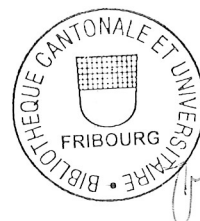


la Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina

dal Gran Conte Ruggero
al Settecento

a cura di Maria Katja Guida



D 07 MARS 12

Electa Napoli

X 22008

stampato in Italia
© copyright 2009 by
Regione Siciliana
Assessorato Regionale
dei Beni Culturali, Ambientali
e della Pubblica Istruzione
Soprintendenza per i Beni Culturali
e Ambientali di Enna
© copyright 2009 by
Mondadori Electa spa
tutti i diritti riservati

una realizzazione editoriale
di Mondadori Electa spa, Milano

www.electaweb.com

La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina dal Gran Conte Ruggero al Settecento /a
cura di Maria Katja Guida. - Napoli : Electa, 2009.

1. Madonna delle Vittorie - Piazza Armerina - Cattedrale - Esposizioni - 2009-2010

I. Guida, Maria Katja <1967>

704.94856 CDD-21

SBN Pal0222127

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

l'icona della vergine di kykkos
michele bacci

Tra i diversi monasteri di cui è ricca l'isola di Cipro, quello della Vergine di Kykkos, situato presso la valle della Marathasa nel cuore dell'impervia regione della Troodos, gode ancora ai nostri giorni di uno speciale prestigio. Dal punto di vista giurisdizionale, si tratta di un cenobio «stavropeggiaco» (ossia soggetto direttamente all'autorità del patriarca) che è retto da un abate (*igúmeno*) insignito anche della dignità episcopale; al di là di questo, agli occhi dei fedeli il luogo è investito di un ruolo simbolico e di un'autorità sacrale così forti da superare per fama altri centri di culto importanti come il sepolcro di san Barnaba a Salamina, la tomba di san Lazzaro a Larnaka o il monastero di Sant'Andrea nella Karpasia. Per molti Greci ciprioti il santuario di Kykkos si configura come un vero e proprio elemento fondante dell'identità collettiva, associato con la sua percezione come fiero baluardo dell'antica e nobile tradizione bizantina e ortodossa dell'isola¹. All'interno del *katholikón* o chiesa abbaziale, il punto focale della venerazione è rappresentato da un'icona della Vergine collocata entro una speciale mostra lignea sul lato sinistro dell'iconostasi, risalente al 1785; singolarmente, l'effigie sacra, che si ritiene investita di straordinarie qualità taumaturgiche e si dice dipinta dall'evangelista e «isapostolo» Luca, è negata perennemente alla vista dei fedeli e dei visitatori da una serie di veli, cortine, gioielli, ex voto e schermature argentee (di cui una tardo-settecentesca e un'altra realizzata dall'orafo Toumazos nel 1576) che la ricoprono per la sua intera superficie almeno sin dagli inizi del secolo XVIII. Tale modalità di presentazione, anticamente associata alle icone più prestigiose come il *Mandylion* nella Cappella imperiale del Pharos a Costantinopoli, le conferisce quella straordinaria efficacia che è propria dei cimeli religiosi che sono in grado di manifestare, attraverso un'accorta regia dell'interazione fisica con i fedeli, il paradosso dell'esperienza del sacro in quanto rapporto dialettico tra percezione della prossimità e sensazione della distanza. In questa sua natura contraddittoria di immagine inaccessibile allo sguardo, che condivide peraltro con un certo numero di effigi sacre in diverse parti del mondo come, ad esempio, la Madonna dei sette veli di Foggia o la Madonna di sotto gli organi di Pisa, l'icona di Kykkos riproduce su di sé una forma di evocazione del mistero divino che affonda le sue radici nel modello biblico del «Santo dei Santi», la parte più sacra e assieme più inaccessibile del Tempio di Salomone, dove l'Arca dell'Alleanza e il Propiziatorio su cui Dio si manifestava nella sua gloria erano perennemente separati dallo spazio rituale per mezzo di un velo. Troppo potente e troppo investita di aura sacrale per essere sostenuta da occhi profani, l'immagine ha bisogno di esser riprodotta e interpretata con mezzi artistici per potersi moltiplicare e diffondere rompendo il rapporto di stretta dipendenza che la lega al luogo santo di cui è fondamento ed

