

ORIENTALIA CHRISTIANA ANALECTA

294

---

I TESTI CRISTIANI  
NELLA STORIA E NELLA CULTURA  
PROSPETTIVE DI RICERCA TRA RUSSIA E ITALIA

Atti del convegno di Perugia – Roma, 2-6 maggio 2006  
e del seminario di San Pietroburgo, 22-24 settembre 2009

a cura di

S. Boesch Gajano – E. G. Farrugia, S.J. – M. Pliukhanova



PONTIFICIO ISTITUTO ORIENTALE  
PIAZZA S. MARIA MAGGIORE, 7  
I-00185 ROMA  
2013

MICHELE BACCI  
(Università di Friburgo, Svizzera)

## L'IMMAGINE MIRACOLOSA: UNA CATEGORIA STORIOGRAFICA?

Negli ultimi anni si sono intensificati gli sforzi, in diversi settori disciplinari, per approfondire la conoscenza delle 'immagini miracolose', ovvero di quegli oggetti figurativi che si distinguono per il fatto di essere investiti di uno speciale carisma, fondato ora sul legame con un luogo, un personaggio o un evento sacro, ora sull'eccezionalità anagrafica, materiale o simbolica, ora sulla manifestazione di qualità taumaturgiche. Soprattutto a partire dai tardi anni '80 del tema hanno cominciato ad occuparsi specificamente gli storici dell'arte, soprattutto nell'ambito degli studi medievali e bizantini, in parte come reazione alle tradizionali metodologie dell'analisi formale e dell'interpretazione iconografica e iconologica; tale tendenza, che si è manifestata anche in filoni di studi che si sono voluti autodefinire come 'New Art History' e 'Iconic Turn'<sup>1</sup>, ha fondamentalemente spostato l'attenzione dall'arte all'immagine, proponendone una lettura come un linguaggio e come una forma di esperienza umana nettamente distinta dalla comunicazione testuale e attribuendole una funzione attiva nella formazione e nello sviluppo di una cultura. L'immagine, secondo quest'ottica, non può essere interpretata solo dal punto di vista delle caratteristiche formali, giacché questo elemento, che è anch'esso il risultato di uno sviluppo storico, assume importanza unicamente quando l'opera è percepita come un oggetto artistico (e il mondo contemporaneo ha dimostrato con abbondanza di argomenti la non equivalenza tra l'arte e le immagini); allo stesso modo, l'iconografia risulta sterile in quanto utilizza i testi per penetrare nel significato di un mezzo di comunicazione che è di per sé alternativo alla scrittura.

Molti di questi temi furono enunciati in termini più o meno espliciti dallo studioso americano David Freedberg nel 1989, in un volume dal titolo *The Power of Images (Il potere delle immagini)*. In questo saggio, che è pesantemente condizionato da un'impostazione psicanalitica, la figura-

---

<sup>1</sup> Cfr. *The New Art History: A Critical Introduction*, cur. J. Harris, London 2001; Ch. Maar - H. Burda, *Iconic Turn: die neue Macht der Bilder*, Köln 2005. Cfr. le riflessioni in merito di Ch. Kruse, *Nach den Bildern: das Phantasma des "lebendigen" Bildes in Zeiten des Iconic Turn*, in *Bilderfragen: die Bildwissenschaft im Aufbruch*, cur. H. Belting, München 2007, pp. 165-180.

zione è interpretata nella sua capacità di agire sui lati più nascosti della personalità dell'osservatore per far emergere le sue emozioni. Il 'potere delle immagini', e in particolare dei ritratti sacri o icone, nasce dal fatto, che a livello più o meno incosciente, ciascuno di noi tende naturalmente a comportarsi verso di loro come se si trattasse di persone vere e proprie, o in altre parole a non percepire lo scarto tra il 'significante' e il 'significato' nella rappresentazione. Benché questa specie di istinto primordiale sia stato represso per secoli attraverso un processo di sublimazione estetica che ha dato vita a ciò che noi oggi chiamiamo 'arte', esiste a tutt'oggi un gran numero di immagini che, a detta dello studioso americano, esercita esplicitamente la sua capacità di intervento sull'osservatore: si tratta delle sacre effigi destinate di un culto pubblico autonomo, che costellano, all'interno di una vasta rete di santuari, lo spazio vitale del Cristianesimo orientale e del mondo cattolico<sup>2</sup>.

All'opera di Freedberg, impostata secondo un criterio sincronico, fece seguito l'opus magnum dello storico dell'arte tedesco Hans Belting, pubblicato nel 1990 a Monaco con il titolo *Bild und Kult* e il significativo sottotitolo *Eine Geschichte der Bilder vor dem Zeitalter der Kunst (Una storia delle immagini anteriormente all'età dell'arte)*<sup>3</sup>. Questo lavoro si è imposto subito per la sua novità e la sua carica provocatoria: per la prima volta si affermava la possibilità di narrare una storia figurativa che non solo non coincideva con la 'storia dell'arte' nel senso tradizionale, ma addirittura si configurava come un fenomeno di lunga durata distinto e cronologicamente anteriore all'avvento dell'opera artistica intesa come oggetto fruibile dal punto di vista estetico. Questa nuova categoria si focalizzava intorno a un oggetto specifico, l'icona bizantina con le sue derivazioni occidentali, che costituiva la più antica forma di espressione figurativa del mondo cristiano e obbediva a regole specifiche, che miravano non alla dissimulazione, ma al contrario al suggerimento di una presenza fisica. Belting descrive in una sequenza cronologica la nascita delle icone, il loro adattamento a diverse situazioni socio-culturali e la loro crisi finale, che si mette in moto nel tardo Medioevo quando vengono coinvolte nella pietà individuale e intimistica dell'epoca e vengono così investite di significati e funzioni completamente inedite. Rappresentare e inscenare le emozioni diventa allora più importante che provarle.

<sup>2</sup> D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

<sup>3</sup> Tra gli studi successivi, cfr. in part. H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001; Idem, *Macht und Ohnmacht der Bilder*, in *Macht und Ohnmacht der Bilder: reformatorische Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, cur. P. Blickle, München 2002, pp. 103-115; Idem, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005.

Anche in questa impostazione le immagini miracolose si configurano come i corifei e i rappresentanti per antonomasia della figurazione anti-artistica o pre-artistica, per seguire questa linea speculativa. Le opere che, nel corso del Medioevo, furono investite di una fisionomia leggendaria eccezionale, come il *mandylion* di Edessa, la Hodighitria di Costantinopoli, le varie Madonne di san Luca d'Oriente e d'Occidente o ancora tutti gli oggetti in possesso di poteri taumaturgici, costituiscono l'esemplificazione suprema della funzione di 'impersonare' le figure sacre e fornire ai fedeli un mezzo di comunicazione diretta e non mediata con la sfera del sovrannaturale. A tale funzione corrispondono degli schemi compositivi specifici: il taglio al busto, la posa frontale, lo sguardo fisso, uno stile lineare e finalizzato ad enfatizzare la natura sovrumana del santo, l'introduzione di elementi allusivi alla dignità e al ruolo del personaggio rappresentato, e così via costituiscono la grammatica fondamentale di ogni icona.

Benché le tesi di Belting e le sue numerose generalizzazioni siano state accolte quasi sempre con riserva dagli studiosi, il suo *Bild und Kult* ha avuto senz'altro il merito di stimolare un rinnovato interesse verso la storia del culto delle immagini, e in particolare di quelle investite di un carisma specifico. Risale allo stesso 1990 il volume di Gerhard Wolf dal titolo *Salus Populi Romani*, che ha raccolto il maggior numero possibile di informazioni sulle icone venerate a Roma tra il VII e il XIII secolo; lo stesso Wolf ha dedicato in seguito molta della sua attività alle vicende relative alla Veronica e alle altre immagini acheropite, cioè 'non fatte da mano d'uomo', del Cristianesimo antico<sup>4</sup> e le sue ricerche hanno dato vita agli atti del convegno *The Holy Face*, del 1998, e alla grande mostra dal titolo *Il Volto di Cristo* svoltasi a Roma tra il 2000 e il 2001, a cui ha fatto seguito la più piccola esposizione genovese dedicata al *mandylion* di Edessa<sup>5</sup>. Studiosi di varia formazione hanno concorso ad approfondire la nostra conoscenza

<sup>4</sup> G. Wolf, *Salus populi romani, Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990; Idem, *La Veronica e la tradizione romana di icone*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 2*, cur. A. Gentili - Ph. Morel - C. Cieri Via, Roma 1989, pp. 9-35; Idem, *Alexifarmaka. Aspetti del culto e della teoria delle immagini a Roma tra Bisanzio e Terra Santa nell'alto Medioevo*, in *Roma fra Oriente e Occidente*, Atti della XLIX settimana di studio del C.I.S.A.M. (Spoleto, 19-24.IV.2001), Spoleto 2002, pp. 755-796; Idem, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.

<sup>5</sup> *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Atti del convegno (Roma, Bibliotheca Hertziana - Firenze, Villa Spelman, 1996), cur. G. Wolf, H.L. Kessler, Bologna 1998; *Il Volto di Cristo*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 dicembre 2000 - 16 aprile 2001), cur. G. Morello - G. Wolf, Milano 2000; *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, Catalogo della mostra (Genova, Museo diocesano, 18 aprile - 18 luglio 2004), cur. G. Wolf - C. Dufour Bozzo - A.R. Calderoni Masetti, Milano 2004; *Intorno al Sacro Volto, Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, cur. A.R. Calderoni Masetti - C. Dufour Bozzo - G. Wolf, Venezia 2007.

delle «effigi eccezionali» in età medievale e, fra gli altri, vorrei ricordare le diverse letture offerte da Jean-Claude Schmitt, Jean Wirth, Herbert L. Kessler, Richard Trexler, Robin Cormack e Richard Marks<sup>6</sup>; il censimento dei santuari d'Italia avviato sotto l'egida dell'École française de Rome ha fornito una base di dati innovativi su molti aspetti che toccano il tema specifico dell'immagine miracolosa<sup>7</sup>, ma analoghe iniziative sono sorte in questi ultimi anni anche in altre aree d'Europa: mi limito a ricordare il lavoro condotto in Grecia da Maria Vassilaki, che tra il 2000 e il 2001 ha curato l'organizzazione scientifica della grande mostra ateniese sulle icone della Vergine<sup>8</sup>, e le attività promosse a Mosca da Aleksej Lidov, attraverso una serie di pubblicazioni e convegni su cui avremo modo di soffermarci in seguito. Culmine di tutto questo risveglio di interesse è stato probabilmente il convegno dedicato interamente a *The Miraculous Image* che si è svolto presso l'Accademia di Danimarca a Roma nel 2002 e che ha raccolto alcuni degli studiosi che si sono occupati di questo argomento in diverse parti del mondo<sup>9</sup>; tra questi gli studiosi anglosassoni Robert Maniura e Megan Holmes, che, sulla base di ricerche focalizzate sul Rinascimento a Firenze e in Toscana, hanno proposto interessanti riflessioni sulla dimensione spaziale dell'effigie di culto, ossia sul suo ruolo come punto focale per le pratiche di devozione all'interno di un luogo di pellegrinaggio, e sulla parte svolta dall'elemento visivo nella promozione e definizione dei fenomeni di culto<sup>10</sup>.

