

L'VIII secolo: un secolo inquieto

Atti del Convegno internazionale di studi

Cividale del Friuli

4-7 dicembre 2008

a cura di VALENTINO PACE



S 12 OCT. 11

Comune di Cividale del Friuli

X 24320

Pubblicazione realizzata da:



Comune di Cividale del Friuli
Assessorato alla cultura



Università degli Studi di Udine
Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali

Con il sostegno della



FONDAZIONE CRUP

FONDAZIONE CRUP CASSA DI RISPARMIO DI UDINE E PORDENONE

Curatore scientifico del convegno e degli atti:
VALENTINO PACE

Cura redazionale:
PAOLA TARANTELLI, LAURA CHINELLATO

Bibliografia:
PAOLA TARANTELLI

Indici:
VERONICA DEL RE

Convegno internazionale di studi "L'VIII secolo: un secolo inquieto"
Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008, Chiesa di Santa Maria dei Battuti

Organizzazione:
Comune di Cividale del Friuli – Assessorato alla Cultura
in collaborazione con Università degli Studi di Udine

Patrocini:
Regione Friuli Venezia Giulia, Provincia di Udine, Parrocchia di Santa Maria Assunta di Cividale del Friuli,
Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Friuli Venezia Giulia,
CISAM di Spoleto, Fondazione de Claricini-Dornpacher, Fondazione CRUP, Friuladria Crédit Agricole

Patrocini:
Comuni facenti parte della candidatura italiana 2008 W.H.L. UNESCO *Italia Langobardorum* - centri di
potere e di culto (568-774 d.C.): Benevento – Brescia – Campello sul Clitunno – Castelseprio – Gornate
Olona – Monte Sant'Angelo – Spoleto

MICHELE BACCI

*L'iconografia come tradizione apostolica nel pensiero iconodulo:
riflessioni sull'Ammonizione di un vecchio (Nouthesia gérontos)*

Il testo noto come *Νουθεσία γέροντος περὶ τῶν ἁγίων εἰκόνων* (Ammonizione di un vecchio sopra le sante immagini), trasmesso da un unico testimone del secolo XI conservato a Mosca (Biblioteca nazionale russa, ms. Mosquensis Gr. 265), è stato edito per la prima volta dallo studioso russo Boris Melioranskij nel 1901 e quindi ripubblicato con un ampio commento, sulla base di una tesi di dottorato, dall' studioso cipriota Andréas Mitsídís nel 1989;¹ poiché le argomentazioni utilizzate, di cui si scorge un riflesso nel più tardo *Adversus Constantinum Cabalinum*,² appaiono ancora piuttosto grossolane e poco sviluppate sul piano della riflessione teologica, si tende a datare il suo nucleo originario (ossia la seconda e terza parte) nella primissima fase dell'iconoclastia, anteriormente alle risoluzioni del concilio iconoclasta organizzato da Costantino V nel palazzo di Hiería nel 754. Composta in Siria probabilmente verso il 750 da un monaco che si designa nel colofone sotto il nome di Θεοσέβης, l'opera dà conto della diatriba sulle immagini avvenuta ai tempi del regno congiunto di Leone III e Costantino V, ossia anteriormente al 741, «sul Monte degli Olivi del Tauro di Cilicia», forse in corrispondenza dell'odierna Zeytoun, tra un vescovo iconoclasta di nome Kosmas e un monaco di nome Giorgio, arbitrariamente identificato da Melioranskij e Mitsídís con l'iconodulo Giorgio condannato dai padri conciliari del 754 e con l'omonimo che divenne arcivescovo di Cipro a metà del secolo VIII.³

Secondo la narrazione, le argomentazioni iconodule del protagonista si incentrarono sin dall'inizio su tre punti fermi: il divieto biblico circa le immagini, al pari di tutte le altre prescrizioni date da Dio a Mosè sul Monte Sinai, era vincolante solo per il popolo ebraico e doveva considerarsi annullato con l'avvento dell'età della Grazia e lo stabilirsi della Nuova Alleanza; la rappresentazione del volto di Cristo non poneva limiti alla percezione della Sua divinità giacché non faceva altro che rimettere in atto l'esperienza visiva che era stata resa possibile dall'Incarnazione; l'iconografia sacra era una consuetudine che risaliva all'età evangelica ed era stata coltivata in prima persona da Cristo e dagli apostoli.