emblema. Come è stato posto in evidenza, fu proprio nel periodo successivo alla conquista ottomana di Cipro (1570-1571) e in particolare nel tardo XVIII e XIX secolo, ovvero nello stesso momento in cui l'effigie originaria veniva nascosta ai fedeli, che le repliche della Kykkotissa, sia nella forma di copie su tavola che di riproduzioni a stampa, conobbero una diffusione esponenziale in tutti i paesi ortodossi². Di pari passo venne perfezionata la definizione delle sue caratteristiche leggendarie, che l'assimilarono ai più importanti cimeli della Cristianità e in particolare la trasformarono in una delle tre principali icone realizzate da san Luca; fu peraltro questa speciale caratteristica a essere utilizzata come una delle argomentazioni a favore della concessione, da parte del Patriarca di Costantinopoli Dionisio IV nel 1672, della già ricordata dignità «stauropégiaca», che garantì al monastero un'autonomia assoluta e un prestigio indiscusso sull'isola³. Un evento catastrofico – il grande incendio che divampò nel 1751 – giocò verosimilmente un ruolo di un certo rilievo nello stimolare l'ulteriore lancio del culto dell'icona. Fu in quello stesso anno che il monaco Efrem l'Ateniese, più tardi assunto al ruolo di patriarca di Gerusalemme (1766-1769), diede alle stampe la sua *Descrizione del devoto monastero imperiale di Kykkos*, che, sulla base di documenti e fonti più antiche, diede una sistematizzazione definitiva alle coordinate agiografiche dell'effigie miracolosa⁴; la narrazione che ne risultò fu promulgata in modo particolarmente efficace nel 1778, quando fu stampata e fatta circolare un'incisione raffigurante la Vergine Kykkotissa circondata da quattordici scene relative alla sua prodigiosa realizzazione da parte dell'evangelista e alle circostanze del suo ritrovamento e dei suoi miracoli⁵. In sintesi, la storia venne divulgata in questi termini. Prima di partire per Patmos, san Giovanni affida a san Luca la custodia della Vergine Maria, la quale, ben vedendo le qualità artistiche di Luca (che ha reputazione di 'pittore meraviglioso'), gli chiede di ritrarla in un'immagine, affinché le future generazioni possano vedere ed onorare il volto suo e quello del suo Figlio. Egli acconsente di buon grado e si pone immantinente alla ricerca di una tavola di legno incorrotto che l'arcangelo Gabriele acconsente a fornirgli in cambio della sua rappresentazione nell'opera. Luca si ritira quindi nella propria abitazione e, dopo essersi preparato con digiuni, preghiere ed astinenze, dipinge la veneranda icona della Madre di Dio secondo lo schema della *Agiosoritissa* o *advocata*, ossia rivolta di tre quarti con le mani innalzate nel gesto dell'intercessione. La Madonna sembra tuttavia non apprezzare lo schema iconografico dell'immagine, giacché lamenta l'assenza della figura del suo dolcissimo Figlio. Tornato nella sua stanza, Luca realizza dapprima la *Hodighitria*, dipingendo sul retro Cristo crocifisso incensato sui due lati dagli arcangeli Michele e Gabriele; quindi esegue un dipinto, che designa come *Eleousa*

(«Vergine misericordiosa»), secondo lo schema col Bambino sul braccio destro della Madre di Dio. A suggerire le scelte iconografiche è di nuovo il messaggero celeste, che lo sostiene nell'ardua opera e nell'indicibile cimento; le due stupefacenti immagini che ne sono il risultato vengono stavolta accolte dalla Vergine con gioia e commozione e per chiunque vorrà in futuro raccogliersi con cuore puro in preghiera di fronte ad essa viene invocata la concessione della divina grazia.

In seguito alla Dormizione, Luca si trasferisce in un monastero dell'Egitto e di lì spedisce la prima icona della Vergine da lui prodotta, corrispondente al tipo della *Agiosoritissa*, nella città di Attalia (sulla costa mediterranea dell'Asia Minore), dove è a lungo venerata col titolo di icona 'egiziana'; due secoli più tardi, l'imperatore Costantino si preoccuperà di traslare la *Hodighitria* nella sua nuova capitale. La sorte dell'*Eleousa*, ossia di quella che sarà poi la Kykkotissa, è decisamente più rocambolesca: dopo esser stata ritrovata in Egitto da alcuni buoni cristiani di Siria e trasportata su una nave, viene rubata da alcuni pirati mussulmani che hanno tuttavia la mala ventura di incrociare la propria rotta con quella di due navi bizantine, che li sconfiggono e portano la sacra effigie in salvo nel Palazzo imperiale di Costantinopoli.

Il seguito della storia ha luogo nel secolo XII e ha per protagonista il governatore (*doukas*) di Cipro Manuele Voutoumitis: questi, dopo aver assestato un vigoroso calcio a un monaco di nome Isaia che gli ha intralciato la strada durante una battuta di caccia, viene colpito al piede dalla sciatica; una visione notturna gli rivela che l'unico rimedio possibile può venirgli dal perdono sincero del monaco offeso, mentre quest'ultimo riceve a sua volta un'apparizione mariana in cui gli viene intimato di portare sull'isola l'icona della Madre di Dio conservata nel Palazzo imperiale di Costantinopoli. In cambio del perdono, che Isaia subito concede, il governatore si impegna a impetrare l'invio dell'icona presso l'imperatore, che è talora designato come Isacco Comneno anche se più probabilmente deve identificarsi in Alessio I, che è noto in particolare per il suo ruolo di fondatore di monasteri in diverse aree dell'Egeo⁶. Giunto nella capitale, Manuele Voutoumitis suggerisce a quest'ultimo di chiamare in città il santo monaco per guarire una sua figlia gravemente malata; nel momento in cui questa riottiene la salute, il sovrano acconsente a trasferire sull'isola, nell'ubicazione in cui poi sorgerà il monastero, la santa immagine dipinta da san Luca. La forte enfasi sull'autografia dell'evangelista è sicuramente uno dei tratti distintivi di tutto questo racconto, che si rivela funzionale alla volontà di promuovere l'icona come oggetto di culto universale e conseguentemente di elevare Kykkos al rango di santuario panortodosso. Il fenomeno si inquadra indubbiamente nel processo di appropriazione, da parte dei più eminenti

