

Michele Bacci

THEIA EXEGESIS KAI SYNTOMOS GRAPHE:

RIFLESSIONI SUL RAPPORTO FRA TESTI, IMMAGINI E FORME RITUALI

Negli ultimi anni un'attenzione crescente è stata riservata dagli studiosi al problema storico delle «immagini autentiche», o «archetipiche», o «eccezionali», espressioni con cui si allude a quelle opere figurative che, nel corso del Medioevo, godettero di una fama diffusa non solo per l'esercizio di qualità taumaturgiche, ma anche e soprattutto perché ritenute cimeli sacri risalenti all'età evangelica. Mi riferisco in particolare alle acheropite, o immagini non fatte da mano d'uomo, alle effigi realizzate da san Luca o da altri «testimoni oculari» dell'aspetto terreno di Cristo e della Vergine, nonché a tutte quelle opere che godettero di un particolare prestigio per la loro associazione a un'importante meta di pellegrinaggio o alla memoria di un evento della storia sacra. Proprio a questi oggetti figurativi è stata dedicata l'importante mostra svoltasi tra l'autunno del 2000 e l'inverno del 2001 al Palazzo delle Esposizioni di Roma, intitolata *Il Volto di Cristo*, che ha avuto il merito di raccogliere assieme gran parte di quegli oggetti figurativi medievali che, per esser destinatari di un culto autonomo, legittimarono con la loro stessa esistenza la venerazione delle immagini e svolsero un ruolo di riferimento per l'arte religiosa sia d'Oriente che d'Occidente¹.

Una riflessione storica sulla natura di queste immagini comporta di per sé alcune difficoltà e attorno ad esse si addensa tutta una serie di interrogativi largamente dibattuti ancorché solo in parte chiariti². Oscura permane la questione delle loro origini, che si rintracciano molto spesso nel periodo tra il V secolo e gli inizi dell'età iconoclastica; è dubbio se il loro emergere sia stato motivato sin dall'origine dalla necessità di dare fonti autorevoli alla pratica del culto delle immagini o al desiderio di rintracciare l'aspetto dell'autentica fisionomia della Vergine o del Salvatore. L'aura di

eccezionalità che le fonti creano attorno a questi oggetti si fonda nella stragrande maggioranza dei casi sull'associazione diretta con un personaggio, un luogo o un evento sacro; la fisionomia leggendaria che li caratterizza è tanto attentamente costruita a partire da richiami alle Scritture e a tradizioni testuali che la loro dimensione letteraria sembra comunque mettere in ombra la loro stessa natura di oggetti artistici. Benché immagine «archetipica» per eccellenza, il mandylion di Edessa (*BHG* 793-796), ossia l'effigie che Cristo stesso avrebbe realizzato miracolosamente a favore del re lebbroso Abgar V, non dà luogo a una serie di riproduzioni, a una propria iconografia, prima del sec. X e, precedentemente alla redazione di una leggenda ufficiale con la traslazione a Costantinopoli nel 944, le fonti non sono unanimi circa la sua identificazione con un'icona su tavola o con un'impronta su un panno (in arabo *mand+l*, da cui il greco *mandylion*) e neanche con un'effigie a piena figura oppure limitata al solo volto³.

Qualcuno potrebbe addirittura chiedersi se opere come il *mandylion* siano effettivamente esistite prima di attirare l'attenzione dei difensori delle immagini o dei ricercatori di tradizioni memorabili, vere o presunte, della Cristianità antica. La questione si rivelerebbe tuttavia oziosa, giacché l'analisi delle fonti pone di per sé in evidenza come fosse in ogni caso la storia, la leggenda elaborata attorno all'effigie sacra e misteriosa, piuttosto che l'effigie stessa, a svolgere il ruolo di modello religioso e ad esercitare una funzione legittimante nei confronti di analoghi fenomeni di culto in altri punti del mondo cristiano. La letteratura iconodula o della prima età post-iconoclastica, con l'elaborazione di veri e propri cataloghi di immagini «eccezionali», selezionò una serie di oggetti di culto venerati in aree diverse del Mediterraneo e, astraendoli dal loro contesto puramente locale, li fece assurgere allo status di emblemi universali della retta fede, degni di essere imitati e replicati, ovvero tradotti in oggetti materiali concreti e tangibili.

Tra questi cataloghi il più enigmatico è quello contenuto nel codice gr. 573 della Biblioteca Marciana di Venezia, dove accompagna un trattato iconodulo composto a Roma intorno al 754, secondo le conclusioni del suo editore, Alexander Alexakis⁴. Il testo, che potrebbe esser stato composto anch'esso nell'Urbe (come dimostra il richiamo piuttosto puntuale a tradizioni romane) nel sec. IX, reca il titolo *Περὶ ἀχειροποιήτων εἰκόνων* (*Sulle immagini non fatte da mano d'uomo*) ed elenca nove immagini eccezionali distribuite lungo l'intero arco del Mediterraneo orientale: Edessa in Mesopotamia, Camuliana in Cappadocia, Paneade in Siria, Lydda e Gerusalem-

me in Palestina, nonché Alessandria d'Egitto e Roma. La scelta corrisponde all'intento di marcare i punti di una geografia sacra che si estende all'intero ecumene cristiano e per ciò stesso dimostra l'universalità del culto delle immagini; della veridicità degli originali il nostro autore ci rassicura citando le fonti letterarie a sua disposizione, siano esse generici «racconti scritti» o autorità patristiche come Gregorio di Nissa, Giovanni Crisostomo o Asterio d'Amasea.

Ad aprire la lista è il celebre *mandylion* di Edessa, «l'immagine edessena donata da Cristo stesso al pittore di Abgar, che Egli ritenne preferibile dipinger da sé». Si tratta, come già si è accennato, di un misterioso ritratto realizzato miracolosamente dal Salvatore prima della Crocefissione, il cui culto si formò a partire dal sec. V nell'attuale Urfa in Turchia orientale, uno dei più vivaci centri commerciali e culturali della Mesopotamia, caratterizzato dalla presenza di comunità ortodosse e monofisite e dotato di una relativa autonomia fino alla conquista araba. Noto agli storici greci fin da antica data, il *mandylion* costituì uno degli argomenti iconoduli più frequentemente citati, grazie anche al fatto che molti di questi autori erano cristiani ortodossi siriani, come Giovanni Damasceno o Teodoro Abu Qurrah. La consacrazione letteraria che ne seguì contribuì a trasformarlo, come altre sacre immagini d'Oriente, in una dei più preziosi cimeli della Cristianità, che i basileis bizantini, avidi collezionisti di siffatte memorie dell'età evangelica, bramavano raccogliere nella loro capitale, nella fattispecie nella cappella privata del Grande Palazzo, la cosiddetta S. Maria del Pharos, dove l'acheropita fu trasferito, in seguito a una vittoriosa spedizione militare in Mesopotamia, nel 944. Ivi rimase, appeso a una catena d'oro entro un sontuoso reliquiario che ne impediva la vista persino all'imperatore, fino alla quarta crociata, per poi ricomparire nel tesoro di reliquie cristologiche raccolto da san Luigi nella Sainte-Chapelle. Di fatto, l'aspetto del *mandylion* fu noto unicamente dalle numerose copie che fino ai giorni nostri, nelle icone e negli affreschi, lo rappresentano come un volto di Cristo, concluso entro un clipeo o aureola, che si staglia sopra un panno.

In Occidente la storia del *mandylion* fu nota fin dai *Libri carolini*, che la guardarono con sospetto, e ricomparve più tardi nella letteratura agiografica, in particolare nelle diverse versioni della *Vita* di sant'Alessio, il nobile romano pellegrino ad Edessa, redatte tra XI e XII secolo. Sia dal punto di vista, per così dire, morfologico che da quello puramente leggendario esercitò un influsso importante nella definizione del culto romano della Veronica, quale fu stabilito fra XII e XIII secolo. Non fu tuttavia prima

del tardo Medioevo, se ci atteniamo alle testimonianze documentarie, che l'identificazione con l'originale edesseno fu invocata per opere figurative come il Cristo di San Bartolomeo degli Armeni a Genova o quello di San Silvestro in Capite a Roma⁵.

Il culto della Veronica, come gli studi di Gerhard Wolf e Christoph Egger hanno contribuito a precisare⁶, è stato in buona parte frutto della politica di Innocenzo III; sappiamo poco del suo aspetto concreto, ovvero se, al pari del *mandylion*, sia mai stato qualcosa di più di un'impronta su un panno bianco. La ricca produzione di copie che ci è nota a partire dal sec. XIV pone tuttavia l'accento, con vari mezzi figurativi, sull'associazione col momento della Passione: il volto è qui sofferente, solcato da rivoli di sangue, talora recante la corona di spine. Anche in questo caso la radice è da ricercare in un testo, quel racconto apocrifo noto come *Cura sanitatis Tiberii* che si data variamente tra il VI e l'VIII secolo e che descrive il modo in cui un panno recante l'impressione miracolosa del volto di Cristo guarì dalla lebbra l'imperatore Tiberio⁷: traspare già da queste poche note come costituisca di per sé un conflatto di leggende, con echi della storia dell'immagine edessena e del passo evangelico dell'emorroissa, designata Berenice in tutta una serie di fonti bizantine e ritenuta committente di una statua onorifica di Cristo nella città siriana di Paneade che, quantunque fosse a tutti gli effetti opera di mano umana, il nostro testo ha voluto includere lo stesso al nono punto dell'elenco.

L'identificazione dei due personaggi è qui esplicita: il panno, si dice, fu preparato dall'emorroissa Berenice e Cristo vi impresse sopra, senza alcun intervento umano, il proprio volto. Si specifica inoltre che l'immagine, ritrovata dopo grosse ricerche, è a Roma assieme a «un racconto scritto» che riporta la guarigione di Tiberio, per sua virtù, un anno o due dopo l'Ascensione del Salvatore. L'assenza di ulteriori dettagli, in particolare sull'ubicazione dell'acheropita, induce a pensare che in questo caso l'autore, più che dal culto di un'immagine vera e propria, abbia tratto stimoli unicamente dalla fonte apocrifa.

L'acheropita di Camuliana in Cappadocia (*BHG* 790-792), che è citata di seguito, ci è nota sin dal sec. VII quando un autore siriano, lo pseudo-Zaccaria di Melitene, racconta il miracolo occorso a una certa Ipazia che, nel momento stesso in cui espresse dubbi sull'esistenza di un Dio che non poteva vedere, trovò nella fontana del proprio giardino un'effigie non manufatta del Salvatore. Si tratta del primo caso documentato dalle fonti di immagine cristiana il cui status di *a-chiropiitos* è interpretato non come ri-

sultato del contatto col corpo di Cristo (con tutte le evidenti connessioni eucaristiche che ne seguono), bensì come manifestazione ierofanica nella natura, fatto che ci introduce a una prospettiva fenomenologica che non possiamo illustrare in questa sede. Va anche sottolineato come nella stessa regione si abbia menzione di altre *acheropite*, una nell'importante centro di Cesarea, un'altra in un non ben identificato villaggio denominato *Dio-bulion*, che alcune tradizioni provarono a coordinare con l'immagine di *Camuliana*. Quest'ultima godette, senz'ombra di dubbio, di un prestigio tanto singolare quanto precoce nella religiosità bizantina: un autore dell'XI secolo, Giorgio Cedreno, fissò la sua traslazione a Costantinopoli nel 574, ma è ben più probabile che la trasformazione di questo oggetto nel primo vero e proprio «palladio» imperiale sia avvenuta sotto Maurizio (582-602) e ancor più sotto Eraclio, quando l'effigie non fatta da mano d'uomo fu utilizzata come vessillo e strumento di aggregazione durante le operazioni militari della guerra greco-persiana, durante la quale, come è noto, entrambe le parti investirono molto nel potenziale simbolico degli oggetti sacri.