Lo sviluppo degli studi negli ultimissimi anni ha di fatto finito per contraddire l'assunto di Belting per cui l'immagine, intesa come oggetto figu-

<sup>6</sup> J.-C. Schmitt, *La culture de l'icône*, «Annales Histoire, Sciences sociales» 51 (1996), 1, pp. 3-36; J. Wirth, *L'icône médiévale: naissance et développements VI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, (Paris 1989); R. Trexler, *Florentine Religious Experience: the Sacred Image*, «Studies in the Renaissance», 19 (1972), pp. 7-41; R. Cormack, *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, London 1997; H. L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000; R. Marks, *Image and Devotion in Late Medieval England*, Stroud 2004.

<sup>7</sup> Cfr. *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires: approches terminologiques, méthodologiques, historiques et monographiques*, cur. A. Vauchez, Rome 2000; *Santuari cristiani d'Italia. Comunità e fruizione tra Medioevo e età moderna*, cur. M. Tosti, Roma 2003.

<sup>8</sup> *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Catalogo della mostra (Atene, Museo Benaki, 20 ottobre 2000 - 20 gennaio 2001), cur. M. Vassilaki, Athens - Milan 2000; *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, cur. M. Vassilaki, Aldershot 2005.

<sup>9</sup> *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Papers from a conference held at the Accademia di Danimarca in collaboration with the Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Rome, 31 May - 2 June 2003), cur. E. Thunø - G. Wolf, Rome 2004.

<sup>10</sup> R. Maniura, *Pilgrimage to Images in the Fifteenth Century, The Origins of the Cult of Our Lady of Częstochowa*, Woodbridge 2004; M. Holmes, *Miraculous Images in Renaissance Florence*, «Art History» 34 (2011), pp. 432-465; eadem, *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven - London 2013.

rativo percepito nella sua capacità di intervenire nella realtà, sarebbe stata neutralizzata dalla sua trasformazione in un'opera d'arte nel momento in cui, nel Rinascimento, le fu attribuita la finalità di rappresentare un personaggio anziché evocarne materialmente la presenza. Al contrario, si è sempre più insistito sulla centralità del secolo XIV e ancor più del XV come epoca di transizione tra la tradizionale percezione delle immagini come veicoli di operatività taumaturgica e il processo di attribuzione a singole effigi di autonome qualità miracolose, e l'attenzione ha cominciato a spostarsi dagli oggetti figurativi in quanto tali ai contesti rituali in cui sono collocati e alle modalità secondo le quali fattori come l'ubicazione entro uno spazio, l'inserimento in una cornice, l'illuminazione, la maggiore o minore accessibilità allo sguardo contribuiscono a definire l'aura di sacralità di cui sono investiti.

Mi sembra significativo porre in evidenza come un'ampia letteratura su tali temi si sia sviluppata parallelamente anche tra gli storici dell'arte russi. Sotto molteplici aspetti, il risveglio dell'interesse verso le immagini miracolose come fenomeno storico è stato fortemente condizionato dalla rinascita della vita religiosa a partire dal periodo della Perestrojka, che ha trovato nel culto delle icone, e nella fattispecie di quelle a cui era riconosciuto uno speciale valore taumaturgico, uno dei propri principali punti di riferimento. In particolare nei secondi anni Ottanta e, con ancor maggiore intensità, negli anni Novanta l'importanza anche politica associata alle immagini miracolose è divenuta sempre più evidente, man mano che si moltiplicavano i casi di riappropriazione, da parte dei fedeli, degli oggetti di culto di cui, in età sovietica, si era cercato di neutralizzare il potenziale simbolico attraverso la loro musealizzazione e trasformazione in opere d'arte, ossia in dipinti che dovevano esser percepiti per il loro valore estetico anziché per le loro presunte facoltà operative.

Tale fenomeno di riappropriazione ha posto in luce che l'idea, coltivata dai Rivoluzionari fin dai tempi di Lenoir, secondo cui l'esposizione in museo equivale a desementizzare completamente l'arte sacra, non si rivela sempre pienamente fondata. Il contesto religioso di cui le immagini prodigiose erano state private è stato a poco a poco ricreato, nelle sobrie stanze della Galleria Tret'jakov o del Museo d'Arte Russa Antica "Andrej Rublev" di Mosca, soprattutto dalle anziane signore che hanno iniziato a deporre fiori ai piedi delle antiche icone; in tal modo si è operata una rudimentale, ma efficace, distinzione tra le semplici effigi a soggetto religioso e le immagini investite di uno status di eccezionalità. Il secondo passo è consistito nella progressiva riacquisizione, da parte di questa categoria di icone, delle qualità taumaturgiche smarrite dopo la Rivoluzione d'Ottobre: di tali miracoli operati all'interno dei musei davano spesso notizia dei *pamphlets*

devozionali diffusi negli altri Paesi ortodossi<sup>11</sup>. Per converso, dopo il 1991 la riacquisizione della coscienza storica dell'ortodossia russa è passata anche attraverso la riedizione anastatica di vecchie opere ottocentesche in cui erano passate in rassegna in modo sistematico le centinaia di effigi sacre venerate in ciascuno degli innumerevoli governatorati e province russe, come il repertorio delle icone della Vergine di Sofija Snessoreva, del 1898<sup>12</sup>, o l'accurato studio sul culto di san Nicola di Gusev e Voznesenskij, dell'anno successivo<sup>13</sup>.

Con la disgregazione dell'Unione Sovietica la questione delle icone miracolose è divenuta cruciale nel contenzioso che si è posto in atto tra la Chiesa e lo Stato russo circa la restituzione delle proprietà confiscate dai Rivoluzionari: negli ultimi anni si è infatti registrata la tendenza a considerare il possesso di qualità taumaturgiche come uno dei fattori discriminanti che indicano il diritto, da parte delle comunità dei fedeli, all'uso cerimoniale e devozionale di un'icona, anche se il demanio rimane il proprietario legale dell'opera in quanto bene culturale facente parte del patrimonio storico della nazione. La necessità di mediare tra le esigenze della devozione pubblica e la tutela dell'eredità culturale della Russia ha portato a una serie di compromessi molto interessanti, come nel caso, ad esempio, della celebre *Vladimirskaja*, antico palladio del principato di Vladimir e Suzdal' e in seguito di Mosca e dei suoi domini, a un punto tale da esser oggetto di tre commemorazioni liturgiche annuali. Conservata per secoli nella Cattedrale dell'Assunzione al Cremlino, nel 1918 fu sottoposta a un restauro che la privò dei rivestimenti metallici, degli ex voto e della spessa patina che la devozione di secoli aveva depositato sulla sua superficie; quindi fu posta in esposizione nel Museo storico di Mosca, sulla Piazza Rossa, dove doveva evidentemente figurare come un importante documento della storia russa. Nel 1930 la si spostò nella Galleria Tret'jakov, dove divenne una tappa importante del percorso della pinacoteca, che mirava a illustrare ai visitatori l'evoluzione stilistica della pittura nazionale dalle prime attestazioni nel secolo XI fino all'Ottocento. Tra anni Ottanta e primi anni Novanta, quando si sviluppò un crescente concorso di fedeli animati dal desiderio di venerare la protettrice di tutte le Russie, divenne evidente, alla direzione del museo, che occorreva trovare un modo per far coesistere le esigenze della pietà con quelle del turismo culturale. La soluzione che si trovò fu, a mio modo di vedere, geniale: si decise di riconsacrare la vecchia

<sup>11</sup> Cfr. ad esempio X. Δ. Βασιλόπουλος, *Σύγχρονα θαύματα στη Ρωσία*, Αθήνα 1986.

<sup>12</sup> S. Snessoreva, *Zemnaja žizn' Presvjatoj Bogorodicy i opisanie svjatic čudotvornich ee ikon*, Sankt-Peterburg 1898; nuova ed. Jaroslavl' 2002.

<sup>13</sup> A. Voznesenskij – F. Gusev, *Žitie i čudes sv. Nikolaja čudotvorca, archiepiskopa Mirlikijskogo, i slava ego v Rossii*, Sankt-Peterburg 1899; nuova ed. Moskva 2011.

cappella del Palazzo Tret'jakov e di utilizzarla come sala di esposizione per la sola icona della *Vladimirskaja*, rendendola accessibile sia dall'interno che dall'esterno della Galleria<sup>14</sup>.

Più radicale è stata la soluzione adottata a Novgorod per l'icona della Vergine *Znamenie*, spesso celebrata come elemento di aggregazione collettiva per il famoso miracolo con cui garantì l'indipendenza della città nel 1170, durante l'assedio delle truppe di Suzdal', che respinse ritorcendo contro di loro le frecce scagliate contro le mura<sup>15</sup>. I Musei statali d'arte e storia, in questo caso, hanno accettato di dare l'icona in usufrutto alla prospiciente cattedrale di Santa Sofia, ponendo come condizione soltanto l'inserimento entro un contenitore che sembra essere un'ottima ibridazione fra una vetrina e un *proskynetarion*: in tal modo vengono garantite la piena percettibilità dell'immagine e la sua corretta conservazione e al contempo si permette ai fedeli di venerarla con l'accensione di candele, prostrazioni e baci che non corrodono la superficie pittorica perché le labbra dei devoti si appoggiano necessariamente sul vetro.

Su tale sfondo si è sviluppato il dibattito scientifico circa il problema storico delle icone miracolose ed è chiaro che, anche per motivi politici, la definizione specifica di quali immagini possono essere annoverate entro tale categoria si è rivelata essere di particolare importanza; da questa base si è inoltre partiti per esplorare altri territori connessi col problema in questione, come le reliquie e gli altri oggetti di culto e il loro rapporto con l'ambiente sacro, inteso al contempo come entità spaziale e temporale, fondata sui momenti rituali di cui è teatro. Bisogna riconoscere che negli ultimi anni all'innegabile fascino per questi temi pochi degli storici dell'arte russi hanno saputo sottrarsi, al punto che si può quasi parlare di una moda culturale: a coloro che se ne sono occupati con ottimi risultati da un punto di vista più marcatamente iconografico o storico-documentario — come ad esempio Èngelina Smirnova, Ljudmila Ščennikova o Ol'ga Ètingof<sup>16</sup> — se

<sup>14</sup> Per la storia dell'icona vedi in generale O. A. Korina, scheda 1, in *Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja. Katalog sobranija*, Moskva 1995, pp. 35-39 e O. Ètingof, *Vizantijskie ikony VI-pervoj poloviny XIII veka v Rossii*, Moskva 2005, pp. 588-594, nonché *Bogomater' Vladimirskaja. K 600-letiju Sretenija ikony Bogomateri Vladimirskoj v Moskve 26 avgusta (8 sentja-brja) 1395 goda*, Sbornik materialov, katalog vystavki, curr. È. Guseva et alii, Moskva 1995.

<sup>15</sup> Sull'opera vedi in generale V. N. Lazarev, *Novgorodskaja ikonopis'*, Moskva 1969, p. 13; Ètingof, *Vizantijskie ikony*, pp. 426-430.

