
BOLLETTINO D'ARTE

MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI
UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHITETTONICI, ARCHEOLOGICI, ARTISTICI E STORICI
Direttore MARIO SERIO

88

ANNO 1994
NOVEMBRE-DICEMBRE



ANNO LXXIX
SERIE VI

SOMMARIO

ROBERTO SPADEA: <i>Il tesoro di Hera</i>	I
SIMONA MANACORDA: <i>La chiesa di Santa Passera a Roma e la sua decorazione pittorica medievale</i>	35
ALESSANDRA LO VERSO: <i>Dal Vaticano al Quirinale. Sette antiche statue in via della Dataria</i>	59
MICHELE BACCI: <i>Appunti sulla nascita, moltiplicazione e decadenza delle immagini di culto attribuite a San Luca pittore</i>	73
MARIA GRAZIA TURCO: <i>Osservazioni e considerazioni sulla facciata medievale della chiesa dei Santi Nereo e Achilleo</i>	93
ELVIRA D'AMICO: <i>Contributi a Gerardo Astorino</i>	113
ARCHIVIO:	
VEGA DE MARTINI: <i>Un inventario inedito della Collezione d'Avalos</i>	119
OPINIONI A CONFRONTO:	
MARIA GRAZIA MESSINA E MARIATELLA MARGOZZI: <i>Due recensioni sulla 46^a Biennale di Venezia,</i> con una nota di S. PINTO	131

APPUNTI SULLA NASCITA, MOLTIPLICAZIONE E DECADENZA DELLE IMMAGINI DI CULTO ATTRIBUITE A SAN LUCA PITTORE

L'attribuzione di un'immagine culturale (solitamente un ritratto, dipinto o scolpito) ad un personaggio famoso, divino o di superiore e ovunque riconosciuta santità ed eccellenza è facilmente riconoscibile come fenomeno comune a diverse aree culturali e diverse epoche storiche. Dalle statue attribuite a Zeus nel mondo greco alle miniature dipinte da Mani; dalle achiropiite prodotte da Cristo stesso ai ricami della Vergine Maria nell'Antica Palestina e agli affreschi di Mar Mari in Mesopotamia, fino alle statue scolpite dai primi discepoli

del Buddha o dall'artista divino Visvakarman, venerate nel Tibet.¹⁾ Qual è l'origine di simili leggende, e quali le ragioni essenziali che le hanno prodotte? Come molte altre leggende storiche esse riscuotono notevole successo in quanto capaci di colpire fortemente l'immaginazione popolare. Tuttavia, l'impulso originario alla loro comparsa e diffusione di rado proviene direttamente ed autonomamente dalle grandi masse agricole, bensì è quasi sempre qualcosa che nasce e s'impone come costruito per e diretto al popolo per l'iniziativa di persone interessate ad



I - KATO LEFKARA (CIPRO), CHIESA DELL'ARCHANGELOS MICHAEL
MANDYLION (FINE SEC. XIII)



2 - KAKOPETRIÀ (CIPRO)
CHIESA DI AGHIOS NIKOLAOS TIS STEGHIS
MADONNA ODIGHITRIA (INIZI SEC. XII)

agire sull'immaginazione dei più per ragioni di controllo, affermazione o prestigio. Si tratta di leggende che constano e acquistano valore per lo più in conseguenza di una tradizione scritta, e si riconoscono spesso nella loro forma definitiva come risultati ultimi del processo d'integrazione leggendaria di un originario nucleo popolare.²⁾ A tale nucleo si possono riportare in generale tutte le credenze sull'operatività e capacità di intervenire sul piano storico delle immagini, le quali, se in possesso di tali caratteristiche, divengono il centro delle singole realtà cultuali; a questa espressione fondamentale della pietà popolare l'istituzione ecclesiastica, ad ogni latitudine, reagisce o cercando di sopprimerla o relegandola tra le esperienze secondarie della vita religiosa o, ancora, scendendo a patti con essa e integrandola nello spazio-tempo liturgico.

Per quanto riguarda l'ambito cristiano, possiamo dire molto grossolanamente che se il culto delle immagini è un fenomeno che nasce in un ambiente estraneo alla religiosità ufficiale e allo spazio dell'azione liturgica, ovvero privato e popolare, spesso

come persistenza tenace di antichi culti agricoli, il processo di equiparazione funzionale (e leggendaria) di reliquie e immagini tra il IV e il VII secolo corrisponde alla graduale stabilizzazione di un compromesso non scritto e non ufficiale tra l'autorità ecclesiastica e la pietà popolare. La Chiesa accetta il culto delle immagini a patto di togliere l'oggetto di culto dal suo contesto originario (l'edicola campestre, il tabernacolo domestico) e porlo sotto il proprio controllo inserendolo nello spazio liturgico, nell'edificio sacro.³⁾ Sotto diversi aspetti, l'attribuzione a un personaggio della storia evangelica o proto-cristiana può rispondere ad un'esigenza di ulteriore abrasione dei tratti pagani (popolari) più marcati dell'immagine venerata tramite la ridefinizione della sua identità, delle sue coordinate "biografiche", se ci vien passata l'espressione. L'abrasione si rende particolarmente necessaria nel caso di immagini che vengano venerate in centri geografici importanti, che attraggono un gran numero di persone e sono tappe obbligate per il sistema delle comunicazioni di una determinata area. Da un lato c'è la spinta localistica che preme perché alla propria immagine-reliquia venga riconosciuta una superiore dignità tramite l'attribuzione a un personaggio sacro, dall'altro la preoccupazione delle autorità ecclesiastiche che riconoscono nella maggiore notorietà dell'icona un motivo in più per rendere ulteriormente rigido il controllo. Prendiamo il caso di immagini achiropiite: si tratta di oggetti cultuali comuni a diverse esperienze religiose, dai tratti fortemente popolari, in quanto rimandano a un sentimento della natura con forti tinte animistiche, tipico delle comunità agricole.⁴⁾ L'immagine non fatta da mano d'uomo è in origine un oggetto che si produce da sé, o è prodotto per prodigio naturale, nell'acqua o sottoterra. L'intervento ecclesiastico la trasforma in un oggetto realizzato per virtù soprannaturale da Cristo stesso; siffatta leggenda, che fornisce all'operatività delle immagini venerate un'origine "storica" e "verificabile", venne ad esempio a corredare il culto dei *mandylia* onorati nei centri più importanti della Mesopotamia, Cesarea ed Edessa (fig. 1), mentre le immagini achiropiite "naturali" continuarono a proliferare nei piccoli centri di campagna, quali Camuliana nei dintorni di Cesarea e Diyabudin nel Ponto.⁵⁾

Su tale sfondo, per le visibili assonanze, è ragionevole pensare che sia nata anche la leggenda di San Luca pittore. Con una differenza vistosa: pare non esistere all'origine un oggetto di culto intorno al quale si sviluppi la tradizione, bensì esiste un *topos* che tende a concretizzarsi per più ragioni in singole immagini di grande venerazione. Il passo su San Luca che il patriarca Niceforo Callisto (sec. XIV) attribuisce a Teodoro Lettore (sec. V), e che parla di un'icona della Vergine inviata da Gerusalemme dall'imperatrice Eudossia come dono per la cognata Pulcheria a Costantinopoli (coordinata agiografica fondamentale dell'Odighitria), difficilmente po-

trebbe non esser riconosciuto spurio.⁶⁾ Per una prima testimonianza certa si deve scendere dunque fino al sec. VIII, quando Andrea da Creta († 740) riferisce di due immagini della Vergine e di Cristo dipinte dall'evangelista e conservate con sommo onore a Gerusalemme e a Roma,⁷⁾ ma è probabile che il riferimento alle due città apostoliche più importanti, non interessate dalla crisi iconoclastica, sia da intendere come un artificio retorico per rendere più solido l'argomento di legittimazione del culto delle icone. D'altra parte, negli scritti dei padri iconofili il ricorso alla leggenda di San Luca pittore è molto frequente, ma l'attribuzione della paternità lucana a singole immagini di culto non ci è ancora testimoniata.⁸⁾

È vero anche che con ogni probabilità furono le esigenze polemiche dettate dalle controversie iconoclastiche che, se non proprio determinarono la comparsa, quanto meno accelerarono la diffusione del *topos* leggendario nella cultura bizantina. Dopo la restaurazione del culto l'attività di pittore dell'evangelista viene universalmente riconosciuta ottenendo l'avallo ufficiale con l'inclusione del riferimento nelle formule liturgiche della Festa dell'Ortodossia. Una volta dunque che la leggenda orientale si è trasformata in dato storico irrefutabile e provato dalle *auctoritates*, il terreno è pronto per la sua concretizzazione in singole immagini di culto.

Il processo si mette in moto per la prima volta nella biografia dell'icona della Vergine Odighitria a Costantinopoli (fig. 2; cfr. fig. 3), che nasce come complemento visivo al culto suburbano di una fonte miracolosa ritenuta in grado di restituire la vista ai ciechi, e che più tardi, in conseguenza delle sue supposte virtù oracolari, ha la ventura di legarsi progressivamente alle vicende e ai cerimoniali della Corte imperiale bizantina.⁹⁾ La designazione dell'opera come icona di San Luca, testimoniata con certezza sin dal declinare del sec. XII,¹⁰⁾ non è in sostanza che il complemento finale, in quanto sancisce la nobile dignità dell'oggetto, di un lungo processo di ritualizzazione di un culto popolare (che aveva già dato vita alla veglia e alla processione del martedì, come della promozione dell'immagine a palladio dell'Impero): un certo tipo di espressione religiosa, prodotto ineliminabile della vita emozionale dei sudditi, poteva essere controllato e governato molto vantaggiosamente dal potere politico ed ecclesiastico, se se ne ridefinivano attentamente le coordinate funzionali e culturali (ideologiche). L'attribuzione all'evangelista si poneva dunque come ottimo requisito per l'aumento di *status* dell'immagine devozionale, in quanto la sottraeva alla dimensione culturale locale per proiettarla al livello delle più venerande *memoriae* dell'età evangelica.¹¹⁾

I motivi singolari che hanno portato alla ridefinizione dell'Odighitria come opera lucana costituiscono, per così dire, la fase d'avviamento del processo di concretizzazione del *topos* leggendario. La fase successiva, quella della moltiplicazione, è



3 - PAPHOS (CIPRO), ENKLEISTRA DI AGHIOS NEOPHITOS
IL MARTIRE ICONOFILO SANTO STEFANO MINORE
CON L'ICONA DELLA MADONNA VLACHERNITISSA (1196)

stimolata da motivi di varia natura. Tra questi riconosciamo innanzitutto la volontà di distinguersi espressa dalle comunità monastiche rivali della capitale bizantina: indicativo è il caso dei monaci Abramiti, noti in città per aver coraggiosamente difeso il culto delle immagini, adducendo ad esempio l'attività pittorica di San Luca, di fronte all'imperatore iconoclasta Teofilo, che li punì col martirio. Dopo la restaurazione del culto nell'843 la loro chiesa fu, per così dire, provvista di un'immagine achiropiata in omaggio al sacrificio dei confratelli a favore delle sante icone. Intorno al sec. X l'immagine divenne un importante fenomeno culturale, ottenendo persino il devoto ringraziamento di Niceforo Foca dopo la vittoria sui Pauliciani del 967. In età tardo-bizantina, tuttavia, quando la sua fama era oscurata o quanto meno sminuita dall'immagine imperiale conservata nel monastero di Hodigòn, ecco che fece comparsa anche l'attribuzione a San Luca.¹²⁾ Del pari, l'esempio venne seguito in un altro stabilimento monastico importante, quello detto τοῦ Νάσσου, dove un'immagine lucana venne vista e venerata da un pellegrino inglese nel 1190.¹³⁾