La specializzazione «palladia» dell'*acheropita* camulianense ebbe un seguito a Costantinopoli stessa, dove gli autori ecclesiastici le attribuirono un ruolo durante l'assedio avaro-persiano del 626 e una speciale menzione delle sue virtù fu inserita tra le lezioni del martirologio all'11 agosto, sotto l'attribuzione a uno dei tre padri cappadoci, Gregorio di Nissa: osservo di passaggio che la citazione di questa autorità nel nostro testo costituisce un termine utile per la datazione del documento liturgico, per cui è altrimenti difficile formulare una collocazione cronologica. All'inclusione nel martirologio non è corrisposto tuttavia il consolidarsi di un fenomeno di culto: la memoria dell'immagine sopravvive a livello letterario e liturgico, ma nessun pellegrino, sia egli russo o armeno o latino, identifica alcuna sacra effigie di Costantinopoli, tra l'XI e il XV secolo, con l'*acheropita* di *Camuliana*. Nelle versioni occidentali della storia, a partire da quella inclusa nella cronaca inglese due-trecentesca nota sotto il titolo di *Flores historiarum*, l'antica immagine non manufatta è trasformata *tout court* in un'icona della Vergine, probabilmente perché a quella data non erano più le effigi di Cristo, ma piuttosto quelle mariane come la celebre *Hodigitria*, a interpretare il ruolo di palladi dell'Impero⁸.

Dalla Cappadocia la scena ritorna a Roma per registrare la venerazione, nella chiesa di S. Maria in Trastevere, di un'*acheropita* della Vergine, che la Madre di Dio in persona, col Figlio in collo, avrebbe delineato miraco-

losamente all'interno dell'edificio, già dedicato a un martire, per mutarne l'intitolazione in proprio onore. L'indicazione è di estremo interesse per più motivi: sinora l'esistenza a questa data di un'immagine destinataria di culto in questo edificio ci è stata nota unicamente dalla testimonianza relativa a un'effigie mariana, ivi conservata, «que per se facta est», che si incontra in un elenco delle chiese dell'Urbe che De Rossi, seguito da Valentini e Zucchetti, datava alla metà del VII secolo, mentre più recentemente Geertman ha ritenuto più plausibile una redazione verso la fine del secolo successivo, secondo un'ipotesi che è tuttavia stata oggetto di forti critiche⁹. Sia che accettiamo la prima o la seconda proposta, il testo costituisce comunque una delle più antiche attestazioni dell'intitolazione alla Vergine della basilica di Trastevere e ne dobbiamo dedurre che in questo caso il richiamo a un'immagine mariana prodigiosa rafforza e sottolinea, per così dire, la nuova identità dell'edificio sacro, trasfigurando in termini leggendari l'uso, noto fin dai tempi di Gregorio Magno, di affermare simbolicamente la destinazione rituale di un edificio con la collocazione al suo interno di un'immagine mariana¹⁰.

La chiesa marcava, sin dal IV secolo, la sepoltura dei martiri Giulio e Callisto e come *titulus Iulii et Callixti* o solamente *titulus Callixti* continuò ad essere ricordata nelle fonti, se si escludono la dubbia testimonianza di un papiro di Tivoli datato 587 e il sù menzionato elenco delle chiese di Roma, fino al sec. VIII, quando la *Vita* di papa Adriano I (772-795) inclusa nel *Liber Pontificalis* ne parla come del *titulum sanctae Dei genetricis semperque virginis Mariae quae vocatur Calisti* – un'espressione che pone enfasi sul contrasto tra una dedicazione tradizionale e una più recente, che si direbbe ancora incapace di esser riconosciuta se citata senza l'antica. Di fatto, il richiamo martiriale ritorna insistentemente ancora nella *Vita* di papa Leone III (795-816), dove l'edificio è designato sia come *titulus Calisti* che come *titulus sanctae Dei genetricis quae appellatur Calisti*¹¹. Le ragioni di tale mutamento di intitolazione ci sono illustrate e spiegate in termini mitici dal trattato sulle acheropite: la Vergine ha manifestato il proprio desiderio di avere una chiesa a sé dedicata delineando all'interno di essa la propria effigie; sarebbe logico pensare che un simile segno si ritenesse impresso su un elemento architettonico come una parete o una colonna, in modo da legarsi all'edificio in modo indissolubile.

Senonché è difficile rinunciare alla tentazione di associare quest'acheropita con un dipinto molto antico che si conserva a tutt'oggi, sotto la denominazione di 'Madonna della Clemenza', a Santa Maria in Trastevere. Si

tratta di una tavola dipinta di dimensioni colossali che rappresenta la Madonna in trono, negli abiti di un'imperatrice, con due angeli ai lati e quanto rimane della figura minuscola di un papa reso nell'atto di offrire due ceri. La sua datazione è rimasta oggetto di dibattito dopo il sensazionale restauro avvenuto negli anni '50: mi limito a ricordare solo le due proposte più importanti, quella di Carlo Bertelli che riferisce l'opera al pontificato di Giovanni VII (705-707) e quella di Maria Andaloro che propende per il periodo tra la seconda metà del VI e gli inizi del VII secolo¹². La presenza lungo il bordo inferiore dell'iscrizione che descrive Cristo come colui che 'da per sé si è fatto' ha indotto a ritenere che la succitata frase del *De locis martyrum* altro non sia se non una interpretazione errata di quest'ultima, ma la si può anche intendere come un riferimento all'essenza teofanica dell'immagine stessa¹³.

Un aspetto su cui occorre riflettere ulteriormente è il carattere votivo che la presenza del papa inginocchiato sembrerebbe suggerire e che rende problematica l'identificazione con l'acheropita; se infatti il significato specifico dell'immagine è rappresentare l'atto di raccomandazione del pontefice alla Madre di Dio, si è indotti a ipotizzare una sua origine come replica, o piuttosto come interpretazione figurativa, dell'originale «non fatto da mano d'uomo» venerato nella chiesa. Malauguratamente nessun elemento ci permette di identificare con esattezza il personaggio rappresentato; se escludiamo Giovanni VII, viene da chiedersi se non sia rappresentato lo stesso Callisto I, antico dedicatario della basilica, in atto di riverenza dinanzi alla Vergine: in questo caso si rafforzerebbe l'ipotesi di intravedere nella tavola l'oggetto carismatico a cui fa allusione il trattato¹⁴ e che svolge quel ruolo di punto focale o «concrezione iconica» del luogo sacro che Gerhard Wolf ha giustamente indicato come tratto specifico del culto delle immagini nella Roma altomedievale¹⁵. Rimane tuttavia plausibile la possibilità che il dipinto non fosse identificato con l'effigie acheropita menzionata nei testi e che anzi mirasse a rendere visibile, in termini artistici, quell'immagine prestigiosa ma di difficile percettibilità, come doveva esserlo l'impronta di un corpo apparsa per prodigio su uno dei muri della basilica.

A favore di quest'ultima ipotesi si può citare il fatto che il racconto sulla Madonna di Santa Maria in Trastevere è posto in relazione, nella sequenza narrativa, con l'unico altro esempio di acheropita mariano di cui le fonti orientali facessero menzione, quello che si diceva apparso miracolosamente, quando la Vergine era ancora in vita, su una parete (o secondo al-

cune versioni su una colonna) di un edificio di Lydda/Diospolis, in Palestina, per confermarne l'appartenenza alla comunità cristiana locale nonché l'intitolazione a Maria. La storia, sintetizzata dall'anonimo marciano e da una serie di altre fonti di età iconoclastica, era nota da un testo apocrifo greco trasmesso soltanto in traduzione georgiana, la *narrazione di Giovanni d'Arimatea*, che, per le numerose affinità con il *Vangelo di Nicodemo*, si ritiene risalire a un'epoca piuttosto antica, forse anteriore al secolo V come sembra indicare il fatto che Maria non è mai designata col titolo di *Theotokos* ma solo come «donna eccellente» o «madre di Nostro Signore»; il suo contenuto, come è stato posto in rilievo da Michel van Esbroeck, sembra mirare allo scopo di rivendicare l'autocefalia della città rispetto a Gerusalemme attraverso l'enfasi posta sulle origini apostoliche del suo principale edificio sacro¹⁶.

Quest'ultimo, secondo la leggenda, viene costruito a Lydda da Giovanni d'Arimatea con l'aiuto del neofita Palladio, di san Pietro, di san Paolo, del paralitico risanato Enea e altri apostoli e seguaci sul luogo in cui precedentemente erano state ubicate la casa di Nicodemo e, soprattutto, l'antica sinagoga di Betheloe, ovvero il luogo santo biblico di Bethel. Dopo esser consacrata solennemente al cospetto di tutta la comunità con una messa celebrata dal pescatore di Bethsaida e culminata con l'elezione a vescovo di Enea, la chiesa attira l'ostilità dei Giudei, che si appellano al governatore rivendicando la proprietà del luogo sacro; Pilato decide di far porre i sigilli alla porta per quaranta giorni, in attesa di un segno divino che manifesti l'affiliazione all'una o all'altra comunità. Il clero della città si reca allora a Gerusalemme, presso l'abitazione della Vergine Maria, la quale, appreso l'accaduto, li incoraggia a intensificare le preghiere e preannuncia l'apparizione del suo volto nell'edificio. Allo scadere del termine prefissato, dopo interminabili veglie e preghiere da parte dei cristiani, il governatore riconosce la presenza di un'effigie femminile, che Pietro identifica immediatamente con quella della madre del Signore, mentre i farisei si allontanano convinti del fatto che la presenza di un'immagine renda quel luogo di per sé interdetto agli Ebrei¹⁷.

La storia sembra finalizzata a porre in evidenza il compimento delle verità annunciate nell'Antico Testamento nella nuova alleanza. L'identificazione della sinagoga di Lydda con Bethel è una evidente forzatura, giacché era ben nota in età paleocristiana l'ubicazione del luogo santo a Luz, presso l'attuale Ramallah. Ciononostante, nel testo è la stessa voce di Dio ad affermare l'identità dei due siti: «A Bethel è il luogo della mia santità, ac-

canto alla casa del mio discepolo Nicodemo il sincero!»¹⁸. La scelta corrisponde indubbiamente alla volontà di elevare la sede diospolitana al rango di vera e propria città santa, così come si evince chiaramente dall'esclamazione di Pietro al momento della messa in opera del cantiere: «Io ringrazio Dio, Padre di Nostro Signore Gesù Cristo, perché è la prima chiesa di cui io getto le fondamenta. Sia detta questa chiesa casa di Dio e seconda Gerusalemme»¹⁹. Il primo edificio di culto cristiano viene così ad ergersi sul sito in cui Abramo aveva eretto un altare e in cui più tardi Giacobbe aveva istituito il primo luogo sacro, «casa di Dio» e «porta del cielo», in seguito alla visione nel sonno della scala celeste; la scelta è implicitamente in contrapposizione con il Tempio di Salomone, «fatto da mano d'uomo» (*Mc* 14,58), di cui Gesù aveva profetizzato la rovina (*Mt* 24,2; *Mc* 13,2; *Lc* 21,5) e mira a suggerire il compimento nel Cristianesimo della promessa fatta da Dio ad Abramo e ribadita nella teofania di Bethel (*Gn*, 28,13).