<sup>16</sup> Cfr., ad esempio, È. S. Smirnova, *Novgorodskaja ikona Bogomater' "Znamenie": nekotorye voprosy bogorodičnoj ikonografii XII veka*, in *Drevnerusskoe Iskusstvo. Balkany. Rus'*, Sankt-Peterburg 1995, pp. 288-210; Eadem, *Kul't ikon sv. Nikolaja Mirlikijskogo (soperničestvo Moskvy i Novgoroda)*, in *Russkoe iskusstvo posdnego srednevekov'ja: XVI vek*, Sankt-Peterburg 2000, pp. 37-41; Eadem, *Kruglaja ikona sv. Nikolaja Mirlikijskogo iz Novgorodskogo Nikolodvoriščenskogo sobora. Proischoždenie drevnego obraza i ego mesto v kontekste russkoj kul'tury XVI v.*, in *Drevnerusskoe Iskusstvo: Russkoe iskusstvo pozdnego srednevekov'ja: XVI vek*, cur.

ne sono accostati altri che hanno adottato una metodologia interdisciplinare, focalizzata soprattutto sulla ricostruzione dei fenomeni religiosi associati con le immagini e gli oggetti miracolosi, come appare chiaramente, ad esempio, nel recente volume di Irina Šalina sulle *Reliquie nell'iconografia dell'Oriente cristiano*<sup>17</sup> e con ancora maggiore evidenza nelle numerose attività promosse da Aleksej Lidov, che ha dato vita nel 1996 a un convegno sull'*Immagine miracolosa a Bisanzio e nell'antica Russia (Čudotvornyj obraz v Vizantii i drevnej Rusi)* e ha in cantiere la pubblicazione di una monumentale *Enciclopedia delle icone miracolose della Vergine nel mondo cristiano-orientale*, della quale è stata fornita un'anticipazione grazie all'agile volume intitolato *L'immagine miracolosa. Icone della Vergine nella Galleria Tret'jakov (Čudotvornyj obraz Ikony Bogomateri v Tret'jakovskoj Galeree)*<sup>18</sup>.

In numerose occasioni Lidov ha avuto modo di porre in evidenza la validità dello studio delle immagini miracolose in quanto fenomeno storico fortemente radicato nella cultura russa, ancorché quasi completamente inesplorato dagli studiosi; a più riprese ha posto in rilievo l'importanza di tale fenomeno per comprendere, in generale, la pittura di icone, della quale è, a suo modo di vedere, del tutto insensato proporre una lettura secondo criteri estetici, giacché questi ultimi necessariamente non colgono il suo valore più profondo, che si configura "come un'inseparabile unità tra l'immagine artistica, la funzione liturgica e il concetto teologico di cui è visibilmente investita". Il modo in cui si deve procedere viene da lui descritto in questi termini:

In diverse occasioni, tale approccio all'icona in quanto sacra reliquia permette di individuare le caratteristiche della sua iconografia e il ruolo dei suoi elementi decorativi e talora ci mette anche in condizione di capire la resa artistica dell'immagine nella sua integralità. Occorre osservare che per la maggior par-

A. Batalov, Sankt-Peterburg 2003, pp. 314-340; L. A. Ščennikova, *Istorija ikony "Bogomater' Donskaja" po dannym pis'mennich istočnikov XV-XVII vekov*, «Sovetskoe iskusstvoznanie», 17 (1984), pp. 321-338; "Vladimirskaja" čudotvornaja ikona v pamjatnikach russkoj pis'mennosti XVI veka, in *Russkaja chudožestvennaja kul'tura XV-XVI vekov*, Moskva 1998, pp. 38-52; Eadem, *Car'gradskaja svjatynja "Bogomater' Odigitrija" i ee počitanie v Moskovskoj Rusi*, in *Drevnerusskoe Iskusstvo. Vizantija i Drevnaja Rus'. K 100-letiju Andreja Nikolaeviča Grabara (1896-1990)*, cur. È. S. Smirnova, Sankt-Peterburg 1999, pp. 329-346; Eadem, *Počitanie svjatich ikon v Moskovskom Kremlje v XIV-XVII stoletijach*, «Iskusstvo christianskogo mira», 4 (2000), pp. 151-171; O. E. Ètingof, *K rannej istorii ikony "Vladimirskaja Bogomater'" i tradicii vlahernskogo bogorodičnogo kul'ta na Rusi v XI-XII vekach*, in *Drevnerusskoe Iskusstvo. Vizantija i Drevnaja Rus'*, pp. 290-303; Eadem, *Obraz Bogomateri: očerki vizantijskoj ikonografii XI-XIII vekov*, Moskva 2000; Eadem, *Vizantijskie ikony*.

<sup>17</sup> I. A. Šalina, *Relikvii v vostočnochristianskoj ikonografii*, Moskva 2005.

<sup>18</sup> *Čudotvornaja ikona v Vizantii i Drevnej Rusi*, cur. A. M. Lidov, Moskva 1996; *Čudotvornyj obraz, Ikony Bogomateri v Tret'jakovskoj Galeree / The Miraculous Image, The Icons of Our Lady in the Tretyakov Gallery*, cur. A. M. Lidov - G. V. Sidorenko, Moskva 1999.

te le icone di Cristo, della Vergine e dei santi erano copie di immagini miracolose. Secondo la tradizione, ogni vera icona, unita misticamente con i prototipi divini, era potenzialmente in grado di operare miracoli...; tuttavia, solo alcune icone fra centinaia sono state venerate come miracolose. Il criterio di distinzione stava nel fatto del miracolo in sé, che rivelava l'eccezionale natura sacra di una particolare immagine e la trasformava in una santa reliquia, equiparabile ai resti dei santi; i pittori di icone e i loro committenti si sforzavano di riprodurre quei venerati cimeli, in modo da stabilire un legame invisibile con i prototipi e da accrescere così l'effettivo potenziale di operatività taumaturgica<sup>19</sup>.

Fondamentale è, nell'argomentazione di Lidov, l'idea della trasmissione del potere sacro dall'originale alla copia, che si basa soprattutto sul fatto che nella tradizione russa, a partire soprattutto dal XVI e XVII secolo, un gran numero di repliche di immagini miracolose, prevalentemente mariane, sono divenute a loro volta oggetto di pubblica venerazione, come ci permettono di capire le icone ottocentesche in cui sono raffigurate moltissime effigi venerabili caratterizzate tuttavia da schemi iconografici spesso ricorrenti e riconducibili, in ultima analisi, a nobili archetipi bizantini come le antiche icone dell'*Hodigitria*, della *Blachernitissa* e della *Chalkoprattissa*<sup>20</sup>.

Esiste tuttavia una differenza sostanziale tra le effigi miracolose bizantine e quelle che si affermano in Russia soprattutto in seguito alla dominazione mongola. Quelli venerati a Costantinopoli erano per lo più oggetti sacri di cui, ad essere esaltati, erano soprattutto la nobiltà anagrafica, associata con una pretesa esecuzione nell'età evangelica, per mano dell'evangelista, isapostolo e testimone oculare Luca, il ruolo di pegni del rapporto speciale che la Madre di Dio intratteneva con la città di Costantinopoli e, ancora, il coinvolgimento in fenomeni prodigiosi che tuttavia avevano un carattere rituale in quanto si ripetevano con scadenza settimanale. Tuttavia, di loro non era esaltata, come accadrà più tardi in Russia, la facoltà di trasmettere alle loro copie le proprie qualità taumaturgiche: molti centri miravano a riprodurre i fenomeni di culto e gli eventi cerimoniali in cui erano coinvolte, ma non necessariamente si preoccupavano di replicare con assoluta esattezza le caratteristiche iconografiche degli originali costantinopolitani<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> A. M. Lidov, *Ikona kak svjaščennaja relikvija*, in *Čudotvornyj obraz*, pp. 3-5 e in part. 2.

<sup>20</sup> Cfr. l'icona realizzata a Choluj (Vladimir) tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo oggi nelle collezioni di Palazzo Leoni Montanari a Vicenza, per cui È. S. Smirnova, scheda 393, in *Icône russe, Collezione Banca Intesa*, Catalogo ragionato, Milano 2003, pp. 814-815.

<sup>21</sup> Anche nel caso dell'*Hodigitria*, che diede luogo a una lunga catena di repliche piuttosto fedeli, si conoscono casi di immagini che si richiamavano, attraverso il *titulus*, alla sua autorità sacrale pur facendo ricorso a un tipo iconografico diverso: cfr. in merito M. Bacci, *The Legacy of the Hodegetria: Holy Icons and Legends between East and West*, in Vassilaki, *Images of the Mother of God*, pp. 321-336: 323-324. Sulle immagini miracolose di Costantinopoli vedi adesso B. N. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, University Park 2006.

Nella Rus' premongolica si registra un'analoga tendenza a imitare le forme di espressione devozionale, prima che i modelli figurativi, associate con Bisanzio, in particolare per quanto attiene alle modalità di evocazione del sacro all'interno degli edifici di culto, come dimostra già il fatto che la quasi totalità delle icone russe dei secoli XII-XIII deriva da modelli iconografici bizantini (al punto che la studiosa Ol'ga Ètingof ha dichiarato praticamente inutile qualsiasi distinzione tra le due tradizioni perché sostanzialmente estranea alla sensibilità religiosa paleoslava<sup>22</sup>). Molto rare sono tuttavia le testimonianze antiche assolutamente accertate circa la pubblica venerazione di immagini percepite come miracolose, o investite di qualità palladiane, o ritenute in possesso di speciali caratteristiche di nobiltà anagrafica, dato che la maggior parte delle informazioni relative a traslazioni da Cherson (la città bizantina della Crimea in cui era avvenuto il battesimo di Vladimir nel 987) o da Costantinopoli è contenuta in fonti cronachistiche tarde e di controversa datazione, per lo più non anteriori al secolo XVI<sup>23</sup>. La valutazione dell'antichità delle informazioni spesso non tiene conto, a mio avviso, del fatto che, soprattutto tra il XV e il XVII secolo, molto forte era la tendenza a rileggere il passato esaltando gli elementi di continuità rispetto alla grande e nobile esperienza culturale e politica di Bisanzio. Certo è che, in tale periodo, mutò la percezione del rapporto tra l'archetipo e la copia, che divenne più stretto e meccanico: ne è un buon esempio la storia dell'icona della Vergine *Smolenskaja* di cui, nel secolo XV, venne realizzata una replica fedele che fu posta in venerazione al Cremlino e che finì quasi per eclissare la fama dell'originale, che si riteneva essere un'autentica icona giunta a Smolensk da Costantinopoli diversi secoli prima come dono diplomatico<sup>24</sup>.

Questo punto è illustrato in modo ancor più eloquente dall'analisi del rapporto fra l'effigie sacra per eccellenza, il *Mandylion* di Edessa, e le sue interpretazioni figurative. Una mostra svoltasi presso il Museo Andrej Rublev di Mosca nel 2000 è riuscita a illustrare l'efficacia delle numerosissime riproduzioni russe, ispirate a modelli bizantini, del sacro volto, reso secondo una resa convenzionale che si pone lo scopo di concentrare l'attenzione del riguardante sullo sguardo penetrante che emana dagli occhi e che

<sup>22</sup> Ètingof, *Vizantijskie ikony*, pp. 9-21.