4 - ROMA, SANCTA SANCTORUM LATERANENSE
CRISTO ACHIROPIITA (SECC. VI-VII)

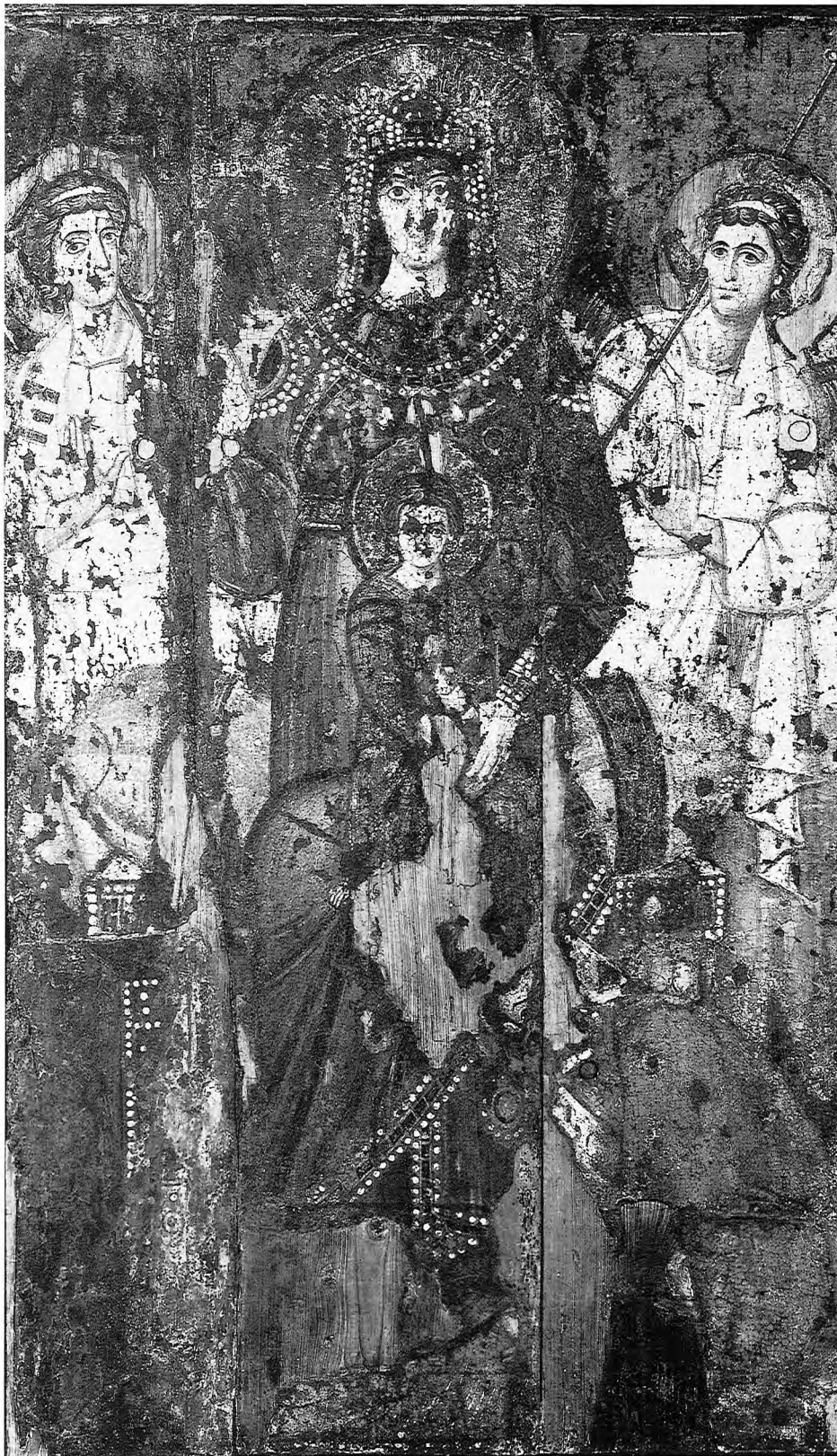
Altro importante stimolo alla proliferazione delle immagini lucane fu il desiderio di autoaffermazione di alcune città o regioni dell'Impero, mosse da tendenze autonomistiche. L'icona della *Panayia Athinotissa* venerata nell'antica metropoli di Atene, il Partenone, ricevette in un'epoca imprecisabile, forse precedente al 1453, un'attribuzione all'evangelista.¹⁴⁾ È da attribuire soprattutto all'epoca post-bizantina il fenomeno della proliferazione delle immagini lucane dal chiaro significato di *palladii*, che compaiono via via nelle più importanti città e regioni dell'antico Impero e della sua area di influenza, come a Trebisonda ('Madonna' di Soumela), nei monasteri nazionali dell'Athos, a Cipro (*Panayia Kykkotissa*) e in varie città dell'antica Rus' (Mosca, Toropez, Polozk, Smolensk, ecc.).¹⁵⁾ In molti casi il riferimento all'evangelista si configurava come un chiaro richiamo all'icona dell'Odighitria (che si sapeva distrutta sotto le scuri dei soldati di Maometto II il 29 giugno del 1453) e alla sua dignità imperiale; molte leggende tradiscono chiaramente l'intento di affermazione della

continuità tra la comunità cristiana dell'Impero ottomano e l'antica Bisanzio: così ad esempio l'icona a rilievo di Mega Spileon nel Peloponneso fu proposta ora come una fedelissima copia, ora come lo stesso originale dell'Odighitria di Costantinopoli, sulla base di una crisobolla spuria del *basileus* Giovanni Cantacuzeno che ne attestava l'autenticità.¹⁶⁾

In sunto, la situazione orientale ci presenta uno scenario di questo tipo: un lungo processo di elaborazione e maturazione del *topos* leggendario culminato negli argomenti dei Padri iconofili all'altezza cronologica dei secc. VIII-IX, quindi un processo di concretizzazione del *topos* stesso in singole immagini di alta venerazione, che conosce la sua fase di avviamento nella capitale bizantina e in rapporto con la Corte e la Sede patriarcale. La successiva fase di diffusione è stimolata per lo più dalla necessità di soddisfare interessi particolaristici e locali, in concomitanza con la crescita del desiderio di autoaffermazione delle periferie. In particolare le icone di San Luca vanno a marcare con la loro presenza i principali centri politici e i maggiori nodi del sistema delle comunicazioni della "biosfera" ortodossa, come anche le sue aree di frontiera.¹⁷⁾

Analoghe vicende interessano l'area cattolica, in particolare quella italiana. Qui la fase di avviamento del processo di concretizzazione prende le mosse interamente nella città apostolica di Roma, sul declinare del sec. XI.¹⁸⁾ L'Urbe aveva ereditato dal periodo di egemonia culturale bizantina nei secc. VI-VIII alcune realtà culturali di estrema importanza, prima fra tutte quella del Cristo Achiropiita conservato nel Sancta Sanctorum lateranense (fig. 4), la cui venerazione rimase ininterrottamente uno dei cardini imprescindibili della vita religiosa cittadina, soprattutto grazie alla grande processione che ogni anno, alla vigilia dell'Assunta, si muoveva dal Laterano alla Basilica di Santa Maria Maggiore. Altri culti ereditati dal periodo bizantino conobbero altresì vicende più contrastate, momenti di splendore e momenti di oblio: così ad esempio l'importante icona achiropiita (*per se facta*), venerata nella Basilica di Santa Maria in Trastevere (fig. 5) già nel sec. VII, ottenne nei secoli successivi scarso favore da parte dei devoti che le preferirono la ben più miracolosa *Fons olei*.¹⁹⁾ Nondimeno l'antichissima 'Madonna' del Pantheon non costituì il fuoco di una realtà culturale importante e ben definita per diversi secoli. Stando a quel che ci risulta dalle fonti documentarie (la più antica è un omeliario databile sullo scorcio del sec. XI),²⁰⁾ ad un'altra immagine di remotissima data fu invece conferito per la prima volta lo *status* di immagine lucana: si trattò dell'icona delle monache di San Sisto (fig. 6), oggetto di grande venerazione tanto da esser divenuta uno dei punti focali della processione della Assunta.

Le ragioni che determinarono l'avviamento del processo di individuazione del *topos* leggendario nell'immagine culturale di San Sisto sono riconoscibili



5 - ROMA, BASILICA DI SANTA MARIA IN TRASTEVERE
MADONNA DELLA CLEMENZA (SECC. VII-VIII)



6 - ROMA
MONASTERO DEL ROSARIO A MONTE MARIO
MADONNA DI SAN SISTO (SEC. VI)

soprattutto nella volontà di rivendicazione di autonomia dello stabilimento religioso che custodiva la tavola, come illustra la stessa leggenda della Madonna di San Sisto, che sottolinea il vano tentativo da parte della Curia papale di trasferirla nella più nobile cappella del Sancta Sanctorum. Il controllo di un importante oggetto di culto è equiparato al possesso di una celebre reliquia con l'attribuzione al pennello di San Luca; rimane tuttavia ancora difficile capire su quale base e dietro quali stimoli culturali un simile passo è stato osato. La presenza di tre cittadini costantinopolitani quali coordinate essenziali della leggenda della 'Madonna' di San Sisto è un elemento che certo può accrescere il sospetto di un prestito dalla cultura orientale, ma è anche vero che nessuna fonte, come s'è visto, ci testimonia di analoghi fenomeni di localizzazione del *topos*, a questa data, nel mondo bizantino. L'eco del passo citato di Andrea da Creta, che attribuiva alla città papale il possesso di ben due icone lucane, può non essere del tutto immaginabile nella Roma del tardo secolo XI. Vero è che, comunque sia, la prima traduzione latina del passo è del 1148-53: sarà quindi molto più agevole per noi ricostruire le vicende dell'ar-



7 - ROMA, BASILICA DI SANTA MARIA MAGGIORE
CAPPELLA PAOLINA
SALUS POPULI ROMANI (SECC. VII-VIII)

gomento di San Luca pittore a partire da quel momento.

Nella versione latina del *De fide orthodoxa* di Giovanni Damasceno, realizzata dal celebre erudito Burgundio da Pisa, era presente un'interpolazione con l'osservazione dell'iconofilo cretese, che sosteneva (o pareva sostenere) tra l'altro la totale assonanza tra la descrizione di Cristo fornita da Giuseppe Ebreo e la riproduzione delle fattezze del Signore resa dalle icone lucane di Gerusalemme e Roma («...et Iosephus Iudaeus, ut quidam aiunt, secundum illam speciem quam et Hierosolymis habent, quam et Romanam vocant, eodem modo historia tradit visum fuisse Dominum...»): in altre parole, asseriva l'esistenza di un ritratto di Cristo valido come documento storico, come riproduzione esatta del Suo aspetto.²¹⁾

Ce n'era, come si capisce, abbastanza per mettere la pulce nell'orecchio a diversi ecclesiastici ed eruditi. Se l'autorità di Giovanni Damasceno affermava che erano conservati a Roma due così preziosi cimeli della fede, ci si dovette presto domandare a quali in particolare si facesse riferimento. Inoltre, poter soddisfare a questa curiosità significava anche gua-

dagnare una certezza dal valore inestimabile: significava cioè ritrovare l'immagine che più fedelmente riproduceva l'esatta apparenza terrena del Cristo. Le caratteristiche elencate dal passo furono presto riconosciute, com'era naturale che avvenisse, in quelle del Cristo lateranense, ben provvisto di forti sopracciglia, occhi grandi, volto allungato e sporgente ed età matura. Già la coordinata "biografica" fondamentale del Cristo Achiropiita concerneva il momento della sua creazione, così dunque fu piuttosto automatico l'accostamento della fattura da parte di San Luca; si trattò soltanto di specificare che all'evangelista era dovuto il disegno dell'opera, che per il resto era stata terminata da angelica virtù.²²⁾

Con questo non si vuol dire che dev'essere stata necessariamente la lettura della traduzione burgundiana a determinare l'identificazione di Cristo e delle altre immagini come opere di San Luca. Non abbiamo abbastanza elementi per poter dire l'ultima parola su questo problema; non è del resto inimmaginabile che tradizioni orali di simile stampo, mutate dall'Oriente, potessero circolare già in precedenza a Roma o in altri luoghi. Diciamo piuttosto che quantomeno l'attribuzione del passo di Andrea da Creta a Giovanni Damasceno e la sua circolazione in versione latina hanno in qualche modo legittimato con un'autorità patristica quelle date tradizioni, e hanno favorito l'accelerarsi della loro diffusione ed estensione a nuove immagini. Questo equivaleva, nell'Italia del sec. XII, a dare un forte incremento al culto stesso delle immagini, che di lì a poco prese ad affermarsi con sempre maggior forza di fronte al culto delle reliquie; un fenomeno che poté mettersi in moto, o che comunque ricevè un forte stimolo, in virtù dell'equiparazione concettuale tra reliquie ed immagini ottenuta grazie all'attribuzione all'evangelista.

