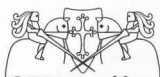


Cimabue a Pisa

la pittura pisana del Duecento
da Giunta a Giotto

a cura di

Mariagiulia Burresi e Antonino Caleca



PACIN Editore

© Copyright 2005 by Pacini Editore SpA

ISBN 88-7781-665-1

Realizzazione editoriale



PACINI Editore

Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto (Pisa)

Responsabile tecnico

Mauro Pucciani

Responsabile editoriale

Elena Tangheroni Amatori

Redazione

Maria Rita Boscarato

Progetto grafico

Daniele Menichetti

Fotolito e Stampa

Industrie Grafiche Pacini

Coordinamento editoriale

Lorenzo Carletti

In copertina

Cimabue, mosaico con *San Giovanni Evangelista* (part.), Pisa, Cattedrale

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto.

*Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica*

e con il patrocinio di

Regione Toscana

Università di Pisa

Università di Siena

Conferenza Episcopale Italiana

Ufficio nazionale per i Beni Culturali Ecclesiastici

Cimabue a Pisa

la pittura pisana del Duecento
da Giunta a Giotto

Pisa, Museo nazionale di San Matteo
lungarno Mediceo

25 marzo - 25 giugno 2005

Enti promotori



Ministero per i Beni
e le Attività Culturali

Il ministro Giuliano Urbani



Pontificia Commissione per
i Beni Culturali della Chiesa

Il presidente Mons. Mauro Piacenza



Comune di Pisa

Il sindaco Paolo Fontanelli



Provincia di Pisa

Il presidente Andrea Pieroni

Curia Arcivescovile di Pisa

Mons. Alessandro Plotti

Curia Vescovile di Volterra

Mons. Mansueto Bianchi



Comitato tecnico

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, SOPRINTENDENZA
DI PISA

Mariagiulia Burrese
Giuseppe Taddei
Cristina Fratti

PONTIFICIA COMMISSIONE PER I BENI CULTURALI DELLA CHIESA
Don Carlo Chenis

COMUNE DI PISA
Laura Nassi
Antonella Riacci

PROVINCIA DI PISA
Venanzio Guerrini
Gabriele Tanzi

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI PISA
Lea Carnasciali
Chiara Favilla

CURIA ARCIVESCOVILE DI PISA
Waldo Dolfi
Francesca Barsotti

CURIA VESCOVILE DI VOLTERRA
Andrea Falorni

FEDERAZIONE ITALIANA DEGLI AMICI DEI MUSEI
Mauro Del Corso

OPERA DELLA PRIMAZIALE PISANA
Gianluca De Felice

CAMERA DI COMMERCIO DI PISA
Cristiana Bruni

CONSORZIO TURISTICO AREA PISANA
Sonia Bernardini

SOCIETÀ STORICA PISANA
Emilio Cristiani

SEGRETARIO
Lorenzo Carletti

Ideazione e cura scientifica della mostra e del catalogo
Mariagiulia Burrese e Antonino Caleca

Comitato scientifico

Michele Bacci (Università di Siena)
Ottavio Banti (Università di Pisa)
Francesca Barsotti (Ufficio Culturale Beni Ecclesiastici -
Curia di Pisa)
Lucia Battaglia Ricci (Università di Pisa)
Claudio Bernardi (Università Cattolica di Milano)
Mariagiulia Burrese (Direttrice del Museo nazionale di San
Matteo)
Antonino Caleca (Università di Siena)
Lorenzo Carletti (segretario)
Enrico Castelnuovo (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Maria Luisa Ceccarelli Lemut (Università di Pisa)
Don Carlo Chenis (Pontificia Commissione per i Beni
Culturali della Chiesa)
Marco Ciatti (Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di
Restauro - Firenze)
Marco Collareta (Università di Bergamo)
Severino Dianich (Facoltà Teologica dell'Italia centrale)
Waldo Dolfi (Curia di Pisa)
Gabiella Garzella (Università di Pisa)
Guglielmo Maria Malchiodi (Soprintendente di Pisa-Livorno)
Antonio Paolucci (Soprintendente Regionale Toscana)
Mauro Ronzani (Università di Pisa)

Progetto e realizzazione dell'allestimento

Museum Engineering S.r.l.
Arch. Luca Schiavoni

Segreteria scientifica e organizzativa
Caterina Bay e Lorenzo Carletti

Ufficio stampa

Studio Esseci - Sergio Campagnolo, Padova

Comunicazione e promozione

Matilde Meucci (coordinamento)
Manrico Ferrucci e Giorgio Piccioni

Didattica

Mariagiulia Burrese (Sezione didattica del Museo nazionale
di San Matteo), Caterina Bay, Lorenzo Carletti e Cristiano
Giometti

Audioguida

D'UVA Workshop
testi di Mariagiulia Burrese e Caterina Bay

Pannelli di sala

Mariagiulia Burrese e Antonino Caleca, in collaborazione
con Caterina Bay, Lorenzo Carletti e Cristiano Giometti

Visite guidate

Associazione Culturale Artiglio

Biglietteria, accoglienza, assistenza e Bookshop
Gruppo Pacini Editore S.p.A.