Su quest'ultimo punto la discussione si fece particolarmente accesa. Il vescovo Kosmas protestò più volte chiedendo al suo interlocutore di citare le fonti scritte relative alla presunta antichità dell'uso cristiano delle immagini e Giorgio ribatté che non tutte le gesta del Signore furono narrate nel testo evangelico; esempio evidente di questo era la storia del *mandylion* di Edessa, di cui dava conto

uno scritto «non mendace», il Testamento di Efrem Siro, che nella traduzione greca conteneva un'interpolazione relativa all'effigie acheropita di Cristo.⁴ Tuttavia, l'esempio non convinse l'iconoclasta, che al contrario ricordò l'inequivoca condanna dell'idolatria espressa nelle lettere di Pietro (I Pietro 4, 3-4; II Pietro, 2,1) e di Paolo (Rom., 1, 21-23), da cui si traeva testimonianza dell'avversione degli apostoli verso il culto delle immagini. Appariva evidente a questo punto che, in assenza di appigli più solidi, occorreva contrapporre all'evidenza scritturale il richiamo a tradizioni autorevoli che rivelassero esattamente il contrario, ossia il riconoscimento apostolico dell'utilità della figurazione sacra. Una di queste venne costruita come corollario naturale dell'unico episodio evangelico in cui è assoluta protagonista la forma sensibile del Figlio di Dio, ossia la rivelazione della componente divina di Cristo sulla cima del Tabor; secondo la *Nouthesia* Pietro, in quanto beneficiario di questa straordinaria teofania, fu in grado di riprodurre l'evento in un'immagine e di renderlo così comprensibile alle popolazioni da lui convertite, e in particolare ai fedeli di Roma: a questi infatti «trasmise la propria testimonianza per mezzo di una pittura ad encausto, con cui fece veder loro, da una parte e dall'altra, Mosè ed Elia e nel mezzo Gesù, nonché la montagna coperta dall'ombra della nube, e la consegnò alla santa Chiesa di Dio».⁵

Un secolo più tardi a richiamare quest'episodio fu la cronaca di Giorgio Monaco, che attribuì a Pietro e al contempo anche a Paolo, in perfetta comunione d'intenti, l'iniziativa di realizzazione della prima immagine della Trasfigurazione a Roma, che a suo dire si conservava sino ai tempi presenti (*μέχρι τοῦ νῦν σώζεται*).⁶ Il riferimento è interessante se si considera che al tema, che si era sviluppato a partire dal secolo VI sia in forma allegorica (come a Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna) sia in forma narrativa (come nel mosaico absidale del Sinai), fu data una particolare enfasi nella decorazione monumentale delle basiliche dell'Urbe agli inizi del IX secolo: nell'814, sotto Leone III, fu utilizzato per marcare la parte sommitale dell'arco trionfale dei Santi Nereo e Achilleo, dove la figura di Cristo nella nube di gloria venne a collocarsi significativamente in asse con la composizione che campeggiava nella conca absidale, ossia quella croce trionfale che caratterizzava i programmi musivi delle chiese iconoclaste; poco più tardi, sotto Pasquale I, una composizione leggermente diversa, con la *doxa* che arriva a includere anche Mosè ed Elia, fu inserita in posizione eminente all'interno del sacello di San Zenone in Santa Prassede (fig. 45).⁷

Niente ci impedisce di interrogarci sulla possibilità che un tale interesse per la Trasfigurazione potesse esser stimolato dalla presenza in città di un archetipo considerato prestigioso, ma è altrettanto plausibile che, qui come nella storia – frequentemente ripetuta negli scritti iconofili – del ritratto della Vergine inviato da Luca al suo corrispondente romano Teofilo, si debba intravedere piuttosto un puro argomento retorico utile ad affermare l'antichità e l'autorità apostolica di uno schema sacro: la pretesa presenza a Roma di un'originale pittura ad encausto realizzata da Pietro costituiva una prova evidente del fatto che il principe degli apostoli aveva ritenuto indispensabile, nella sua attività di evangelizzazione, realizzare un'immagine particolarmente controversa agli occhi degli iconoclasti, giacché riproduceva agli occhi dei neo-convertiti l'esperienza visiva della componente divina di Cristo che era stata riservata solo a tre dei dodici discepoli.

Il nucleo di quest'idea si deve probabilmente ricercare in un passo fondamentale di un testo agiografico datato solitamente al secolo VII, gli Atti di san Pancrazio di Taormina, in cui si riferisce di come san Pietro, di passaggio nella zona del Ponto, avesse istituito l'uso di decorare le chiese con l'immagine di Cristo e con cicli completi del Vecchio e del Nuovo Testamento a scopo decisamente didattico, «affinché la gente, vedendo la forma esteriore del suo aspetto, possa credere più saldamente e possa mantenere memoria di quanto io sono andato loro predicando»; un pittore di nome Giuseppe fu da lui incaricato di dipingere su tavola e su pergamena, in due grossi volumi, le storie che dovevano esser raffigurate negli edifici sacri, ossia «la narrazione pittorica» (*εικονική ιστορία*) degli eventi sacri, che comprendeva l'Annunciazione, la Natività, il Battesimo, i discepoli, le guarigioni, il tradimento, la Crocefissione, la Sepoltura, la Resurrezione fuori dall'Ade e l'Ascensione. Per san Pancrazio, che utilizzò questi libri di modelli durante la sua predicazione in Sicilia, la finalità era che «le folle dei visitatori potessero vedere il segno dell'effigie ritratta e, ricordandosi dell'Incarnazione del Signore, ne traessero ispirazione e assumessero una fede più ardente».⁸