In tale contesto di riferimenti biblici, anche il segno iconico che si imprime sulle mura dell'edificio si carica di tutta una serie di significati. In primo luogo, la sua natura acheropita accresce di per sé il valore sacro dell'edificio fatto dalle mani degli apostoli; in secondo luogo, la sua presenza nel luogo in cui Giacobbe, dopo il ritorno dalla Mesopotamia e l'incontro con l'angelo, aveva deciso di abolire gli idoli stranieri (*Gn* 35, 1-15) e in cui più tardi Geroboamo aveva collocato un vitello d'oro (*1 Re*, 12, 29), sancisce l'affermarsi di una figurazione sacra che, in conseguenza della Rivelazione manifestatasi attraverso la realtà del Dio incarnato, sconfigge definitivamente l'idolatria: coloro che si attengono al divieto biblico sulle immagini di fatto non sono in grado di riconoscere la verità dell'Incarnazione e quindi, come gli Ebrei di Lydda, si ritengono automaticamente esclusi dalla chiesa.

Gli autori dell'età iconoclastica non mancarono di sfruttare questa storia, di cui forse già circolavano alcune varianti, e ponendo un'enfasi accresciuta sul ruolo dell'immagine²⁰: la disputa che la riguarda talora coinvolge, oltre ad Ebrei e Cristiani, anche i Samaritani o i Greci pagani²¹; anziché allontanarsi, questi ultimi talora cercano di distruggere l'immagine²²; in una variante destinata a un ampio successo, è Giuliano l'Apostata a incaricare degli scultori ebrei di raschiar via la sacra impronta, che tuttavia ne esce ogni volta più bella e più rilucente²³. L'anonimo marciano è l'unico a specificare che l'effigie era impressa su una lastra di porfido, mentre gli altri autori dicono che si trattava di un marmo chiaro e rilucente in cui

tuttavia, secondo una fonte²⁴, era presente una venatura purpurea che disegnava il *maphorion* della Vergine: in questo caso siamo di fronte a un chiaro tentativo di raccordare il testo della leggenda con la tradizione iconografica, che sempre più frequentemente attribuiva il colore rosso al manto che copriva le membra della Madre di Dio. La natura di impronta che gli antichi testi attribuivano all'immagine sacra sembrò inoltre autorizzare gli apologeti iconoduli a ritenere che contenesse in sé le esatte dimensioni del corpo di Maria e che si caratterizzasse sostanzialmente come una sua riproduzione fedele. La sua testimonianza era così evidente e inconfutabile che, come scrisse un autore dell'VIII secolo, nessun cristiano poteva chiamarla idolo.

Nel prosiegua del testo, l'anonimo marciano ci descrive «l'acheropita che è nel Gethsemani su una colonna che è come azzurra, venerata sulla base di un'autentica tradizione e dei suoi continui miracoli». Con questo siamo arrivati a una tipologia di effigi che è strettamente legata sia ai luoghi di pellegrinaggio di Terrasanta che alla memoria della storia sacra. Di fatto è la prima volta che sentiamo parlare di un'immagine di Cristo «non fatta da mano d'uomo» sul Gethsemani, dove di solito venivano piuttosto ricordate le impronte dei suoi piedi²⁵; in realtà, nella prospettiva del pellegrino che desidera riconoscere nei luoghi che visita dei segni tangibili di quanto già conosce, ovvero del racconto evangelico, tra il riconoscimento del Salvatore attraverso le sole orme, in una sorta di sineddoche, e la percezione di tutto il corpo il passo rimane breve. Queste strane impronte che l'immaginazione trasforma in raffigurazioni più complesse continuarono a stimolare per secoli la fantasia dei pellegrini d'Oriente e d'Occidente e furono a lungo celebrate nella letteratura europea, come ad esempio nelle *Cantigas* di Alfonso X il Saggio²⁶.

La settima acheropita è, per noi, la più oscura, al punto da farci sospettare che sia stata inventata unicamente per dimostrare la diffusione mondiale del culto delle immagini. Ripetendo il topos delle immagini trasportate dal mare, come l'icona del patriarca Germano, il testo ci parla di un'effigie di Cristo che, dopo aver annunciato per tre giorni e tre notti il proprio avvento, giunse sopra le onde al lido di Alessandria d'Egitto, dove fu il patriarca in persona a raccoglierla e deporla in quella città. La dignità della sede patriarcale di Alessandria, che, terza dopo Roma e Costantinopoli, vantava per i propri antistiti il titolo di «papi», può esser stata di per sé sufficiente a farla assurgere, agli occhi degli autori iconoduli, al rango di detentrica di un ritratto autentico del Salvatore²⁷.

Si ritorna quindi nella Città eterna per far menzione dell'«immagine non manufatta della santissima Madre di Dio che è a Roma, la quale, quando il morbo imperversava in tutte le città, ossia in agosto per la Dormizione della Vergine, fu portata fuori come antidoto ad ogni malattia spirituale e materiale dai Romani, mentre andavano in processione solenne in tutta la città, si raccomandavano e facevano atto di venerazione». Anche se l'episodio richiama in primo luogo l'evento dell'istituzione della «litania settiforme» da parte Gregorio Magno in occasione della peste del 590, a noi noto da Gregorio di Tours e dagli stessi registri del Pontefice, il testo lo associa chiaramente con la processione annuale celebrata a Roma, a partire dai secoli VIII-IX, nella notte precedente la festa dell'Assunta al 14 d'agosto, con la traslazione a Santa Maria Maggiore dell'icona del Salvatore del Laterano, nota *ab antiquo* come un'effigie acheropita, che tuttavia qui non compare e lascia sorprendentemente la scena a un'immagine mariana sul cui coinvolgimento nell'evento non abbiamo testimonianze se non molto più tardi, anche se appare plausibile che già ai suoi esordi il rito prevedesse l'incontro del Figlio con l'effigie della Madre nella basilica sull'Esquilino, identificata con l'antica icona, variamente datata tra il tardo VI secolo e gli inizi dell'VIII, che è nota oggi come *Salus Populi Romani* e che fu oggetto di culto pubblico sotto l'attribuzione a san Luca a partire dal XII-XIII secolo²⁸.

Recentemente è stato rilevato come non siano anteriori al tardo secolo X o agli inizi dell'XI le prime testimonianze sicure sull'uso di icone mariane come simboli collettivi in processioni a scopo supplicatorio a Costantinopoli, dove per converso figuravano frequentemente le reliquie e quindi, in virtù delle loro affinità con queste ultime, anche le effigi acheropite di Cristo²⁹; di conseguenza, secondo l'opinione di Bissera Pentcheva, anche la testimonianza dell'anonimo marciano relativa a Roma, dove pure fortemente radicato era il culto delle immagini mariane, dev'essere intesa piuttosto come un'erronea allusione al Salvatore lateranense, mentre, al contrario, Gerhard Wolf pensa alla volontà di equiparazione allo status di quest'ultimo del suo *pendant* cerimoniale nella festa dell'Assunta sin da un'epoca tanto remota³⁰. Peraltro, fra tutte le immagini citate nel trattato, questa è l'unica di cui venga esaltata non tanto l'associazione con un luogo sacro, quanto con la capacità di veicolare virtù taumaturgiche, così come è manifestata dal termine *alexifarmakon*; a mio modo di vedere, questo fenomeno può essere inteso almeno in parte come un corollario della percezione della liturgia processionale come rituale apotropaico, in cui l'i-

cona della Vergine assume un significato speciale perché la preghiera collettiva coincide con la solennità liturgica della Dormizione. Il coinvolgimento delle immagini in questo genere di eventi, d'altra parte, conosce in realtà significative attestazioni in questo periodo ed ha probabilmente avuto origine negli ambienti monastici iconoduli: già negli anni Venti del IX secolo Teodoro Studita, stando alla sua *Vita*, aveva organizzato nel monastero di Studion una processione di monaci che, alla Domenica delle Palme, trasportavano trionfalmente le icone con le braccia alzate intonando gli inni sacri; questa cerimonia costituì probabilmente il modello per la celebrazione, animata da anacoreti della Bitinia, del Trionfo dell'Ortodossia l'11 marzo dell'843³¹. Verosimilmente, simili usi erano praticati anche nei monasteri greci di Roma ed è significativo che un testo redatto quasi sicuramente a Spoleto nel tardo secolo IX testimoni della percezione che si aveva dell'uso di portare croci e icone in processione come una consuetudine romana di derivazione bizantina (*sicut mos est Grecorum*)³².

La *Salus Populi Romani* fu venerata, al più tardi dal secolo XIII, come un dipinto eseguito da san Luca e non fu mai descritta come un oggetto «non fatto da mano d'uomo», a differenza di quanto il trattato iconofilo del sec. IX aveva affermato in relazione all'icona coinvolta nell'evento prodigioso. Evidentemente nell'uno e nell'altro caso l'identificazione leggendaria tendeva ad enfatizzare lo status di eccezionalità di cui l'effigie sacra era investita, ma con un significativo slittamento semantico: dal carisma dovuto a un'origine sovrannaturale e non mediata dall'intervento umano si è passati alla proclamazione di un'autografia eccellente, associata col ruolo di un personaggio storico capace di riprodurre, in quanto testimone oculare degli eventi evangelici, le autentiche fattezze dei protagonisti della fede cristiana³³. La domanda a cui si vorrebbe poter dare risposta riguarda il momento in cui è avvenuto tale slittamento e le ragioni che lo hanno motivato.

Il *pendant* cerimoniale dell'icona di Santa Maria Maggiore, il sù ricordato Salvatore del *Sancta sanctorum* lateranense, costituisce l'esempio più emblematico di questo processo di trasformazione: citato come «non fatto da mano d'uomo», *acheropsita*, in una testimonianza del IX secolo, tra XI e XII secolo diviene «semiacheropita»; deve la sua veridicità al disegno di san Luca, la sua straordinarietà ai colori che Dio stesso vi appone per ministero angelico³⁴. In quello stesso lasso di tempo la paternità lucana viene rivendicata in termini inequivocabili in relazione a due importanti effigi mariane venerate, rispettivamente, a Roma e a Costantinopoli. Nel

primo caso si tratta di un'icona, raffigurante la Vergine nella posa dell'*advocata*, ossia nello schema che suggerisce il suo ruolo di mediatrice nei confronti del genere umano, che risale, secondo la datazione più comune, al sec. VIII e presenta tratti stilistici che permettono la sua attribuzione all'ambito bizantino: conservata oggi nel convento delle Domenicane del Rosario a Monte Mario, nel secolo XI, ovvero quando fu composta la più antica redazione della sua leggenda, era oggetto di venerazione da parte delle monache di Santa Maria *in Tempulo*, che in lei riconoscevano un eccellente motivo di vanto e un simbolo per eccellenza della loro comunità, al punto che si raccontava di come essa avesse rifiutato di rimanere al Laterano, dove il Papa aveva voluto collocarla, e fosse ritornata per traslazione miracolosa nel suo monastero d'appartenenza³⁵.

Il secondo caso è rappresentato dalla Hodigitria, l'icona della Madonna col Bambino venerata nel cenobio degli *Hodegoi*, la cui fisionomia leggendaria ci appare sempre più definita a partire dal sec. XI, quando l'attribuzione all'Evangelista è riportata dalla descrizione latina di Costantinopoli contenuta nel manoscritto 55 della Biblioteca di Tarragona, che molto verosimilmente si basa su una più antica fonte greca, oggi perduta, a carattere patriografico³⁶. In relazione a quest'immagine, così fortemente radicata nella vita devozionale degli abitanti della capitale bizantina e destinata ad acquisire il ruolo di vero e proprio palladio dell'Impero, il richiamo all'autografia lucana sembra esser stato funzionale alla necessità di sottolineare il mutamento di *status* di cui fu protagonista in quel momento della sua storia, quando da immagine miracolosa associata alla frequentazione di un monastero e al culto di una vicina fonte salutare si trasformò nel simbolo di aggregazione per antonomasia di un'intera società³⁷.