Assicurazioni

Progress Insurance Broker S.r.l.

Trasporti

Arteria S.r.l.

Video e realizzazioni multimediali

Perfect S.n.c. su progetto di Mariagiulia Burrese, con la con-
sultenza di Gabriella Garzella

Sito web

www.cimabueapisa.it

Coordinamento generale

Mariagiulia Burrese

Con il contributo di



Hanno collaborato

Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro - Firenze
Gli Amici dei Musei e dei Monumenti Pisani

Soggetto attuatore



Fondazione Teatro di Pisa

Per iniziativa della

Soprintendenza per i Beni A.P.P.S.A.E.
per le province di Pisa e Livorno

Pisa e l'icona

Michele Bacci

Nel sistema dei rapporti commerciali, politici e culturali del Mediterraneo tra l'XI e il XIV secolo Pisa svolse, com'è ben noto, un ruolo da protagonista; la frequentazione delle diverse sponde del *mare nostrum* e la natura cosmopolita dei suoi abitanti hanno lasciato tracce significative nella presenza di manufatti islamici, cristiano-orientali, bizantini e francesi o di opere derivate, sotto diversi aspetti, dalle tradizioni artistiche delle diverse culture con cui la città era venuta in contatto; ciascuno di questi elementi si innestava, d'altra parte, in una più profonda ricerca di esaltazione della propria gloria politica attraverso il richiamo alla potenza dell'antica Roma e al suo ruolo di dominatrice universale.

Fin dal 1111 le speciali concessioni di Alessio I Comneno avevano garantito ai Pisani il controllo di un quartiere in una zona centrale di Costantinopoli; preziosi drappi ricamati in seta arrivavano ogni anno in città come doni diplomatici per la Cattedrale e, nel corso dei secc. XII e XIII, furono accumulati nel tesoro di quest'ultima numerose opere d'oreficeria, tra cui avori e reliquiari in metalli preziosi (uno dei quali appartenente al celebre martire di Tessalonica, Demetrio). Come altrove in Occidente, ad attirare l'attenzione era soprattutto lo straordinario patrimonio di oggetti sacri conservato nell'Impero orientale, che da molti era visto come vero e proprio scrigno dei più antichi cimeli del mondo cristiano. Su questa falsariga, anche all'arte sacra di Bisanzio, quale era espressa soprattutto dalla pittura di icone, era attribuita un'autorità straordinaria, giustificata dal fatto che si riteneva che questa tradizione non avesse subito soluzioni di continuità rispetto all'antichità evangelica e che, nella fattispecie, avesse continuato a riprodurre fedelmente i ritratti archetipici dei protagonisti della fede realizzati senza l'intervento di mano umana (vedi il *Mandylion*) o dipinti ad opera di grandissimi santi come l'evangelista Luca (la cui opera più celebre era la tavola della Vergine *Hodigitria*, che si conservava a Costantinopoli nella chiesa del Monastero "delle Guide", *Hodigoi*).

Il fenomeno storico-artistico che sin dai tempi del Vasari si è soliti designare con l'espressione «maniera greca» fu in buona misura alimentato dalla volontà di imitazione delle icone orientali, come gli studi di Hans Belting (1982, 1990) hanno contribuito a mettere nella giusta luce. Non si trattò tuttavia di una semplice acquisizione di dati formali: talora, più di questi ultimi, si ebbe cura di riprodurre gli aspetti più marcatamente morfologici, tecnici e iconografici degli archetipi,

perché, come una serie di testimonianze documentarie ci permette di ipotizzare, oggetti di questo genere erano sempre più frequentemente coinvolti in pratiche di devozione extraliturgica con le quali i mercanti e i navigatori della città si erano andati familiarizzando grazie ai contatti con Bisanzio e con i territori crociati nel Levante. Benché Leone Tosco, un pisano che lavorò presso la corte imperiale di Costantinopoli come traduttore negli anni Sessanta-Ottanta del sec. XII, manifestasse il proprio disagio nei confronti di certi eccessi nell'uso privato che i Bizantini facevano delle pitture a soggetto religioso (e in particolare della diffusione dei tabernacoli domestici), furono soprattutto le icone a soggetto devozionale a far da modello alle loro repliche pisane, come viene posto in evidenza da tutta una serie di dettagli iconografici (Bacci 1998).