monasteri dell'epoca postbizantina, dell'eredità simbolica dei celebri cimeli sacri di Costantinopoli, andati inesorabilmente perduti con la conquista ottomana della città; la crescente diffusione in questo periodo della leggenda per cui san Luca avrebbe dipinto tre effigi della Vergine quando Ella era ancora in vita, a cui erano seguite numerose altre raffigurazioni più tarde, prodotte per così dire a memoria, corrispondeva alla volontà di operare una distinzione gerarchica tra i numerosi dipinti sacri che si richiamavano all'autorità dell'Evangelista⁷.

Secondo l'opinione diffusa, i tre più antichi si distinguevano dai più recenti sulla base di precise caratteristiche tecniche: non erano dipinte a tempera, bensì con cera e mastice (ossia ad encausto), e il legno utilizzato per le tavole era di un tipo rarissimo, di origine ultraceleste⁸. I dettagli della storia insistevano proprio su questo punto e una serie di immagini devozionali che raffiguravano la Kykkotissa accanto a san Luca con l'attributo del pennello⁹ o lo stesso evangelista nell'atto di reggere tre icone tra cui una designata come la santa Vergine di Kykkos contribuivano a promuovere visivamente quest'idea, che tuttavia non mancava di lasciare perplessi i visitatori non ciprioti. Non a caso, il pellegrino russo Vassilij Grigorevič Barskij, che visitò il monastero nel 1727 e quindi ancora nel 1735, si mostrò tendenzialmente riluttante ad accettare l'idea che l'immagine, che non gli era concesso di esaminare analiticamente, potesse rispondere a tali requisiti, giacché era consapevole che due delle effigi originarie si trovavano a Megaspoleon, in Grecia, e a Vilnius in Lituania e che la terza era l'Odigitria di Costantinopoli che era andata persa nel 1453: sembrò tuttavia persuadersi della bontà della tradizione locale nel momento in cui i monaci gli mostrarono un antico manoscritto contenente la storia dell'icona¹⁰.

Verosimilmente tale manoscritto doveva essere uno di quelli, redatti nel corso del secolo XVII e sparsi oggi fra le biblioteche del Vaticano, di Kykkos e dei Patriarcati di Gerusalemme e Alessandria, che riproducevano con alcune addizioni e varianti il contenuto del cosiddetto *Racconto sulla venerabile immagine della santissima Signora Nostra la Madre di Dio e sempre Vergine Maria*: come si apprende dalle informazioni contenute nel testo stesso, quest'ultimo si basava a sua volta su una più antica narrazione andata perduta durante l'incendio divampato nel monastero nel 1365 e ricostruita a memoria, nel 1421-1422, da un anziano monaco di nome Gregorio che si era preso cura di dettarla ad un anonimo novizio¹¹. Benché contenesse già grossomodo i principali eventi della narrazione ripresa nel Settecento da Efrem l'Ateniese, e in particolare la storia della confezione delle tre immagini archetipiche realizzate dall'Evangelista, l'attribuzione al di lui pennello della sacra icona della Kykkotissa non veniva formulata in termini espliciti, bensì solo data per plausibile. In mancanza di riscontri storici o

di tradizioni universalmente accettate, si introduceva viceversa l'idea per cui la manifestazione di qualità taumaturgiche andava interpretata come un indizio rivelatore di una verisimile realizzazione da parte di san Luca, secondo un ragionamento che si può sintetizzare in tre punti fondamentali:

- Oltre le tre icone originarie, è più che verosimile che l'evangelista abbia dipinto anche altre icone, che sono poi servite da modello per gli altri pittori.
- Le qualità taumaturgiche non sono una prerogativa delle tre icone originarie, bensì appartengono a tutte le repliche successive realizzate da san Luca ed eventualmente dagli altri pittori: ne è un esempio l'effigie prodigiosa che si dice opera dell'evangelista e che protegge il castello di Korykos, nella Cilicia armena, dai continui attacchi dei Turchi selgiuchidi.
- Gli straordinari miracoli operati dall'effigie di Kykkos – e segnatamente il fatto che è stata l'unica, fra tutte le icone presenti nel monastero, a scampare al grande incendio – confortano l'ipotesi di una sua autografia lucana¹².