Nella *Nouthesia* una simile interpretazione dell'arte sacra come strumento di evangelizzazione venne esteso anche ad altre figure sacre. Il richiamo all'acheropita di Lydda, ossia all'immagine della Vergine impressasi miracolosamente su uno stipite della porta d'ingresso di una chiesa costruita da san Pietro con le proprie mani, manifestava chiaramente la volontà divina di non lasciare le chiese spoglie e prive di figure a cui rivolgere le preghiere.⁹ Se poi si volgeva lo sguardo verso territori

lontani, che tuttavia non erano stati trascurati dall'azione degli apostoli, si capiva come questi ultimi avessero addirittura privilegiato la figurazione come forma muta di predicazione: «E se vuoi sapere la verità», asseriva il monaco Giorgio, «recati presso la chiesa ortodossa degli Etiopi e vedi le fatiche del beato Tommaso: infatti, invece di comporre racconti, egli decorò la chiesa con pitture, giudicando che gli occhi fossero testimoni più degni di fede rispetto alle orecchie».¹⁰ Il riferimento è abbastanza sorprendente, giacché non conosce ulteriori attestazioni: al di là dell'evidente confusione tra l'Etiopia e la vera terra di missione dell'apostolo, cioè l'India, viene da chiedersi se nel testo, composto nella Siria califfale, non sia da ravvisare un'eco dell'autorità che, nel mondo islamico primitivo, era attribuita all'arte figurativa del regno cristiano axumita, come si evince da una tradizione riportata nel *Ṭa-baqāt* di Ibn Sa'd († 845) secondo cui Maometto, quando udì le sue spose vantare la bellezza straordinaria delle pitture che decoravano una chiesa dell'Etiopia dedicata alla Vergine Maria, le rimproverò con queste parole, relative all'uso locale di abbellire i *martyria* con scene religiose: «Quelle genti erigono sopra la tomba di chi tra loro è un uomo giusto un oratorio, quindi vi dipingono questo genere di immagini». Anche se il risultato estetico era alto, si trattava di un'abitudine pessima che dimostrava come quelle popolazioni fossero «le peggiori fra le creature».¹¹

Fu tuttavia nel richiamo all'evangelista e 'isapostolo' Luca che il monaco Giorgio individuò l'argomentazione decisiva a favore della pari dignità di testi e immagini sacre, a cui il suo avversario non fu in grado di replicare.¹² In primo luogo si preoccupò di affermare che la sua autorità era pari a quella degli altri apostoli in quanto anche lui, che era tradizionalmente identificato con uno dei due pellegrini di Emmaus, aveva beneficiato della visione di Cristo ed era quindi divenuto, come le sue fonti dirette citate nel prologo al *Vangelo*, un 'testimone oculare' (*αὐτόπτης*) della storia sacra.¹³ Le grandi sue doti ricevute da Dio gli avevano quindi permesso di realizzare su una tavola il ritratto dal vero della Vergine Maria, per trasmetterla ai posteri; il suo scrupolo di narratore accurato delle vicende di Cristo, e in particolare degli eventi dell'infanzia trascurati dagli altri evangelisti, gli aveva quindi fatto maturare la decisione di accompagnare la scrittura con una narrazione per immagini delle stesse vicende:

«Per onorare poi la memoria a Dio gradita dell'Incarnazione di Cristo dalla Sua nascita alla Sua Ascensione egli si fece assieme scrittore e pittore.

Scrisse nel suo evangelo l'intera vicenda del Cristo incarnato così come gli atti dei santi apostoli e li trasmise alla Chiesa universale; allo stesso modo rappresentò queste cose anche nei dipinti e le consegnò alla Chiesa universale».¹⁴

Il testo proseguiva ponendo l'accento sul parallelismo tra narrazione evangelica e rappresentazione pittorica:

«In quei giorni – dice lo scrittore – un decreto di Cesare Augusto ordinò che si facesse il censimento di tutta la terra; partì Giuseppe dalla Galilea per farsi registrare assieme a Maria, la donna con cui era sposato. Si compirono per lei i giorni del parto e diede alla luce il figlio suo primogenito, lo avvolse nelle fasce dentro la mangiatoia. Le stesse cose te le mostra anche il pittore: Giuseppe che arriva dalla Galilea, la bardatura dell'asina e la Vergine che le sta seduta sopra; quindi ti fa vedere Betlemme, il Figlio unigenito, le fasce, la levatrice e la mangiatoia: tutto ciò che lo scrittore descrive con la parola, il pittore te lo mostra nella sua opera: e se si considera bene, gli occhi sono testimoni più degni di fede delle orecchie di chi ascolta; se poi si è persone che hanno Cristo in sé, si capisce che si tratta di forme narrative (ἑξήγησις): se dunque entrambe esprimono una narrazione, chi si può permettere di venerare l'una e sputare sull'altra, smarrendo così la propria anima?».¹⁵