<sup>23</sup> Cfr. A. S. Zverev, *Konstantinopol'skie i grečeskie relikvii na Rusi*, in *Christianskie relikvii v Moskovskom Kremlje*, cur. A. M. Lidov, Moska 2000, pp. 111-114, e T. V. Tolstaja - E. V. Uchanova, "Korsunskie" relikvii i kreščenie Rusi, ibid., pp. 147-161; Ètingof, *Vizantijskie ikony*, pp. 48-212. I testi sono utilmente raccolti nell'antologia curata da A. M. Lidov, *Relikvii v Vizantii i drevnej Rusi. Pis'mennye istočniki*, Moska 2006, pp. 326-328.

<sup>24</sup> L. A. Ščennikova, *Smolenskie ikony Blagoveščenskogo sobora Moskovskogo Kremlja i ich čtymye spiski*, in *Istorija i kul'tura Rostovskoj zemli*, Rostov 1997, pp. 49-54; Eadem, *Čudotvornye ikony Moskovskogo Kremlja*, in *Christianskie relikvii*, pp. 230-244.

nell'esposizione veniva ripetuto all'infinito, come in un caleidoscopico gioco di specchi<sup>25</sup>. La sinteticità, linearità e piena percettibilità della replica pittorica del *Mandylion* contrasta tuttavia con la natura ambigua di questa reliquia paradossale e 'liminale', che reca la traccia del vero volto di Cristo, si caratterizza come una prova storica della Sua incarnazione e al contempo è praticamente invisibile perché consiste soltanto nelle sparute macchie lasciate su un panno dall'impronta del corpo del Figlio di Dio. Anche se tale cimelio, che sappiamo esser stato conservato all'interno della Cappella del Pharos entro un reliquiario metallico che non poteva essere mai aperto, fosse stato reso accessibile alla vista dei fedeli, nessuno avrebbe realmente potuto godere della piena percezione delle fattezze del Salvatore se non attraverso le sue copie, ovvero per mezzo di una forma convenzionale di rappresentazione<sup>26</sup>.

La centralità del rapporto originale/copia e delle modalità di riproduzione degli archetipi figurativi nella definizione e ripetizione del valore taumaturgico delle immagini miracolose è evidente anche nel recente volume di Èngelina Smirnova, specificamente dedicato alle rappresentazioni iconografiche delle pratiche di venerazione nei confronti delle icone miracolose di Cristo, della Vergine e dei santi<sup>27</sup>. La studiosa raccoglie un vastissimo repertorio di testimonianze figurative di cui le effigi sacre sono autentiche protagoniste e in cui viene esaltato il loro ruolo di oggetti artistici in grado di evocare la presenza dei personaggi sacri; la loro fisionomia leggendaria e iconografica viene posta in connessione stretta con la dottrina iconodula che pone in stretta connessione il rappresentante col rappresentato, ovvero l'icona con l'ipostasi della persona di cui vengono riprodotti i caratteri fondamentali. Ne segue il principio per cui le immagini prestigiose devono configurarsi come riflessi automatici e compartecipi dei loro modelli e servire a loro volta come schemi venerabili in grado di trasmettere alle loro repliche la *virtus* taumaturgica a loro associata; in altre parole, il meccanismo artistico della riproduzione diviene così garante della trasmissione delle qualità miracolose degli originali<sup>28</sup>.

Questo principio, così fortemente radicato nella tradizione ortodossa russa, può essere adottato a livello generale per la definizione della cate-

<sup>25</sup> *Spas nerukotvornyj v russkoj ikone*, cur. L. M. Evseeva - A. M. Lidov - I. I. Čugreeva, Moska 2005.

<sup>26</sup> Wolf, *Schleier und Spiegel*, pp. 34-42.

<sup>27</sup> È. S. Smirnova, "Smotrija na obraz drevnich živopiscev", *Tema počitanija ikon v iskusstve Srednevekovoj Rusi*, Moska 2007.

<sup>28</sup> Il concetto è stato formulato in termini piuttosto secchi da G. Babić, *Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone*, «Arte cristiana», 76 (1988), pp. 61-78, e sta alla base dello studio di Belting *Bild und Kult*. Per una critica all'applicabilità universale di tale modello cfr. Maniura, *Pilgrimage to Images*, pp. 160-166.

goria delle immagini miracolose? Sull'espressione e sul suo significato si è riflettuto, a mio modo di vedere, solo di rado e poco approfonditamente; certo è che nel gruppo delle effigi taumaturgiche siamo soliti includere oggetti sacri che corrispondono a identità diverse. Tra queste la categoria di cui più spesso si sono interessati gli studiosi è quella delle immagini 'archetipiche', il cui prestigio viene cioè fatto risalire alla realizzazione in una remota antichità, equivalente o prossima all'età evangelica e apostolica, e all'associazione con i protagonisti della storia cristiana. Tra queste si distinguono in modo particolare le acheropite, tra le quali si riconoscono tuttavia almeno due generi di sacre effigi: quelle che si caratterizzano come impronte realizzate per contatto col volto o con l'intero corpo di Cristo (*Mandylion*, Veronica, Sindone) e quelle 'ierofaniche', che vengono prodotte per volontà divina in modo automatico nella natura (come nel caso dell'immagine di Camuliana o in quello, testimoniato soprattutto nel Medioevo occidentale, delle immagini donate dai personaggi sacri a un visionario durante un'apparizione)<sup>29</sup>. L'elemento comune in entrambi i casi è il mancato intervento della mano umana, che se nel secondo caso sembra più strettamente connesso a forme di folklore religioso, nel primo risponde abbastanza esplicitamente a un intento apologetico, connesso alla volontà di contrapporre, sulla scorta di Gv 2,13-22, il corpo sacramentale del Cristo alla natura manufatta del Tempio di Gerusalemme e porlo in connessione piuttosto col modello divino dell'Arca santa del Sinai (At 7,44-50).

L'altra tipologia di immagine archetipica è rappresentata dai veri e propri ritratti sacri, che si ritengono costituire dei documenti verisimili delle fattezze reali di Cristo, della Vergine e dei santi: perché possano esser tali, si immagina una loro esecuzione da parte di contemporanei dei personaggi sacri, ossia di "testimoni oculari", secondo l'espressione di Lc 1,1-4, delle loro azioni mirabili. Tale ruolo viene inizialmente attribuito soprattutto a san Luca, il più scrupoloso sul piano storico tra i quattro evangelisti, e diffuso soprattutto come argomento iconodulo a favore dell'antichità del culto delle immagini a partire dal secolo VIII, quando compaiono le più antiche attestazioni della leggenda; solo più avanti nel tempo, in alcune tradizioni locali, si svilupperà la tendenza ad attribuire lo stesso ruolo di primo ritrattista ad altre figure dell'età evangelica, come Nicodemo in Occidente o san Giovanni evangelista in Armenia. Certo è che il tema dell'autografia lucana si configura soprattutto come una pia tradizione che solo a partire da una data relativamente avanzata (senz'altro dal secolo XI in poi) comincia a essere utilizzata come strumento per accrescere il prestigio di singole icone, come la *Hodighitria* di Costantinopoli e la Madonna di San-

<sup>29</sup> Per la distinzione, vedi M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998, pp. 66-78, e Wolf, *Schleier und Spiegel*, p. 21.

ta Maria in Tempulo e l'Acheropita lateranense a Roma. L'attribuzione di un'immagine a san Luca serve a nobilitarla sul piano anagrafico, ma non necessariamente diviene garanzia assoluta della sua efficacia taumaturgica; al contrario, nella maggior parte dei casi il richiamo all'evangelista sembra configurarsi come una sorta di riconoscimento ufficiale nei confronti di un processo talora anche plurisecolare di potenziamento semantico di un'immagine destinataria di culto collettivo<sup>30</sup>.

Mi sembra dunque che i tempi siano maturi per porsi chiedersi che cos'è un'immagine miracolosa, o che cosa vogliamo intendere con tale espressione in riferimento al periodo medievale, e ancora quali siano gli indizi e gli accorgimenti visivi che ci rivelano il suo status di eccezionalità. Rispetto al concetto di icona miracolosa che caratterizza la tradizione russa, è interessante osservare come nei paesi di tradizione cattolica come l'Italia l'idea di effigie sacra appaia ancora fortemente condizionata da quanto ancora persiste del retaggio della pietà rinascimentale e barocca: tendiamo ad associarla con un'ubicazione entro la mostra di un altare, fra angeli e putti reggicorona, iscrizioni monumentali, *appliques* in argento, tendaggi, lampade e teche contenenti ex voto, o persino all'interno di una più ampia composizione, secondo una soluzione che costituisce uno dei risultati del processo di razionalizzazione delle pratiche devozionali promosso dalla Chiesa romana in seguito al Concilio di Trento. Immancabilmente è la cornice, intesa come apparato scultoreo o pittorico o più in generale come involucro architettonico (nel caso ad esempio dei santuari destinati specificamente al culto per un'immagine sacra), a segnalarci che il contenuto è investito di un valore di straordinarietà: l'immagine che vi è ospitata spesso è negata alla vista, perché coperta con tende o schermature, e il suo aspetto figurativo svolge per questo una funzione tutto sommato più limitata rispetto all'enfatica scenografia che la avvolge. Tuttavia, è frequente che dal punto di vista tecnico, stilistico e iconografico siano destinatari di pubblica venerazione degli oggetti desueti, bizzarri o esotici: molte delle tavole e delle statue lignee medievali sono giunte fino ai nostri giorni grazie al loro impiego nell'età moderna come immagini di culto, e il prestigio della tradizione bizantina ha continuato a lungo a imperversare nei santuari d'Italia, al punto che molte icone veneto-cretesi del Cinque- e Seicento sono diventate protagoniste di altrettanti fenomeni devozionali<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Rimando per questo al I e II capitolo del *Pennello*, nonché al mio successivo intervento *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 congresso internazionale (Padova, 16-21 ottobre 2000), cur. G. B. Trolese, Padova 2004, pp. 423-452.

<sup>31</sup> Vedi in merito G. Wolf, *Kultbilder im Zeitalter des Barock*, in *Religion und Religiosität*

Quanto di tutto questo può tuttavia essere utilizzato per avvicinarci alla comprensione delle 'effigi miracolose' medievali? I santuari, se così si può dire, 'ad imaginem' sono per la stragrande maggioranza una creazione dell'età moderna e basarsi unicamente sul modello da essi elaborato può rivelarsi piuttosto rischioso: ricerche recenti hanno peraltro posto in discussione, come già si è detto, la lettura, proposta da Belting, dell'immagine 'efficace' come fenomeno tipicamente medievale, ponendo in evidenza per converso lo sviluppo esponenziale del culto delle immagini miracolose nel corso del XV e XVI secolo<sup>32</sup>. Questo discorso si intreccia inevitabilmente con la nostra idea di 'religiosità popolare': se considerassimo il culto delle immagini, alla maniera dei vecchi folkloristi, come il riflesso di un processo ininterrotto dall'antichità ai nostri giorni, legato ai ritmi dell'economia agraria e fondato su una qualche innata attitudine al feticismo, adotteremmo un punto di vista che falserebbe completamente la nostra comprensione del fenomeno nel suo divenire storico e nel suo stretto legame con l'ambiente urbano del tardo Medioevo. Anziché darsi come forma di espressione specifica dei ceti 'sottoprivilegiati', l'emergere delle immagini miracolose sembra essere orientato principalmente a fornire alle comunità nelle loro diverse componenti sociali dei punti di riferimento simbolico capaci di rafforzare la coesione interna e i legami interpersonali.