Tale timida attribuzione, così diversa dalla solenne affermazione di straordinarietà sacrale presente nelle versioni settecentesche e così in sintonia con la rapida menzione che ricorre in un sintetico passo della *Cronaca di Cipro* (c. 1450) di Leóntios Machairás¹³, costituisce di per sé un argomento a favore della datazione del *Racconto* nella prima metà del secolo XV. In tale periodo, infatti, cominciarono a delinearsi, in diverse aree del mondo cristiano d'Oriente e d'Occidente, fenomeni di culto incentrati su immagini lucane poste in venerazione in importanti centri politici e di pellegrinaggio (da Barcellona a Praga, a Firenze e ad Atene) che ambivano ad appropriarsi di un modello culturale tradizionalmente associato alle due grandi sedi patriarcali di Roma e Costantinopoli. Nel corso dei decenni successivi emersero altrettanti fenomeni di culto collettivo verso effigi identificate come originali lucane in diversi contesti in cui queste stesse immagini venivano a funzionare come simboli potentissimi di aggregazione interpersonale e di manifestazione dell'identità collettiva: così accadde nei principati russi che si liberavano a poco a poco dal giogo tartaro, nei centri fiamminghi che si distinguevano sul piano politico e commerciale, nelle fiorenti città dell'Italia centro-settentrionale e nei maggiori avamposti mercantili nel Levante dominato dai Latini, come Candia, Rodi e la stessa Cipro¹⁴. Per alcuni di questi possediamo dati sufficienti per ricostruire le modalità secondo cui furono elevate, da semplici oggetti figurativi, allo status di veri e propri palladi, in grado di allontanare guerre e calamità naturali, alla maniera della celebre Hodigitria di Costantinopoli: è significativo, ad esempio, che le icone di san Luca venerate a Firenze (Madonna dell'Impruneta), a Bologna (Madonna del Monte della Guardia), a Padova

(Madonna Costantinopolitana) e a Venezia (Madonna Nicopea) assurgessero al loro ruolo in stretta associazione con la capacità di regolare le acque e in particolare di scongiurare il pericolo della siccità¹⁵. Una simile capacità di richiamare le piogge era attribuita in modo inequivocabile alla Kykkotissa e ad altre icone dell'isola che condividevano l'attribuzione a san Luca, come si afferma chiaramente in un *Lamento su Cipro*, una canzone popolare il cui nucleo essenziale dovrebbe risalire ai decenni immediatamente successivi alla conquista ottomana (1570-1571):

L'immagine di Kykkos, monastero illustre,
è un dipinto del santo evangelista Luca;
un'altra è quella della Trooditissa e altra ancora di Trikoukkia
le quali venivano prese sempre in tempo di siccità
e si facevano processioni per tutta l'isola nostra
e il Signore concedeva la pioggia e ci ridava la vita¹⁶.

La coesistenza di più effigi lucane e il loro comune coinvolgimento in pratiche rituali collettive destinate a scongiurare la siccità, non dissimili da quelle in uso in Italia, ci è testimoniata con particolare insistenza dalle fonti quattro-cinquecentesche. Lo storico Machairás e il suo traduttore Strambaldi¹⁷ attestano come la capacità di operare straordinari miracoli «pluviali» fosse la principale virtù associata all'icona di Kykkos, che in alcuni documenti veneziani datati tra il 1551 e il 1554 è designata esplicitamente quale «Santa Maria della Pioggia»¹⁸. Viceversa, il domenicano Stefano Lusignano, che scrive pochi anni dopo la conquista ottomana, attribuisce tale facoltà principalmente all'icona conservata in un altro monastero della Troodos, quello di Trikoukkia, e ne pone in luce la stretta associazione con la vita religiosa della capitale Nicosia:

Ritrovate nell'isola molte immagini della gloriosa Vergine, et altri santi; quali di continuo fanno miracoli, et in particolare si ritrova nel monasterio de Monaci nelle montagne del monte Olimpo una immagine della intemerata Vergine, laquale si chiama et il Monasterio Tricugiotissa, et dicono haverla dipinta san Luca, et in questa tutta l'isola ha grandissima divotione, et quando sta assai a piover, la conducono nella città di Nicosia, et quando è fuori delle porte esce fuori tutto il clero latino et greco con tutta la città in grandissima divotione et la conducono dentro, et non passano molti giorni, anzi alcuna fiata non è apena alla città che il ciel si oscura et piove, et questo fanno ogni anno, perche nell'isola, come dicemmo, sta assai a piovere, et poi conducono nel proprio luogo essa veneranda Immagine, laquale sta discosto da Nicosia 20 leghe, che fanno 60 miglia¹⁹.