Nell'affermare la comune finalità narrativa di testo e immagine la *Nouthesia* sembra voler alludere alla speciale integrazione fra i due *media* artistici che si metteva in atto nell'illustrazione degli evangelari, anche se il riferimento aveva evidentemente una validità più ampia. D'altra parte, nello stesso momento in cui esaltava l'equivalenza dei due linguaggi, l'autore richiamava in modo tanto contraddittorio quanto consapevole dettagli iconografici che non avevano alcuna rispondenza nelle Sacre Scritture. Il passo citato di Luca (2,1) non specificava che la Vergine fosse partita per Betlemme seduta su un'asina né che quest'ultima fosse sellata; questo particolare, introdotto nei Vangeli apocrifi (in particolare il Protoevangelo di Giacomo, 17,1-3), aveva per converso una centralità assoluta nella composizione del Viaggio a Betlemme, quale ci è nota da numerose attestazioni fra il VI e il IX secolo: così ad esempio nella coperta eburnea dell'Evangelario di Eč'miadzin, dove Giuseppe si affanna a sorreggere Maria ormai prossima al parto (fig. 46), o in uno dei pannelli della Cattedra di

Massimiano a Ravenna (fig. 47), dove l'animale, retto per la briglia da un angelo anziché dal figlio di Giuseppe (come riportato dai testi), è visibilmente gravato dal peso della Vergine Maria; nondimeno a Castelseprio l'asino che porta la Madre di Dio occupa il centro della scena, mentre l'anziano sposo è mostrato mentre esce dalle mura di Nazareth, pronto ad abbandonare la Galilea.¹⁶ In tutti e tre i casi si mira ad illustrare l'avanzata gravidanza di Maria e la prima manifestazione che Ella ha dell'umanità di Cristo: secondo il racconto apocrifo, infatti, è proprio mentre è seduta sull'asino – l'animale che diversi passi biblici associano col Messia – che il Bambino Le manifesta l'intenzione di nascere.

È probabile che l'autore della *Nouthesia* avesse familiarità con questo genere di rappresentazione e che l'enfasi posta su quest'episodio nei cicli contemporanei gli suggerisse l'idea che, con la sua resa per immagine, Luca avesse inteso colmare una lacuna presente nel suo Vangelo. La stessa contraddizione emergeva dal confronto tra la scena consueta della Natività e il relativo passo scritturale, dove si parlava di fasce e di mangiatoia, ma non di una levatrice, che invece compariva molto frequentemente nelle versioni figurative del tema, per lo più ispirate dal Protoevangelo di Giacomo. Nell'VIII secolo – come dimostra in particolare il mosaico di Giovanni VII a Roma – si era cominciato ad inserire nella composizione due donne nell'atto di fare il bagno al neonato, con una soluzione cioè che serviva a porre l'accento sulla piena umanità del Bambin Gesù; il fatto che il monaco Giorgio si limitasse a citare una sola levatrice può significare che aveva in mente le più antiche raffigurazioni in cui una particolare evidenza era data all'incredula balia Salomè che si vedeva paralizzata la mano con cui aveva osato verificare la verginità di Maria.¹⁷

Il testo proseguiva descrivendo l'Annuncio ai pastori,¹⁸ una scena che abitualmente era inserita nella composizione della Natività, e quindi un dettagliatissimo ciclo dei Magi, che comprendeva «Erode, Gerusalemme, i Magi, i doni, la partenza dei Magi, la strage degli innocenti»¹⁹ e che poteva forse esser noto all'autore attraverso un manoscritto illustrato. Particolarmente significativo è il riferimento alle rappresentazioni di città come punti di arrivo o di partenza di figure in movimento (Betlemme per la Sacra Famiglia e Gerusalemme per i Magi), che potrebbe esser collegato a formule figurative specifiche della miniatura. Inoltre, una sequenza così analitica di scene sembra più consona al programma decorativo di un libro piuttosto che di un oggetto liturgico o di un ambiente architettonico: un parallelo interessante può essere riconosciuto nel programma piuttosto analitico di illustrazioni di un manoscritto bizan-