Ecco dunque che nel secolo XII maturo si mette in moto la fase di diffusione delle immagini di vantata fattura lucana. Non è questa la sede per una trattazione esaustiva di tutte le singole realtà culturali a cui il processo ha dato vita; ci soffermeremo piuttosto sulle modalità e le cause della loro proliferazione. Nell'ambiente romano, ricordiamo da prima l'antica Madonna di Santa Maria Maggiore (fig. 7): assunta nel corso del Basso Medioevo a *pendant* del Cristo Lateranense nella processione dell'Assunta (i cui momenti rituali si possono immaginare abbastanza avvicinabili a quelli noti dell'*Inchinata* di Tivoli),²³⁾ ricevè per "trasmissione diretta" l'identità lucana dall'immagine achiropiita con cui interagiva. Posta sotto l'egida della Santa Sede, non tardò a divenire uno dei principali punti di riferimento culturale e simbolico della città apostolica, nonché uno dei più celebri cimeli della Cristianità cattolica.²⁴⁾

Gli altri ambienti in cui nella fase più antica sembrano allignare meglio le immagini lucane sono, qui come a Costantinopoli, gli stabilimenti monastici, nella fattispecie nel sec. XIII, quando i nuovi ordini stabilitesi a Roma sembrano fare a gara per procu-



8 - ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA D'ARACOELI
ALTARE MAGGIORE
MADONNA D'ARACOELI (SEC. XII)

rarsi l'icona di San Luca di più alta e riconosciuta venerabilità. Della 'Madonna' di San Sisto si appropriano le Domenicane, con l'inserimento tra le sue coordinate leggendarie dell'episodio del trasporto dall'originaria sede nel nuovo convento ad opera dello stesso San Domenico; del resto gli storici dell'Ordine (Tolomeo da Lucca, Dietrich von Apoldia, Sant'Antonino) insidiano costantemente alla 'Madonna' di Santa Maria Maggiore il merito-privilegio di aver liberato Roma dalla peste ai tempi di Gregorio Magno.²⁵⁾ Lo stabilimento francescano di Santa Maria all'Aracoeli, sul Campidoglio, si arricchì del culto di una preziosa immagine lucana, copia della 'Madonna' di San Sisto (fig. 8): alla loro icona, manco a dirlo, gli storici dell'Ordine serafico rivendicarono il ruolo di miracolosa protettrice della città durante l'epidemia già citata del 590.²⁶⁾ Il salto di qualità dell'icona dell'Aracoeli fu tuttavia stimolato, oltre che dallo zelo dei Padri Minori, dalle finalità politiche di cui venne caricata dalle vicende del movimento comunale romano. Essa si trovò nella condizione di riassumere in sé la funzione di fulcro simbolico della "romanità" in conseguenza della sua dislocazione topografica, dato che il Campidoglio



9 - ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA DEL POPOLO
ALTARE MAGGIORE
MADONNA DEL POPOLO (SEC. XIV)

era stato fin dal sec. XII il punto di riferimento di chiunque lottasse contro il potere della Curia papale in favore della nascita di un potere cittadino autonomo simile a quello dei comuni dell'Italia centro-settentrionale; fu lo stesso Cola di Rienzo nel 1347 a riconoscere con una solenne cerimonia la funzione "palladia" della 'Madonna' d'Aracoeli. La risemantizzazione in senso politico dell'immagine, le cui vicende si mostrano in parte analoghe a quelle dell'Odighitria di Costantinopoli, sortì in buona parte l'effetto di aumentare il potere degli stessi Francescani, la cui copia oscurò in buona misura la fama dell'originale di San Sisto.²⁷⁾

Nel corso dei secoli XIV e XV nuove immagini lucane fecero comparsa nelle chiese degli altri Ordini: in particolare gli Agostiniani pensarono bene di proporre all'attenzione culturale dei Romani e dei pellegrini una loro immagine, quella di Santa Maria del Popolo (fig. 9), mettendone in luce le qualità di santità e prestigio derivanti dalla fattura dell'evangelista e dal fatto di provenire dal Sancta Sanctorum lateranense; il loro storico Iacopo Filippo Foresti da Bergamo (1434-1520) non mancò di tirare acqua al mulino del suo Ordine, recuperando la versione burgundiana del Damasceno-Andrea da Creta, ove si sosteneva che erano « due », e due soltanto, le icone dell'evangelista conservate a Roma.²⁸⁾ Quali dunque? Una era naturalmente l'immagine di Santa Maria del Popolo, cosicché quelle di cui solevano inorgo-

glirsi gli altri Ordini erano automaticamente fuori, dato che l'altra — di cui il Bergamasco tace — era improponibile pensare che non fosse quella universalmente nota di Santa Maria Maggiore.

Nel periodo che va dal tardo Trecento al primo Cinquecento la presenza delle immagini lucane in Roma è da ritenere un processo ormai consolidato e prossimo alla saturazione. La rivalità fra gli Ordini ha sortito l'effetto di accelerarne la fase diffusiva, mettendo in moto un processo di moltiplicazione progressiva e incontrollata delle attribuzioni lucane pure e semplici a tavole prive di individualità biografica, anche all'interno di una sola chiesa, di oratori, di comuni cappelle: della consistenza del fenomeno potrebbe renderci piena testimonianza l'esame accurato delle *Mirabilia urbis* di questi secoli.²⁹⁾ La definizione di una esatta, in qualche modo "verificabile", biografia leggendaria per l'immagine che si voglia proporre come autentica icona di San Luca, degna di una certa "credibilità" diventa dunque a quest'epoca un'operazione irrinunciabile. Nelle parrocchie e nei conventi gli eruditi ecclesiastici interessati alla promozione di una determinata immagine si danno da fare per fornirle un'identità storica inoppugnabile. In particolare il rispetto dell'autorità del Damasceno si presenta come un macigno che si può



10 - ROMA
CHIESA DI SANTA FRANCESCA ROMANA, SAGRESTIA
MADONNA DI SANTA MARIA NOVA (SECC. V-VI)

solo aggirare o sfruttare fino in fondo. La prima possibilità è illustrata dal caso della tavola lucana di Santa Maria Nova (fig. 10), di cui si disse che era stata portata da Angelo Frangipane dalla Troade in Asia Minore; questo non perché si volesse riproporre in veste cristiana il mito del legame palladiale di Roma con l'antica Troia, come sembra opinare il Belting, quanto per la meditazione compiuta forse da qualcuno degli Olivetani che custodivano l'immagine su un passo di San Paolo (*II Tim.*, IV, 9-13), nel quale l'apostolo, da Roma ove si trovava con San Luca, raccomandava a Timoteo di portargli il mantello, come pure i libri, specialmente le pergamene, che aveva lasciati a Troade in casa di Carpo. Su questa base si congetturò che Luca si fosse dedicato durante il soggiorno in quel luogo alla stesura del suo vangelo e alla realizzazione dell'icona di Santa Maria Nova, ottenendo così l'effetto di poter legittimamente proporre all'attenzione culturale di Roma una nuova immagine lucana senza contraddire il Damasceno: essa era stata infatti dipinta in un luogo apostolico diverso da Roma ed era giunta nella città eterna molti secoli dopo l'epoca di Giovanni Damasceno.³⁰⁾

Da un altro lato, il passo del Padre iconofilo fu portato alle sue estreme conseguenze; benché questo riferisse semplicemente di due immagini di San Luca conservate a Roma, si pensò che l'evangelista le avesse dipinte durante il suo stesso soggiorno romano. Sicuramente a partire dal Quattrocento i lettori del passo succitato della *II lettera a Timoteo* credettero di individuare nell'oratorio di Santa Maria in via Lata, ampliato in chiesa nel 1491, il luogo stesso in cui abitarono e furono posti agli arresti San Paolo e San Luca. Secondo le versioni più prudenti, l'evangelista avrebbe lasciato lì la tavola con l'*Advocata* sull'altar maggiore (altre più generose gliene attribuivano altre tre nella stessa chiesa) (fig. 11).³¹⁾ Roma, unico caso in Occidente, poteva così vantare, confortata dall'autorità di un Padre della Chiesa come il Damasceno, una tradizione lucana autoctona, come addirittura una produzione *in loco* di icone da parte del santo, i cui modelli potevano benissimo porsi come alternativi a quelli orientali sia dal punto di vista visivo-iconografico sia da quello, a noi più difficile da capire, delle facoltà magico-operative.

Possiamo a questo punto gettare uno sguardo sul processo di diffusione sul territorio italiano dell' "informazione" lucana, prendendo in prestito dalla geografia funzionalista il concetto di *gateway*, o porto d'ingresso dell'innovazione all'interno del sistema di relazioni culturali internazionali, da riferire alla stessa Roma. La città apostolica riceve dall'Oriente un modello culturale, quello delle icone, che, acquisito nell'epoca dell'occupazione bizantina, conserva e sviluppa ininterrottamente nel corso del periodo medioevale; attraverso l'acquisizione di una nuova "informazione" di origine orientale, la leggenda di San Luca pittore rielabora e ridefinisce i culti di immagini più importanti con il potenziamento della loro identità grazie appunto all'attribuzione all'evangelista.



II - ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA IN VIA LATA
ALTARE MAGGIORE
MADONNA ADVOCATA (SEC. XII)

I modelli culturali proposti dalla città santa attraggono l'interesse in un primo momento dei centri secondari della regione del Lazio circostante Roma, nei quali nel corso dei secc. XII-XIII vanno diffondendosi i culti di copie più o meno fedeli delle immagini lucane della città papale, quali il Cristo Achiropiita e le Madonne di San Sisto e Santa Maria Maggiore. Per nessuno di questi casi ci è noto tuttavia che, in epoca alta, si sia passati dall'orgoglio per il possesso della riproduzione di un celebre cimelio della fede ad una diretta attribuzione delle copie all'evangelista, verificatasi in alcuni centri maggiori molto più tardi, in età controriformistica (Tivoli).³²⁾

Stando ai documenti in nostro possesso, la prima città italiana a compiere questo passo sembra essere stato l'importante nodo di Spoleto, la cui 'Sacra Icone' — un'autentica icona bizantina nella posa (speculare) della romana 'Madonna' di San Sisto — sappiamo essere stata venerata come immagine lu-



12 - SPOLETO, DUOMO, CAPPELLA DELLA SACRA ICONE
MADONNA ADVOCATA (SEC. XII)

cana sin almeno dal 1291 (fig. 12). Oltre agli elementi iconografici e alla scelta "provocatoria" di una autentica icona orientale, anche quelli leggendari, secondo i quali l'immagine sarebbe stata fatta dall'evangelista per esaudire le preghiere di San Timoteo, il destinatario delle lettere di Paolo da Roma, denunciano un chiaro confronto con le tradizioni cultuali della città papale, delle quali Spoleto sembra per prima vantare una equivalente e di pari dignità. Se dunque è assai probabile che motivi politici e localistici abbiano determinato il processo, allo stesso tempo deve aver giocato la sua parte importante il fatto che Spoleto sia situata lungo il cammino di pellegrinaggio per Roma dall'Adriatico (è un nodo importantissimo della via Flaminia): esso può infatti aver indotto a creare nella città umbra una tappa di quello stesso cammino, col ricrearvi caratteristiche cultuali analoghe a quelle dell'ormai prossima Urbe apostolica (e in ogni caso, motivi spirituali, politici ed economici finivano sempre con l'intrecciarsi).³³⁾

Il processo di diffusione centrifuga dell'argomento lucano dopo il caso spoletino, nel lasso di tempo tra il declinare del Duecento e il primo trentennio del Cinquecento, ebbe dunque fra i motivi propulsori una necessità più o meno politicamente ed economicamente determinata di omologazione leggendaria

dei maggiori centri di polarizzazione e dei principali nodi dell'Italia centro-settentrionale rispetto alla gateway romana. Ecco dunque comparire attribuzioni lucane di immagini venerate all'Impruneta presso Firenze (1340 circa), nei dintorni di Bologna (seconda metà del sec. XV) (fig. 13), a Padova (sec. XV), a Loreto nel territorio anconetano — prima testimonianza dello storico Giacomo Ricci (1468-9) —, a Fermo nel Piceno (1473 circa).³⁴⁾ Si tratta come si capisce di centri importanti come anche di nodi cruciali delle vie di comunicazione (e di pellegrinaggio) dell'Italia di quei secoli; verso settentrione, il processo sconfinò oltralpe con la comparsa tra la fine del Quattro e gli inizi del Cinquecento, della Madonna di San Luca di Regensburg (Alte Kapelle), quindi la sua "onda lunga" si espande ad alcuni importanti centri d'Europa ininterrottamente fino a tutto il sec. XVII, toccando Guadalupe in Spagna, Cambrai in Francia (Notre-Dame des Grâces), Liegi nel Belgio, Praga in Boemia, Brno in Moravia e Czestochowa in Polonia.³⁵⁾ Nel caso fiorentino l'intento di omologazione leggendaria è quantomai chiaro, come dimostra il fatto, messo in luce da una recente indagine, che l'attribuzione a San Luca non fu accettata unanimemente e provocò addirittura uno scontro di poteri tra l'aristocrazia locale del piviere d'Impruneta e la lobby cittadina, i cui interessi erano rappresentati dalla Confraternita della Madonna dell'Impruneta, fondata nel 1340.³⁶⁾ Analoghe osservazioni possono essere fatte per la Madonna di San Luca, patrona di Bologna, la cui "razionalizzazione leggendaria" si deve alla penna del notaio Graziolo Accarisi; mentre da un lato ricerche recenti considerano altamente probabile che il culto lauretano si sia sviluppato inizialmente intorno ad una immagine su tavola, sostituita verso la fine del Quattrocento con una statua lignea, e che la venerazione sia stata trasmessa solo nel corso del Trecento alla Santa Casa (fig. 14). Questo trapasso dello status di reliquia all'edificio ha potenziato il luogo di culto, sviluppatosi in dipendenza dal porto di Ancona e dal cammino di pellegrinaggio per Roma, nel suo valore, e di conseguenza anche l'immagine ha ricevuto un'importanza di gran lunga accresciuta, razionalizzata alla fine con l'attribuzione a San Luca.³⁷⁾

Al processo macroregionale fin qui delineato si affiancarono anche dei fenomeni secondari di natura locale. Una volta che un centro secondario aveva assunto e rielaborato il modello cultuale e leggendario importato dalla gateway principale, i suoi modelli potevano produrre nuove realtà di culto nell'area territoriale rientrante nel suo campo di polarizzazione. È il caso di Fiesole, che nel 1521 promuove la venerazione della propria 'Madonna' di Santa Maria Primerana, designata come opera di San Luca consegnata da San Pietro in persona al protovescovo fiesolano, San Romolo: a nessuno sfuggirà il significato politico di questa storia, chiaramente prodotta dalla rivalità di quella sede vescovile con il centro più importante dell'area, Firenze.³⁸⁾ Analogamente, è pro-



13 - MONTE DELLA GUARDIA (BOLOGNA), SANTUARIO DELLA MADONNA DI SAN LUCA
MADONNA DI SAN LUCA (SEC. XIII)



14 - LORETO, ARCHIVIO STORICO DELLA SANTA CASA
MADONNA DI LORETO, XILOGRAFIA ACQUARELLATA (SEC. XVII)

babile che il culto della 'Madonna' di Ratisbona abbia provocato la comparsa di altre immagini lucane in Baviera e in Svizzera, a Freising e Aufkirchen; ³⁹⁾ com'è anche vero che la stessa Roma possiede un campo d'influenza secondario, all'interno del quale compare ad esempio l'attribuzione all'evangelista, nel sec. XV, della *Theotòkos* venerata nella badia greca di Grottaferrata. ⁴⁰⁾

La fase diffusiva dell'argomento lucano, spontanea e centrifuga nelle sue varie articolazioni, viene interrotta o quantomeno frenata notevolmente dall'irrompere delle lotte di religione e dalle nuove strategie di azione adottate dalla Curia romana dopo il Concilio di Trento. Anche nei secoli precedenti le autorità ecclesiastiche avevano riconosciuto nell'attribuzione di un'opera di alta venerazione al pennello dell'evangelista un ottimo strumento per porre a disciplina e a più serrato controllo un'espressione fondamentale della pietà popolare. Il richiamo a un così famoso personaggio combinato con la creazione tutt'intorno all'immagine di un adeguato *background* leggendario, dava legittimità a un culto ormai solido e, di pari passo, uniformava il fenomeno a un modello culturale riconosciuto e riconoscibile, ottenendo il risultato di limitare la portata dell'incontrastata ca-

pacità di intervenire nel piano storico, tramite mezzi magico-operativi, che la cultura popolare non cessava — né mai ha cessato — di attribuire ai propri oggetti di venerazione. Tuttavia si era trattato di un processo incontrollato al quale si erano mescolati, come s'è visto, stimoli di natura politica, localistica, economica, di competenze ecclesiastiche, di rivalità fra ordini religiosi, e così via; già alcuni intellettuali si erano dunque posti il problema dell'autenticità delle tavole lucane, come San Tommaso e il leggendista Pietro Natali (sec. XIV). ⁴¹⁾ Su tale scia nel 1577 San Pietro Canisio, che doveva fronteggiare le idee calviniste che negavano l'antichità del culto delle immagini, affermò l'esistenza di una sola immagine lucana (probabilmente quella di Santa Maria Maggiore), di cui tutte le altre icone attribuite al santo erano copie antichissime. ⁴²⁾ D'altra parte lo stesso autore, spinto dalle necessità polemistiche, si vedeva comunque costretto a puntare l'accento sull'epoca remota a cui tutte queste tavole risalivano, e a promuovere il recupero dell'antica figurazione cristiana, i cui caratteri stilistici e iconografici permettevano molte meno critiche che non le "lascive" e travianti pitture contemporanee. I modelli lucani vennero per così dire riutilizzati come punti di partenza per una ridefinizione della presenza e dell'uso della figurazione religiosa e rituale: in tal senso l'attacco alla maniera di Michelangelo da parte del Gilio ⁴³⁾ fu complementare all'operazione tentata dallo stesso Canisio e da altri scrittori, di attribuire cioè al pittore "genio" e di fama universalmente riconosciuta le caratteristiche cattoliche del pittore santo ed ispirato, tanto da diffondere in uno scritto la notizia secondo cui il sommo artefice Tiziano Vecellio ancora in vita custodirebbe in casa sua una copia fedele della celebre immagine di San Luca, ⁴⁴⁾ o definire lo stesso evangelista « Apellis aemulus ». ⁴⁵⁾

D'altra parte la giustificazione dell'attività pittorica dell'evangelista diveniva uno degli argomenti cruciali per sconfiggere i Calvinisti. Quando non vi fu molto più da oppugnare su base documentaria (il che comportò il recupero di numerosi scritti bizantini), si finì con l'additare agli avversari la presenza effettiva di immagini di alta venerazione e di grande operatività "da sempre", per antichissima tradizione, attribuite a San Luca. Ne derivò, nonostante l'ammonizione del Canisio, una tendenza a convalidare l'origine lucana del maggior numero di tavole possibile. Onde fornire all'operazione un carattere di maggiore credibilità si adottarono nuovi metodi d'indagine, ivi compresi quelli di confronto dei particolari stilistici e iconografici presi a prestito dalla neonata storia dell'arte: nell'opera, ad esempio, del curato Niccolò Cassiani, che all'inizio del sec. XVII tentò una ricognizione delle autentiche icone lucane di Roma, il metodo "attribuzionistico" diviene il necessario *pendant* al sostegno delle fonti scritte, tanto che si arriva alla formulazione dei caratteri distintivi della maniera di San Luca rispetto a quella successiva delle tavole greche, e all'eliminazione della



15 - MONTEVERGINE (AVELLINO), ABBAZIALE
MADONNA CON IL BAMBINO (MAMMA SCHIAVONA) (INIZI SEC. XIV)



16 - MONTENERO (LIVORNO)
CHIESA-SANTUARIO DELLA MADONNA, ALTARE MAGGIORE
MADONNA DI MONTENERO (SEC. XIV)

‘Madonna’ di Santa Maria Maggiore dal *corpus* dell’evangelista per ragioni stilistiche.⁴⁶⁾

Questa sorta di scienza critica delle immagini di culto operative fu la base da un lato delle grandi opere di catalogazione promosse dai Gesuiti e culminate nell’*Atlas Marianus* di Wilhelm Gumpenberg,⁴⁷⁾ dall’altro di un nuovo processo di proliferazione delle icone di San Luca nei santuari d’Italia. Bastò d’ora in avanti che le caratteristiche di antichità, definizione sommaria della forma e operatività straordinaria delle icone note di San Luca venissero riconosciute anche solo vagamente in singole immagini di culto, per arrivare velocemente all’attribuzione. Si trattò di un processo “centripeto”, diretto verso il centro del cattolicesimo e le sue linee di tendenza, di adeguamento a un modello visivo,

oltre che culturale e leggendario, che le autorità ecclesiastiche seppero destramente controllare trasformandolo in un processo di uniformazione a modelli di religiosità romani; contemporaneamente la stilizzazione e istituzionalizzazione di una pratica nata occasionalmente alla fine del sec. XVI (durante la predicazione del frate cappuccino Girolamo Paolucci de’ Calboli da Forlì, † 1620), quella dell’incoronazione delle immagini miracolose,⁴⁸⁾ garanti alla Curia papale un controllo effettivo dei più importanti fenomeni culturali: adesso soltanto la concessione della corona da parte del Reverendissimo Capitolo di San Pietro poteva dare legittimità all’affermazione di un nuovo culto lucano, e per tal fine era necessario presentare alla commissione romana una sorta di documentazione che rendesse ragione per ogni immagine delle sue origini prodigiose, della sua operatività e della sua fama, come sancito dalle decisioni della XXV risoluzione del Concilio di Trento (1563). Di conseguenza, intorno ad ogni nuova immagine dell’evangelista non ci si poteva limitare ad una semplice attribuzione, ma si doveva dar vita ad un *background* leggendario sufficientemente elaborato e verisimile: per questo spesso si finì col ricorrere all’adattamento di *topoi* noti alla letteratura agiografica e che per lo più ripetevano modelli romani o si basavano sulle autorità bizantine combinandole con elementi storici locali (vedi le discussioni sulla sopravvivenza dell’Odighitria o Itria o Madonna di Costantinopoli nel Regno meridionale).⁴⁹⁾