Possiamo accostare questo passo, che ben descrive l'importanza del ricorso a un'icona come simbolo di aggregazione transconfessionale, con un inciso presente nel diario di pellegrinaggio del frate portoghese Pantaleão de Aveiro, che nel 1564 sembra descrivere un processo inverso: riferisce infatti di un'immagine molto prodigiosa, da lui vista nella cattedrale greca di Nicosia,

che viene portata in processione, in tempo di necessità, fino ad un monastero fuori di città, dal quale non rientra prima fin quando la pioggia non viene concessa; sembra più logico pensare che il pellegrino abbia frainteso e abbia piuttosto avuto modo di vedere una delle icone prodigiose della Troodos trasportata nel centro cittadino per essere coinvolta nelle cerimonie supplicatorie collettive²⁰. Il passo è particolarmente interessante perché conferma il legame della città, per quanto attiene alle ritualità connesse con i ritmi della vita agricola, con i fenomeni di culto radicati in campagna: un po' allo stesso modo le immagini conservate nei santuari extraurbani di Impruneta e del Monte della Guardia erano state coinvolte nella vita religiosa di Firenze e Bologna. Questo avveniva nonostante che la capitale cipriota possedesse una potente icona di san Luca, che tuttavia era specializzata nella cura degli indemoniati²¹. Significativamente le tre icone «brocofore», portatrici di pioggia, dei monasteri di Kykkos, Trikoukkiotissa e Trooditissa erano concentrate tutte nella stessa area montagnosa ai piedi del monte Olympos, che con i suoi 1953 metri costituisce l'altura più eminente dell'isola. La confusione frequente tra di loro era probabilmente dovuta, oltre che all'assonanza dei toponimi (in particolare Kykkos e Trikoukkia, associati entrambi con la denominazione di un albero della famiglia delle ulmacee²²), anche alla prossimità geografica e all'affinità funzionale: nella fattispecie, il particolare presente nella versione estesa del racconto di Machairás²³ e fatta propria da Strambaldi, secondo cui ad apparire al monaco Isaia era stata non la Vergine in quanto tale, bensì la sua immagine detta «Tricucchiotissa», testimonia del legame stretto, e forse del rapporto di derivazione, tra i due fenomeni di culto. Meno chiaro è il rapporto con l'effigie miracolosa della Trooditissa, ma le caratteristiche leggendarie di quest'ultima mettono in evidenza la sua forte associazione con la montagna, da lei evocata persino nella denominazione tradizionale: si dice infatti ritrovata nel suo ventre, in una santa grotta meta ancor oggi di numerosi pellegrinaggi, e sul lato dell'icona è collocata, a memoria di un miracolo, una pietra ofiolitica simile a quelle che si ritrovano nei dintorni²⁴. Quest'ultima sembra aver ereditato, sia pure in una veste completamente cristianizzata, la memoria degli antichi culti litici connessi con la vetta dell'Olympos e ancora praticati a livello popolare nel secolo XVI; è nuovamente Lusignano a testimoniare di come gli abitanti del luogo individuassero sulla cima del monte una pietra sacra, identificata con quella su cui si era adagiata l'Arca di Noè, che veniva utilizzata in forme rituali finalizzate all'ottenimento della pioggia:

In cima del monte Olimpo è una chiesa di San Michele, et lì di fuori è un sasso grande simile a quelli, che si ritrovano nelli torrenti: e intorno intorno a quel monte alto una lega per insino al piede non si ritrova un altro simile: e li Greci villani

dicono una favola, che quella pietra è quando che l'arca di Noè riposò di sopra: e questa à grande, per che quattro huomini apena la possono elevare da terra, e quando che nell'isola sta assai a plover, vanno tutti quelli casali vicini del monte in processione in cima di quell'alto monte, e con certi legni levano in alto quel sasso e sempre cantando: e così finito, dicono, che non passa molto, che piove, e assai: laqual cosa io giudico essere superstitione, però lasso il giudizio a chi ne ha cura²⁵.