Dai dati in nostro possesso si ricava che, più o meno nello stesso periodo, ossia tra il X e l'XI secolo, sia la Chiesa romana che la Chiesa bizantina hanno iniziato a promuovere la venerazione di immagini la cui eccezionalità non è più definita, come nel caso delle acheropite, da un'origine sovranaturale o dalla rivendicazione di qualità 'reliquiali', bensì trova espressione nel richiamo a una nobiltà anagrafica derivante dalla paternità dell'Evangelista. Significativamente, questo trapasso viene a collocarsi in un'epoca che vede una progressiva affermazione del culto delle immagini tra le pratiche di devozione dei fedeli d'Oriente e d'Occidente: se a Bisanzio viene a maturazione il processo, avviato al termine delle controversie iconoclastiche, di integrazione delle icone nella vita rituale, nel mondo latino, come le ricerche di Jean-Marie Sansterre hanno ampiamente messo in

luce³⁸, l'attenzione verso gli oggetti figurativi, nel contesto liturgico come nelle forme di pietà pubblica e privata, si rafforza in misura considerevole. In questo contesto, l'attribuzione a san Luca fornisce uno strumento di legittimazione più valido del richiamo all'origine non manufatta, che riguarda opere di natura tanto estrema e «paradossale» da non poter neanche esser percepite dall'occhio umano; ad esser promossa, adesso, è la venerazione di immagini vere e proprie, fatte di materia e di colore, che devono suscitare rispetto soprattutto per la loro antichità e per la veridicità storica dei soggetti rappresentati.

Il richiamo a san Luca riassume, come è stato ribadito più volte, l'idea della conformità alle fattezze originali dei personaggi e della diretta filiazione dell'intera tradizione iconografica da archetipi figurativi realizzati 'dal vivo' da un testimone oculare delle loro gesta. Gli studi più recenti tendono a confermare l'idea, già formulata da von Dobschütz più di cento anni fa, di una formulazione della leggenda dell'Evangelista pittore nel corso dell'età iconoclastica, con l'espressa finalità di fornire legittimità al culto delle immagini, associando a quest'ultimo un iniziatore mitico di indiscussa autorevolezza. Nessun argomento poteva esser più efficace di questo: l'autore del terzo Vangelo e degli Atti era greco di nascita, aveva esercitato la professione di medico (che condivideva molte delle sue conoscenze con quella del pittore, specialmente in ambito botanico e chimico), era stato il più scrupoloso, grazie a un uso accurato delle sue fonti (i 'testimoni oculari' e i 'servi della parola' menzionati nel prologo, *Lc* 1, 1-4), nel descrivere le vicende biografiche di Gesù ed era stato egli stesso testimone oculare, *αὐτοπὴ ἀνύτόπης*, dell'aspetto di Cristo, giacché la tradizione identificava proprio in lui uno dei due pellegrini di Emmaus. Era del tutto plausibile che egli, condividendo il principio per cui è più facile credere alla vista che all'udito, avesse voluto elaborare una versione figurativa del racconto letterario, una «devota narrazione» (*θεία ἐξήγησις*) e una «scrittura abbreviata» (*σύντομος γραφή*) in grado di tramandare alle generazioni future una registrazione esatta e verisimile delle fattezze esteriori della Vergine e del suo Figlio³.

In grande misura l'argomento dell'autografia lucana si è rivelato funzionale all'elevazione della consuetudine iconografica allo status di tradizione venerabile risalente all'età evangelica ed equiparabile per autorità e antichità agli stessi testi sacri; quest'idea è ampiamente elaborata, così come le due definizioni succitate, già nella *Nouthesia gérontos*, una collazione di testi iconoduli composta anteriormente al 787, il ruolo cruciale dell'Evan-

gelista viene esaltato attribuendogli non solo la realizzazione del primo ritratto di Maria, ma la genesi stessa dell'arte cristiana: infatti quegli stessi eventi dell'infanzia di Cristo che, con dovizia di particolari, aveva riportato nel suo Vangelo si era curato anche di trasmetterli alle future generazioni per mezzo di immagini dipinte in cui il contenuto della narrazione era suggerito dalla combinazione di un certo numero di dettagli, come ad esempio, nella scena della *Natività*, le fasce, la mangiatoia e, singolarmente, la levatrice – una figura nota dai racconti apocrifi e presto integrata nelle composizioni figurative⁴⁰. Questo punto, tuttavia, non venne sviluppato dagli altri difensori del culto delle immagini, che insistettero soprattutto sulla storia del primo ritratto della Vergine col Bambino, che si volle inviato dall'Evangelista all'ottimo Teofilo di Roma, già dedicatario del suo Vangelo e degli Atti degli Apostoli⁴¹. In questi testi il richiamo all'esistenza di icone lucane autografe a Gerusalemme e a Roma era funzionale all'intento di rafforzare sia la legittimità storica della leggenda di san Luca pittore (che in quei centri aveva vissuto ed operato) sia il parallelismo tra sacra scrittura e tradizione iconografica; in quanto tale, per la sua natura apologetica radicata nella realtà delle controversie iconoclastiche, non può essere letta come un indizio a favore della presenza effettiva di immagini attribuite all'evangelista in questi centri né dell'origine della leggenda in Occidente, dove compare solo nel secolo XI⁴².

Se si esclude la testimonianza, oggi concordemente ritenuta spuria, di Teodoro Lettore, la più antica (e controversa) menzione si incontra nel trattato *Sulle sante immagini* che compare sotto l'attribuzione ad Andrea da Creta, anche se la sua datazione probabilmente non è anteriore al pieno VIII secolo⁴³. Il testo, che ci è giunto in forma frammentaria, raccoglie le attestazioni relative a oggetti figurativi che, per esser stati eseguiti durante l'età evangelica, possono essere considerati documenti veritieri dell'aspetto esteriore di Cristo e della Vergine: nell'ordine, l'immagine edeskena, l'acheropita di Lydda e le icone dipinte dall'Evangelista.

L'autore pone enfasi, nei primi due casi, sul fatto che, nonostante l'origine non manufatta, entrambi riescono a riprodurre l'originale come se fossero state realmente dipinte, ovvero che, contrariamente a quanto si potrebbe credere, si presentano come immagini a tutti gli effetti, e non solo come reliquie o oggetti benedetti dal contatto con i personaggi sacri. Il panno inviato ad Abgar reca «lo stampo della forma corporea» di Cristo e «non si differenzia in niente da una pittura», mentre l'impronta diossolitana è «resa in modo tanto elegante quanto un'immagine fatta dalla mano

di un pittore». Queste affermazioni si pongono in contrasto evidente con la consueta caratterizzazione dei *mandylia* come oggetti di aspetto indefinito e si ha la sensazione che dietro l'insistenza sulla conformità alla pittura si celi il disagio di chi si è trovato, per necessità apologetiche, a coordinare assieme grandezze diverse: chiaro è l'intento di accorciare le distanze fra l'aspetto enigmatico e sovrumano di queste effigi archetipiche e quello delle loro molto più prosaiche versioni fatte da mano d'uomo. Dell'immagine di Lydda si arriva a suggerire l'esatta corrispondenza alle caratteristiche fisiche della Madre di Dio, come si evince non solo dall'accurata riproduzione delle vesti, delle mani e del volto, ma anche dalla sua altezza di tre cubiti, che equivale alla misura attribuita a Cristo e quindi alla Vergine stessa dalle descrizioni prosopografiche del IX e X secolo⁴⁴.

Il richiamo finale all'attività pittorica dell'Evangelista arricchisce e completa il messaggio suggerito dai due esempi precedenti. Il testo si esprime in questo modo:

Terzo esempio. Tutti coloro che sono vissuti allora [*sc.* nell'età apostolica] hanno detto che l'apostolo ed evangelista Luca ha dipinto con le proprie mani il Cristo incarnato e la sua purissima Madre. Si dice che le loro immagini abbia Roma in debita gloria e che anche a Gerusalemme siano tenute in grande considerazione. Invero anche Giuseppe Ebreo racconta che in tal modo fu visto il Signore, con le sopracciglia unite, begli occhi, volto grande, ricurvo, di buona statura, ovvero così come appariva agli uomini quando viveva tra loro, allo stesso modo della figura della Madre di Dio, così come la si vede oggi, la quale è anche detta da alcuni 'Romana'⁴⁵.

Il punto su cui si pone più chiaramente l'accento è quello relativo all'antichità e veridicità della tradizione, che trova una dimostrazione evidente nella conformità del ritratto di Cristo a una descrizione letteraria delle sue caratteristiche fisionomiche, che viene ricondotta (falsamente) a un suo contemporaneo, lo storico ebreo Giuseppe Flavio. Ancora una volta il richiamo all'autorità delle fonti letterarie serve a rafforzare l'idea dell'autenticità storica dell'immagine e della tradizione iconografica di cui essa è all'origine, ma allo stesso tempo accade anche l'inverso: viene infatti suggerita la possibilità di interpretare il ritratto realizzato dall'Evangelista come un documento straordinario che permette di verificare le informazioni trasmesse dalle descrizioni prosopografiche. Eloquentemente, in questo senso, l'enigmatica frase finale: ad essere indicata come esempio di conformità al vero è una «raffigurazione» (σχηματισμόν) che è correntemente, al giorno d'oggi, diffusa, è «la forma nella quale adesso si vede la Madre di Dio», quella stessa cioè che è giunta sino al tempo presente gra-

zie alle generazioni di fedeli che hanno saputo conservarla e rispettarla al pari delle altre venerabili tradizioni risalenti all'età apostolica.

In relazione a quest'immagine, l'inciso finale – che sospetto essere una tarda interpolazione – rivela che corrisponde all'icona nota sotto il titolo di «Romana» (Ρωμαία). A che cosa si vuole alludere? Si fa riferimento genericamente a un tipo iconografico, oppure si ha in mente una sacra effigie ben precisa, venerata sotto tale denominazione? La seconda ipotesi è indubbiamente molto affascinante, anche se pone tutta una serie di problemi che devono essere valutati adeguatamente. Come si è detto in precedenza, sotto tale denominazione era nota l'icona della chiesa della Chalkoprátia a Costantinopoli, la cui leggenda nota da testi del secolo XI, che riferiva della traslazione miracolosa nella città papale ai tempi di Leone Isaurico e del suo ritorno altrettanto prodigioso al termine dell'iconoclastia, costituiva tuttavia la versione 'marializzata' del racconto relativo all'effigie di Cristo affidata alle onde del mare dal patriarca Germano, fatto che induce a pensare che la sua elaborazione fosse avvenuta soltanto in un momento relativamente tardo⁴⁶; scritta in un greco molto ricercato dal punto di vista lessicale, la storia costituisce un vero e proprio centone di motivi leggendari, ricavati per lo più dall'*Epistola synodica*, che viene peraltro citata esplicitamente⁴⁷.