tino oggi perduto i cui *tituli* furono accuratamente ricopiati da un monaco irlandese, ai tempi dell'abate Grimaldo di San Gallo (841-872), in una pagina di un evangelario realizzato per la biblioteca dell'abbazia (San Gallo, Stiftsbibliothek, ms. 48, f. 129r); in questo il ciclo dell'infanzia comprendeva il Sogno di Giuseppe, il Viaggio a Betlemme, la Natività con la balia Salomè, la storia dei Magi in due scene distinte (i Magi presso Erode e l'Adorazione), la Fuga in Egitto e la Strage degli innocenti, ossia una selezione di episodi assai simile a quella descritta nel testo qui in esame.²⁰ La differenza più evidente è il riferimento alla scena della partenza da Gerusalemme, che non sembra trovare attestazioni anteriormente al X-XI secolo, quando l'intero ciclo dei Magi conosce un'ampia fortuna nell'illustrazione libraria, mentre il tema del ricevimento di Erode compare abbastanza frequentemente nell'arte dei secoli V e VI (a Santa Maria Maggiore e nel ciclo di La Daurade) per poi scomparire nei secoli successivi.²¹ In tal senso, la *Nouthesia* sembra confermare indirettamente l'esistenza di simili programmi già nell'VIII secolo.

Quale che fosse la fonte d'ispirazione del monaco Giorgio, egli pensò che Luca avesse inteso raffigurare nel dettaglio l'intera economia della salvezza; le pitture da lui realizzate continuavano infatti con «la presentazione al Tempio, l'offerta della Vergine, il farsi innanzi di Simeone»,²² conformemente alla soluzione utilizzata nelle rappresentazioni più antiche del tema, in cui si vedeva l'anziano sacerdote protendersi per accogliere nelle proprie braccia il Bambin Gesù.²³ Dopodiché l'evangelista aveva raffigurato «la sbalorditiva vista del Giordano, la nudità del Cristo mio: ecco Giovanni che con tremore posa la mano sulla Sua testa e lo Spirito Santo che discende dall'alto nella forma di una colomba»,²⁴ conformemente allo schema usuale del Battesimo; viene da chiedersi se lo stupore che il Giordano doveva suscitare, come implica il termine usato – *ἐκπληκτος*, ossia «terribile», «spaventoso» – fosse da associare con la rappresentazione del fiume e delle sue onde in verità poco vorticose, oppure alla sua frequente personificazione in forma di divinità fluviale.²⁵ In generale, l'ammonizione del vecchio intendeva dimostrare il ruolo fondamentale svolto dalle immagini nella trasmissione della conoscenza degli aspetti meno noti della vita di Cristo, ossia quelli antecedenti la sua attività pubblica che pure attiravano universalmente

l'attenzione dei devoti grazie allo sviluppo del pellegrinaggio ai luoghi santi di Betlemme e Nazareth; non era infrequente che questi stessi episodi venissero privilegiati nella decorazione di oggetti devozionali più o meno sontuosi, come le ampole di Terrasanta, gli *enkolpia* e i reliquiari come quello a forma di croce commissionato da papa Pasquale I (817-824) per il *Sancta Sanctorum*, dove compare una selezione di scene che, se si prescinde dall'Annunciazione e dalla Visitazione, coincide con gli stessi eventi menzionati nella *Nouthesia*, vale a dire il Viaggio a Betlemme, la Natività, l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al Tempio e il Battesimo, mentre ignora del tutto le storie dei miracoli e della Passione (fig. 48).²⁶

Luca, che conosceva bene gli episodi dell'infanzia per averne sentito parlare dalla Vergine Maria, aveva così potuto avvalersi della pittura per trasmettere alle future generazioni informazioni e dettagli da lui trascurati nella stesura del Vangelo. Intorno a questo punto il tono del monaco Giorgio divenne quasi insofferente:

«Tutto questo e quanto segue rappresenta il pittore con l'assistenza dello Spirito Santo, e non venirmi a dire che nel Vangelo non si scrive di tali cose: nessuna persona di buon senso sdegnava alcuna di queste cose, bensì le onora e venera come tradizioni trasmesse dagli apostoli e dallo stesso Signore Nostro Gesù Cristo».²⁷

Nel dichiarare la comune origine apostolica delle Sacre Scritture e delle immagini religiose, si suggeriva non tanto la loro equivalenza, quanto la loro complementarità; se le une registravano i fatti e gli insegnamenti del Salvatore, le altre funzionavano «come divina esposizione e descrizione abbreviata delle sue sofferenze». Facendo appello a due sensi differenti, la vista e l'udito, costituivano due canali distinti, ma parimenti efficaci, per giungere alla verità: «in un caso», concludeva il monaco, «si giunge alla conoscenza tramite la lettura, nell'altro attraverso l'osservazione e si è così ancor più infiammati dell'amore di Dio».²⁸ In tal modo la consuetudine figurativa veniva esaltata al ruolo di venerabile tradizione non scritta, che aveva il merito di integrare le lacune presenti nei testi sacri e di agire al contempo sull'emozionalità dello spettatore, spronandolo verso la contemplazione divina.