Il passo induce a immaginare un processo di trasferimento delle pratiche rituali associate alla vetta dell'Olympos, luogo liminale di incontro tra la superficie – il «corpo» – dell'isola e il cielo da cui proviene l'acqua piovana, e le tre icone di status eccezionale venerate nei monasteri circostanti e divenute oggetto di confronto e competizione fino alla definitiva affermazione del culto della Kykkotissa come immagine miracolosa «pāncipria». Questa è la storia che si può ricostruire sulla base dei testi, a cui se ne accosta tuttavia un'altra che ci viene narrata dalle immagini²⁶. Abbiamo già visto come la diffusione iconografica abbia contribuito in modo determinante al consolidamento e alla definizione delle coordinate leggendarie e culturali dell'icona prodigiosa nel corso dell'epoca di dominazione ottomana, di pari passo con la progressiva sottrazione dell'originale dalla vista dei fedeli. In tutta una serie di riproduzioni dipinte e a stampa, destinate per lo più alla devozione privata, l'effigie, designata esplicitamente come «Eleousa [Madre misericordiosa] di Kykkos», fu rappresentata a mezza figura, col Bambino sul braccio destro e la testa inclinata verso di Lui, reso in una posa agitata con il volto girato verso sinistra, le gambe scoperte e un rotolo aperto con la citazione evangelica del passo di Isaia circa il cammino messianico di Cristo (Lc 4,18). L'analisi delle copie realizzate nell'epoca di dominazione latina rivela un'assai minore conformità iconografica. Il Bambino, in posa agitata e con le gambe scoperte che richiamano la nudità di Cristo al momento della Passione, regge il rotolo chiuso ed è talora rappresentato non sul braccio destro, bensì su quello sinistro della Madre, la quale poggia la guancia sulla Sua testa e ha il capo velato, oltre che dal maphorion, anche da un velo che molto spesso è di colore rosso con ricche decorazioni dorate. Anche se le immagini di questo tipo cominciano ad essere designate esplicitamente con l'epiteto «Kykiotissa» a partire dal tardo secolo XV o dagli inizi del successivo, il fatto che un numero piuttosto alto di copie si diffonda notevolmente sull'isola a partire dalla seconda metà del Trecento può essere posto in relazione col lancio o rilancio del culto avvenuto a Kykkos in seguito all'incendio del 1365 e alla definizione delle coordinate leggendarie dell'icona miracolosa. Fu verosimilmente in quel periodo che il tipo iconografico raffigurante la Madonna nell'atto di dimostrare il suo affetto a un Bambino che si mostra irrequieto e quasi insopportabile di stare nelle sue braccia fu associato a Cipro

con un'immagine concreta, quella del monastero di Kykkos, e fu nel corso dell'età ottomana che quest'ultima assurse a una fama universale nel mondo ortodosso. Le origini di tale schema sono tuttavia più antiche del consolidarsi di tale culto, come si evince dalla sua vasta diffusione dalla Russia all'Italia, dove la effigie duecentesca della Madonna del Vessillo di Piazza Armerina si segnala per la sua antichità e importanza. In linea generale, lo schema si inquadra nel filone dei temi iconografici mariani elaborati nel corso dell'età mediobizantina, tra X e XII secolo, per venire incontro agli orientamenti intimistici e interiorizzanti sempre più radicati nella vita devozionale, nonché a una certa retorica figurativa fondata sull'inserimento di riferimenti prolettici agli eventi della Passione: in tal senso la posa agitata del Bambino sembra richiamare quella che molto spesso gli è conferita, per manifestare il Suo desiderio di essere accolto nelle braccia dell'anziano sacerdote Simeone, nella scena della Presentazione al Tempio, durante la quale la Vergine ha la precognizione del sacrificio del Figlio sulla croce²⁷. D'altra parte, l'accostamento della guancia di Maria alla testa di Cristo richiama a sua volta lo schema della Madonna affettuosa (definito tradizionalmente come «Eleousa» o «Glykophilousa»), che, come sostengono molti studiosi, contraddistingueva una delle celebri immagini prodigiose associate col complesso ecclesiastico delle Blacherne a Costantinopoli, dove un'icona era protagonista ogni venerdì del miracolo del velo (*katapetasma*) che, innalzandosi senza il concorso di alcuno, ne veniva a manifestare pubblicamente l'aspetto²⁸. La diffusione dello schema è attestata nel secolo XII da un'icona conservata nel Monastero di Santa Caterina al Monte Sinai, in cui la Vergine è tuttavia raffigurata in trono circondata da profeti²⁹. Le rappresentazioni successive sono spesso caratterizzate da una variabilità iconografica anche notevole, ma non vengono mai meno a una presentazione nel taglio al busto che si può forse collegare all'imitazione di un modello prestigioso, a cui sembra alludere anche l'importante dettaglio, assente al Sinai, del velo sovrapposto al maphorion, che ricorre, in associazione con la posa agitata del Bambino, in diverse icone tra il XIII e il XIV secolo: lo ritroviamo nella trecentesca *Panagia dell'Axion Estin* al Protaton del Monte Athos³⁰, nelle occorrenze italiane del tipo fra Due e Trecento (a Bitonto³¹, Velletri e Viterbo)³² e segnatamente nella Madonna del Vessillo di Piazza Armerina, che, se si prescinde dalla Kykkotissa stessa, costituisce la più antica attestazione del tema. La presenza di questo velo è stata variamente interpretata come un elemento di derivazione occidentale³³ oppure come un'allusione a uno speciale contesto di culto, come la chiesa delle Blacherne, che custodiva assieme il *maphorion* e l'icona del miracolo abituale³⁴. In linea generale, si può immaginare che, come la posa del

Bambino rimanda proletticamente agli eventi della Passione, l'enfasi sul doppio velo della Vergine richiami l'associazione della Madre di Dio, evocata anche dai rituali di Costantinopoli, col Velo del Tempio in quanto simbolo dell'Incarnazione³⁵.