Le ricerche di Jean-Marie Sansterre hanno posto in luce come nell'Alto Medioevo occidentale, sebbene la familiarità con la figurazione sacra fosse maggiore di quanto si pensasse precedentemente, gli eventi miracolosi associati con immagini non implicassero quasi mai l'esistenza di forme di culto specifiche<sup>33</sup>. In quest'epoca gli oggetti figurativi svolgono una funzione sempre strumentale: servono a illustrare un messaggio, a decorare un luogo sacro, a onorare un personaggio della fede, anche nella forma un po' *sui generis* del reliquiario che prende le fattezze del santo di cui custodisce i cimeli (vedi il caso, celeberrimo, della statua-reliquiario di Santa

im Zeitalter des Barock, Wiesbaden 1995, pp. 399-413, e il quarto capitolo del saggio di V.I. Stoichita, *L'invention du tableau, Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris 1993.

<sup>32</sup> Vedi in partic. G. Wolf, *Le immagini nel Quattrocento tra miracolo e magia. Per una "iconologia" rifondata*, in Thunø, Wolf, *The Miraculous Image*, pp. 305-320, nonché i singoli saggi compresi nello stesso volume.

<sup>33</sup> J.-M. Sansterre, *Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le Haut Moyen Âge*, «Annales Histoire, Sciences sociales», 6 (1998), pp. 1219-1241; Idem, *Entre deux mondes? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes des VI<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles*, Roma fra Oriente e Occidente, Atti della XLIX settimana di studio del C.I.S.A.M. (Spoleto, 19-24. IV.2001), Spoleto 2002, pp. 993-1052; Idem, *Omnes qui coram hac imagine genua flexerint... La vénération d'images de saints et de la Vierge d'après les textes écrits en Angleterre du milieu du XI<sup>e</sup> au premières décennies du XIII<sup>e</sup> siècle*, «Cahiers de civilisation médiévale», 49 (2006), pp. 257-294.

Fede a Conques<sup>34</sup>). Forme di culto pubblico incentrate specificamente su effigi dipinte si incontrano solo in alcuni contesti che furono in più stretto contatto col mondo bizantino: a Ravenna e soprattutto a Roma, dove l'acheropita del Sancta sanctorum e le icone di San Sisto Vecchio e Santa Maria Maggiore furono coinvolte sin da epoche remote (VIII-IX secolo) nella vita cerimoniale della città e si legarono strettamente con i grandi poteri ecclesiastici dell'Urbe, vale a dire il Papato e i maggiori monasteri<sup>35</sup>. Nel secolo XII anche la chiesa ambrosiana poteva avvalersi di un'icona che veniva esibita nel corso di una solenne processione: il rilievo che sovrastava un tempo Porta Romana a Milano (oggi nei Musei del Palazzo Sforzesco) fissa nel marmo la memoria della cerimonia pubblica, a noi nota anche da una fonte liturgica coeva, del trasporto dell'icona nota come *Idea* dalla chiesa di S. Maria Beltrade al Duomo in occasione di una festa mariana, la Purificazione della Vergine: due presbiteri sorreggono il mobile gestatorio su cui l'immagine, resa stabile dalle due corregge che il legato del primicerio, come voleva il rito, ha fissato alla tavola dopo averle ottenute dall'arcivescovo; dietro di loro camminano un crucifero, un chierico che porta il Vangelo, l'antistite che benedice e intona il *Dominus vobiscum* e il resto del clero con candele accese. La percezione dell'immagine, così rivelata e mostrata ai fedeli come simbolo della comunità dei fedeli milanesi, era allora solo un elemento dell'esperienza 'sinestetica' messa in atto dal rito attraverso la sequenza di gesti e movimenti, la solennità delle vesti e degli oggetti, lo splendore luminoso delle candele, il profumo degli incensi, il suono ritmato dei tintinnaboli mescolato ai toni del canto sacro<sup>36</sup>.

Sia nel caso della Sainte-Foy di Conques che della Madonna Idea di Milano il ruolo svolto dalle immagini appare completamente subordinato al legame con espressioni più tradizionali di culto come le cerimonie paraliturgiche o la venerazione delle reliquie. L'emancipazione da queste

<sup>34</sup> E. Dahl, *Heavenly Images. The Statue of St. Foy of Conques and the Significance of the Medieval "Cult-Image" in the West*, «Acta ad archæologiam et artium historiam pertinentia», 8 (1978), pp. 175-191; A. Angenendt, *Figur und Bildnis*, in *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, cur. G. Kerscher, Berlin 1993, pp. 107-119; A. Legner, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995, pp. 232-255; A.-M. Bouché, *Vox imaginis: Anomaly and Enigma in Romanesque Art*, in *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, cur. J.F. Hamburger, Princeton 2006, pp. 306-335; B. Fricke, *Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, München 2007.

<sup>35</sup> J.-M. Sansterre, *La vénération des images à Ravenne dans le Haut Moyen Âge: notes sur une forme de dévotion peu connue*, «Revue Mabillon», n. s. 7 (1996), pp. 5-21; Wolf, *Salus populi romani*; Idem, *Icons and Sites, Cult Images of the Virgin in Mediaeval Rome*, in *Images of the Mother of God*, pp. 23-50.

<sup>36</sup> M. Bacci, *L'effigie sacra e il suo spettatore*, in *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, cur. E. Castelnuovo - G. Sergi, Torino 2004, pp. 199-252: 221.

ultime è stato un processo piuttosto lento, e non è raro trovare ancora nel secolo XIV statue lignee o anche dipinti su tavola il cui valore sacro viene enfatizzato dall'inclusione di alcuni *magnalia Dei*, come nel caso della *Madonna del Duomo* di Anagni, che nel 1316 fu rifatta e impreziosita con un sacchetto di reliquie<sup>37</sup>. Ciononostante, nel Due e Trecento si incontrano segnali sempre più evidenti della diffusione di una nuova sensibilità, che attribuisce agli oggetti figurativi un valore di eccezionalità e di operatività taumaturgica sempre meno mediato dall'associazione con i tradizionali accessori del culto.

All'origine di questo fenomeno concorrono vari fattori, che possiamo ripercorrere in estrema sintesi. Da un lato, come già si accennato, ci sono i reliquiari che da oggetti 'parlanti' si trasformano a poco a poco in vere e proprie statue in cui l'elemento reliquiale diventa accessorio: in particolare nel caso di Cristo e della Vergine, di cui non rimangono in terra resti fisici, le immagini si impongono a poco a poco come gli unici oggetti che garantiscano la possibilità della venerazione. La letteratura liturgica e para-liturgica, come le raccolte dei miracoli della Vergine o le lezioni per la festa della *Passio ymaginis* (o commemorazione dell'icona di Cristo che, secondo una leggenda ampiamente diffusa dal sec. IX in poi, aveva sanguinato dopo esser stata trafitta da un giudeo di Beirut<sup>38</sup>), garantirono la diffusione in Occidente di un gran numero di antiche leggende orientali di cui le immagini sacre erano protagoniste; inoltre, l'insediamento dei Latini nel Levante in seguito alle crociate facilitò largamente la loro familiarizzazione con le pratiche religiose cristiano-orientali in cui erano coinvolte le icone. I coloni franchi in Terra Santa adottano già nel secolo XII il mezzo devozionale della tavola dipinta; verso la fine di quel secolo e per tutto il XIII l'imitazione delle icone diventa un fenomeno molto alla moda nei maggiori centri della penisola italiana, e in particolare nelle potenze marittime di Pisa, Venezia e Genova, oltre che nel Sud da sempre aperto ai contatti col mondo bizantino. Nella stragrande maggioranza, vengono prodotte immagini della Vergine Maria che, come negli originali orientali, illustrano tematiche associate direttamente con la pietà individuale, in particolare con istanze soteriologiche ed escatologiche. Nel corso del Duecento l'iconografia si impone sempre più spesso come mezzo di espressione religiosa per eccellenza: essa consente infatti di celebrare i propri protettori celesti, di diffondere la gloria di un santo anche lontano dal suo luogo di sepoltura, di

<sup>37</sup> I. Toesca, *Un vetusto monumento anagnino: la Madonna del Duomo e le sue vicende*, «Bollettino dell'Istituto di storia e di arte del Lazio meridionale», 7 (1971-1972), pp. 145-163.

<sup>38</sup> M. Bacci, «*Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore*»: studio sulle metamorfosi di una leggenda, in *Santa Croce e Santo Volto, Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, cur. G. Rossetti, Pisa 2002, pp. 7-86.

dar voce all'ansia dei singoli per la salvezza della propria anima nel mondo ultraterreno, nonché di manifestare di fronte alla comunità dei fedeli e dei santi la propria umiliazione e la propria richiesta di protezione<sup>39</sup>.

Nel contesto di questa rinnovata enfasi sul ruolo delle immagini come «luoghi del desiderio» e veicoli della devozione, emergono i più antichi fenomeni di culto in cui le effigi sacre svolgono un ruolo da protagoniste. Questi si legano almeno in parte con l'emergere della devozione verso i 'santi novellini': la fama dei nuovi taumaturghi trova spesso nella figurazione un canale di diffusione privilegiato, e può accadere, come nel caso del culto prestato al beato francescano Gerardo da Valenza nel Convento di San Francesco a Pisa a partire dal 1346, che la pubblica venerazione prenda forma nel convento intorno a una rappresentazione ad affresco; l'effigie, oggi perduta, del celebre taumaturgo, che il suo biografo fra' Bartolomeo degli Albizi aveva fatto dipingere su un muro della chiesa, ha dato luogo nel giro di pochi anni, come documentano testi coevi e qualche lacerto figurativo, a tutta una serie di copie diffuse in un vasto raggio che va dalle Marche alle isole Baleari<sup>40</sup>.

In assenza del corpo di Gerardo, sepolto a Palermo, l'affresco supplisce perfettamente alle esigenze dei postulanti: accoglie ex voto sulla sua superficie, riceve le preghiere dei fedeli, impersona direttamente il beato e costituisce il tramite attraverso il quale il beato può parlare ed agire. Nel caso della Vergine Maria, il cui corpo è stato assunto in cielo dopo la sua morte, l'immagine si configura come l'unico oggetto sacro in grado di suggerire la sua presenza, ovvero la sua facoltà di ricevere le suppliche e di intervenire per esaudirle. Con l'incremento della pietà mariana su stimolo degli Ordini mendicanti i luoghi di culto associati con un'effigie miracolosa della Madonna cominciano a proliferare: il processo sembra giunto ormai a maturazione quando, sul declinare del Trecento, Franco Sacchetti scrive in questo modo al suo corrispondente perugino Iacopo di Conte:

[...] Quanti mutamenti sono stati nella mia città pur nella figura di Nostra Donna! È fu un tempo che a Santa Maria da Cigoli ciascun correva; poi s'andava a Santa Maria della Selva; poi ampliò la fama di Santa Maria in Pruneta; poi a Fiesole a Santa Maria Primerana; e poi a Nostra Donna d'Orto San Michele; poi s'abbandonarono tutte, e alla Nunziata de' Servi ogni persona ha concorso... alla quale, o per un modo, o per un altro sono state poste e appiccate tante im-

<sup>39</sup> Rimando per tutto questo ad alcuni miei precedenti lavori: M. Bacci, «*Pro remedio animae*», *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000, e *Pisa bizantina, Alle origini del culto delle icone in Toscana*, in *Intorno al Sacro Volto*, Genova, pp. 63-78.