Non è improbabile che a Pisa lo sviluppo di forme di pietà individuale e collettiva associate con immagini dipinte si sia verificato molto precocemente, come inducono a pensare alcuni riferimenti inclusi nei racconti agiografici di due beate vissute fra il XII e il XIII secolo, Bona e Gherardesca: in questi testi vengono ricordate *ycone* che servono come controparti nelle attività devozionali private, che divengono oggetto di offerte e donazioni, e che vengono provviste di stoffe fissate lungo il margine inferiore (*ante pedes*) alla maniera della *podea* bizantina (Bacci c.s.). D'altra parte, il coinvolgimento in pratiche di devozione ha talora lasciato tracce evidenti sulle opere stesse: nella piccola Madonna del Museo di San Matteo già registrata sotto il numero d'inventario 5725 si individuano ancora le sagome di due figure in ginocchio e con le mani giunte in preghiera, un dettaglio che depone a favore del suo uso come tavola destinata al culto privato oppure all'impiego come ex voto (fig. 1).

Così come stava accadendo anche presso i Latini di *Outremer* (Folda 1995, pp. 406-408, 461-463), per venire incontro alle manifestazioni di una sensibilità nuova che attribuiva sempre più spesso alle immagini un ruolo strumentale nell'espressione religiosa, si cominciarono a realizzare dipinti su tavola che riproducevano l'aspetto di icone bizantine e che dovevano basarsi su modelli importati dal Levante. Intorno al 1200 è databile una tavola dipinta – oggi conservata nel Duomo e nota universalmente come "Madonna di sotto gli organi" – che a mio avviso deve essere considerata una vera e propria icona, prodotta nell'ambito del



Fig. 1. Sagoma di una figura supplique, particolare della *Madonna col Bambino* (scheda 34).

Mediterraneo orientale (probabilmente a Cipro) da un artista di cultura greca, come induce a pensare il confronto con un gruppo di opere coeve conservate al Sinai (Aspra-Vardavakis 1999); se le caratteristiche strutturali lasciano pensare che si trattasse in origine del pannello centrale di un trittico, la presenza di alcuni dettagli iconografici inconsueti rivela, più che in qualsiasi altra immagine mariana del Duecento toscano, il complesso significato teologico sotteso alla composizione. Il Bambino, retto sul braccio destro dalla Madre, è fornito di attributi che sottolineano la Sua natura divina e il Suo ruolo di giudice del genere umano: la presenza di una tunica trasparente (di cui si intravede il lembo sotto la manica sul braccio destro) costituisce una sottile allusione, sviluppata nell'iconografia bizantina del secolo XII, alla Passione di Cristo, mentre il Libro aperto con l'iscrizione greca tratta dal Vangelo di Giovanni (VIII, 12) è un richiamo esplicito al tipo del *Pantokrator*; l'espressione malinconica della Vergine sottolinea "proletticamente" il rammarico per la futura morte del Figlio, ma ancor più enfatizza il dolore della Madre di Dio per la sorte dei peccatori. Nel suo complesso, l'immagine sembra sottolineare il valore del Sacrificio di Cristo come condizione della Salvezza individuale e in questo senso appare plausibile una sua originaria destinazione a un contesto devozionale privato (Bacci 1997).

L'unica altra icona ancor oggi conservata a Pisa, il *San Michele* 71 *che pesa le anime* – un'opera paleologa databile verso l'ultimo

quarto del secolo XIII (Carr 2004) – presenta caratteristiche iconografiche che lasciano supporre un analogo coinvolgimento nella pietà individuale. L'arcangelo è rappresentato in posa frontale ad ali spiegate: nella mano sinistra regge un clipeo contenente una mezza figura di Cristo Emmanuel (cioè pre-Incarnato) e una bilancia, sui cui piatti sono posate due anime nude; con la destra impugna una lunga lancia con cui trafigge la sagoma nera di un demone alato. Il soggetto è inconsueto nella pittura di icone ma dimostra, proprio per la sua rarità, quanto bene si attagli a interpretare l'ansia di un singolo per la propria sorte nell'aldilà; il tema infatti è stato estrapolato dal contesto di una scena del *Giudizio universale* – dove spesso (vedi ad esempio a Torcello) Michele è rappresentato con la bilancia in mano mentre si contende un'anima con il demone (Angheben 2002, pp. 127-129) – e adattato a una presentazione iconica per venire incontro, verosimilmente, ad esigenze devozionali.

Uno dei più antichi esempi di "icona" prodotta in Occidente è la *Madonna di Santa Chiara* (Caleca 1994, p. 170; Boskovits 1993, p. 25), che riproduce il suo modello in primo luogo come "tipo" di oggetto sacro: si tratta di una tavola quadrangolare delimitata da cornice a rilievo e caratterizzata dall'assetto compositivo canonico nelle icone mariane, consistente cioè nella rappresentazione della Madonna col Bambino "dall'ombelico in su"; lo schema iconografico si richiama genericamente a quello



Fig. 2. Theodoros Apsoudes, *Cristo Pantokrator, schiere angeliche e profeti*, 1192. Lagudherà (Cipro), Panayia Arakiotissa, cupola.