In sintesi, appare evidente che il tipo iconografico che siamo soliti designare come «Kykkotissa» ha conosciuto un'ampia diffusione mediterranea già anteriormente al periodo, tra XIV e XV secolo, in cui il culto verso un'effigie miracolosa attribuita al pennello di san Luca sembra aver

preso una fisionomia riconoscibile all'interno del monastero fra le foreste della Troodos; è viceversa significativo che a quest'immagine sia stato applicato uno schema che ritroviamo utilizzato per altri oggetti figurativi destinati, in contesti anche molto distanti fra loro, alla pubblica venerazione. Questo dato di fatto rafforza l'ipotesi del richiamo esplicito a un modello comune, sulla cui identificazione possiamo formulare congetture, anche se non ci è concesso, in ultima analisi, di giungere a una risposta definitiva.

¹ Per la storia e il significato del monastero cfr. N. Kyriazis, *Ιστορία της Ιεράς Μονής Κύκκου*, Nicosia 1949; Chrysóstomos, igúmeno di Kykkos, *Η Ιερά και Σταυροπηγιακή Μονή του Κύκκου*, Nicosia 1969; K. Kokkinóftas, *Χωριά και μοναστήρια της Νότιας Μαραθάσας*, Nicosia 1995, pp. 171-179, nonché i saggi raccolti nel volume *Η Ιερά Μονή Κύκκου στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη*, atti del convegno (Kykkos, 14-16 maggio 1998), Nicosia 2001.

² O. Grátziou, *Μεταμορφώσεις μιας θαυματουργής εικόνας στις όψεις παραλλαγές της Παναγίας του Κύκκου*, in «Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας», ser. 4, 17 (1993-1994), pp. 317-329; A. Palióúras, *Η εικόνα της Παναγίας της Κυκκώτισσας και η διάδοσή της στον ορθόδοξο κόσμο*, in *Η Ιερά Μονή Κύκκου*, pp. 83-104.

³ La concessione è riprodotta in Serafim Pissideios, *Περιγραφή της ιεράς, σεβασμίας και βασιλικής μονής της υπεραγίας Θεοτόκου της και μέγα εχούσης το αιδέσιμον δια τον ιστορήσαντα αυτήν απόστολον Λουκάν τον Ευαγγελιστήν, του Κύκκου επιφημιζομένης κατά την νήσον Κύπρον*, Athinaí 1904³, pp. 111-115.

⁴ Efreim l'Ateniese, *Περιγραφή της σεβασμίας και βασιλικής Μονής του Κύκκου*, Venezia 1751.

⁵ S.K. Perdíkis, *Η περιγραφή της Ιεράς Μονής Κύκκου σε μια χαλκογραφία του 1778*, in «Επετηρίδα Κέντρου μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου» 1 (1990), pp. 31-50.

⁶ A. Stefanidou, *Kaiserliche Klöster Alexios' I. Komnenos auf Inseln des Byzantinischen Reiches*, in «Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik» 56 (2006), pp. 151-176.

⁷ M. Bacci, *Il pennello*

dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca, Pisa 1998, pp. 207-212; idem, *Per un 'corpus' di san Luca pittore: dalla leggenda all'attribuzione*, in *San Luca evangelista testimone della fede che unisce. III. Ecumenismo, tradizioni storico-liturgiche, iconografia e spiritualità*, atti del convegno (Padova, 16-21 ottobre 2000), a cura di F.G.B. Trolese, Padova 2004, pp. 424-452, in part. 438-440.

⁸ D.P. Paschalis, *Αι εις τον Εναγγελιστήν Λουκάν αποδοθέναι εικόνες της Παναγίας*, in «Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος» (1933), pp. 251-264, in part. 251-252.

⁹ O. Grátziou, *Μεταμορφώσεις*, pp. 324-326.

¹⁰ A. Stylianoú, *Αι περιγήσεις του ρώσου μοναχού Βασιλείου Γρηγορόβιτς Βάρσκυ-Πλάκα-Αλπόβ άλλως Βασιλείου Μοσκοβορρώσου Κιεβοπολίτου εν Κύπρω*, in «Κυπριακά σπουδαία» 21 (1957), pp. 1-139, in part. 33 e 64.

¹¹ Lo studio essenziale è adesso quello di K.N. Konstantinidis, *Η Διήγησις της θαυματουργής εικόνας της Θεοτόκου Ελεούσας του Κύκκου κατά τον ελληνικό κώδικα 2313 του Βατικανού*, Nicosia 2002, con edizione delle diverse varianti.

¹² Διήγησις, ed. Konstantinidis, pp. 100-101.

¹³ Leóntios Machairás, *Χρονικόν Κύπρου*, cap. XXXVII, ed. R.M. Dawkins, *Recital Concerning the Sweet Land of Cyprus entitled «Chronicle»*, Oxford 1932, p. 38.