<sup>40</sup> M. Bacci, *Le bienheureux Gérard de Valenza, O.F.M.: images et croyances dans la Toscane du XIV<sup>e</sup> siècle*, «Revue Mabillon», n.s. 12 (2001), pp. 97-119.

magini, che se le mura non fossero poco tempo fa state incatenate, a pericolo erano col tetto di non dare a terra. Ora in fine a una picciola cappelletta, che si chiama Santa Maria delle Grazie sul ponte Rubaconte, fatta a similitudine del sepolcro di Cristo, tutti li popoli traggono; quasi ogni dì conviene per lo piccolo luogo, che si spicchi della cera, per dare luogo all'altra. E così la gente è, Dio il sa quanto, netta di peccati, come se Nostra Donna avesse più di forza a far le grazie in un luogo che in un altro. O gente stolta, che tutto questo sta ne' cuori nostri, che ogni volta che fossono ben disposti, in ogni luogo è apparecchiata la Nostra Donna!<sup>41</sup>

Questo passo si inserisce in una critica piuttosto severa delle pratiche devozionali contemporanee, che Sacchetti percepisce come il risultato del progressivo fraintendimento delle finalità autentiche della fede: intorno a lui vede solo il 'gabbamento' dei personaggi sacri, a cui ci si rivolge, con la compiacenza interessata del clero, per soddisfare questioni di poco conto, legate unicamente ad esigenze individuali. Analogamente, nella sequenza dei santuari più alla moda tra una generazione e l'altra, si delinea un processo di banalizzazione del culto mariano, che trova espressione in un processo di progressivo avvicinamento alla città di Firenze, quindi si installa dentro le sue mura e finisce per trovare la sua espressione più conclamata in un edificio che non è più neanche una chiesa, bensì una semplice cappella costruita da un privato su una pila dell'attuale Ponte alle Grazie. La testimonianza è tuttavia di grande interesse perché ci permette di farci un'idea di quali oggetti figurativi potessero assurgere allo status di centri culturali e in che modo questi fossero percepiti.

Proviamo a passarli rapidamente in rassegna. Cigoli è un castello del Valdarno inferiore che nel Trecento aveva una grande importanza strategica, trovandosi al confine tra il dominio pisano e quello fiorentino e costituendo un importante nodo tra gli assi viari che collegavano Pisa e Firenze con Lucca e Siena. Qui si venera ancor oggi l'immagine della cosiddetta 'Madonna dei Bimbi', che rappresenta la Vergine Maria in trono col Bambino in grembo in una singolare tecnica a basso rilievo, che sembra combinare le due tipologie della statua lignea e dell'icona<sup>42</sup>. All'origine del culto, come apprendiamo dai primi documenti risalenti agli anni Trenta del Trecento<sup>43</sup>, era stata l'iniziativa di un'associazione religiosa laica che

<sup>41</sup> F. Sacchetti, *Lettera a Iacopo di Conte*, ed. O. Gigli, *I sermoni evangelici, le lettere ed altri scritti di Franco Sacchetti*, Firenze 1857, pp. 218-219. Per il passo e quanto segue cfr. le osservazioni più analitiche nel primo capitolo di Bacci, *Pro remedio animae*, pp. 9-76 e Holmes, *The Miraculous Image*, passim.

<sup>42</sup> M. Collareta, scheda 16, in *Scultura lignea Lucca 1200-1425*, catalogo della mostra (Lucca, 16 dicembre 1995 - 30 giugno 1996), cur. C. Baracchini, Firenze 1995, I, p. 82.

<sup>43</sup> Archivio arcivescovile, Lucca, ++ K 90.

aveva commissionato la tavola per utilizzarla nelle pratiche comunitarie di preghiera; anche dal punto di vista stilistico, appare chiaramente che l'opera non può datarsi più addietro dei primi decenni del Trecento. Collocata su un altare laterale nella navata della Pieve di Cigoli, per qualche motivo che ci è ignoto era stata presto considerata dalla popolazione locale degna di una venerazione speciale e un gran numero di devoti aveva cominciato a frequentarla lasciando ricche offerte che solleticarono gli appetiti del pievano: in seguito a un acceso diverbio, la popolazione e la confraternita decisero di esautorarlo affidando la gestione sia della pieve che dell'altare della Beata Vergine al Convento degli Umiliati di Firenze, i quali stimolarono verosimilmente la propagazione della sua fama in città<sup>44</sup>. Altre fonti risalenti al tardo Trecento o primo Quattrocento ci informano del fatto che la sacra effigie era abitualmente tenuta coperta da un velo, in modo da essere scoperta ed esibita in un rituale di singolare efficacia ai fedeli e ai pellegrini che raggiungevano Cigoli da varie parti della Toscana per raccomandarsi alla protezione della Vergine<sup>45</sup>; dell'originale circolavano anche delle copie, come quella realizzata da Nino Pisano verso il 1370, oggi nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa e nota come 'Madonna dei Vetturini'<sup>46</sup>.

La 'Madonna delle Selve' (o della Selva) va identificata senz'altro con un'icona orientale della Madonna che si venerava, al più tardi nella seconda metà del Trecento, nel primo altare della parete sud della navata della chiesa annessa a un piccolo convento carmelitano nei dintorni di Lastra a Signa, nel circondario di Firenze. Nota anche come 'Madonna delle Grazie', quest'immagine — che è stata trafugata agli inizi del secolo scorso prima che ne venisse realizzata una riproduzione fotografica — era soltanto una delle attrazioni offerte, per così dire, dall'edificio conventuale: oltre a un'ulteriore immagine della Vergine era il luogo stesso che era destinatario di uno speciale accento mariano in quanto era stato teatro dell'apparizione della Madre di Dio al beato Andrea Corsini. Una volta affidata ai carmelitani, nel 1343, la chiesa non poté che caratterizzarsi ulteriormente in questo senso: l'ordine, che proveniva dalla Terra Santa e percepiva se stesso

<sup>44</sup> P. Morelli, *Per una storia delle istituzioni parrocchiali nel basso Medioevo: la proposizione di S. Maria e S. Michele di Cigoli e la pieve di S. Giovanni di Fabbrica*, «Bollettino storico pisano», 51 (1982), pp. 33-65, e Idem, *Pievi, castelli e comunità fra Medioevo ed età moderna nei dintorni di San Miniato*, in *Le colline di San Miniato (Pisa). La natura e la storia*, «Quaderni del Museo di Storia Naturale di Livorno» 14, Supplemento 1, San Miniato 1997, pp. 79-112: 85-86. Cfr. anche *Cigoli e la Madonna Madre dei Bimbi*, cur. F. Mandorlini, San Miniato 2002.

<sup>45</sup> Vedi soprattutto F. Belcari, *Vita del beato Giovanni Colombini*, Milano 1832, p. 109, e D. Bornstein, *The Shrine of Santa Maria a Cigoli: Female Visionaries and Clerical Promoters*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge / Temps modernes», 98 (1986), pp. 219-228.

<sup>46</sup> M. Bacci, *Le sculture lignee nel folklore religioso: alcune considerazioni*, in *Scultura lignea*, pp. 31-41, in partic. 34 e fig. 37.

come il continuatore delle tradizioni monastiche del Cristianesimo antico, promuoveva all'epoca un po' in tutta Europa la venerazione dell'immagine della Madonna. L'adozione di uno stile 'alla greca', quale fu riconosciuto nella tavola dal pittore Neri di Bicci (che nel 1454 fu incaricato dai frati di includere la sacra effigie entro un tabernacolo dipinto), in questo caso può indicare la volontà dell'ordine di sottolineare la consapevolezza delle proprie origini dall'Oriente, ovvero dai luoghi in cui la fede cristiana aveva avuto origine. Una certa carica di esotismo doveva probabilmente esser percepita nell'oggetto miracoloso<sup>47</sup>.

La 'Madonna Primerana' del duomo di Fiesole non è un'icona, bensì un'antica tavola romanica della Vergine in trono, databile probabilmente nella prima metà del secolo XII. All'età del Sacchetti doveva già apparire come un oggetto di notevole antichità, giacché la carica lineare e compendiarica con cui erano risolte le fattezze dei personaggi doveva apparire assai desueta a cento anni di distanza dall'affermarsi della maniera giottesca con la sua forte carica naturalistica. Il culto di quest'immagine si inquadra in un contesto particolare, dominato dalla figura di san Romolo, l'evangelizzatore di Fiesole che, secondo la tradizione, era stato inviato da san Pietro in persona. Il suo stesso nome evocava l'idea di un legame stretto con l'Urbe, che i dettagli della sua narrazione agiografica non facevano che esaltare (sottolineando, ad esempio, che da piccolo era stato allattato da una lupa), in modo da far risaltare le origini 'romane' e 'apostoliche' dell'antica diocesi fiesolana. Contestualmente al culto di Romolo emerse probabilmente, sin dall'inizio, la devozione verso una tavola della Vergine nota, come si è appreso dalle parole di Sacchetti, sotto il titolo di 'Santa Maria Primerana' nell'omonimo oratorio, dove l'aggettivo *primerana*, secondo l'uso dell'antico volgare, trasmetteva l'idea di una precedenza temporale assoluta. Benché la traslazione dell'icona dall'Urbe ad opera di Romolo sia testimoniata per la prima volta solo da un documento del 1521, il ricorso a questo titolo nelle fonti precedenti (quali il passo di Sacchetti) induce a pensare che l'associazione con il santo evangelizzatore fosse stata promossa dal locale capitolo canonico già nel corso del secolo XIV. L'attribuzione a san Luca, che compare anch'essa agli inizi del Cinquecento, si configura come un attributo specificamente romano, giacché era universalmente noto che le opere più famose e venerate dell'Evangelista erano conservate nelle grandi

<sup>47</sup> G. Bacchi, *Santa Maria delle Selve (Lastra a Signa), Illustrazione storico-artistica dell'antico convento carmelitano*, Firenze 1926, pp. 14-15; E. Borsook, *Documenti relativi alle cappelle di Lecceto e delle Selve di Filippo Strozzi*, «Antichità viva», 9 (1970), pp. 3-20; C. Hoener, *The Renovation of Paintings in Tuscany, 1250-1500*, Cambridge 1995, pp. 51-54. In generale sulla promozione del culto di icone miracolose 'alla greca' da parte dei Carmelitani cfr. J. Cannon, *Pietro Lorenzetti and the History of the Carmelite Order*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 50 (1987), pp. 18-28.

basiliche papali. Delle specificità taumaturgiche dell'immagine non ci viene detto niente, e si può senz'altro dire che in questo caso l'immagine deve il suo status alla sua pretesa antichità e all'associazione con personaggi dell'età apostolica<sup>48</sup>.