consueto della Vergine *Hodighitria* (ossia col Figlio sul braccio sinistro). L'introduzione delle aureole a rilievo e, soprattutto, il ricorso alle decorazioni a pastiglia nella cornice fanno inoltre pensare che si volesse simulare genericamente l'aspetto di un'icona provvista di rivestimenti metallici a rilievo. Non a caso, l'uso di impreziosire le immagini sacre con decorazioni a pastiglia sembra esser stato sviluppato nel Mediterraneo orientale, e in particolare a Cipro, tra il XII e il XIII secolo come sostituto a buon mercato delle schermature in oreficeria (Frinta 1981; cfr. fig. 3); l'aura di preziosità dell'immagine è sottolineata peraltro, nel nostro caso, dall'imitazione di un motivo di origine islamica, desunto probabilmente dai repertori decorativi delle stoffe orientali (persiane, ma anche bizantine).

Ancora nei primi anni del secolo XIII il modello dell'icona percepita come sontuoso oggetto di culto lascia alcune interessanti tracce nell'attività artistica pisana e nello stesso arredo urbano. Se a questi anni sembra risalire l'immagine marmorea della Madonna orante – lontana discendente dell'effigie «non manufacta» del complesso delle Blacherne a Costantinopoli – che si trova oggi murata sulla facciata di San Paolo a Ripa d'Arno (e per la quale appare verosimile una collocazione esterna *ab antiquo*), la data 1203 è rivelata dall'iscrizione che affianca il rilievo del *Pantokrator* già sul portale centrale di San Michele degli Scalzi,

che in origine sovrastava un architrave in cui erano raffigurati i rappresentanti delle diverse gerarchie angeliche, secondo una composizione che sembra svolgere sulla superficie piana il programma delle cupole mediobizantine (fig. 2). Ancora più emblematico per quanto riguarda l'impatto delle icone sull'arte figurativa pisana di questi anni è il celebre architrave scolpito con la rappresentazione di una *Grande Deisis* che sovrasta il portale est del Battistero e nel quale H. Belting ha intravisto un riflesso di oggetti di lusso, comuni presso la corte imperiale bizantina, quali le iconostasi decorate a sbalzo in metalli preziosi (Belting 1990, pp. 268-269).

Nel corso del Duecento, a Pisa e nelle altre città toscane, i dipinti che si richiamano al modello dell'icona sono caratterizzati per la maggior parte da temi mariani; questo fatto non stupisce, se si considera che le più celebri immagini «prestigiose» della Vergine, celebrate dalle leggende e dai racconti dei pellegrini, erano delle icone e che già a Bisanzio la maggior parte delle tavolette destinate all'uso privato, in particolare a partire dall'XI secolo



Fig. 3. Artista levantino, Vergine «affettuosa», icona, 1260ca. Sinai, Monastero di Santa Caterina.



Fig. 4. Artista cipriota, Vergine «affettuosa», icona, 1180 ca. Kalopanayiotis (Cipro), Monastero di Ayios Ioannis o Lampadistis, Tesoro delle icone.

con lo sviluppo della pietà mariana, consisteva in effigi della Vergine. Per venire incontro a certe tendenze introspettive della religiosità mediobizantina si era assistito alla promozione o al *revival* di tipi iconografici che suggerivano l'aspetto dell'intimità nel rapporto tra la Madre e il Bambino, come nello schema della Madonna affettuosa o *Glykophilousa* e nelle sue varianti più articolate, o caratterizzavano il volto della Vergine con espressioni e pose drammatiche e corruciate, in modo da suggerire la Sua intuizione prolettica della Passione e introdurre nel tema una sfumatura soteriologica, evocando cioè l'idea dell'Incarnazione come condizione primaria della Salvezza (Belting 1981; Vassilaki - Tsironis 2000).

- 17
18 L'icona bilaterale (fine sec. XII) di Kastorià, in cui Maria, contraddistinta da un'espressione angosciata, ha come *pendant* l'effigie di Cristo morto (*Akra Tapeinosis* o, alla latina, *Imago Pietatis*), illustra questo motivo con grande efficacia. Nelle più antiche imitazioni pisane di icone orientali (così come in quelle lucchesi prodotte nella bottega dei Berlinghieri) queste tendenze proprie della pittura a destinazione devozionale vengono significativamente recuperate: nella tavola firmata da un certo
39 «...nellus» la Madonna, coperta da un *maphorion* rosso anziché blu (come in molte icone cipriote e sinaite contemporanee), è caratterizzata da un'espressione addolorata ed altrettanto affranta
28 è la Vergine «affettuosa» già in San Michele in Borgo, dove il Bambino mostra per converso le gambe nude e incrociate, introducendo un'ulteriore allusione alla Passione. Anche gli angeli che vediamo disposti ai lati della testa di Maria nella tavola di Kastorià – e che ripetono la posizione che è loro assegnata nello schema abituale della *Crocifissione* – vengono riprodotti frequentemente nelle tavole pisane.