Il titolo ricorrente nelle due versioni di questo testo edito da Ernst von Dobschütz ci rivela che la leggenda è stata redatta al fine di illustrare le ragioni per cui quella sacra effigie porta la denominazione di «Romana», che si deve, in verità, al suo legame con l'antica come con la seconda Roma: nel corso delle controversie iconoclastiche, infatti, era stata custodita al sicuro nel santuario della basilica vaticana assieme all'immagine che ritraeva puntualmente le dimensioni e le fattezze terrene del Cristo incarnato, mentre prima dell'avvento di Leone Isaurico era stata conservata nel Palazzo patriarcale di Costantinopoli: nell'843, con la restituzione del culto, era rientrata prodigiosamente, navigando sulle acque del Mediterraneo, nella sua città, dove era stata accolta dalla pia imperatrice Teodora per esser poi deposta nella chiesa del mercato del rame. Il topos del viaggio via mare, che nel modello iniziale era a senso unico, veniva così raddoppiato e ridefinito nel senso inverso, ossia dalla vecchia alla nuova Roma, verosimilmente per rafforzare il potenziale simbolico di un'icona vera e propria, che, come si apprende dalle due prediche, era destinataria di un'ampia venerazione pubblica abilmente orchestrata da un'apposita confraternita ed era coinvolta in cerimonie collettive come la processione settimanale dell'Hodigitria al

martedì e la grande litania annuale in suo onore all'8 di settembre. Si tratta tuttavia di un fenomeno di culto la cui fisionomia si inquadra pienamente nelle caratteristiche della vita religiosa di Costantinopoli in età mediobizantina e che difficilmente si può ritenere già sviluppato ai tempi di Andrea da Creta.

Ciononostante, una serie di circostanze ha indotto a ritenere plausibile che dietro questo racconto leggendario si celino in qualche modo degli eventi reali: la presenza nel gruppo delle icone altomedievali romane giunte fino ai giorni nostri di un dipinto – la *Madonna di San Sisto* – che, sulla base dell'evidenza stilistica, è da giudicare di fattura bizantina e di datazione intorno all'VIII secolo, sembra confermare l'idea della traslazione di immagini sacre da Bisanzio all'Urbe. D'altra parte, poiché ci è noto dalle fonti figurative che il tipo iconografico dell'effigie romana (quello cioè dell'*advocata*) caratterizzava anche la Vergine 'hagiosoritissa' che, secondo un'ipotesi plausibile, si venerava nella chiesa della Chalkopratía⁴⁸, si è suggerita l'ipotesi di un rapporto di dipendenza dell'una dall'altra e si è addirittura proposto che la seconda non sia stata altro che una replica della prima, inviata alla città d'origine al posto dell'originale rimasto sulle sponde del Tevere⁴⁹. Quest'ipotesi affascinante, tuttavia, è contraddetta dal fatto che la redazione più antica della predica su *Maria Romaia* edita da von Dobschütz riporta che questa corrispondeva allo schema della Madonna con il Bambino in braccio, ossia «nell'atto di reggere nelle sue sante e irreprensibili braccia anche il suo Figlio e Iddio preterno»⁵⁰.

Una testimonianza risalente al 1054 ci permette di alimentare ulteriormente la riflessione. Nella risposta alla lettera inviatagli da Michele Cerulario all'indomani della controversia intercorsa con la legazione papale guidata da Umberto da Silva Candida, il patriarca Pietro II di Antiochia ribatte al suo interlocutore che l'accusa di sostanziale iconofobia mossa contro i Latini è priva di fondamento, giacché esistono molte prove evidenti del loro interesse verso la figurazione religiosa: tra queste si annovera il fatto che «molte sante immagini sono state trasportate da Roma a Costantinopoli, le quali corrispondono eccellentemente ed esattamente alla sacralità originaria dei loro modelli»⁵¹. Il passo sembra avvalorare l'idea, trasmessa dalla leggenda della *Vergine Romana*, dell'effettiva traslazione da una capitale all'altra del mondo cristiano di effigi ritenute venerabili per la riproduzione esatta e veritiera dei personaggi raffigurati. La domanda è tuttavia questa: la frase dev'esser letta come un riferimento specifico all'immagine della Chalkopratía, oppure si deve ritenere che sia stata stimolata in senso

più generico da una percezione dell'Urbe, della vecchia e grande Roma, come un'orizzonte simbolico legato all'idea di apostolicità di cui la città papale era tradizionalmente investita?

Si può senz'altro ritenere che il precoce coinvolgimento di alcune effigi mariane negli spazi, nei riti e nella vita devozionale dell'Urbe abbia costituito un punto di riferimento importante per lo sviluppo di analoghe forme di pietà collettiva a Bisanzio; tuttavia la definizione delle priorità è resa ardua, come si è detto precedentemente, dal fatto che lo slittamento dalle immagini mariane e cristologiche di status 'reliquiale' a quelle consacrate da una fisionomia leggendaria autonoma e autorevole (basata su una pretesa origine apostolica o su un'autografia eccellente), dalla manifestazione di virtù taumaturgiche, dall'associazione con un'istituzione e dall'inserimento in un preciso calendario rituale si configura come un fenomeno che compare pressoché contemporaneamente, verso gli inizi del secolo XI, nelle due sedi patriarcali. Per uscire dal dilemma 'Roma o Costantinopoli', vorrei qui proporre di spostare l'attenzione dal controverso rapporto tra testi e immagini alla loro assai meno indagata interrelazione con una specifica forma rituale, vale a dire la celebrazione annuale della Festa dell'Ortodossia.

La restituzione del culto delle immagini l'11 marzo 843 fu percepita dalla Chiesa bizantina come la definitiva vittoria sull'eresia e come il vero e proprio momento fondante di una nuova era trionfale per la retta fede cristiana: questo comportò, come ha recentemente sottolineato Marie-France Auzépy, una ridefinizione fondamentale dell'identità collettiva attraverso l'esaltazione di una tradizione di cui si enfatizzò soprattutto l'ininterrotta continuità rispetto al suo passato apostolico, inteso come un tempo circolare e perpetuo, «fissato nella ripetizione liturgica e nella ripetizione iconografica, l'una e l'altra strutturate dall'agiografia»⁵². Collocata alla domenica che inaugurava il periodo dei digiuni quaresimali, la commemorazione annuale del trionfo sugli iconoclasti, nota anche come 'giorno delle dediche' in ricordo della riconsacrazione delle chiese profanate dagli eretici⁵³, fu presto concepita come quel fondamentale momento simbolico di aggregazione in cui si rinsaldavano i legami tra la comunità dei fedeli e i suoi interlocutori celesti, evocati e resi presenti attraverso il coinvolgimento delle icone di Cristo e della Vergine nei riti collettivi. Questi, che si ritengono aver preso forma gradualmente tra il IX e il X secolo, iniziavano con la vigilia nel pomeriggio del sabato precedente (consacrato alla memoria di san Teodoro Tiron e del miracolo dei 'kolyvi') e coesistevano

con la più antica solennizzazione di Mosè e Aronne, o più in generale dei profeti dell'Antico Testamento; i suoi elementi caratterizzanti, ispirati ai festeggiamenti dell'11 marzo 843, erano una solenne processione cittadina con croci e icone⁵⁴, la recitazione del *synodikon* dell'Ortodossia con la benedizione degli imperatori iconofili, il richiamo alla ridedicazione delle chiese e una lunga serie di anatemi contro gli eretici, diverse odi tra cui si segnalavano i canoni dei santi confessori Teofane *Graptós* e Metodio, e alcune letture a carattere edificante di contenuto variabile, che comprendevano e combinavano testi iconoduli a carattere dottrinale (come l'*Omelia sulle immagini* dello pseudo-Damasceno, l'*Epistola synodica* e le due lettere di papa Gregorio I a Leone Isaurico), storie relative agli eventi delle controversie iconoclastiche e, di particolare importanza in questo contesto, racconti relativi a miracoli operati da immagini sacre nei tempi antichi⁵⁵.

La selezione di questi testi fu spesso condizionata dalla loro presunta attribuzione a un'autorità patristica o a un personaggio venerato che permettesse loro di competere con le tradizionali letture di brani dall'opera di san Giovanni Crisostomo previste per il periodo quaresimale e raccolte nel *Triodion*. Tale ad esempio era la storia dell'icona di Cristo trafitta dai Giudei di Beirut, ritenuta autografa di Atanasio d'Alessandria e citata come tale durante il concilio ecumenico di Nicea nel 787, che fu ritenuta particolarmente adatta in quanto metteva in scena un episodio di iconoclastia che terminava con la conversione in massa dei perpetratori dell'oltraggio e la dedicazione della sinagoga come chiesa del Salvatore, che permetteva di stabilire un parallelismo con gli eventi dell'843; al di là del motivo antisemita, il richiamo agli Ebrei costituiva inoltre un ottimo strumento per ribadire quell'accusa di filogiudaismo che gli iconoduli avevano costantemente rivolto agli oppositori delle immagini. Questo indubbiamente favorì l'inclusione tra le letture della festa di altre storie modellate sull'archetipo beritense, come quella, di origine costantinopolitana, dell'icona trafitta nella cappella del Sacro Pozzo di Santa Sofia, con la quale fu spesso raccordata nella tradizione manoscritta, talora senza soluzione di continuità, talaltra con l'inserimento del racconto di traslazione della reliquia del sacro sangue emanato dall'icona di Beirut a Gerapoli e traslato a Costantinopoli da Niceforo Foca.

La volontà di stabilire un rapporto diretto con gli usi della capitale bizantina è posta in luce dal fatto che fra le immagini di cui venivano ricordate ed esaltate le vicende erano annoverati alcuni dei cimeli più venerati in quella città: in associazione con la storia di Beirut, che era di gran lun-

ga la più frequente nei manoscritti e che si collegava, oltre alla reliquia del sangue, anche a un'icona della Crocefissione che l'imperatore Giovanni Zimisce aveva deposto nella cappella della Chalkì dopo la sua campagna d'Oriente nel 975, incontriamo effigi celeberrime di Costantinopoli tra cui le varie acheropite (i mandylia di Camuliana e Edessa e il *keramidion* di Gerapoli), la *Vita di Maria Egiziaca* di Sofronio di Gerusalemme, con l'episodio del pentimento nel nartece del Santo Sepolcro di fronte all'immagine della Vergine che si venerava in età mediobizantina in Santa Sofia, e le storie dell'icona di Cristo affidata alle onde dal patriarca Germano e di quella nota come "Antiphonitìs", venerata probabilmente alle Blacherne. Il miracolo dell'acheropita mariana di Lydda, nota soprattutto da quello straordinario repertorio di storie che era l'appendice all'*Epistola synodica*, era utilizzato, nonostante la sua ambientazione in Palestina, per la sua presunta antichità e per il richiamo all'atto di iconoclastia perpetrato su istigazione di Giuliano l'Apostata da due empi lapicidi, ma si ha l'impressione che si sia voluto raccordare anche quest'ultimo alla realtà cultuale di Costantinopoli con l'elaborazione della leggenda della *Maria Romaia* e la sua caratterizzazione come copia su tavola della sacra impronta stampata su una lastra marmorea; d'altra parte, a questo stesso intento corrispondeva anche la duplicazione in chiave marializzata della storia dell'icona del patriarca Germano – che nel suo nucleo originario descriveva solamente il viaggio miracoloso da Costantinopoli a Roma – e la sua espansione con il racconto del ritorno in patria per venire incontro alle aspettative del pubblico bizantino.

La declinazione in chiave locale delle antiche leggende iconodule da una parte serviva a compiacere l'uditorio delle prediche quaresimali, dall'altro mirava a suggerire l'idea della continuità e attualità delle virtù taumaturgiche manifestate da Dio attraverso le sante icone su cui si proiettavano le aspettative degli abitanti della città per antonomasia; questo processo era giunto già a perfetto compimento nel momento in cui, probabilmente nel tardo secolo XI, fu redatta una predica in cui comparivano cinque storie di ambientazione costantinopolitana, alcune delle quali poco diffuse come quella relativa a un oltraggio subito dall'*Hodighitria* e l'altra che coinvolgeva l'icona di Cristo nella cappella del Sacro Pozzo in Santa Sofia, probabilmente la stessa che si diceva esser stata pugnalata da un giudeo⁵⁶. Non è peraltro inverosimile che i luoghi menzionati nei testi costituissero delle soste durante la processione festiva, che, secondo alcuni testi, attraversava l'intera città dalle Blacherne alla Grande Chiesa e terminava dentro il

Grande Palazzo passando attraverso la Chalki⁵⁷.