Note

- ¹ Melioranskij, ed. 1901, pp. V-XXXIX; Mitsidis 1989, pp. 153-192.
- ² Giovanni Damasceno, *Adversus*, 3, 315 b-c; 7, 323c.
- ³ Cfr. le osservazioni di Gero (1977, pp. 25-36), e Parry (1996, p. 11).
- ⁴ *Nouthesia*, pp. 172-173, II, 527-550. Sull'interpretazione cfr. von Dobschütz 1899, p. 166*.
- ⁵ *Nouthesia*, pp. 177-178, II, 678-701, in part. pp. 699-702.
- ⁶ Giorgio Monaco, *Storia*, IV, 268, in von Dobschütz 1899, I, pp. 108*-109*.
- ⁷ Sull'iconografia della Trasfigurazione e le sue più antiche attestazioni vedi: Millet 1916, pp. 216-231; Schiller 1971, I, pp. 145-152; Myslivec *et alii* 1972; Hadermann-Misguich 1975, pp. 142-147; Chatzidakis-Bacharás 1982, pp. 39-44.
- ⁸ Per il passo, in assenza di un'edizione completa, cfr. la traduzione inglese di Mango 1986, pp. 137-138.
- ⁹ *Nouthesia*, pp. 184-185, II, 877-888. Sull'acheropita di Lydda cfr.: von Dobschütz 1989, pp. 79-83; van Esbroeck 1977; Maraval 1985, p. 299; Tchkhikvadze 1997; Walter 1997, pp. liv-lv; Bacci 1998, pp. 76-77.
- ¹⁰ *Nouthesia*, p. 184, II, 873-877.
- ¹¹ Wensinck, Fahd 1997.
- ¹² *Nouthesia*, pp. 181-182, II, 765-818.
- ¹³ Bacci 1998, pp. 87-96.
- ¹⁴ *Nouthesia*, p. 181, II, 774-780.

Bibliografia

Fonti e repertori

Giovanni Damasceno, *Adversus* = Iohannes Damascenus, *Adversus Constantinum Cabalinum* (PG, 95, pp. 309-343).
LCI, II = s.v. *Geburt Christi*, in LCI, II, Freiburg im Breisgau, 1970, coll. 86-120.
LCI, III = s.v. *Reise nach Bethlem*, in LCI, III, Freiburg im Breisgau 1971, coll. 533-534.
LCI, IV = s.v. *Taufe Jesu*, in LCI, IV, Freiburg im Breisgau 1972 coll. 247-255.
Melioranskij, ed. 1901 = Boris M. Melioranskij, *Georgij Kiprianin i Ioann' Jerusalimskij*, Sankt Peterburg 1901.
Nouthesia = Andréas N. Mitsidis, 'Η παρουσία της Ἐκκλησίας Κύπρου εἰς τὸν ἀγῶνα ὑπὲρ τῶν εἰκόνων. Γεώργιος Κύπριος καὶ Κωνσταντῖνος Κωνσταντίας, Nicosia 1989.
Studi
Bacci 1998 = Michele Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998 (Piccola biblioteca Gisem, 14).
Chatzidakis-Bacharás 1982 = Théano Chatzidakis-Bacharás, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athènes 1982 (Τετράδια χριστιανικῆς ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης, 2).
Félix 2000 = Madeleine Félix, *I Re Magi*, Milano 2000.
Gero 1977 = Stephen Gero, *Byzantine Iconoclasm During the Reign of Constantine V with Particular Attention to the Oriental Sources*, Louvain 1977 (CSCO, 384).
Grabar 1958 = André Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris 1958.
Hadermann-Misguich 1975 = Lydie Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle*, Bruxelles 1975 (Bibliothèque de Byzantion, 6).
Kehrer 1908-1909 = Hugo Kehrer, *Die heiligen Drei Könige in Literatur und*

¹⁵ *Nouthesia*, p. 181, II, 780-794.

¹⁶ Sull'iconografia del Viaggio a Betlemme cfr.: LCI, III; Lafontaine-Dosogne 1975, pp. 205-206.

¹⁷ Sulle origini della composizione cfr. soprattutto: Millet 1916, pp. 93-114; LCI, II; Ristow 1963; Ristow 197; Schiller 1971, I, pp. 58-83; Lafontaine-Dosogne 1975, pp. 208-214.

¹⁸ *Nouthesia*, pp. 181-182, II, 794-798.

¹⁹ *Nouthesia*, 1989, p. 182, II, 798-802.

²⁰ Mütterich 1987 (oppure 2004). Ringrazio l'amico Fabrizio Crivello per aver attirato la mia attenzione su questo lavoro.

²¹ Lafontaine-Dosogne 1975, pp. 214-224. Sull'iconografia dei Magi cfr. ancora: Millet 1916, pp. 136-158; Kehrer 1908-1909; Vezin 1950; Weis 1968; Félix 2000.