26, 27,
28, 53,
54, 58 In opere come queste l'imitazione dei modelli orientali è esplicita e persino ostentata, anche se si può dire riuscita solo in parte. L'aspetto dell'icona è richiamato attraverso l'assetto compositivo (il taglio al busto), le caratteristiche iconografiche e la morfologia della tavola (particolarmente evidente in «...nellus» dove viene riprodotto anche il bordo a rilievo), nonché l'introduzione della sigla greca *MP ΘΥ* per *mitir Theou*, «madre di Dio», senza la quale sarebbe stato impossibile utilizzare il dipinto nelle pratiche di culto. Il trattamento dei volti e dei panneggi, tuttavia, è caratterizzato dal ricorso a soluzioni marcatamente grafiche anziché a passaggi cromatici, e non mancano vere e proprie



Fig. 5. Artista levantino, *Dittico con san Procopio e la Vergine Maria*, 1280 ca. Sinai, Monastero di Santa Caterina.



Fig. 6. Artista bizantino, *San Giorgio e scene del suo ciclo agiografico*, icona a rilievo, sec. XII. Kiev, Museo Nazionale Ucraino d'Arte.

incomprensioni: in «...nellus» la chioma del Bambino, che abitualmente consiste in una folta serie di ricci, comprende solo un ciuffo incurvato intorno all'orecchio, mentre nella tavola di San Michele in Borgo il lembo del manto (*himation*) che ricade dalla spalla di Cristo è stato impropriamente colorato in rosso ed ha quindi finito per fondersi con la tunica sottostante (*chiton*). Un tratto significativo delle tavole dipinte pisane del secolo XIII è il ricorso allo schema con lo sguardo della Vergine rivolto verso l'osservatore, che enfatizza il coinvolgimento di quest'ultimo nell'interscambio devozionale: lo incontriamo nella *Madonna di Sant'Eufrasia* verso il 1240-50 e più tardi, negli anni Settanta e Ottanta, in opere come la Madonna della sacrestia di San Frediano e l'altra già nella chiesa di San Giovannino de' Fieri. Negli schemi bizantini la Madre di Dio è di solito rappresentata nell'atto di inclinare il capo e di dirigere gli occhi verso il Bambino; lo sguardo diretto all'osservatore è tuttavia ampiamente testimoniato, nel secolo XIII, da icone appartenenti all'ambito del Mediterraneo orientale (Mouriki 1991; fig. 4). In tutta una serie di dipinti su tavola realizzati a Pisa nell'arco di tempo tra la metà del secolo e gli anni '80 del Duecento si registra, piuttosto che un'imitazione fedele del modello, l'introduzione e la combinazione sempre più disinvolta di singoli elementi tratti dal repertorio decorativo e iconografico delle icone. In

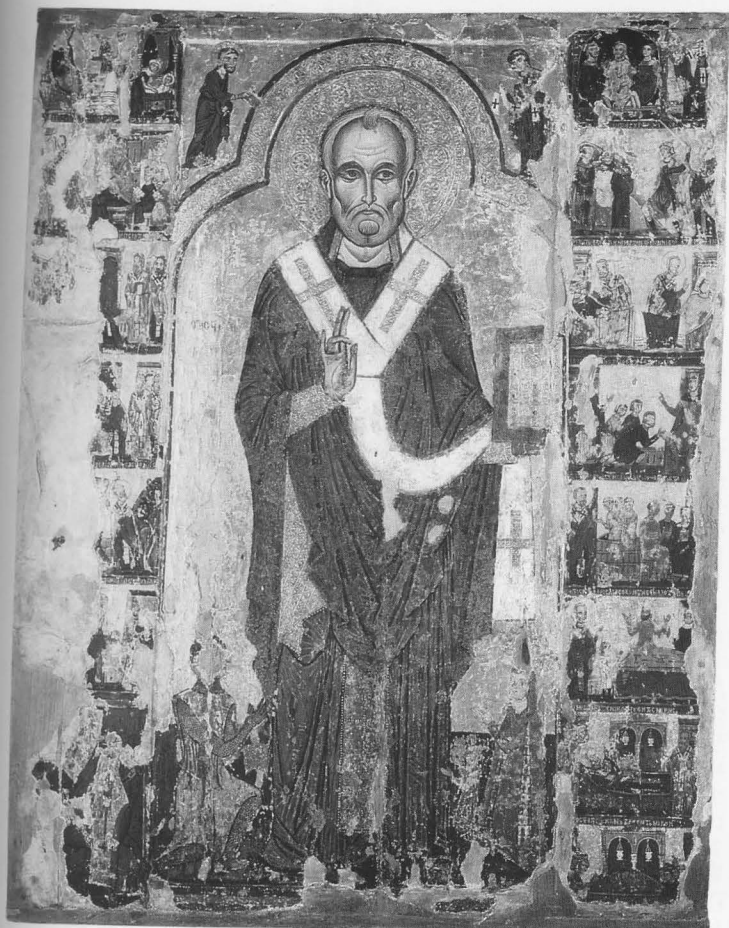


Fig. 7. Artista cipriota, *San Nicola e scene del suo ciclo agiografico*, dalla chiesa di Agios Nikolaos tis Stegis a Kakopetria, c. 1280-1290. Nicosia, Museo Bizantino.