In tal modo, il tempo e lo spazio mitico delle leggende veniva di fatto a coincidere con l'ambiente familiare alla comunità dei fedeli, con i luoghi di culto, i costumi, gli scali marittimi, le strade e le piazze che in occasione della festa venivano ad animarsi di lunghi cortei di cui erano protagoniste quelle stesse effigi sacre che erano evocate nelle prediche, come ci viene mostrato da una tarda icona (c. 1400) oggi al British Museum⁵⁸. Possiamo solo immaginare il processo di progressivo potenziamento semantico che doveva mettersi in atto nel momento in cui l'intera compagine cittadina, raccolta intorno a quelle immagini sacre che riassumevano l'essenza stessa della propria identità religiosa, ne evocava, commemorava ed esaltava le azioni mirabili, associandole alle preghiere liturgiche, alla pratica del digiuno e agli atti rituali, così come era abituata a fare durante le maggiori solennità dedicate agli eventi evangelici, al sacrificio dei martiri o alla memoria dei grandi patriarchi e confessori. Un significato particolare dovevano assumere questi usi rituali in contesti speciali come il Monastero di Santa Caterina al Monte Sinai: qui, come ci è testimoniato dagli antichi sinassari⁵⁹, la commemorazione alla prima domenica dei digiuni di Mosè, che sulla cima dell'Horeb aveva ricevuto le «tavole scritte dal dito di Dio»⁶⁰, e di Aronne, che nell'accampamento ebraico aveva tollerato la confezione dell'idolo per eccellenza, il vitello d'oro, continuò a lungo a convivere con la celebrazione del trionfo di quelle icone di cui la chiesa monastica, costruita in prossimità del sito del Roveto ardente, era palesemente sovrabbondante. Il contrasto fra l'essenza dell'Antica e della Nuova Alleanza non poteva esser reso più evidente che in questa speciale ricorrenza annuale.

Ho già avuto modo di esprimere l'ipotesi di un radicamento anche in Occidente, e nella fattispecie nell'uso romano, di una solennità per molti versi affine alla Festa dell'Ortodossia: si tratta della cosiddetta *passio ymaginis*, in cui aveva luogo la commemorazione annuale del miracolo beritense, fissata sin dal secolo X al 9 novembre nei calendari italiani e catalani e ampiamente diffusa in diverse aree d'Europa almeno fino a quando, a partire dal XII secolo, fu gradualmente sostituita dalla festa della dedizione della basilica lateranense. Quest'ultima si caratterizzò nella fattispecie come un tentativo di trasposizione in un'ambientazione romana dei motivi leggendari che stavano alla base dell'antica storia orientale e che comprendevano l'atto simbolico di conversione della sinagoga in una chiesa intitolata al Salvatore che era stato percepito come una prefigurazione

della riconsacrazione degli edifici sacri dopo l'iconoclastia. Prima tuttavia che si avviasse questo processo di 'romanizzazione', la festa, incentrata sulla più diffusa tra le letture sulle immagini, si era caratterizzata come una forma occidentale di solennizzazione del trionfo dell'iconodulia, declinato in chiave specificamente cristologica, al punto tale da ricevere il titolo altisonante di *festum Salvatoris*.

La scelta del 9 novembre, anziché della prima domenica di quaresima, fu motivata, a mio parere, dalla volontà di mantenere l'associazione con la solennità di san Teodoro Tiron, che secondo l'uso dell'Urbe non era una festa mobile, bensì cadeva nella data suddetta. Si immaginò che la chiesa romana avesse mantenuto il ricordo della dedicazione della sinagoga di Beirut in virtù della sua associazione con la sede patriarcale antiochena nella cui giurisdizione era posta la città libanese e si elaborarono officature specifiche per più versi modellate su quelle in uso per l'*Invenzione* e dell'*Esaltazione della Croce*. Il rapporto con la Festa dell'Ortodossia, tuttavia, ci è rivelato chiaramente dal ricorso a una serie di letture relative a miracoli di immagini, quale compare in una alcuni passionari appartenenti alle più importanti basiliche romane, tra cui quello composto dal canonico Bibianus per San Salvatore al Laterano verso la fine dell'XI secolo. In questo, tra la menzione dei Quattro Coronati e san Teodoro, erano inseriti un breve sermone sulla *Dedicatio ecclesiae lateranensis* e cinque storie di origine bizantina, ovvero il miracolo dell'icona trafitta di Santa Sofia, le storie delle acheropite di Lydda e del Gethsemani, la vicenda del re Abgar e del mandylion edesseno e infine il racconto beritense. Il ricorso alle letture multiple, la cui selezione sembra ricalcare da vicino quella in uso a Costantinopoli, trova un'ulteriore conferma nella ricorrenza nei lezionari, nelle rubriche per il 9 novembre, dell'indicazione al plurale *Miracula de imagine Domini*; in alcune varianti più tarde si combinò di preferenza con il miracolo di Santa Sofia e talora con la leggenda leobiniana sul Volto Santo di Lucca, finché, tra XII e XIII secolo, il Passionario di Santa Maria Maggiore non arrivò ad accostargli una scelta di racconti di ambientazione puramente romana, relativi alla Veronica, all'antico Acheropita lateranense e alla chiesa di San Salvatore presso l'*Arcus Pietatis*⁶¹. Tale processo di 'romanizzazione', che era perfettamente in linea con lo spirito di uniformazione liturgica avviato dalla Riforma gregoriana, depone esso stesso a favore dell'antichità di tali usi di ispirazione orientale nella città eterna.

Lo sviluppo e l'importanza di queste due solennità parallele pone in evidenza la compartecipazione a forme rituali comuni che garantivano la tra-

smissione e favorivano l'adattamento e la rielaborazione al contempo di motivi leggendari, modelli iconografici e pratiche di culto. Attraverso l'inserimento tra le letture liturgiche i racconti relativi ai miracoli operati da immagini ottennero una straordinaria forma di legittimazione, che li poneva sullo stesso piano degli scritti evangelici e patristici; d'altra parte, l'interazione di questi testi con i luoghi, gli spazi e i tempi rituali in cui le immagini sacre erano coinvolte ebbe come risultato il potenziamento semantico di queste ultime e la progressiva ridefinizione della loro fisionomia culturale. Le effigi archetipiche di cui si vantavano le gesta costituivano infatti dei modelli ideali le cui caratteristiche fondamentali (come la monumentalità, la solennità, la preziosità, l'autorevolezza, l'antichità) potevano essere riconosciute nelle prestigiose icone che decoravano i santuari di Costantinopoli e Roma e che svolgevano probabilmente un ruolo da protagoniste nelle processioni e nei riti della Domenica dell'Ortodossia e del Festum Salvatoris.

Fu in occasione di queste speciali solennità che le due distinte forme d'esistenza delle antiche immagini sacre – quella mitica delle leggende messe in circolazione dalla propaganda iconodula e quella concreta delle icone materiali associate agli edifici sacri e coinvolte nelle pratiche di culto – vennero per la prima ad incontrarsi e a condividere gli stessi luoghi, gli stessi spazi e gli stessi frammenti di vita collettiva. Ne seguì un processo pressoché inarrestabile: dall'XI secolo in poi, in parte in conseguenza della crisi del 1054, della Riforma gregoriana e della competizione tra le due antiche sedi patriarcali, quelli che erano nati come argomenti anti-iconoclasti cominciarono a concretizzarsi, in entrambe le città, in un numero crescente di icone considerate autentiche, risalenti all'età evangelica e corrispondenti all'aspetto fisico dei personaggi sacri; la percezione della loro efficacia, suggerita dai testi e messa in atto dalle pratiche culturali, nasceva dal loro ruolo di punti focali nelle cerimonie collettive e consisteva nella loro vantata capacità non solo di mantenere la memoria dei personaggi sacri, ma anche di evocarne la presenza e veicolarne l'intervento tanto a favore dei singoli, quanto a vantaggio dell'intera comunità.

1. *Il Volto di Cristo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 dicembre 2000 - 16 aprile 2001), a cura di G. Morello e G. Wolf, Milano 2000.

2. H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; G. Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990; *Чудотворная икона в Византии и древней Руси*, a cura di A. M. Lidov, Moskva 1996; *The Holy Face and the Paradox of Representation*, atti del convegno (Roma, Bibliotheca Hertziana - Firenze, Villa Spelman, 1996), a cura di G. Wolf e H. L. Kessler, Bologna 1998 (con contributi di H. Belting, G. Wolf, J.-C. Schmitt e altri); M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998. In generale per la storia delle immagini e delle loro funzioni culturali nel Medioevo cfr. *L'image. Fonctions et usages dans l'Occident médiéval*, a cura di J. Baschet e J.-C. Schmitt, Paris 1996; *Les images dans les sociétés médiévales: Pour une histoire comparée*, Atti del convegno (Roma, 19-20. VI. 1998), a cura di J.-C. Schmitt e J.-M. Sansterre, Bruxelles-Rome 1999 (= «Bulletin de l'institut historique belge de Rome» 69). Indispensabile sull'argomento è ancora il vecchio studio di E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899.

3. Vedi in merito I. Karaulashvili, *The Abgar Legend Illustrated: The Interrelationship of the Narrative Cycles and Iconography in the Byzantine, Georgian, and Latin Traditions, in Interactions, Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, a cura di C. Hourihane, Princeton 2007, pp. 220-44.

4. A. Alexakis, *Codex Parisinus Graecus 1115 and Its Archetype*, Washington (D.C.) 1996, pp. 348-50. Il testo è discusso brevemente da Ch. Barber, *Early Representations of the Mother of God, in Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, catalogo della mostra (Atene, Museo Benaki, 20 ottobre 2000 - 20 gennaio 2001), a cura di M. Vassilaki, Athens-Milan 2000, pp. 253-61, in part. 261; un'ampia riflessione, in particolare per quanto attiene alle acheropite romane, è stata sviluppata da G. Wolf, *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. 755-96.

5. La letteratura sul *mandylion* di Edessa è oggi piuttosto estesa; mi limito a ricordare, oltre ai lavori citati alla nota precedente, alcuni contributi recenti: É. Parlagean, *L'entrée de la Sainte Face d'Édesse à Constantinople en 944, La religion civique à l'époque médiévale et moderne (Chrétienté et Islam)*, a cura di A. Vauchez, Rome 1995, pp. 21-35; A.-M. Dubarle, *L'homélie de Grégoire le Référendaire pour la réception de l'image d'Édesse*, in *Revue des études byzantines* 55 (1997), pp. 5-51; B. Flusin, *Didascalie de Constantin Stilbès sur le Mandylion et la Sainte Tuile* (BHG 796m), *ibid.*, pp. 53-79; M. Bacci, *La Vergine Oikokyra, Signora del Grande Palazzo. Lettura di un passo di Leone Tusco sulle cattive usanze dei Greci*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia» ser. IV, 3 (1998), pp. 261-79; A.M. Lidov, *Священное пространство реликвий*, in *Христианские реликвии в Московском Кремле* / *Christian Relics in the Moscow Kremlin*, catalogo della mostra (18 maggio - 20 settembre 2000), a cura di A. M. Lidov, Moskva 2000, pp. 3-12, in part. 5; B. Flusin, *Les reliques de la Sainte-Chapelle et leur passé impérial à Constantinople*, in *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, catalogo della mostra (Parigi, 31 maggio - 27 agosto 2001), a cura di J. Durand e M.-P. Laffitte con D. Giovannoni, Paris 2001, pp. 20-32; *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Museo diocesano, 18 aprile - 18 luglio 2004), a cura di G. Wolf, C. Dufour Bozzo e A. R. Calderoni Masetti, Milano 2004; *Spas nerukotvornyj v russkoj ikone*, a cura di L. M. Evseeva, A. M. Lidov e N. N. Čugreeva, Moskva 2005; E. Gedevisanishvili, *The Representation of the Holy Face in Georgian Medieval Art*, in «Iconographica» 5 (2006), pp. 11-31; *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, a cura di A. R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo e G. Wolf, Venezia 2007. Al *mandylion* era dedicata la terza sezione, curata da H.L. Kessler, della mostra *Il Volto di Cristo* (catalogo cit., pp. 65-99).

