedi nota 10), p. 116.

<sup>74</sup> M. Burrelli & A. Caleca, *Affreschi medievali a Pisa*, Pisa 2003, pp. 58-59, 259.

<sup>75</sup> A. Frolov, «La “podea”. Un tissu décoratif de l'église byzantine», in: *Byzantium*, XIII, 1938, pp. 461-504; V. Nunn, «The Encheirion as Adjunct to the Icon in the Middle Byzantine Period», in: *Byzantine and Modern Greek Studies*, x, 1986, pp. 73-102; I. Sterligova, *Dragotsennyj ubor drevnerusskikh ikon XI-XIV vekov*, Moskva 2000; W. Woodfin, «Liturgical Textiles», in: *Byzantium. Faith and Power*, 2004 (vedi nota 1), pp. 294-299, in part. 295.

<sup>76</sup> R. Longhi, «Giudizio sul Duecento», in: *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Firenze 1967-1984, VII, pp. 1-53, in part. 5-6.

<sup>77</sup> Krüger, 1992 (vedi nota 65), pp. 15-35, 65-75 e *passim*; Derbes-Neff, 2004 (vedi nota 1), p. 452; Schmidt, 2003 (vedi nota 37), pp. 541-543.

<sup>78</sup> Federico Visconti, *Sermo LVIII*, XI-XII, in: Bériou, 2001 (vedi nota 47), pp. 789-790. Come avverte Chiara Frugoni (*Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993, p. 403) il riferimento delle parole dell'arcivescovo potrebbe essere direttamente alla tavola con *San Francesco e miracoli post mortem* oggi al Museo nazionale di San Matteo, per lo più attribuita a Giunta Pisano o al suo ambito più stretto.