27 un'opera, come la *Madonna di Sant'Eufrasia*, che si discosta dai modelli bizantini nella resa estremamente lineare dei dettagli fisionomici, il ricorso, nelle vesti, a una ricca e fitta crisografia serve verosimilmente a sottolineare la conformità dell'immagine alla pittura sacra bizantina attraverso l'uso enfatico di una pratica decorativa e tecnica ben diffusa in Oriente. Di pari passo, in molte opere di questo periodo appare evidente l'insistenza su motivi come il bordo del *maphorion* a due, tre o cinque listature d'oro, le decorazioni perlineate sulla manica o il profluvio di pendenti fissati al lembo del velo della Vergine all'altezza della

31 spalla destra. Nella *Madonna di San Martino*, questi stessi pendenti sono ben posti in evidenza lungo il margine inferiore del velo, secondo una tendenza all'iperdecorativismo che si riscontra, ad esempio, nella pittura cipriota dello stesso periodo (Carr - Morrocco 1991, tavv. 1 e 4).

53 La *Madonna col Bambino allattante* della chiesa dei Santi Cosma e Damiano, che è di solito datata verso gli anni '60-'70 del secolo, costituisce il dipinto più conforme al modello compositivo degli archetipi orientali e al loro repertorio ornamentale. Di per sé il tema iconografico (che compare qui per la prima volta in un dipinto su tavola) trova paralleli soprattutto nella contemporanea produzione delle chiese di lingua siriana (Cruikshank Dodd 2003). Di forma quadrangolare, la tavola è delimitata da una cornice a rilievo arricchita con motivi fitomorfi, fra i quali compare, sul lato destro, la figura di una santa con cui si riproduce una soluzione frequente nelle icone orientali che imitano l'aspetto di decorazioni

in metallo; numerosi dipinti conservati al Sinai e a Cipro mostrano in effetti lungo i margini le rappresentazioni dei santi intercessori (fig. 5), mentre il motivo vegetale, desunto dall'oreficeria, trova delle imitazioni a pastiglia e a pittura in alcune opere dello stesso ambito geo-culturale. Nella rappresentazione del volto della Vergine rimandano a modelli orientali la resa del naso e degli occhi a forma di mandorla, uniti da una linea ininterrotta alle sopracciglia arcuate e alle palpebre inferiori a forma di "S"; al loro interno, una serie di pennellate concentriche dà forma al bianco tutt'intorno all'iride, secondo una procedura che ricorre nella contemporanea produzione cipriota ed è rispettata da altri dipinti pisani, come la *Madonna di San Giovannino de' Fieri*. 5

In quest'ultima, a cui in origine dovevano essere fissati degli sportelli, la figura della Madonna col Bambino nella posa della *Hodigitria* è inclusa entro un arco ed è sormontata da una superficie rilevata in cui compaiono due angeli; tale soluzione, sia strutturale che iconografica, rimanda direttamente all'assetto compositivo di alcuni trittici sinaitici prodotti in un contesto "crociato" (Weitzmann 1984). Nella decorazione della veste della Vergine si è ricorso – come anche in un'altra tavola mariana del Museo Nazionale di San Matteo – alla cosiddetta crisografia "a pettine" (Demus 1958, pp. 98-99), in cui le linee d'oro sono raggruppate e unite da listature trasversali più spesse. Questo procedimento tecnico costituiva un'innovazione recente nella pittura bizantina di icone della seconda metà del secolo XIII, accolta ancora dai prodotti pittorici del Mediterraneo orientale. 34



Fig. 8. Artista cipriota, *Madonna col Bambino e un gruppo di carmelitani e scene relative a miracoli mariani*, fine sec. XIII. Nicosia, Museo Bizantino.

Infine, ancora verso l'area levantina ci indirizza il ricorso alla rappresentazione di santi (e all'occorrenza anche della *Madonna col Bambino*, affiancati da una selezione di scene relative al loro racconto agiografico. Numerosi studiosi hanno posto in rilievo il legame con una tipologia di icona che è testimoniata soprattutto da opere conservate al Sinai, anche se una differenza salta subito agli occhi: nelle versioni orientali il ciclo figurativo incornicia la figura senza soluzione di continuità (anche se non mancano interessanti eccezioni; cfr. fig. 6, per cui Milyaeva 2000), mentre negli esempi pisani si limita a decorare solo i lati verticali, secondo una soluzione che ricorre anche nella produzione artistica "melangée" della Cipro dei Lusignano (figg. 7, 8). Questi elementi, assieme agli altri che abbiamo provato a illustrare, contribuiscono a porre in evidenza la varietà dei modelli orientali a cui la produzione pittorica della città toscana ha saputo attingere.