²² *Nouthesia*, p. 182, II, 802-803.

²³ Xyngópoulos 1929; Shorr 1946; Weitzmann 1951, pp. 62-64; Schiller 1971, I, pp. 90-94; Maguire 1980-1981.

²⁴ *Nouthesia*, p. 182, II, 803-806.

²⁵ Sull'iconografia del Battesimo cfr.: Millet 1916, pp. 170-210; Ristow 1965; Schiller 1971, I, I, pp. 127-143; LCI, IV.

²⁶ Thunø 2002, pp. 25-51; Thunø 2009. Sui programmi iconografici degli *enkolpia* e dei *souvenirs* di Terrasanta con temi evangelici cfr. soprattutto: Grabar 1958; Vikan 1982; Kitzinger 1988.

²⁷ *Nouthesia*, p. 182, II, 806-810.

²⁸ *Nouthesia*, p. 182, II, 810-815.

Kunst, Leipzig 1908-1909.

Kessler, Zacharias 2000 = Herbert L. Kessler, Johanna Zacharias, *Rome 1300. On the path of the pilgrim*, New Haven-London 2000.

Kitzinger 1988 = Ernst Kitzinger, *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art*, in CahArch, 36 (1988), pp. 51-73.

Lafontaine-Dosogne 1975 = Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, in *The Kariye Camii. 4. Studies in the Art of the Kariye Camii and its intellectual background*, ed. Paul Atkins Underwood, Princeton 1975 (Bollingen series, 70), pp. 195-241.

Maguire 1980-1981 = Henry Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, in DOP, 34-35 (1980-1981), pp. 261-269.

Mango 1986 = Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Toronto 1986.

Maraval 1985 = Pierre Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris 1985.

Millet 1916 = Georges Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916 (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 109).

Mütterich 1987 = Florentine Mütterich, *Das Verzeichnis eines griechischen Bilderzyklus in dem St. Galler Codex 48*, in DOP, 41 (1987), pp. 415-423 [oppure: Mütterich 2004, pp. 524-539].

Mütterich 2004 = Florentine Mütterich, *Studies in Carolingian Manuscript Illumination*, London 2004.

Myslivec *et alii* 1972 = Josef Myslivec *et alii*, s.v. *Verklärung Christi*, in LCI, IV, Freiburg im Breisgau 1972, coll. 416-421.

Parry 1996 = Kenneth Parry, *Depicting the Word. Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries*, Leiden 1996 (The Medieval Mediterranean, 12).

- Ristow 1963 = Günter Ristow, *Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst*, Recklinghausen 1963.
- Ristow 1965 = Günter Ristow, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965.
- Ristow 1971 = Günter Ristow, *Geburt Christi*, in RBK, II, Stuttgart 1971, coll. 637-662.
- Schiller 1971 = Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, London 1971.
- Shorr 1946 = Dorothy Shorr, *The Iconographic Development of the 'Presentation in the Temple'*, in "The Art Bulletin", 28 (1946), pp. 17-32.
- Tchkhikvadze 1997 = Nestan Tchkhikvadze, *Une traduction géorgienne d'un original perdu. L'histoire de l'apocryphe de Lydda*, in "Apocrypha", 8 (1997), pp. 179-192.
- Thunø 2002 = Erik Thunø, *Image and Relic. Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Roma 2002 (Analecta Romana Instituti Danici. Supplementum, 32).
- Thunø 2009 = Erik Thunø, *From Holy Fragment to Material Artifact and Back: On Relic and Image in Early Medieval Visual Culture*, in *The Interrelationship of Relics and Images in Christian and Buddhist Culture*, eds. Akira Akiyama, K. Tomizawa, Tokyo 2009 ('Death and Life' and Visual Culture, 1), pp. 42-58.
- van Esbroeck 1977 = Marcel van Esbroeck, *L'histoire de l'église de Lydda dans deux textes géorgiens*, in "Bede Kartlisa", 35 (1977), pp. 109-131.
- Veizin 1950 = Gilbert Veizin, *L'Adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif. Étude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien*, Paris 1950.
- Vikan 1982 = Gary Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, Washington, D.C., 1982 (Dumbarton Oaks Byzantine Collection publications, 5).
- Von Dobschütz 1899 = Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur Geschichte der christlichen Legende*, Leipzig 1899 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, 18).
- Walter 1997 = Christopher Walter, *Iconographical Considerations*, in *The Letter of the Three Patriarchs to Emperor Theophilus and Related Texts*, eds. José A. Munitiz et alii, Camberley 1997, pp. li-lxxxviii.
- Weis 1968 = Adolf Weis, s.v. *Drei Könige*, in LCI, I, Freiburg im Breisgau 1968, coll. 539-549.
- Weitzmann 1951 = Kurt Weitzmann, *The Fresco Cycle of Santa Maria di Castelseprio*, Princeton 1951 (Princeton monographs in art and archaeology, 26).
- Wensinck, Fahd 1997 = Arent J. Wensinck, Toufic Fahd, s.v. *Šīra*, in *Encyclopédie de l'Islam*, IX, Leiden 1997, pp. 925-928.
- Χυγγόπουλος 1929 = Ανδρέας Χυγγόπουλος, Υπαπαντή, in "Επετηρίς της Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν", 6 (1929), pp. 328-339.