¹⁴ M. Bacci, *Per un 'corpus'*, pp. 441-444 e tav. I.

¹⁵ Idem, *Il pennello*, pp. 298-320.

¹⁶ Th. Papadóπουλλος, *Ο Θρήνος της Κύπρου*, in «Κυπριακά Σπουδαία» 44 (1980), pp. 35-36, vv. 433-438.

¹⁷ L. Machairás, ed. R.M. Dawkins, p. 38; D. Strambaldi, *Cronica del regno di Cypro*, ed. R. de Mas Latrie, *Chroniques d'Amadi et de Strambaldi. II*, Paris 1893, p. 16.

¹⁸ G. Grivaud, *Le monastère de Kykkos et ses revenus en 1553*, in «Επετηρίδα του Κέντρου μελετών της Ιεράς Μονής Κύκκου» 1 (1990), pp. 75-93, in part. 85-90.

¹⁹ S. Lusignano, *Chorografia et breve historia universale dell'isola di Cipro*, Bologna 1573, p. 28r.

²⁰ Pantaleão de Aveiro, *Itinerario da Terra Sancta, e suas particularidades*, ed. A. Baião, Coimbra 1927, p. 67.

²¹ S. Lusignano, *Chorografia*, p. 28v.

²² A.N. Mitsidis, *Η μονή Παναγίας Ελεούσας της Τρικουγκιάς ή Τρικουγκιώτισσας*, in «Απόστολος Βαρνάβας», ser. III, 66/4 (2005), pp. 139-155, in part. 139. Cfr. anche Kokkinóftas, *Χωριά*, pp. 183-185.

²³ Cfr. la citazione del passo in Konstantinidis, *Η Διήγησις*, p. 21, con l'evidenziazione delle aggiunte presenti nella versione estesa presente nel manoscritto cinquecentesco di Oxford.

²⁴ I.P. Tsiknópoulos, *Η Ιερά Μονή της Τροοδιτίσης*, Nicosia 1990, in part. 146-149. Cfr. anche Kokkinóftas, *Χωριά*, pp. 180-182.

²⁵ S. Lusignano, *Chorografia*, c. 5r.

²⁶ Per quanto segue cfr. soprattutto A.W. Carr, *Reflections on the Life of an Icon: the Eleousa of Kykkos*, in «Επετηρίδα Κέντρου μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου» 6 (2004),

pp. 103-124, e eadem, *Art, in Cyprus. Society and Culture 1191-1374*, a cura di A. Nicolaou-Konnari e Ch. Schabel, Leiden 2005, pp. 285-328, in part. 322-324. Sull'iconografia della Kykkotissa vedi anche

G. Sotiriou, *Η Κυκκώτισσα*, in «Νέα Εστία» 26 (1939), pp. 3-6; M. Tatić-Djurić, *L'icône de la Vierge Kykkotissa*, in «Επετηρίδα Κέντρου μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου» 1 (1990), pp. 209-220.

²⁷ A.W. Carr, *The Presentation of an Icon at Mount Sinai*, in «Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας»,

ser. IV, 17 (1993-1994), pp. 239-248.

²⁸ Vedi ultimamente Ch. Angelidi e Titos Papamastorakis, *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, Londra 2005, pp. 209-224, e B.V. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, University Park 2006, pp. 165-187.

²⁹ A.W. Carr, *The Presentation*.

³⁰ E.N. Tsigaridas, *Η εικόνα «Άξιον εστί» του Πρωτάτου και η Παναγία η Κυκκώτισσα*, in *Η Ιερά Μονή Κύκκου*, pp. 181-190.

³¹ *Icone di Puglia e di Basilicata dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca provinciale, 9 ottobre 1988 - 7 gennaio 1989), a cura di P. Belli D'Elia, Milano 1988, p. 127 scheda 30.

³² P. Santa Maria Mannino, *La Vergine Kykkotissa in due icone laziali del Duecento*, in *Roma anno 1300*, atti del convegno internazionale di storia dell'arte medievale (Roma 1980), Roma 1983, pp. 487-492.

³³ L. Hadermann-Misguich, *La Vierge Kykkotissa et l'éventuelle origine latine de son voile*, in *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Athina 1991, pp. 197-204.

³⁴ A. Semoglou, *Le voile «miraculeux» de la Vierge Kykkotissa et l'icône du «miracle habituel» des Blachernes: un cas d'assimilation dans l'iconographie byzantine*, in *Autour de l'icône. Origine, évolution et rayonnement de l'icône du VI^e au XIX^e siècle*, a cura di T. Velmans, Paris 2006 (= «Cahiers balkaniques» 34), pp. 15-29.

³⁵ E. Papastavrou, *Le voile symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémantique*, in «Cahiers archéologiques» 41 (1993), pp. 156-161.

41 (1993), pp. 156-161.