Bibliografia

M. Angheben, *Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat*, in «Cahiers archéologiques», I, 2002, pp. 105-134.
M. Aspra-Vardavakis, *Three Thirteenth-Century Sinai Icons of John the Baptist Derived from a Cypriot Model*, in *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, a cura di N. Patterson Ševčenko - Ch. Moss, Princeton 1999, pp. 179-186.
M. Vassilaki (a cura di), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, catalogo della mostra (Atene, 20 ottobre 2000-20 gennaio 2001), a cura di M. Vassilaki, Milano 2000.
M. Bacci, *Due tavole della Vergine nella Toscana occidentale del primo Duecento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», ser. IV, II, 1997, pp. 1-59.
M. Bacci, *La Vergine Oikokyra, Signora del Grande Palazzo. Lettura di un passo di Leone Tusco sulle cattive usanze dei Greci*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», ser. IV, III, 1998, pp. 261-279.
M. Bacci, *Pisa bizantina. Alle origini del culto delle icone in Toscana*, in *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, atti del convegno (Genova, 27-29 maggio 2004) a cura di A. Calderoni Masetti - C. Dufour Bozzo - G. Wolf, in corso di stampa.
H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981 (trad. it. *L'arte e il suo pubblico*, Bologna 1986).
H. Belting, *Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del XXIV congresso internazionale di Storia dell'Arte

(Bologna 1979), a cura di H. Belting, Bologna 1982, II, pp. 35-53.
H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990 (trad. it. *Il culto delle immagini*, Roma 2001).
A.W. Carr, *Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art*, in «Dumbarton Oaks Papers», XLIX, 1995, pp. 339-357.
A. Weyl Carr, scheda n. 299, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catalogo della mostra (New York 2004) a cura di H.C. Evans, New York 2004, pp. 496-497.
A.W. Carr - L.J. Morrocco, *A Byzantine Masterpiece Recovered. The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus*, Austin 1991.
E. Cruikshank Dodd, *Christian Arab Sources for the Madonna Allattante in Italy*, in «Arte medievale», n. s., II/2, 2003, pp. 33-39.
A. Cutler, *La 'questione bizantina' nella pittura italiana: una versione alternativa della 'maniera greca'*, in *La pittura in Italia: l'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano 1994, pp. 335-354.
O. Demus, *Zwei Konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts*, in «Jahrbuch der österreichischen Byzantinischen Gesellschaft», VII, 1958, pp. 87-104.
A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge (Mass.) 1996.
A. Derbes-A. Neff, *Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere*, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catalogo della mostra (New York 2004) a cura di H.C. Evans, New York 2004, pp. 449-461.
J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cambridge (Mass.) 1995.
M.S. Frinta, *Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West*, in «Gesta», XX, 1981, pp. 333-347.
L. Milyaeva, *The Icon of Saint George, with Scenes from His Life, from the Town of Mariupol'*, in *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843-1261)*, a cura di O.Z. Pevny, New York 2000, pp. 102-117.
D. Mouriki, *Variants of the Hodegetria on Two Thirteenth-Century Sinai Icons*, in «Cahiers archéologiques», XXXIX, 1991, pp. 153-182.
H.C. Evans (a cura di), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catalogo della mostra (New York 2004), New York 2004.
V. Pace, *Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIV, 2000, pp. 19-43.
M. Vassilaki - N. Tsironis, *Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of Christ*, in Atene 2000, pp. 453-463.
T. Velmans, *Rayonnement de l'icône au XIIe et au début du XIIIe siècle*, in *Actes du XV^e congrès international d'études byzantines* (Atene, settembre 1976), Athènes 1979, I, pp. 373-419.
K. Weitzmann, *Crusader Icons and Maniera Greca*, in *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, a cura di I. Hutter - H. Hunger, Wien 1984, pp. 143-170.

17. Icona

Madonna col Bambino "affettuosa"

Ambito bizantino provinciale (Macedonia?)

II metà del XII secolo

Tempera su tavola

115 x 71,5 cm

Inv. BM 1136, T137

Atene, Byzantin and Christian Museum

Provenienza: dalla zona di Tessalonica

L'icona rappresenta la Madonna e il Bambino guancia a guancia, allo scopo di suggerire una relazione di stretta intimità tra la Madre e il Figlio. Il tipo iconografico, che è tradizionalmente designato con i titoli greci *Eleusa* o *Glykophilúsa*, sembra richiamare l'aspetto esteriore di una delle immagini miracolose venerate a Costantinopoli nel complesso sacro delle Blacherne (Bacci 1998, pp. 143-144).