Niente di più diverso si potrebbe incontrare nel caso dell'effigie successiva, quella di Or San Michele. Questa non solo si sottrae, almeno al suo emergere, al controllo delle istituzioni ecclesiastiche (al punto da suscitare la condanna dei Francescani e dei Domenicani), ma sembra non identificarsi neanche in un oggetto artistico definito, al punto da esser sostituita tre volte. La vicenda è piuttosto complessa, e per ricostruirne le origini si possono soltanto formulare delle ipotesi; mi limiterò qui a citare la sequenza a mio giudizio più probabile degli eventi. Quello che mi preme sottolineare è come per la prima volta un fenomeno di culto iconico emerga in associazione con un luogo profano: si tratta del loggiato adibito a mercato coperto del grano che il Comune fiorentino aveva fatto erigere intorno al 1284 sul luogo di una chiesa cistercense intitolata a San Michele e dipendente dall'Abbazia di Nonantola. Verosimilmente si mantenevano sui pilastri dell'antico edificio alcune tracce della decorazione ad affresco originaria, tra cui un san Michele e una Madonna col Bambino che, al più tardi nel 1291, una Confraternita laica iniziò ad onorare pubblicamente. Si può congetturare che si attribuisse a quanto rimaneva della chiesa convertita a uso civico una speciale aura di sacralità; in ogni caso, nel 1292 si verificò intorno all'affresco mariano una guarigione miracolosa, fatto che determinò l'accrescersi della devozione e il coinvolgimento dell'immagine in un preciso ordine cerimoniale gestito dalla Compagnia dei Laudesi. L'avversità degli ordini mendicanti verso il fenomeno di pietà popolare nei primi anni del suo sviluppo mette significativamente in luce come quest'ultimo si iscrivesse in un contesto devozionale di stampo schiettamente laico. Nel corso della prima metà del secolo XIV la connotazione 'civica' si amplificò con lo sviluppo di legami sempre più stretti con la Repubblica e con il sistema delle Arti, cosa che avvenne in particolare in seguito alla cacciata del duca di Atene nel 1343, quando la loggia del grano fu trasformata in una sorta di edificio di rappresentanza in cui le singole corporazioni erano chiamate ad esporre le effigi e i simboli dei propri protettori celesti.

Parallelamente con il progressivo mutare delle funzioni dell'edificio, la stessa immagine subì una serie di trasformazioni. A quanto ci consta, l'affresco originario, forse distrutto nel corso dell'incendio del 1304, fu sostituito senza troppi problemi con una tavola, il cui aspetto ci è noto da alcune copie e da una miniatura contenuta nel *Libro del biadaio*. Con la cacciata

<sup>48</sup> F. Bargilli, *L'oratorio e l'immagine di S. Maria Primerana in Fiesole*, Firenze 1890; M. Boskovits, *The Origins of Florentine Painting 1100-1270*, Florence 1993, pp. 282-283.

del duca di Atene, che era avvenuta in occasione della festa di sant'Anna (26 luglio) del 1343, la Repubblica consacrò quel giorno dell'anno alla celebrazione della riguadagnata libertà; il culto della madre della Vergine, caricato di una così forte connotazione civica, fu innestato su quello mariano di Orsanmichele con l'erezione nell'oratorio, nel corso degli anni '40, di un tabernacolo intitolato a Sant'Anna, in onore della quale, come apprendiamo da una deliberazione del 13 luglio 1349, ogni singola Arte era tenuta, nel giorno della festa, a fare un'offerta e ad esibire il proprio stendardo al pilastro di suo patronato. In questo clima di rinnovamento simbolico generale del luogo di culto deve essere probabilmente inserita la decisione maturata in quegli anni di sostituire l'immagine della Vergine di Orsanmichele con una nuova; da un documento del 1347 apprendiamo come a quella data una "tavola nuova di Nostra Donna" fosse stata eseguita dal pittore Bernardo Daddi, mentre di lì a poco, nel corso degli anni '50, l'Orcagna pose mano all'erezione e decorazione di un nuovo e più sontuoso tabernacolo in marmo. Nel 1357, con lo spostamento definitivo del mercato del grano in un'altra parte della città, fu di fatto sancita la trasformazione della loggia in luogo di culto: dieci anni più tardi si ebbe finalmente l'istituzione e consacrazione di due altari, uno dei quali addossato al tabernacolo della Vergine, l'altro a quello di Sant'Anna<sup>49</sup>.

Saldamente legato a un ordine, quello dei servi di Maria, è il culto di un affresco rappresentante l'Annunciazione nella loro chiesa in località Cafaggio (l'attuale Santissima Annunziata). In questo caso è dunque assai verosimile pensare che la venerazione pubblica e la ridefinizione dell'immagine sacra come ricettacolo di facoltà taumaturgiche siano stati un corollario diretto della forte impronta mariana che caratterizzava questo nuovo ordine regolare. Nel 1361 l'esistenza di un imponente fenomeno devozionale nella chiesa di Santa Maria di Cafaggio fu riconosciuta a livello ufficiale da papa Innocenzo VI, che in una concessione di indulgenze ricordò la 'populi multitudo' che concorreva alla venerazione della sacra effigie; nel corso della seconda metà del Trecento, l'Annunziata dei Servi fu ripetuta in una

<sup>49</sup> Fra i diversi contributi sul tema cfr. N. Rash - Fabbri - N. Rutenberg, *The Tabernacle of Orsanmichele in Context*, «The Art Bulletin», 63 (1981), pp. 385-405; B. Cassidy, *Orcagna's Tabernacle in Florence: Design and Function*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 55 (1992), pp. 180-211; A. Benvenuti, *I culti patronali tra memoria ecclesiastica e costruzione dell'identità civica: l'esempio di Firenze*, in *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (Chrétienté et Islam)*, Atti del convegno (Nanterre, 21-23.VI.1993), cur. A. Vauchez, Rome 1995, pp. 99-118; 114-115; J. Henderson, *Piety and Charity in Late Medieval Florence*, Oxford 1994, pp. 196-237; D. Finiello-Zervas, "Orsanmichele dalle origini al Settecento", in *Orsanmichele a Firenze*, cur. D. Finiello-Zervas, Modena 1996 (Mirabilia Italiae, 5), pp. 9-263; 27-41 e 56-65; L. Bellosi, *Una precisazione sulla "Madonna di Orsanmichele"*, in Idem, "I vivi parean vivi": scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento, «Prospettiva», 2006, 121-124, pp. 343-346.

serie di riproduzioni ad affresco, per lo più dovute all'iniziativa di privati, e un gran numero di ex voto in cera e in argento andò ad ammassarsi, in misura vieppiù crescente, dinanzi al dipinto originale. A quanto ci consta dalle fonti, una leggenda circa le origini della sacra effigie non fu elaborata dagli storici dell'Ordine prima della metà del Quattrocento; i suoi caratteri, su cui non mi soffermo, suggeriscono l'idea di una costruzione libresca, basata sull'incrocio e la contaminazione di antichi motivi leggendari<sup>50</sup>.

Indipendente dal legame con istituzioni ecclesiastiche è invece il piccolo oratorio del Ponte a Rubaconte (l'attuale Ponte alle Grazie), che fu costruito a spese di un privato, Iacopo di Caroccio degli Alberti, il quale, essendo venuto in contrasto con i francescani di Santa Croce per una questione relativa a diritti di sepoltura, desiderava erigere una cappella di famiglia senza sottostare alle pressioni del clero. L'occasione gli fu offerta dallo sviluppo del culto verso un affresco mariano, attribuito al 'Maestro della Santa Cecilia' ossia a un contemporaneo di Giotto, dipinto su una pila del ponte cittadino, che, per esser sopravvissuto alla disastrosa alluvione dell'Arno del 1336, era divenuto una sorta di 'Monte Athos' locale, abitato da eremiti e reclusi. Nella sacralizzazione del luogo, ancora una volta, dobbiamo individuare con tutta probabilità il passaggio di *status* dell'immagine sacra: la sua iconografia ci indica chiaramente che, al suo nascere, si trattò piuttosto di una rappresentazione votiva, in cui il Bambino ha abbandonato la Sua consueta posa frontale per rivolgere la Sua benedizione in basso, in direzione di una figura supplice poi cancellata o scomparsa. Quando Iacopo Alberti dispose il suo denaro per la costruzione di una cappella, la scelta fu incoraggiata dalla Signoria che desiderava evitare lo scandalo di un culto privo di controllo esterno e di dare quindi una cornice più dignitosa al fenomeno crescente del concorso di popolo alla 'Vergine del Ponte'<sup>51</sup>.

Questa rapida carrellata di immagini pone bene in evidenza la disparità degli oggetti figurativi che, nel giro di pochi decenni, guadagnano il favore dei fedeli che vi individuano delle caratteristiche di 'straordinarietà'. In primo luogo l'attrazione che essi esercitano coinvolge persone appartenenti

<sup>50</sup> P. M. Soulier, *De antiquitate imaginis Sanctissimæ Annuntiatæ in ecclesia Servorum Sanctæ Mariæ Florentiæ*, «Monumenta Ordinis Servorum Sanctæ Mariæ», 10 (1908), pp. 5-81; R. Taucci, *Un Santuario e la sua città. La Ss. Annunziata di Firenze*, Firenze 1976; E. Casalini, *La Ss. Annunziata nella storia e nella civiltà fiorentina*, in *Tesori d'arte all'Annunziata di Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze 1986), Firenze 1986, pp. 75-95; T. Verdon, *La Santissima Annunziata: arte, storia, spiritualità*, in *Santissima Annunziata*, cur. T. Verdon, Firenze 2005, pp. 9-37, e E. Giannarelli, *Maria, l'Annunziata nella storia e nella tradizione fiorentina*, ibid., pp. 55-75. Lo studio fondamentale è quello di M. Holmes, *The Elusive Origins of the Cult of the Annunziata in Florence*, in *The Miraculous Image*, pp. 97-121.

<sup>51</sup> M. Bacci, *Luoghi devoti e committenza privata nella Toscana del Trecento*, in *Santuari cristiani d'Italia*, pp. 127-144.

ai più diversi strati sociali della società urbana e traggono linfa dal tono sempre più particolaristico e individuale della pietà dell'epoca; i promotori dei culti, dal canto loro, sono altrettanto differenziati: tra loro si annoverano le confraternite laiche, le istituzioni comunali o persino i singoli privati, ma anche i nuovi Ordini mendicanti o i canonici delle cattedrali. Gli oggetti non sembrano essere accomunati da elementi stilistici, iconografici o tipologici: vi incontriamo Madonne col Bambino in trono, Madonne col Bambino tagliate al busto e un'Annunciazione, ovvero una tavola cuspidata a rilievo, un'icona, una tavola e due affreschi; se l'immagine di Fiesole doveva apparire 'antica' e quella del convento delle Selve 'esotica', si era ben consapevoli che la Madonna di Cigoli era stata eseguita solo da pochi anni, mentre per quella di Orsanmichele non ci si fece troppi scrupoli a sostituirla per ben due volte con opere più decenti ed onorevoli (come si sarebbe detto all'epoca). Sorge allora spontanea una domanda: che cosa, nell'estrema difformità di questi fenomeni storici, riesce a giustificare l'idea del 'potere delle immagini'? Qual è, in sostanza, l'elemento che le unisce?