Significativamente, questa fase matura del processo di diffusione delle immagini lucane presenta un panorama che include soprattutto alcuni tra i centri di culto popolari più importanti della penisola, dove più tenacemente resistevano le pratiche magico-religiose (“pagane”) che la Chiesa controriformata si proponeva di estirpare. Così, solo per fare pochi esempi, citiamo la ‘Madonna’ della Civita presso Itri, la ‘Mamma Schiavona’ di Montevergine (fig. 15), la ‘Madonna’ di Montenero presso Livorno (fig. 16) o la ‘Madonne’ gemelle del Monte Crea e di Oropa in Piemonte, immagini venerate in santuari posti nei punti più suggestivi del paesaggio naturale, sulle cime di monti ritenuti sacri spesso fin da epoche remote o in coincidenza di grotte, fonti e sorgenti miracolose.⁵⁰⁾ Altre, di natura più chiaramente “politica”, sono comparse in zone di frontiera, quasi a far da guardiane apotropiche dell’ecumene cattolica, come a Tersatto di Istria⁵¹⁾ o, meglio ancora, nel Sacro Monte nei pressi di Varese, che possiede una statua della Vergine che si vuole lì collocata da Sant’Ambrogio dopo la vittoria sugli ariani (chiara allusione ai protestanti della vicina Svizzera).⁵²⁾ Altre immagini infine hanno ottenuto lo *status* “lucano” per stimoli localistici o singolaristici, come nel Tre-Quattrocento: vedi ad esempio la ‘Madonna’ di Santa Maria in Via a Camerino (fig. 17), cimelio di guerra della città,⁵³⁾ o la ‘Madonna della Purità’ in San Paolo Maggiore a Napoli, designata alla fine del sec. XVII protettrice dell’Ordine teatino.⁵⁴⁾

Tuttavia l'uniformazione leggendaria e rituale dei singoli culti ha sortito presto l'effetto di accelerare la fase di saturazione del processo di diffusione delle immagini lucane. Mentre andavano esaurendosi le possibilità (in termini di successo culturale, vale a dire di capacità di colpire l'attenzione e l'emozionalità dei devoti) dell'argomento dell'evangelista, presero il sopravvento *topoi* leggendarî di altro tipo: dalla venerazione di immagini che di lucano vantavano solo la somiglianza o l'aspetto, fino al culto di icone di vera o presunta origine orientale (talvolta nascoste sotterra o affidate alle acque all'epoca delle controverse iconoclastiche) o al ritorno-riscatto di tradizioni di chiara impronta popolare, priva di reinterpretazione ma semplicemente stilizzata o topicizzata (vedi ritrovamento di affreschi, immagini che sanguinano o lacrimano, apparizioni e prodigi luminosi).⁵⁵

1) A Zeus era attribuita anticamente la celebre statua dell'Artemide di Efeso (cfr. E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899, pp. 1-25; 263-294). L'attività pittorica di Mani è nota attraverso un celebre passo di Sant'Ephrem e dal *Kephalaion XCII* copto-manicheo del Museo di Berlino: cfr. E. BECK, *Ephrāms Polemik gegen Mani und die Manicher*, Louvain 1978, pp. 5 e 6, e D. HEMMERDINGER-ILIADOU, *Les données archéologiques dans la version grecque des sermons de saint Ephrem le Syrien*, in *Cahiers Archéologiques*, XIII, 1962, pp. 29-37. Da alcuni passi di Ireneo (IRENEI *Adversus Haereses*, I, 25) ed Epifanio (EPIPHANII *Contra Carpocrasios*, lib. II, tomo II, Haeres. 26, PG, XLI, col. 374) è possibile evincere la presenza presso la setta gnostica dei Carpocrasiani di ritratti di Cristo attribuiti a Ponzio Pilato. Sui dipinti achiropiiti di Cristo vedi nota seguente; di un ritratto del Salvatore a Gerusalemme, che si voleva realizzato a ricamo dalla Vergine Maria, parla il pellegrino del sec. V Arculfus (T. TOBLER, *Itinera et descriptiones terrae sanctae*, I, Genève 1877, p. 156); altri ritratti di Cristo si volevano invece eseguiti dagli apostoli Pietro e Paolo (DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, pp. 108* e 109*). In Italia si incontra il fenomeno dell'attribuzione di crocifissi alla mano di Nicodemo nel caso del Volto Santo di Lucca (vedi soprattutto, C. FRUGONI, *Una proposta per il Volto Santo*, in C. BARACCHINI, M.T. FILIERI (a cura di), *Il Volto Santo, Storia e culto*, catalogo della mostra, Lucca 1982, pp. 15-48, con bibliografia) e delle sue copie di Borgo San Sepolcro (G. MARANGONI, *Storia dell'antichissimo Oratorio, o cappella di San Lorenzo nel Patriarchio lateranense, comunemente appellato Sancta Sanctorum...*, Roma 1747, p. 158) e Numana (C. FRANCIOTTI, *Historie delle miracolose immagini, e delle vite de' Santi, i corpi de' quali sono nella Città di LUCCA*, Lucca 1613, p. 166) dove tuttavia l'attribuzione riguarda contemporaneamente Nicodemo e San Luca evangelista. La decorazione di chiese nestoriane in varie città del Golfo Persico era attribuita nel Medioevo al leggendario evangelizzatore dell'Oriente, come afferma la *Vita di Mar Mari*, pubblicata in ASSEMANI *Bibliotheca Orientalis*, III, 2, Romae 1728, p. CCCL. Sulle analoghe leggende in ambito buddhista cfr. G. TUCCI, *Tibet (Archaeologia Mundi. Enciclopedia archeologica)*, Ginevra 1975, pp. 114 e 115.

2) Sul concetto di integrazione leggendaria cfr. F. LANZONI, *Genesi, svolgimento e tramonto delle leggende storiche*, Roma 1925, pp. 30-32.

3) Di questo processo è emblematica la storia di quella che è la più antica immagine culturale cristiana a noi nota, la statua di Cristo (forse una reimpiegata di Asclepio) a Paneade in Palestina. Posta nel centro della piazza della



17 - CAMERINO (MACERATA)
CHIESA DI SANTA MARIA IN VIA
MADONNA DI SAN LUCA (SEC. XIII)

città, venne presto ritenuta in possesso di capacità guaritive e taumaturgiche (vedi EUSEBII CAESAREENSIS *Historia Ecclesiastica*, VII, 28, PG, XX, col. 680) da essa trasmesse all'erba che le cresceva alla base. In conseguenza di questo, Paneade divenne presto un importante centro di pellegrinaggio, come testimonia l'abbondanza di *ex voto* per le vie della città descritti da una antica fonte siriana poco nota (*Acta Maris*, ed. ABBELOOS, in *Analecta Bollandiana*, IV, 1885, p. 43). Di fronte a questo processo spontaneo e sempre di maggiori dimensioni, l'autorità ecclesiastica ritenne opportuno togliere dallo spazio pubblico la statua e trasportarla in un apposito santuario (vedi IOANNIS MALALAE *Chronographia*, X, PG, XCVII, coll. 236-239).

4) Fede ne sia la presenza di immagini achiropiite in culture ed epoche diverse: citiamo solo di passaggio la statua achiropiita di Cerere ricordata da Cicerone (DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, Belege 37c, 19*) o quella di Avalokitesvara conservata a Dolma nel Tibet (TUCCI, *op. cit.*, p. 115), ma potremmo includere nel discorso persino il disegno apparso spontaneamente su una roccia per indicare il luogo rituale di una comunità di piantatori aborigeni dell'Australia (vedi B. SPENCER, F.J. GILLEN, *The Native Tribes of Central Australia*, London 1899, p. 426).

5) Cfr. la testimonianza dello PSEUDO-ZACCARIA DI MITILENE, *Storia Ecclesiastica*, XII, 4, ed. F.J. HAMILTON, E.W. BROOKS, *The Syriac Chronicle Known as that of Zacharias of Mitylene*, London 1899, pp. 320 e 321. Per la precisione quello di Diyabudin appartiene a una "terza generazione" delle immagini achiropiite, quelle ottenute per contatto diretto con altre più famose; a questa schiera appartiene anche la copia (o le copie) su matrone del *mandylion* edesseno, il sacro *keramidion*, che fu posto in venerazione, oltre che ad Edessa, nella città-rivale di Mabbug (vedi J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peinture*, I, Paris 1964, p. 40).

6) Vedi NICEPHORI CALLISTI XANTHOPULI *Historia Ecclesiastica*, PG, LXXXVI, col. 165A.

7) ANDREA CRETENSIS *De sanctarum imaginum veneratione*, PG, XCVII, col. 1304C.

8) Più o meno agli stessi anni del passo del vescovo cretese risale uno scritto del patriarca Germano, che tuttavia è riportato solo nella citazione di Giorgio Monaco (GEORGII MONACHI *Chronicon*, IV, 248, PG, CX, col. 920). Giovanni Damasceno precisa che l'immagine era stata dipinta a Gerusalemme mentre la Santa Vergine era ancora in vita, onde lasciare alle successive generazioni il ricordo delle fattezze della Madre di Dio (IOANNIS DAMASCENI *Epistula ad Theophilum*, PG, XCV, col. 349D); un'analoga testimonianza si ritrova anche nel *Discorso contro Costantino Cabalino*, falsamente attribuito al Damasceno (*De sacris imaginibus adversus Constantinum Cabalinum*, PG, XCV, col. 321). La leggenda è nuovamente ripetuta dai patriarchi melkiti (vedi L. DUCHESNE, *L'iconographie byzantine dans un document grec du IX^e siècle*, Grottaferrata 1913, p. 29), e dopo la fine delle controversie iconoclastiche un riferimento all'attività pittorica dell'evangelista viene incluso nelle formule liturgiche della Festa dell'Ortodossia (18 ottobre: vedi *Menologio di Basilio II*, PG, CXVII, col. 113C). Nella prima metà del secolo X la leggenda, riferita però al solo ritratto di Cristo, ritorna nell'anonima *Vita di Teodoro Studita* (PG, CXIX, col. 177), mentre Simeone Metafraste (950-1022) precisa nel suo *Menologio* che Luca dipinse l'icona della Vergine con cera e colori (ossia con l'antica tecnica dell'encausto), e che rappresentava la Madonna col Bambino (*Vitae Sanctorum, In divum Lucam*, PG, CXV, col. 1135), notizia ribadita verso la metà del secolo XII da Teofane Kerameus (*Domenica Orthodoxiae*, Hom. XX, PG, CXXXII, col. 437D).

9) Sulla storia dell'Odighitria cfr. soprattutto I. ZERVOU TOGNAZZI, *L'iconografia e la «vita» delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria*, in *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, XL, 1986, pp. 215-287, in particolare pp. 233-262. Per l'icona rivale delle Blacherne vedi fig. 3.

10) Cfr. la testimonianza di un anonimo pellegrino inglese nel 1190 (S.G. MERCATI, *Santuari e reliquie Costantinopolitane secondo il codice ottoniano latino 169 prima della conquista latina* (1204), in *Collectanea byzantina*, II, Bari 1970, p. 476, n. 4) e del pellegrino russo Stefano da Novgorod, intorno al 1200 (B. DE KHITROWO, *Itinéraires russes en Orient*, Genève 1889, p. 99 e nota 18).