Rispetto allo schema più corrente, tuttavia, in questa versione è posta in particolare evidenza la posa animata e inquieta della figura di Cristo, analogamente a quanto avviene, nello stesso periodo, anche nelle raffigurazioni associate all'effigie cipriota nota come "Vergine di Kykkos", dove tuttavia Maria accosta la guancia alla nuca di Gesù (Mouriki 1985-1986, p. 27). Ciascuna di queste soluzioni mira a porre in evidenza, in forme più o meno enfatiche, la maternità e l'umanità di Maria, che grazie al suo rapporto profondo col proprio Bambino svolge un ruolo fondamentale di mediatrice universale per il genere umano.

I caratteri formali del dipinto – e nella fattispecie il trattamento sommario dei lineamenti fisionomici, la mancanza di corrette proporzioni delle membra, assieme ad alcuni elementi in-

consueti nella resa del Bambino come i capelli raccolti attorno all'orecchio o la fasciatura rossa posta intorno all'addome e fissata al collo – hanno indotto gli studiosi a considerarla il risultato di una corrente pittorica "anticlassica" (localizzabile nella Macedonia del tardo sec. XII) che si sarebbe avvalsa anche di suggestioni romaniche. Il confronto con la produzione pisana può forse aiutarci a capire come le somiglianze siano dovute, più che a un contatto diretto, a un analogo fenomeno di riduzione grafica di modelli aulici in contesti periferici o decentrati.

Mi. B.

Mostre: New York 1997, n. 71, p. 124; Londra 1998, n. 2, pp. 40-44; Atene 2000, n. 75, pp. 467-469 (con bibliografia precedente).



18. Icona bilaterale (opera non in mostra)
Madonna col Bambino Hodigbitria (recto) e
l'Imago pietatis (verso)
 Ambito bizantino (Macedonia)
 ultimo quarto del XII secolo
 Tempera su tavola
 115 x 77 cm
 Kastorià, Museo Bizantino
 Inv. n. 457/90
 Provenienza: Kastorià, Cattedrale

L'opera costituisce uno degli esempi qualitativamente più alti della pittura su tavola bizantina di età tardo-comnena e trova consonanze, oltre che con una serie di icone coeve conservate a Kastorià (Kakavas 1996, p. 6), con lo stile "dinamico" ed enfatico rivelato dagli affreschi di Kurbinovo (Macedonia), di Lagudherà (Cipro) e degli Agii Anargyri a Kastorià stessa. La tavola, dipinta su entrambe le facce, era destinata originariamente a un uso processionale, come è indicato dagli alloggiamenti dell'asta lignea a tre bracci che si riconoscono ancora lungo il margine inferiore. Sul lato anteriore la

Vergine, che regge il Bambino sul braccio sinistro conformemente al tipo tradizionale della *Hodigbitria*, è caratterizzata da un'espressione angosciata che prende senso solo in relazione al motivo iconografico riportato sul retro: qui compare infatti una delle più antiche rappresentazioni dell'*Akra Tapinosis* (nota nella tradizione occidentale come *Imago pietatis*), ovvero di un'immagine che esibisce il corpo morto di Cristo in un taglio molto ravvicinato. Complessivamente, la composizione mira a suscitare il coinvolgimento emotivo dello spettatore e a suggerire la precognizione da parte della Vergine dell'ineluttabilità della Passione in quanto precondizione della salvezza del genere umano; in virtù di questo, alcuni studiosi considerano altamente probabile l'utilizzo della tavola nei riti del Venerdì Santo (Belting 1981 e 1990), mentre altri intravedono nella composizione un richiamo diretto all'iconografia specifica dell'immagine miracolosa della *Hodigbitria* di Costantinopoli (Lidov 2004).

Numerosi elementi di affinità con le tavole pi-

sane del Duecento sono facilmente ravvisabili sia sul piano iconografico che su quello formale. In particolare, l'espressione corrucciata di Maria sarà sovente imitata (scheda 39), al pari del generale assetto compositivo e di singoli dettagli propri del repertorio decorativo della pittura di icone. L'effigie di Cristo morto contiene elementi (nella posa della testa come nel trattamento di dettagli fisionomici del volto e nel modo di rendere la barba e i capelli) che possono essere considerati un precedente diretto delle soluzioni adottate da Giunta Pisano nelle sue croci dipinte.

Mi. B.

Bibliografia: Chatzidakis 1979, pp. 358-359; Belting 1980-1981, pp. 143-145; Belting 1981, p. 4; Belting 1990, pp. 296-298; Carr 1995, p. 121; Vassilaki - Tsironis 2000, p. 461; Pace 2000, p. 39; Lidov 2004, pp. 286-287.

Mostre: Atene 1976, n. 106, p. 48; Atene 1985-1986, n. 75, pp. 72-73; Londra 1987, n. 8; Baltimore 1988, n. 9; New York 1997, n. 72, pp. 125-126; Melbourne 1999, n. 10; Atene 2000, n. 83, pp. 484-485.