Rovesciando il discorso, si potrebbe dire che il 'potere' risiede proprio nella malleabilità dell'opera figurativa alle più diverse destinazioni culturali. Lo stile o l'iconografia possono concorrere ad enfatizzare l'aura di eccezionalità di cui l'immagine è investita, ma questi accorgimenti costituiscono solo una parte, talora neanche molto significativa, di quella forma di creatività umana che trova espressione nella definizione di una prassi rituale e di un luogo sacro, o, in altri termini, nell'evocazione visiva ed emotiva di una dimensione distinta da quella dell'esperienza umana. L'aspetto esteriore della sacra effigie di solito non è di per sé sufficiente a segnalare allo spettatore uno status di eccezionalità<sup>52</sup>; molto più eloquente sarà, a questo scopo, la presenza sulla sua superficie di ex voto in cera e in argento, la grande quantità di candele che la illuminano, la cornice o la mostra d'altare in cui è inserita, la folla di persone che si inginocchia di fronte a lei o anco-

<sup>52</sup> A porre enfasi sulle caratteristiche visive dell'immagine — in particolare per quanto riguarda la sua densità emotiva — come stimoli alla nascita di un fenomeno di culto è soprattutto Maniura, *Pilgrimage to Images*, pp. 128-132; la presenza di caratteristiche compositive, iconografiche e formali in grado di creare empatia con lo spettatore è tuttavia un elemento non sufficiente a trasformare una comune immagine devozionale in una sacra effigie investita di uno status di eccezionalità. Altri fattori — come la collocazione in un contesto naturale particolare (come nel caso del ritrovamento, spesso ripetuto nelle leggende di fondazione dei santuari, presso una fonte, sotto un intonaco, nel cavo di un albero o persino nel luogo in cui avviene ogni anno uno spettacolare volo di formiche, come accade sull'appennino bolognese), l'associazione con momenti di precarietà esistenziale come guerre, assedi, terremoti, siccità o pestilenze, il coinvolgimento in forme di pietà connesse a personaggi carismatici (come nel caso dei numerosi santuari mariani sorti sull'ubicazione di vecchi insediamenti eremitici) — mi sembrano molto più decisivi delle caratteristiche visive nella fase di formazione di una forma di culto collettivo nei confronti di un'immagine.

ra lo splendore delle *laudi* che una Compagnia regolarmente intona in suo onore. Le soluzioni compositive e formali, dal canto loro, possono servire senz'altro a porre enfasi su un'idea di 'lontananza' che appare inversamente proporzionale al desiderio nutrito dai fedeli di entrare in relazione diretta e persino fisica con il personaggio rappresentato — suggerendo ora una distanza nel tempo (l'antichità), ora una distanza nello spazio (l'aspetto esotico) — quando non sono altri stratagemmi ad illustrare la natura 'altra' dell'oggetto venerato, ad esempio con la sottrazione dell'effigie sacra allo sguardo per mezzo di veli e schermature; a giocare un ruolo è anche la presenza di elementi compositivi, iconografici e formali che caricano l'immagine di una speciale densità emotiva, come il ricorso al taglio al busto o alla clavicola, l'introduzione di richiami espliciti alla Passione e ai momenti dolorosi della storia sacra, l'esaltazione della bellezza o viceversa della scarsa attrattività dei personaggi sacri o l'enfasi posta sull'aspetto glorioso e terribile della divinità. In questo senso, l'arte svolge un ruolo analogo a quello dell'elaborazione leggendaria: serve ad affermare, ribadire e enfatizzare l'appartenenza dell'effigie sacra alla sfera del divino e del sovrannaturale, interpretandolo secondo le sue diverse declinazioni, che oscillano, secondo la vecchia ma ancora suggestiva definizione di Rudolf Otto, tra un'assoluta impenetrabilità e una ridondante dimostrazione di sovrappotenza<sup>53</sup>.

Ho deliberatamente lasciato in sospenso la descrizione della più importante delle immagini citate da Sacchetti, la *Madonna dell'Impruneta*, a tutt'oggi considerata il vero e proprio 'palladio' della città di Firenze, in particolare in quanto protettrice dalle alluvioni dell'Arno<sup>54</sup>. Si tratta, come nel caso fiesolano, di una tavola rettangolare del sec. XII, inserita entro un tabernacolo a sportelli trecentesco e raffigurante la Madonna in trono col Bambino, che si venera ancor oggi nel santuario a lei intitolato nel villaggio di Impruneta, sulle colline a sud della città, il quale ha preso il posto di un'antica pieve<sup>55</sup>. La *Leggenda* con cui è conosciuta dai fedeli fu redatta verso il 1370 dal pievano Stefano, quando era ormai saldo il controllo delle autorità comunali fiorentine, per tramite di una Confraternita legata alla potente famiglia dei Buondelmonti, sul santuario; l'analisi del racconto, su cui non mi dilungo, ha posto in luce come in realtà Stefano abbia combinato assieme una serie di motivi leggendari che tendevano a sottrarre il culto al

<sup>53</sup> R. Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee der Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Gotha 1926 (trad. it. *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano 1984).

<sup>54</sup> Vedi soprattutto F. Del Grosso, *Origine del culto della Madonna d'Impruneta e suoi rapporti con la città di Firenze*, in *Impruneta una pieve, un paese*, Firenze 1983, pp. 33-77, e la sintesi di R. C. Proto Pisani, *La Madonna dell'Impruneta*, in *Colloqui davanti alla madre: immagini mariane in Toscana tra arte, storia e devozione*, cur. A. Paolucci, Firenze 2004, pp. 156-165.

<sup>55</sup> Boskovits, *The Origins*, pp. 199-205.

locale contesto imprunetino per rafforzare il legame con Firenze<sup>56</sup>. Significativamente, pochi anni dopo la redazione della *Leggenda* gli aristocratici della zona pubblicarono una sorta di racconto alternativo che rivendicava l'origine della tavola all'iniziativa di committenza dei loro antenati: la *Madonna dell'Impruneta* non era opera di san Luca, come pretendeva Stefano, bensì di un pittore fiorentino dell'XI secolo, di nome Luca Santo, che aveva ricevuto la commissione da parte dei feudatari di Impruneta<sup>57</sup>. Una serie di elementi che si ricavano dalla lettura comparata delle due versioni porta a credere che l'ubicazione nella pieve e l'invocazione dell'immagine come speciale patrona contro le alluvioni costituiscono solamente l'esito finale di un processo di metamorfosi culturale avvenuto nel corso del XIV secolo e accelerato dalla già ricordata catastrofe del 1336, che provocò, tra l'altro, la perdita di quella statua del dio Marte presso il Ponte Vecchio che, come si apprende da un celebre passo della *Divina Commedia*, aveva continuato ad esser onorata dai fiorentini in quella stessa funzione che fu poi attribuita alla Vergine imprunetina<sup>58</sup>.

L'originario luogo di culto di quest'ultima sembra esser stato un oratorio posto in località Bagnolo, sul colle detto 'della Bifonica', che ancora nella *Leggenda* del pievano Stefano è indicato come il punto in cui fu ritrovata la sacra effigie e che sino ai giorni nostri ha continuato a servire come meta di una processione annuale. Legata a questa fase più antica del fenomeno di venerazione sembra essere la connotazione agricola e tellurica di certe qualità taumaturgiche della Madonna dell'Impruneta, tra cui, in particolare, la facoltà di propiziare i raccolti e quella di proteggere le donne durante il parto. Il suo aspetto originario ci è singolarmente restituito da una serie di documenti figurativi, di cui il più eloquente è la tavola di Bernardo Daddi nel Museo dell'Opera del Duomo a Firenze. In quest'opera un intero gruppo familiare, formato da una madre con i suoi due figli, è rappresentato nell'atto di raccomandarsi a quella che un'iscrizione designa come la "dolcissima Vergine Maria da Bangnuolo". La *Madonna* miracolosa, quella

<sup>56</sup> Capitoli della Compagnia della Madonna dell'Impruneta, a cura dell'Accademia della Crusca, Firenze 1866, pp. 8-10.

<sup>57</sup> C. Nardi, La "Leggenda riccardiana" di Santa Maria all'Impruneta: un anonimo oppositore del pievano Stefano alla fine del Trecento?, «Archivio storico italiano», 149 (1991), pp. 503-538; l'edizione del testo nelle sue tre diverse versioni è alle pp. 539-551.

<sup>58</sup> Trexler, *Florentine Religious Experience*; F. Cardini, *Nostra Signora dell'Impruneta: l'immagine, il culto, la leggenda*, in *Impruneta una pieve, un paese*, pp. 79-88, e Idem, *La Grande Madre della Repubblica*, in *Le Grandi Madri*, cur. T. Giani Gallino, Milano 1990<sup>2</sup>, pp. 75-83; Bacci, *Il pennello*, pp. 301-310; Idem, *Pro remedio animae*, pp. 48-53. Per l'associazione con culti più antichi cfr. C. Cagianelli, *Falsi dei all'ombra della sacra immagine: il santuario etrusco presso la pieve di Santa Maria all'Impruneta*, in *Artissimum memoriae vinculum: scritti di geografia storica e di antichità in ricordo di Gioia Conta*, cur. U. Laffi, Firenze 2004, pp. 93-128.

che sul colle della Bifonica manifesta il suo potere, è raffigurata incinta, in una scala nettamente superiore rispetto ai supplicanti e ai santi intercessori Caterina e Zanobi; comprendiamo che si tratta di un'immagine dal fatto che Maria si erge al di sopra di una mensa d'altare ed è delimitata da una sontuosa cornice lignea, ma, d'altra parte, il pittore ha avuto la capacità di sottolineare che è la Madonna stessa a manifestarsi attraverso la sua effigie. La donna supplice, che si presenta accompagnata dalla prole, invoca la Vergine in quanto madre, chiedendole di intervenire presso il Figlio che porta in grembo a rimedio della sua anima ("priegovi che preghiate lui per la sua charita [e] p[er] lasua pote[n]cia mi faccia g[iu]dicio che mifam mestiere"), e Lei, contraddicendo ogni regola di verosimiglianza, si sporge oltre i contorni dell'icona in un rassicurante gesto di benedizione<sup>59</sup>.

Questo dipinto, realizzato nel 1334 (giusto due anni prima della grande alluvione), testimonia del fatto che, prima di assurgere allo status di oggetto eccezionale per le sue origini illustri come opera del santo evangelista, la tavola di Impruneta era stata il fulcro di un culto locale associato con una specializzazione taumaturgica a beneficio di madri e puerpere, in grado di attrarre l'attenzione dei cittadini di Firenze. La soluzione compositiva e iconografica adottata da Bernardo Daddi ci restituisce meglio di qualsiasi altra la percezione che gli uomini del tardo Medioevo avevano dell'effigie miracolosa e della figurazione sacra in generale: l'immagine appariva come la soglia della dimensione 'metaumana', un luogo liminale su cui proiettare emozioni e desideri, una finestra, per così dire, attraverso la quale era possibile raccomandarsi al personaggio sacro e sperare almeno per un attimo di ricevere, assieme alla sua grazia, anche la sua comprensione e accondiscendenza.

<sup>59</sup> L. Becherucci - G. Brunetti, *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, Milano s. d., II, pp. 281-282 e tav. 225; K. Krüger, *Bildandacht und Bergeinsamkeit, Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft*, in *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, cur. H. Belting - D. Blume, München 1989, pp. 187-200, in partic. 193-194 e tav. 139; Bacci, *Pro remedio animae*, pp. 52 e 225-226; L.R. Jones, *Visio Divina? Donor Figures and Representations of Imagistic Devotion: The Copy of the "Virgin of Bagnolo" in the Museo dell'Opera del Duomo, Florence*, in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, cur. V.M. Schmidt, Washington, D.C., 2002, pp. 30-55.