11) La citazione di Teodoro Lettore da parte di Niceforo Callisto è da considerare spuria proprio in conseguenza di questo: la presenza di due imperatrici nella leggenda rende piuttosto probabile che la storia sia nata nel momento in cui già si erano fatti stretti i legami tra la Corte e il santuario di Hodigòn.

12) Sull'icona degli Abramiti cfr. R. JANIN (†), *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin. I. Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique*, t. III (*Les églises et les monastères*), Paris 1969², p. 5.

13) MERCATI, *art. cit.*, p. 486, n. 29.

14) Cfr. R. JANIN (†), *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris 1975, pp. 318 e 323; I. ΤΡΑΥΛΟΣ, *Πολοδομική εξέλιξη των Ἀθηνῶν*, Ἀθήναι 1960, p. 136, note 3-4. Un'immagine achiropiita era venerata in epoca tardo-bizantina a Tessalonica (JANIN, *Les églises...*, *cit.*, pp. 377 e 378).

15) La Madonna di Σουμελά è in realtà una copia miracolosa (ma per altri addirittura l'originale) della *Panayia Athinotissa*, che si vuole portata da Atene dai santi martiri Barnaba e Sofronio in epoca paleocristiana (cfr. E. Θ. ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ, *Ἱστορία τῆς παρὰ Τραπεζοῦντα ἱερᾶς βασιλικῆς πατριαρχικῆς σταυροπηγιακῆς μονῆς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Σουμελά*, Τραπεζοῦς 1898, pp. 11 e 12; A. BRYER, D. WINFIELD, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, I, Washington 1985, p. 254). Sull'Athos custodiscono immagini lucane il monastero georgiano di Iviron (*Panayia Portaitissa*), per cui vedi G. GHARIB, *Le icone mariane. Storia e culto*, Roma 1987, pp. 226-231, e quello serbo di Chilandar (*Panayia Trichersa*, identificata con quella che secondo la leggenda restituì il braccio mozzo a San Giovanni Damasceno e che sarebbe stata ricevuta in dono a Gerusalemme dal santo nazionale serbo, Sava, fratello del re Stefano Nemanja, fondatore del monastero: vedi L. KRETZENBACHER, *Legende und Athos-Ihne. Zu Gegenwartsüberlieferung, Geschichte und Kult um die Marienikone der 'Dreihängigen'*, in *Südstforschungen*, XXI, 1962, pp. 22-44). Sulla *Panayia Kykkotissa*, che si vuole donata al monastero di Kykkos nei monti Troodos dal *basileus* Alessio Comneno, vedi soprattutto M. TATÍĆ-DJURIĆ, *L'icône de la Vierge Kykkotissa*, in *Επετηρίδα κέντρου μελετών ἱερᾶς μόνης Κύνκου*, A, 1990, pp. 208-220; la sua fama è a tutt'oggi contesa dal monastero rivale di Makheras sui monti Kionia, che si vanta di possedere anch'esso un'icona di mano dell'evangelista. La 'Madonna' di Smolensk è identificata in un'icona di San Luca portata in dote al principe Vsevolod di Cernigov dalla principessa bizantina Anna nel sec. XI; la celebre *Vladimirskaja* della Galleria Tret'jakov (di recente restituita al culto) avrebbe invece fatto parte addirittura dei doni di Eudossia alla cognata Pulcheria durante il viaggio in Terrasanta: e al principe di Vladimir Jurij Dolgorukij sarebbe giunta, nel sec. XV, come dono (e benedizione-legittimazione) del patriarca ecumenico Lukas Chrysobergis (vedi A. ANISIMOV, *Our Lady of Vladimir*, Prague 1928). Due città (Mosca e Toropez presso Pskov) e un monastero nei pressi di Filippi in Macedonia si contendono il possesso dell'originale 'Madonna Korsunskaja', opera di San Luca in origine conservata secondo una versione a Cherson in Crimea, secondo un'altra ad Efeso (vedi *Icona, Volto del Mistero*, catalogo della mostra (Brescia, 14 settembre-10 novembre 1991), Milano 1991, p. 84). Un caso particolare è quello della 'Madonna del Fileremo', opera lucana che in antico fu venerata (o si è creduta tale) come protettrice dell'isola di Rodi e che assurse in seguito a palladio dell'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni, tanto da seguirli, nel 1523, nell'esilio a Malta, e nel 1798 nella

diaspora a San Pietroburgo. Distrutta durante la rivoluzione di Ottobre, una sua copia fu richiesta ed ottenuta dalle autorità bolsceviche dal governatore italiano di Rodi Mario Lago; negli anni '20 la Corte di Belgrado sostenne di possedere l'immagine nel proprio tesoro, proponendola così come palladio del neocostituito Regno di Jugoslavia (vedi M. EVEN, *L'icone errante*, in *Rivista del sovrano ordine militare di Malta*, III, 6, 1939, pp. 12-18).

16) Vedi *Κυκλωπὸν τοῦ Μ. Σπηλαίου*, Ἀθήναι 1850, pp. 90-93. Altri casi sono quello già citato della *Panayia Kykkotissa* a Cipro e quello della 'Madonna Vimatariissa' del monastero di Vatopedi sull'Athos, dove ritorna il riferimento a Giovanni Cantacuzeno. Nell'iconostasi di San Giorgio dei Greci a Venezia è venerata altresì un'icona del *Pantokrator* (sec. XIV) che sin dai primi anni del Cinquecento è ritenuta proveniente dal Palazzo imperiale di Costantinopoli (cfr. M. CHATZIDAKIS, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique*, Venise 1962, p. 6).

17) Il processo di concretizzazione si è messo in moto analogicamente anche nel caso di altri *topoi* leggendari, come ad esempio quello dell'icona che si voleva aver parlato a Santa Maria Egiziaca a Gerusalemme, e che la Basilica di Santa Sofia custodiva gelosamente (cfr. DE KHITROWO, *Itinéraires...*, cit., p. 161). Una situazione di "frontiera" è chiaramente riconoscibile dietro la storia della *Panayia Sissiotissa*, a tutt'oggi patrona di Cefalonia nell'Eptaneso. Questa, all'epoca della dominazione veneziana, iniziata nel 1500, era venerata col titolo di 'Madonna di Assisi' una tavola che si voleva lasciata da San Francesco durante il suo viaggio in Oriente del 1219; tra Sei e Settecento, quando dalla terraferma ellenica cominciò ad allargarsi alle isole ioniche l'espansione sul territorio della cultura ortodossa, questa si appropriò del culto sostituendo all'immagine originale una copia adattata alle necessità funzionali dell'icona (si immaginò una variante della 'Madonna della Seggiola' di Raffaello a cui sia stato rifatto il trucco con creme e ciprie bizantine), eseguita e firmata nel 1700 dallo "zoografo" cretese Stephanos Tzankarola. Ciononostante, per estirpare il radicato culto di matrice occidentale, gli ortodossi si videro costretti a far ricorso a un motivo di prestigio (traduci: di venerabilità) che superasse il richiamo a San Francesco di Assisi: questo non poteva darsi altrimenti che diffondendo la fama di una nuova icona di San Luca. E così avvenne: le copie della 'Madonna Sissiotissa' divennero estremamente popolari in tutto il mondo greco-ortodosso nei secoli XVIII e XIX (vedi [B. ROTHEMUND], *Handbuch der Ikonkunst*, München 1966, p. 263). In altre aree di frontiera si ritrova il riferimento all'evangelista; nel caso della 'Madonna' di Tortosa in Siria è difficile stabilire se esso fosse dovuto all'iniziativa del clero melkita o dei Crociati: vero è che comunque incontrò il favore dei Cristiani Giacobiti e addirittura dei Musulmani (vedi J. NASRALLAH, *Le culte de Marie en Orient*, Paris 1971, pp. 17-21). È probabile che sia stata stimolata dal confronto con Bisanzio la diffusione presso i Copti delle icone attribuite a San Luca, come quella testimoniata nel 1346 in Abu Sarga al Vecchio Cairo dal pellegrino Niccolò da Poggibonsi (*Libro d'Oltramare*, cap. CXI, ed. a cura di A. LANZA, in *Pellegrini scrittori. Viaggiatori toscani del Trecento in Terrasanta*, Firenze 1990, p. 122) o l'altra con San Michele Arcangelo venerata a lungo nella Cattedrale di San Marco ad Alessandria (vedi J.M. VANSLEB, o.p., *Nouvelle relation en forme de journal, d'un voyage fait en Egypte*, Paris 1677, pp. 237 e 238).

18) Per le vicende culturali di Roma, di cui qui si traccia solo una panoramica a grandi linee, si rimanda ai saggi di G.P. WOLF, *Salus Populi Romani. Studien zur Geschichte des römischen Kultbildes im Mittelalter*, Heidelberg 1990; H. BELTING, *Icons and Roman Society in the Twelfth Century, in Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, Forms and Regional Forms* (Villa Spelman Colloquia, vol. I), ed. by W. TRONZO, Bologna 1989, pp. 27-41; IDEM, *Bild und Kult. Eine Geschichte*

des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, in particolare pp. 34-36; 76-87; 137-148; 246-252; 348-368.

19) Cfr. su questo K. BULL-SIMONSEN EINAUDI, «Fons Olei» e Anastasio Bibliotecario, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, s. III, XIII, 1990, pp. 179-222.

20) Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi B.A.V.), Fondo Santa Maria Maggiore, n. 122, cc. 141v, 143, che WOLF, op. cit., riporta per intero in appendice; una traduzione tedesca è reperibile in BELTING, *Bild und Kult...*, cit., pp. 590 e 591. Sulla storia culturale dell'immagine vedi V.J. KOUDELKA, o.p., *Le «Monasterium Tempuli» et la fondation dominicaine de San Sisto*, in *Archivum Fratrum Praedicatorum*, XXXI, 1961, pp. 5-81; in particolare pp. 13-19.

21) Vedi il testo burgundiano nell'edizione di E.M. BUYTAERT, *Johannes Damascenus. De fide orthodoxa*, New York 1955, pp. 334 e 335: «Accepimus Lucam apostolum et evangelistam pinxisse Dominum et matrem eius; quorum imagines habere et Romanorum famosas civitatem. In Hierosolymis autem cum diligentia consistunt, quia et Iosephus Iudaeus, ut quidam aiunt, secundum illam speciem quam et Hierosolymis habent, quam et Romanam vocant, eodem modo historia tradit visum fuisse Dominum synphrin (id est consuperciliatum), euphthalmos (id est bene oculatum), macripson (id est longum vultum habentem), epikyphos (id est acclivem), euilica (id est bonae aetatis), cum scilicet apparet homo, "cum hominibus conversabatur"». In realtà Andrea da Creta si riferiva alla Madonna Romana ('Ρομαία) conservata a Costantinopoli; Burgundino pensò che si parlasse ancora di Gerusalemme, e ritenne che l'icona di Cristo lì conservata fosse detta "Romana" in quanto identica all'altra di San Luca conservata nella città papale.

22) Così già nella *Descriptio lateranensis ecclesiae* (1153-4), citata da R. VALENTINI, G. ZUCCHETTI, *Codice topografico della città di Roma*, III, Roma 1942, p. 357, quindi nel libello in onore del Cristo Lateranense di Nicolaus Maniacutius (*De S. Imagine SS. Salvatoris in palatio Lateranensi*, Romae 1709).

23) Su questo cfr. W.F. VOLBACH, *Il Cristo di Sutri e la venerazione del SS. Salvatore nel Lazio*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XVII, 1940/41, pp. 97-126.