6. G. Wolf, *From Mandylion to Veronica: Picturing the «Disembodied» Face and Disseminating the True Image of Christ in the Latin West*, in *The Holy Face*, cit., pp. 153-79; Ch. Egger, *Papst Innozenz III. und die Veronica. Geschichte, Theologie, Liturgie und Seelsorge*, *ibid.*, pp. 181-203; G. Wolf, «Or fu sì fatta la sembianza vostra?» Sguardi alla «vera icona» e alle sue copie artistiche, in *Il Volto di Cristo*, cit., pp. 103-14 e catalogo della sezione quarta alle pp. 116-211.

7. Testo in Dobschütz, *Christusbilder*, cit., II, pp. 156**.

8. *Ibid.*, pp. 40-60 e 1**-28**; E. Kitzinger, *Il culto delle immagini prima dell'Iconoclastia*, in idem, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, a cura di S. Gero, Scandicci 1992, pp. 3-105, in part. 46; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, Paris 1998², p. 40; Bacci, *Il pennello*, cit., pp. 72-4.

9. *Itinerario di Einsiedeln*, ed. R. Valentini e G. Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma*, Roma 1942, II, p. 122. Cfr. D. Kinney, *S. Maria in Trastevere from Its Foundings to 1215*, Ann Arbor 1982, pp. 67-69; H. Geertman, *More veterum. Il Liber Pontificalis e gli edifici ecclesiastici di Roma nella tarda antichità e nell'alto medioevo*, Groningen 1975, p. 202; E. Russo, *L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma*, in «Bulettno dell'Istituto storico italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano» 89 (1980-1981), pp. 71-150, in part. 49-51 e 77-80; F.A. Bauer, *Das Bild der Stadt Rom in karolingischer Zeit. Der Anonymus Einsiedelensis*, in «Römische Quartalschrift» 92 (1997), pp. 190-228; Wolf, *Alexifarmaka*, cit., pp. 783-4.

10. Nel 599 alcuni cristiani di Cagliari, presto redarguiti da Gregorio Magno, affermarono l'appropriazione di una sinagoga col porre al suo interno una croce e un'icona della Vergine: cfr. Gregorio Magno, *Registrum epistularum*, IX, 196, ed. D. Norberg, Turnhout 1982 [CCSL 140A], p. 751, su cui vedi J.-M. Sansterre, *Entre deux mondes? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes des VI^e-XI^e siècles*, in *Roma fra Oriente e Occidente*, atti della XLIX settimana di studio (Spoleto, 19-24 aprile 2001), Spoleto 2002, pp. 993-1050, in part. 998-9.

11. *Liber Pontificalis*, ed. H. Duchesne, Paris 1892, II, p. 9.

12. C. Bertelli, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere. Storia – Iconografia – Stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo*, Roma 1961, pp. 17-9 e passim; M. Andaloro, *La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere*, in «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte», n.s., 19-20 (1972-1973), pp. 139-215; eadem, scheda 377, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001), a cura di S. Ensoli e E. La Rocca, Roma 2000, pp. 662-3 (con bibliografia precedente). Cfr. anche Eadem, *Dal ritratto all'icona, in Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, a cura di M. Andaloro e S. Romano, Milano 2000, pp. 31-67.

13. Vedi su questo le opinioni di Ch. Barber, *Early Representations of the Mother of God*, in *Mother of God*, pp. 252-61, in part. 261, e G. Wolf, *Icons and Sites. Cult Images of the Virgin in Mediaeval Rome, in Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, a cura di M. Vassilaki, Aldershot 2005, pp. 23-49, in part. 39.

14. Cfr. Wolf, *Alexifarmaka*, pp. 783-7.

15. Idem, *Icons and Sites*. In generale sul gruppo delle icone romane, la loro datazione e il loro contesto storico-artistico vedi, oltre ai lavori precedentemente citati, i recenti interventi di P. J. Nordhagen, *Constantinople on the Tiber: The Byzantines in Rome and the Iconography of Their Images*, in *Early Medieval Rome and the Christian West. Essays in Honour of Donald A. Bullough*, a cura di J. M. H. Smith, Leiden 2000, pp. 113-34; J. Osborne, *Images of the Mother of God in Early Medieval Rome*, in *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack*, a cura di A. Eastmond e L. James, Aldershot 2003, pp. 135-56; E. Thunø, *The Cult of the Virgin, Icons and Relics in Early Medieval Rome. A Semiotic Approach*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia» 17 (2003), pp. 79-98; V. Pace, *Immagini sacre a Roma fra VI e VII secolo. In margine al problema "Roma e Bisanzio"*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia» 18 (2004), pp. 139-56.

16. M. van Esbroeck, *L'histoire de l'église de Lydda dans deux textes géorgiens*, in «Bedi Kartlisa» 35 (1977), pp. 109-31; N. Tchkhikvadze, *Une traduction géorgienne d'un original perdu. L'histoire de l'apocryphe de Lydda*, in «Apocrypha» 8 (1997), pp. 179-92.

17. *Narrazione di Giuseppe d'Arimatea*, traduzione francese in van Esbroeck, *L'histoire de l'église*, pp. 119-27.

18. *Narrazione*, 48, ed. van Esbroeck, *L'histoire de l'église*, p. 123.

19. Così nella traduzione di Tchkhikvadze, *L'apocryphe*, p. 187, che corregge la precedente versione di van Esbroeck, *L'histoire de l'église*, p. 124.

20. Dobschütz, *Christusbilder*, cit., pp. 79-83 e testi alle pp. 146*-7* (*Epistola synodica*).

21. *Nouthestia gérontos*, ed. Mitsidis, p. 184.

22. Niceforo, *Refutatio et eversio definitionis synodalis anni 815*, 82, 73-92, ed. J. M. Featherstone, Turnhout 1997 [*Corpus christianorum. Series graeca* 33], pp. 142-3.

23. Nell'*Epistola synodica*, forse databile alla metà del sec. IX, si distinguono due storie: una relativa a un'immagine di Maria apparsa all'interno di una chiesa di Lydda e attaccata dagli scultori ebrei assoldati da Giuliano l'Apostata e un'altra che riprende nelle sue linee generali il testo della *Narrazione di Giuseppe di Arimatea*. Sul significato storico dell'*Epistola synodica* vedi in particolare R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and Its Icons*, London 1985, pp. 121-31.

24. Andrea da Creta, *Sulle sante immagini*, p. 186*.

25. Cfr. Adamnano, *De locis sanctis*, 12, 4, ed. *Itineraria et alia geographica*, Turnholt 1965 (CCSL 175), p. 195. Cfr. anche R. Desjardins, *Les vestiges du Seigneur au mont des Oliviers. Un courant mystique et iconographique*, in «Bulletin de littérature ecclésiastique» 73 (1972), pp. 51-72.

26. Alfonso o Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, 29, ed. W. Mettman, I, Coimbra 1959, pp. 88-9.

27. Si può ipotizzare che la leggenda sia in qualche rapporto con l'intitolazione della chiesa cattedrale di Alessandria, nota come *Kyriakon* o *Dominicum*: cfr. O. F. A. Meinardus, *Christian Egypt. Ancient and Modern*, Cairo 1965, pp. 114-5.

28. Wolf, *Alexifarmaka*, cit., pp. 778-80. Sulla processione dell'Assunta cfr., oltre a Wolf, *Salus populi romani*, cit., *passim*, E. Parlati, *Le icone in processione*, in *Arte e iconografia a Roma*, cit., pp. 69-92, e idem, *La processione di Ferragosto e l'acheropita del Sancta Sanctorum*, in *Il Volto di Cristo*, cit., pp. 51-2; sul Salvatore lateranense, vedi anche M. Andaloro, *L'Acheropita in ombra del Laterano*, in *Il Volto di Cristo*, cit., pp. 43-5; S. Romano, *L'acheropita lateranense: storia e funzione*, ibid., pp. 39-41; W. Angelelli, *La diffusione dell'immagine lateranense: le repliche del Salvatore nel Lazio*, ibid., pp. 46-9.

29. B. V. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, University Park 2006, pp. 37-59, in part. 53-6.

30. Wolf, *Alexifarmaka*, cit., pp. 778-80; idem, *Icons and Sites*, cit., pp. 31-7. L'identificazione è posta in dubbio da B. Brenk, *Kultgeschichte versus Stilgeschichte: von der "raison d'être" des Bildes im 7. Jahrhundert in Rom*, in *Uomo e spazio nell'alto Medioevo*, atti della L settimana di studio (Spoleto, 4-8 aprile 2002), Spoleto 2003, pp. 971-1053, in part. 988-93, dove si pone in evidenza come fosse presente a Santa Maria Maggiore, nella cappella del Presepe, un'importante icona dorata offerta da papa Gregorio III (731-741) che l'autore ritiene non identificabile con la Salus Populi Romani perché corrispondente al tipo iconografico della "Madonna affettuosa". La fortuna culturale dell'icona attuale sarebbe iniziata quindi soltanto con l'oblio della precedente, a partire dal secolo XII, di pari passo col coinvolgimento nella cerimonia dell'Assunta e con l'attribuzione a san Luca.

31. *Vita di Teodoro Studita*, 78, ed. J.-P. Migne, PG 99, col. 185; per la cerimonia dell'11 marzo 843 cfr. W. Regel, *Analecta byzantino-russica*, Sankt Peterburg 1891, p. xviii. Su questi testi cfr. A. Grabar, *L'iconoclasm byzantin. Le dossier archéologique*, Paris 1998², p. 272.

32. *Libellus de imperatoria potestate in urbe Roma*, a cura di G. Zucchetti, *Il Chronicon di Benedetto di S. Andrea del Soratte e il Libellus de imperatoria potestate in urbe Roma*, Roma 1920, p. 204; cfr. Sansterre, *Entre deux mondes?*, p. 1017.

33. M. Bacci, *La fisionomia di Cristo nelle testimonianze letterarie del Medioevo*, in *Il Volto di Cristo*, cit., pp. 33-5.

34. Così secondo la narrazione di Nicolao Maniacuzio (sec. XII), riprodotta in Wolf, *Salus populi Romani*, cit., p. 321.

35. Belting, *Bild und Kult*, cit., pp. 353-5; Wolf, *Salus populi Romani*, cit., pp. 162-6.

36. K. N. Ciggaar, *Une description de Constantinople dans le Tarragonensis 55*, in «Revue des études byzantines» 53 (1995), pp. 117-40, in part. 127 e 139.