Fig. 45 - Roma, Santa Prassede, sacello di San Zenone. Trasfigurazione. Mosaico.



Fig. 46 - Evangeliario di E 'miadzin Yerevan, Matenadaran, Ms. 2374. Part. della coperta eburnea. Viaggio a Betlemme.



Fig. 47 - Cattedra di Massimiano, Ravenna, Museo arcivescovile. Viaggio a Betlemme.

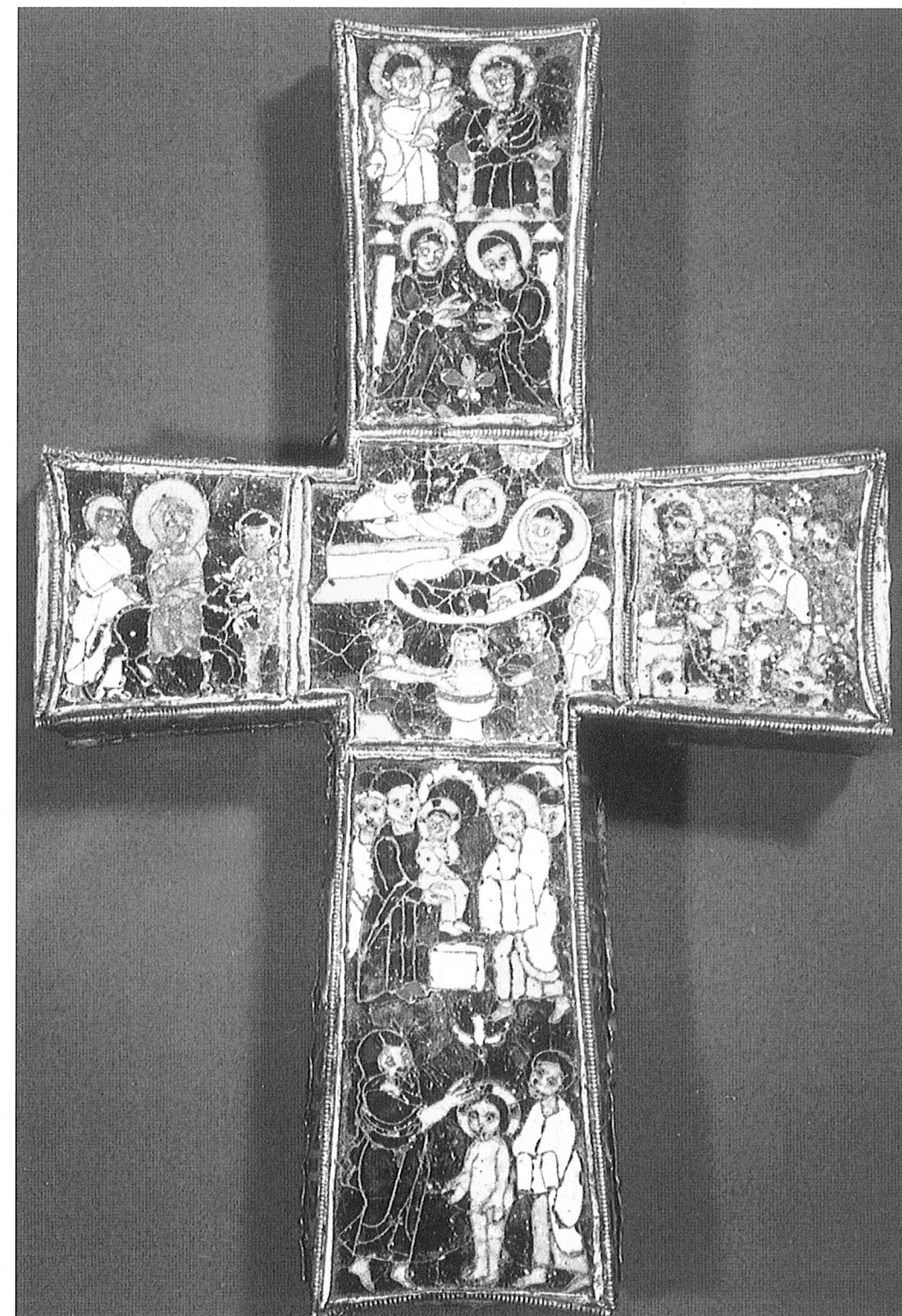


Fig. 48 - Stauroteca, Città del Vaticano, Musei Vaticani.