24) Cfr. WOLF, op. cit., passim.

25) Cfr. THEODORICUS DE APOLDIA, *Liber de vita et miraculis Sancti Dominici*, B.A.V., Cod. Vat. Lat. 1218 (sec. XV), cap. V, cc. 28v-29r e 32r-v; TOLOMEO DA LUCCA (= Fiadoni Bartolomeo, Vescovo di Torcello, 1236-1327 ca.), *Historia Ecclesiastica*, XI, 2, in L.A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores*, XI, Mediolani 1727, pp. 911 e 912; DIVI ANTONINI Archiepiscopi Florentini, et doctoris S. Theologiae praestantissimi, *Chronicorum opus, in tres partes diuisum...*, opera ac studio Petri Maturi, S.J., Lugduni 1586, III, p. 625; quest'ultimo tuttavia riferisce la leggenda della peste alla Madonna di San Sisto allorché parla di San Domenico, mentre attribuisce la stessa a quella di Santa Maria Maggiore quando parla di San Gregorio Magno.

26) Cfr. DURANDUS, *Rationale divinarum officiorum* [1280], ed. Venetiis 1568, lib. VI, c. 89, p. 209.

27) Vedi BELTING, *Icons and Roman Society...*, cit., pp. 34 e 35; *Bild und Kult...*, cit., pp. 360 e 361.

28) PHILIPPUS BERGOMAS, *Supplementum chronicarum*, [Venetiis 1492], c. 106r: «Feru(n)t etia(m) cu(m) beata dei genitricis Maria (cui familiaritate vsus fuerat) edoctu(m) fuisse de his p(re)sertim que soli co(n)staba(n)t virginis... Hic etia(m) cu(m) picture artis edoct(us) esset: p(ro)p(ter) familiaritate(m) qua(m) iugiter cum beata virgine habuerat (vt scribit Damascen(us)) ei(us) imagine(m) pluries sibi depinxit e q(ui)b(us) nu(n)c Rome due p(er)hibent quar(um) vna apud sancta(m) Maria(m) de populo ordinis nostri maxima veneratione et populi frequentia inuisit et custodit».

29) Cfr. ad esempio il testo in appendice al BELTING, *Bild und Kult...*, cit., pp. 598 e 599.

30) Vedi I.B. PAULIANUS, *De Iobileo et indulgentiis*, Romae 1550, p. 227; O. PANVINIO, *Le sette chiese romane*, Roma 1570, p. 309; C. BARONII, *Annales Ecclesiastici*, VIII, Romae 1599, ad annum 590; P. DE ANGELIS, *Basilicae S. Mariae Maioris de urbe descriptio et delineatio*, Romae 1621, p. 822. Cfr. anche BELTING, *Bild und Kult...*, cit., p. 86.

31) Vedi N. CASSIANI, *Trattato sopra le Immagini dipinte da s. Luca*, B.A.V., Cod. Regin. Lat. 2100, 7v-9r, che cita un testo delle *Mirabilia Urbis* degli anni del pontificato di Alessandro VI.

32) A Tivoli la paternità lucana è stata attribuita alla 'Madonna Advocata' in Santa Maria Maggiore e al 'Cristo' del Trittico del Salvatore nel Duomo (sec. XII): vedi G. MARANGONI, *Istoria dell'antichissimo Oratorio, o cappella di San Lorenzo nel Patriarchio lateranense, comunemente appellato Sancta Sanctorum, e della Celebre Immagine del SS. Salvatore detta Acheropita, che ivi conservasi; colle notizie del culto, e varj riti praticati anticamente verso la medesima: come anche dell'origine, ed uso di tal sorta di immagini venerate nella Cattolica Chiesa...*, Roma 1747, pp. 143 e 144.

33) Cfr. M. BONFIOLI, E. ERMINI, *Premesse ad un riesame critico dell' "Icone" del duomo di Spoleto*, in *Atti del 9° Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo* (Spoleto 27 settembre-2 ottobre 1982), Spoleto 1983, pp. 821-836, che riporta i testi manoscritti dell'Archivio del Duomo di Spoleto, pergamene nn. 496 e 508 (*ibidem*, nn. 46 e 48). Desidero ringraziare il can. Giuseppe Falcinelli del Capitolo del Duomo di Spoleto per avermi cortesemente procurato una riproduzione dell'immagine.

34) Per la 'Madonna' dell'Impruneta vedi Piovano STEFANO, *Capitoli della Compagnia della Vergine* [1340], pubblicati in *Capitoli della Compagnia della Madonna dell'Impruneta*, a cura dell'Accademia della Crusca, Firenze 1866, pp. 10-13; sulla 'Madonna di San Luca' sul Monte della Guardia presso Bologna cfr. LEANDRO DEGLI ALBERTI, *Historia della Madonna di S. Luca...*, Bologna 1539, che sviluppa la leggenda rielaborata nelle sue linee generali da Graziolo Accarisi negli anni '80 del sec. XV (vedi ancora A. VITTORELLI, *Gloriose memorie della B.ma Vergine Madre di Dio; Gran parte delle quali sono accennate, con Pitture, Statue, & altro nella maravigliosa Capella Borghesia, dalla Santità di N.S. PP. PAOLO V. edificata nel Colle Esquilino*, Roma 1616, pp. 387-390; D. MALVASIA, O.P., *La venuta et i progressi miracolosi della S.ma Madonna dipinta da S. Luca posta sul Monte della Guardia dall'anno che ci venne 1160 sin'all'anno 1617*, Bologna s.d.; A. ZANELLA, *Atlante Mariano ossia origine delle immagini miracolose della B.V. Maria venerata in tutte le parti del mondo, redatto dal padre gesuita Guglielmo Gumpfenberg*, pubblicato per cura dell'editore Giambattista Maggia, recato in italiano ed aggiuntevi le ultime immagini prodigiose fino al secolo XIX da Agostino Zanella sacerdote veronese a beneficio del Pio Istituto dei Sordi-Muti in Verona, VII, Verona 1839-44, pp. 1283-1298; S. PEZZOLI, *Reperitorio generale dei santuari in Emilia Romagna*, in AA.VV., *Arte e santuari in Emilia Romagna*, Milano 1987, pp. 207 e 208; E. GOTTARELLI, *I viaggi della Madonna di S. Luca*, Bologna 1976; M. FANTI, *La Madonna di S. Luca nella leggenda, nella storia e nella tradizione bolognese*, in *Il Carrobbio*, III, Bologna 1977; I. CASSOLI, *La Madonna di S. Luca e il suo santuario in Bologna*, Bologna 1989, pp. 3-7). Sulla Madonna Costantinopolitana di Santa Giustina a Padova vedi C. BRVNI, *De legationibus libri quinque: cunctis in Repub. versantibus, aut quolibet Magistratu fungentibus peritiles, & lectu iucundi. De Coeremoniis libri sex: ad veram Pietatem Deique cultum, contra errores & abusos, uiam ostendentes. De Imaginibus liber unus: ex omni disciplinarum genere copiose disserens...*, Moguntiae 1548, p. 31; ZANELLA, op. cit., II, pp. 29-37; R. ZANOTTO, *Il vescovo Barozzi e la Madonna Costantinopolitana*, in *Bollettino diocesano di Padova*, 19, 1934, pp. 250 e 251; BELTING, *Bild und Kult...*, cit., p. 383. La prima attribuzione a San Luca della 'Madonna' di

Loreto si trova in G. RICCI, *Virginis Mariae Loretae Historia* [1468-9], ed. a cura di G. SANTARELLI, Loreto 1987, p. 120. Questi pare che si riferisse ancora ad un'immagine su tavola, certo sostituita con una statua, forse in seguito ad un incendio, quando scrive G. ANGELITA, *Translatio miraculosa ecclesiae beatae Mariae Virginis de Loreto* (1530), edito in G. HUFFER, *Loreto. Eine Geschichtskritische Untersuchung der Frage des heiligen Hauses*, Münster 1913-21, vol. I, pp. 242-249 (su questo problema e per una bibliografia completa cfr. G. SANTARELLI, *La Santa Casa di Loreto*, Loreto 1988). La trasformazione della Madonna lauretana in statua ha dato luogo alla diffusione della leggenda di San Luca scultore, con cui si giustificò l'attribuzione all'evangelista di altre statue, come quelle di Oropa e del Monte Crea in Piemonte (VITTORELLI, op. cit., pp. 400 e 401). Sulla 'Madonna delle Grazie' del Duomo di Fermo vedi lo stesso VITTORELLI, op. cit., pp. 398 e 399; C. TOMASSINI, *La città di Fermo e S. Giacomo della Marca*, in *Picenum seraphicum*, XIII, 1976, pp. 171-200; BELTING, *Bild und Kult...*, cit., pp. 385-390. Anche la protettrice di Venezia, la 'Madonna' cosiddetta "Nicopea" di San Marco, un'autentica icona bizantina medioevale, dovette a questo processo di omologazione l'adozione del riferimento a San Luca; solo più tardi, nel sec. XVII, la leggenda fu, per così dire, razionalizzata e messa in relazione con la storica cittadina. Il patriarca Tiepolo (G. TIEPOLO, *Trattato dell'immagine della gloriosa Vergine dipinta da s. Luca, conservata già molti secoli nella ducale chiesa di s. Marco nella città di Venetia*, Venetia 1618), la identificò analogamente a quanto si stava facendo in quegli anni in relazione ad altre immagini miracolose (vedi nota 49), con l'Odighitria di Costantinopoli; C. QUIRINI, *Relazione della imagine Nicopea, che si ritrova in Venetia nella Ducale Chiesa di s. Marco*, Venetia 1645, lo contraddisse identificando l'icona con quella che si trovava nella Cappella della Madonna *Nikopiōs* nel Palazzo Imperiale della città del Bosforo, vale a dire la cappella dei *basileis* di Bisanzio, così come San Marco era la Cappella dei Dogi veneziani. Quest'idea fu supportata da un'attenta lettura delle fonti bizantine e dalle descrizioni veneziane della presa di Costantinopoli nel 1204, in cui si raccontava che gli aggressori avevano sottratto al *basileus* Alessio V Marzuffo l'icona della Vergine che accompagnava l'imperatore nelle battaglie, chiaro segno del passaggio del favore "palladiale" della Vergine da Bisanzio a Venezia (vedi come descrive il fatto M.A. SABELLICO, *Croniche che tractano de la origine de' veneti...*, [Milano 1507], Deca I, lib. 8, LXV-LVI: «[...] la imagine de la uergine tolta a li Greci. Li taliani: e Franzosi lhaueno in bono segno: fermati per quella douere hauere uictoria: chel segno non de piccolo sancto. Partito da Greci: ere uenuto da loro»). Sulla storia culturale della Nicopea in generale vedi A. RIZZI, *Le icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane*, in *Θρησολογία*, IX, 1972, pp. 250-291, in particolare pp. 270 e 271 nota 23; IDEM, *Un'icona costantinopolitana del XII secolo a Venezia: la Madonna Nicopeia*, in *Θρησολογία*, XVII, 1980, p. 290 e ss.