37. Sulla storia culturale della Hodigitria e le sue diverse interpretazioni cfr. soprattutto I. Zervou Tognazzi, *L'iconografia e la «Vita» delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odigitria*, in «Bollettino della Badia greca di Grottaferrata» 40 (1986), pp. 215-87; Bacci, *Il pennello*, cit., pp. 114-29; Chr. Angelidi - T. Papamastorakis, *The Veneration of the Hodegetria and the Hodegon Monastery, in Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, catalogo della mostra (Atene, Museo Benaki, 20 ottobre 2000 - 20 gennaio 2001), a cura di M. Vassilaki, Athens-Milan 2000, pp. 373-87; A. Lidov, *The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space*, in *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, atti del convegno (Roma, Accademia di Danimarca, 31 maggio - 2 giugno 2003), a cura di E. Thunø e G. Wolf, Roma 2004,

pp. 273-304; Pentcheva, *Icons and Power*, cit., pp. 56-9, 109-43.

38. J.-M. Sansterre, *La vénération des images à Ravenne dans le Haut Moyen Âge: notes sur une forme de dévotion peu connue*, in «Revue Mabillon», n. s., 7 (1996), pp. 5-21; idem, *Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le Haut Moyen Âge*, in «Annales histoire, sciences sociales» 6 (1998), pp. 1219-41; idem, *Entre deux mondes? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes des VI^e-XI^e siècles*, 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. 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^e au premières décennies du XIII^e siècle*, in «Cahiers de civilisation médiévale» 49 (2006), pp. 257-94.

39. Questo concetto, relativamente al ritratto realizzato da san Luca, è espresso al meglio dal testo della *Νουθεσία γέροντος περί τῶν ἁγίων εἰκόνων*, II, 768-818, ed. A. Mitsidis, *Ἡ παρουνσία τῆς ἐκκλησίας Κύπρου εἰς τὸν ἀγώνα ὑπὲρ τῶν εἰκόνων. Γεώργιος ὁ Κύπριος καὶ Κωνσταντῖνος Κωνσταντίας*, Lefkosia 1989, pp. 181-2.

40. Ibid.

41. *Vita di santo Stefano il Giovane*, 10, ed. M.-F. Auzépy, *La vie d'Étienne le Jeune par Étienne le diacre*, London 1997, p. 99; Pseudo-Damascono, *Orazione contro Costantino V*, 6, ed. J.-P. Migne, PG 95, col. 321c; Niceforo, *Refutatio et versio definitionis synodalis anni 815*, 82, 54-61, ed. J.M. Featherstone, Turnhout 1997 [Corpus christianorum. Series graeca 33], p. 142; *Vita di Michele Synkellos*, 11, ed. M. B. Cunningham, *The Life of Michael the Synkellos*, Belfast 1991, p. 66; Giorgio Monaco, *Cronaca*, ed. C. de Boor, Leipzig 1904, vol. II, p. 741; *Vita di Teofane*, ed. C. de Boor, *Theophanis chronographia*, Lipsiae 1885, vol. II, p. 11; *Vita di Paolo di Caïuma*, ed. A. Papadopoulos Kerameus, *Ἀθλήσις τοῦ ἁγίου μάρτυρος Παύλου ἐν τοῖς Καίουμας ἐπὶ τῶν εἰκονομάχων ἀθλήσαντῳ* (cod. patr. 17, ff. 153-173), in Idem, *Ἀναλέκτα ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας*, Agia Petroupolis 1891-1898, IV, pp. 249-50; Michele Monaco, *Vita di Teodoro Studita*, 59, ed. J.-P. Migne, PG 99, col. 177. Cfr. Bacci, *Il pennello*, pp. 87-96; M.-F. Auzépy, *La tradition comme arme de pouvoir. L'exemple de la querelle iconoclaste*, in *L'autorité du passé dans les sociétés médiévales*, atti del convegno (Roma, Academia Belgica, 2-4 maggio 2002), a cura di J.-M. Sansterre, Roma 2004, pp. 79-92, in part. 85.

42. La possibilità di un'origine romana è stata espressa da Dobschütz, *Christusbilder*, cit., pp. 270**, 274*; Wolf, *Salus populi Romani*, cit., pp. 143-4; idem, *Alexifarmaka*, cit., p. 780; B. V. Pentcheva, scheda 55, in *Mother of God*, pp. 390-1; cfr. anche eadem, *Icons and Power*, pp. 48 e 124-6.

43. PG 97, coll. 1301-4, e Dobschütz, *Christusbilder*, cit., pp. 185*-6*. Sulla paternità di Andrea da Creta ha espresso dubbi B. Tomadakis, *Εισαγωγή εἰς τὴν βυζαντινὴν φιλολογίαν. II. Ὑμνογραφία*, Athinai 1958, p. 152; per un'ipotesi di datazione nell'VIII secolo avanzato cfr. M.-F. Auzépy, *La carrière d'André de Crète*, in «Byzantinische Zeitschrift» 88 (1995), pp. 1-12, in part. 7; eadem, *L'hagiographie et l'iconoclasme byzantin. Le cas de la Vie d'Étienne le Jeune*, Aldershot 1999, pp. 191-2.

44. Epifanio Agiopolita (c. 800), *De vita Deiparae*, attribuisce a Cristo un'altezza di sei piedi (equivalente a tre cubiti); il termine *τρίπηγος* è quindi attribuito a Cristo nella *Lettera dei Patriarchi* (Dobschütz, *Christusbilder*, cit., pp. 302**-3**) e alla Vergine, intorno alla metà del sec. X, da un'interpolazione nel *Chronikon Syntagma* di Ippolito di Tebe (F. Diekamp, *Hippolytus von Theben*, Münster 1898, p. 133; M. A. Siotis, *Ιστορία καὶ θεολογία τῶν ιερῶν εἰκόνων*, Athinai 1994², p. 136). Sul rapporto tra queste descrizioni e la cosiddetta "crux mensuralis" di Santa Sofia a Costantinopoli cfr. M. Bacci, *Vera croce, vero ritratto e vera misura: sugli archetipi bizantini dei culti cristologici del Medioevo occidentale*, in *Byzance et le reliques du Christ*, a cura di J. Durand e B. Flusin, Paris 2004, pp. 223-38, in part. 235-8.

45. Andrea da Creta, *De sanctorum imaginum veneratione*, PG 97, col. 1304C: «Λουκᾶν τὸν ἀπόστολον καὶ εὐαγγελιστὴν ἅπαντες οἱ τότε εἰρήκασιν οἰκειᾶς ζωγραφῆσαι χερσὶν αὐτὸν τε σαρκῶν ἐντα Χριστόν, καὶ τὴν αὐτοῦ ἄχραντον Μητέρα, καὶ τοῦτων τὰς εἰκόνας ἔχειν τὴν Ῥώμην εἰς οἰκειᾶν εὐχλειαν. Καὶ ἐν Ἱεροσολύμοις δὲ ἐπ' ἀκριβείας κείσθαι ταύτας φασίν. Ἀλλὰ καὶ ὁ Ἰουδαῖος Ἰώσηπος τὸν αὐτὸν τρόπον ἰστορεῖ ὁραθῆναι τὸν Κύριον, σύνοφρον, εὐόφθαλμον, μακροπρόσωπον, ἐπίκυφον, εὐήλικα, ὁποῖος δηλονότι συναστρεφόμενος τοῖς

ἀνθρώποις ἐφαίνετο, ὁμοίως καὶ τὸν τῆς Θεοτόκου σχηματισμὸν καθ'ὃν νῦν ὁράται, ἦν καὶ Ῥωμαίαν ἀποκαλοῦσί τινες».

46. Cfr. il testo (Ἑπόνημα εἰς τὴν ἐπονυμίαν τῆς ἀρχάντου καὶ προσκυνητῆς εἰκόνης τῆς παναμώμου δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας τῆς Ῥωμαίας) in Dobschütz, *Christusbilder*, cit., vol. II, Beilagen, pp. 234**–66** (sec. XI, ma rimaneggiato nel XIII); nonché la versione più antica (prima metà del sec. XI) edita da idem, *Maria Romaia. Zwei unbekannte Texte*, in «Byzantinische Zeitschrift» 12 (1903), pp. 173–214, in part. 193–206.

47. Dobschütz, *Christusbilder*, cit., pp. 241**–2**.

48. L'epiteto 'hagiasoritissa', che compare a partire dal sec. XI, può in realtà riferirsi sia alla cappella della 'Agia Sorós' alla Chalkopratía, sia all'omonima struttura nel complesso delle Blacherne: cfr. N.S. Trahoulia, *The Truth in Painting: A Refutation of Heresy in a Sinai Icon*, in «Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik» 52 (2002), pp. 270–85, in part. 275–6. Sul tipo iconografico associato con l'epiteto "Hagiosoritissa" o "Chalkopratissa" cfr. M. Andaloro, *Note sui tipi iconografici della Deesis e della Hagiosoritissa*, in «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte» 17 (1970), pp. 85–153; Chr. Baltogianni, *The Mother of God in Portable Icons*, in *Mother of God*, cit., pp. 139–53, in part. 147–9.

49. C. Bertelli, *Pour une évaluation positive de la crise iconoclaste byzantine*, in «Revue de l'art» (1988), fasc. 80, pp. 9–16, in part. 13–5.

50. Dobschütz, *Maria Romaia*, cit., p. 194; cfr. anche 196.

51. Pietro II d'Antiochia, *Risposta a Michele Cerulario*, XX; PG 120, col. 812: «Καὶ μάλιστα πολλῶν ἐκ Ῥώμης εἰς Κωνσταντινουπόλεως μετακομισθεισῶν ἀγίων εἰκόνων, πολὺ τὸ ἔκκριτον καὶ τὸ ἀκριβὲς ἔχουσιν, ὧν εἰσιν εἰκόνες τῆς προτοτύπου ἀγιότητος [alias ὁμοιότητος]».

52. Auzépy, *La tradition comme arme de pouvoir*, p. 90. Su questo punto cfr. anche A. Louth, *Introduction*, in *Byzantine Orthodoxies. Papers from the Thirty-sixth Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Durham, 23–25 March 2002*, a cura di A. Louth e A. Casiday, Aldershot 2006, pp. 1–11.

53. J. Gouillard, *Le synodikon de l'Orthodoxie. Édition et commentaire*, in «Travaux et mémoires» 2, 1967, pp. 1–316, in part. 45, 134–5; D. Kotoula, *The British Museum Triumph of Orthodoxy Icon*, in *Byzantine Orthodoxies*, cit., pp. 121–30, in part. 124.

54. Così nella testimonianza della *Narratio de absolutione Theophili*, in W. Regel, *Analecta byzantino-russica*, Sankt Peterburg 1891, pp. 38–9.

55. Cfr. Ibid., pp. 129–38.

56. Dobschütz, *Christusbilder*, cit., pp. 213**–32**.

57. Gouillard, *Le synodikon*, cit., pp. 130–3; Kotoula, *The British Museum Triumph of Orthodoxy Icon*, cit., pp. 122–3.

58. Vedi da ultimo Kotoula, *The British Museum Triumph of Orthodoxy Icon*, e A. Markopoulos, *Ο θρίαμβος της Ορθοδοξίας στην εικόνα του Βρετανικού Μουσείου. Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, in «Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας», ser. 4, 26 (2005), pp. 345–52.

59. Cfr. Sinait. Gr. 736 [a. 1028], f. 68v e Sinait. Gr. 737 [sec. XIII], citati da Gouillard, *Le synodikon*, cit., p. 134 note 126–7.

60. Dobschütz, *Christusbilder*, cit., p. 217**.

61. Su tutto questo vedi 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)*, a cura di G. Rossetti, Pisa 2002 ('Piccola Biblioteca Gisem' 17), pp. 1–86, in part. 31–40; idem, *San Salvatore «prope Arcum Pietatis»*, in *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali*, a cura di F. Caglioti, Pisa 2002 ('Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni', ser. IV, 9–10), pp. 15–28.