35) Per l'attribuzione lucana alla *Virgen de Guadalupe* vedi VITTORELLI, op. cit., pp. 384-397. Su Notre-Dame des Grâces di Cambrai vedi G. GAZET, *Histoire ecclésiastique des Pays-Bas*, Valenciennes 1614; VITTORELLI, op. cit., *ibidem*; F. ASTOLFI, *Historia universale delle Immagini miracolose della GRAN MADRE DI DIO...*, Venetia 1623, p. 6. Vedi ancora la scheda in *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises* (Paris, Musée du Louvre, 3 nov. 1992-1er février 1993), Paris 1992, pp. 478 e 479, n. 369. Sulla *Lukasmadonna* di Regensburg cfr. CH. GEWOLDI, *Historia Episcoporum Frisingensium*, Salisburgii 1622. Per quel che riguarda l'immagine di Liegi vedi la discussione in P. COLMAN, *Le trésor de la Cathédrale Saint-Paul à Liège*, Liège 1968, pp. 35-37, e BELTING, *Bild und Kult...*, cit., p. 490 e nota 60. Una copia della 'Madonna d'Araceli' nel tesoro della Cattedrale di San Vito a Praga fu presto scambiata per l'originale lucano, come attestano gli inventari del sec. XV e, più esplicitamente, un'incisione del 1690, per cui cfr. O. PUJMANOVÁ, *Studi sul culto della Madonna di Araceli e della Veronica nella Boemia tardomedievale*,

in *Arte cristiana*, LXXX, 1992, pp. 243-264, in particolare pp. 253 e 254 e note 42-44. L'incoronazione della Madonna di Sant'Agostino a Brno come immagine lucana fu richiesta dai Padri Eremitani custodi della chiesa al Reverendissimo Capitolo Vaticano nella prima metà del sec. XVII (vedi B.A.V., Arch. Cap. S. Petri, XXVII, *Madonne Coronate*, tomo, 6 cc. 100r-v e 108). Sulla Madonna del Monte Chiaro di Czestochowa vedi la discussione del documento quattrocentesco che riporta il nucleo centrale della leggenda (San Luca dipinge l'icona sul legno della tavola di cipresso della casa di Maria Vergine a Gerusalemme) in A. ROZYCKA BRYZEK, *L'immagine d'Odighitria di Czestochowa: origini, culto e la profanazione Ussita*, in *Arte cristiana*, LXXVI, 1988, pp. 79-92, con bibliografia supplementare; vedi anche VITTORELLI, *loc. cit.*; ASTOLFI, *loc. cit.*; A. GOLDONOWSKY, *Dua Claramontana seu imaginis eius origo, translatio, miracula*, Cracoviae 1642.

36) L'aristocrazia locale di Impruneta, che per lungo tempo aveva visto nel controllo di quella realtà culturale un potente mezzo di intervento e in qualche modo di controllo nei confronti del popolo di agricoltori a sé sottoposto, nel momento in cui l'icona fu sottratta alla sua influenza e fu legata tramite l'attribuzione lucana alle vicende del Comune fiorentino, presentò una sorta di contro-documento che negava la paternità di San Luca e parlava al contrario di un pittore di nome «Lucha Santo» (cfr. l'interessante articolo di C. NARDI, *La "Leggenda riccardiana" di Santa Maria all'Impruneta: un anonimo oppositore del pievano Stefano alla fine del Trecento?*, in *Archivio storico italiano*, CXLIX, III, 1991, pp. 503-551).

37) Vedi *supra*, nota 34.

38) La leggenda è attestata dal 1521: cfr. Archivio Vescovile di Fiesole, V, n. 8, c. 33.

39) Sulla Madonna di Freising vedi M. KAAΛIΓΑΞ, *Βυζαντινὴ φορητὴ εἰκὼν ἐν Freising*, in *Ἀρχαιολογικὴ ἐφημερίς*, 100, 1937, pp. 501-504. Un'immagine lucana nel villaggio bavarese di Aufkirchen «ad locum Vvormbsee» è menzionata da MARANGONI, *op. cit.*, p. 281.

40) Probabilmente in questo caso ha inciso molto l'identità «greca» dei monaci della Badia che vennero a confrontarsi con le tradizioni culturali di Roma; il culto della «Theotokos», probabilmente importato dalla Calabria e in pieno vigore già nel corso del sec. XI, se è corretta una recente interpretazione di alcuni versi del monaco Bartolomeo Giuniore (vedi G. GIOVANNELLI (a cura di), *Gli inni sacri di S. Bartolomeo Juniore*, Grottaferrata 1955, pp. 276, 291, 322, 338, 429). Divenuta fondamentale centro culturale per le genti del Tuscolo, è in possesso dell'attribuzione lucana all'epoca di Pio II, come testimonia lo stesso pontefice E.S. PICCOLOMINI, *Commentarii*, a cura di L. TOTARO, Milano 1984, p. 2253. Cfr. soprattutto R. GIANNINI, *Vita della Theotokos di Grottaferrata. Una luminosa presenza plurisecolare*, Grottaferrata 1989.

41) Tommaso d'Aquino riferisce di un'unica immagine di Cristo di mano di San Luca conservata a Roma, indicando chiaramente l'Achiropiita lateranense (*Summa theologiae*, pars III, quaestio 25, art. 3, ed. Cinisello Balsamo 1988, p. 1991). Per Pietro Natali invece il numero delle icone dipinte dall'evangelista era da restringere a tre, delle quali due, come avvertiva lo pseudo-Damasceno, conservate a Roma (Cristo lateranense e Madonna di Santa Maria Maggiore), e una, l'icona dell'Odighitria, a Costantinopoli: vedi PETRUS DE NATALIBUS, *Catalogus sanctorum, et festorum eorum...*, Venetiis 1516 [ristampa dell'edizione originale Vicentinae 1493], lib. IX, caput 79 (San Luca), p. 390.

42) PETRI CANISI De Maria Virgine incomparabili, et Dei genitricis sacrosancta, libri quinque, Ingolstadt 1577, lib. V, caput XXII, p. 697.

43) Vedi G.A. GILIO, *Due Dialoghi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano* [Camerino 1564], edito in P. BAROC-

CHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari 1961, II, p. 3.

44) CANISIUS, *op. cit.*, p. 696: «[...] Caeterum sacrae picturae huius exemplar, quod ex archetypo Lucae fideliter exceptum est, in hunc usque diem extare, & Venetiis apud celeberrimum pictorem Titianum inveniri dicitur, in eoque spectari aiunt notas omnes, quas Nicephorus memoratus alio in loco exposuit ubi staturam, formamque sanctissimae Virginis ex Epiphanijs sententia describit ac nos alibi commemoravimus».

45) VITTORELLI, *op. cit.*, p. 91.

46) CASSIANI, *Trattato...*, cit., B.A.V., Cod. Regin. Lat. 2100.

47) A questa categoria di opere appartengono testi come quelli di P. SAMPERI, s.j., *Iconologia della Madre di Dio, protettrice di Messina*, Messina 1644; JO. B. CANCELLOTTI, *Annales Mariani, quibus historia SS. Virginis Mariae Dei genitricis in singulos annos distribuitur, & appositis subinde rerum humanarum successibus illustratur*, Romae 1661; O. CAIETANI, s.j., *Icones aliquot et origines illustrium aedium sanctissimae Deiparae Mariae, quae in Siciliae insula coluntur*, Panormi 1657; IDEM, *Raguagli delli ritratti della SS. Vergine N.S. più celebri che si riuerscono in varie Chiese della Sicilia. Aggiuntavi una breue relazione dell'origine e miracoli di quelli...*, Palermo 1664. Delle ricerche nelle diverse province della Compagnia di Gesù realizza una summa G. GUMPPENBERG, s.j., *Atlas Marianus, sive de Imaginibus Deiparae per Orbem Christianum miraculosis*, I-II, Monachii 1657, opera aggiornata e completata nel sec. XIX da ZANELLA, *op. cit.*

48) Vedi su questo ANSELMO DA RENO CENTESE, *L'incoronazione delle Immagini Mariane*, in *L'Italia Francescana*, VIII, 1933, pp. 159-180, 308-310, 415-431, 530-542, 651-665.

49) La storia della Madonna dell'Itria meriterebbe uno studio particolare; qui ci limitiamo a citare le discussioni seicentesche sulla sopravvivenza dell'Odighitria di Costantinopoli passate in rassegna da M. GIUSTINIANI, *Dell'origine della Madonna di Costantinopoli, o sia d'Itria. E delle di lei traslationi libri due...*, Roma 1656, e il confronto di diverse tradizioni leggendarie compiuto da C. GUARNA LOGOTETA, *Ricerche storiche sul titolo d'Itria dato a Maria SS. e il culto a Lei prestato nel Regno di Napoli*, Reggio [Calabria] 1845.

50) Tutte quante si trovano sulle alture più suggestive e, per così dire, evocative di potere sacro del paesaggio circostante; il santuario di Montenero ha sotto di sé un vasto sistema di grotte: sulla sua storia culturale vedi FRANCIOTTI, *op. cit.*, pp. 490 e 491; B.A.V., Arch. Cap. S. Petri, XXVIII, *Madonne Coronate*, c. 22r; G.A. CATELANI, *Ragguaglio delle feste fatte in Livorno per l'Incoronazione della Miracolosa Image della Santissima Vergine di Montenero. Descritto al Serenissimo Ferdinando Principe di Toscana*, Livorno 1690. Sappiamo che pratiche paganeggianti continuarono a proliferare a lungo intorno alla «Mamma Schiavona» di Montevergine e che il clero locale condusse una battaglia durissima per estirparle, con risultati tutto sommato ristretti. Fino a non molto tempo fa era in uso andare al santuario a piedi scalzi e con i capelli untati; il pellegrinaggio prevedeva l'ascesa in ginocchio della «Scala Santa», il percorrere con la lingua tutto lo spazio della navata centrale fino all'altare e l'offerta alla Vergine di prodotti alimentari come formaggio, carne affumicata, uova, ecc. Ben evidente è il carattere pagano di tutte queste pratiche: legate al ciclo vitale agricolo, traducevano le ansie di quelle comunità per la sopravvivenza in un ambiente infido (cfr. M. COLANGELI, A. FRASCHETTI, W. MARIA. *Feste, canti, immagini, miracoli nella tradizione popolare italiana*, Perugia 1872, pp. 77 e 78). Per un orientamento sul problema della funzione sociale dei santuari nel dibattito socio-antropologico ci limitiamo a ricordare, per ragioni di brevità, i saggi (di impostazione assai divergente) di A.

ROSSI, *Le feste dei poveri*, Palermo 1986² e V. and E. TURNER, *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*, New York 1978.

51) Nella città istriana viene venerata un'icona di San Luca che si dice donata da papa Urbano V come una sorta di compensazione per la perdita della Santa Casa, lì posatasi per una notte e quindi ripartita per Loreto: cfr. F. GLAVANICH, *Historia tersattana oue si contiene la vera relatione della S. Casa ereditaria della Vergine gloriosa da Nazareth a Tersatto e da Tersatto a Loreto*, Udine 1648.

52) Cfr. VITTORELLI, *op. cit.*, p. 400, e B.A.V., Arch. Cap. S. Petri, XXVII, *Madonne Coronate*, tomo 6, c. 61r.

53) L'icona si vuole portata da Smirne dai crociati del duca Rodolfo da Varano nel 1344 secondo lo storico locale

C. LILI, *Dell'istoria di Camerino*, Macerata 1649-52, II, lib. 3, p. 89 (*ad annum* 1344).

54) Benché l'opera denunciassse la maniera di "Enrico Fiammingo" la si presentò comunque al Reverendissimo Capitolo Vaticano come Madonna di San Luca: vedi B.A.V., Arch. Cap. S. Petri, XXVII, *Madonne Coronate*, tomo 4, c. 287r.

55) Su questa casistica leggendaria vedi A. VECCHI, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*, Firenze 1968, pp. 27 e 28, anche se mi sembra piuttosto azzardato dire che il *topos* della traslazione miracolosa, diffuso soprattutto in relazione alle immagini che si vogliono giunte dall'Oriente, ripeta «le originarie esigenze di pubblico culto proprie dell'area bizantina» (*ibidem*, p. 27).