

La chiesa della Theotokos Calkoprataia e l'immagine della Vergine Haghiosoritissa: indagine sulla nascita di un tipo iconografico tra Costantinopoli e Roma

Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di laurea in Studi Storico Artistici
Cattedra di Storia dell'Arte bizantina (L-ART/01)

Candidato
Francesca Castellani
1213078

Relatore
Alessandra Guiglia

A/A 2015/2016

A mio marito.

Indice

Introduzione.....	<u>4</u>
Capitolo I	<u>6</u>
La chiesa della Theotokos Chalkoprateia.....	<u>6</u>
I.1 La chiesa della Theotokos Chalkoprateia.....	<u>6</u>
I.2 La decorazione pittorica della chiesa e del battistero – cappella di San Giacomo.....	<u>14</u>
I.3 Il culto della Vergine alla Chalkoprateia.....	<u>18</u>
Capitolo II.....	<u>23</u>
Il tema iconografico della Vergine Haghiosoritissa.....	<u>23</u>
II.1 L'icona della Vergine Haghiosoritissa.....	<u>23</u>
II.2 Una variante nell'iconografia della Haghiosoritissa: Maria Paraklesis.....	<u>39</u>
Capitolo III.....	<u>50</u>
Un'immagine della Vergine Haghiosoritissa a Roma: la Madonna Advocata del Monasterium Tempuli.....	<u>50</u>
III.1 Il restauro della Madonna Advocata del Monasterium Tempuli.....	<u>50</u>
III.2 La Legenda e l'origine dell'icona del Monasterium Tempuli.....	<u>61</u>
Conclusioni.....	<u>69</u>
Bibliografia.....	<u>72</u>
Elenco delle illustrazioni.....	<u>81</u>

Introduzione

In questo triennio di studi, avendo intrapreso un percorso indirizzato alla conoscenza dell'arte paleocristiana, medievale e bizantina, ho approfondito anche alcuni aspetti della storia del Cristianesimo e per questo sono rimasta sempre affascinata dalla sostanziale differenza tra il culto della Vergine nell'Occidente cattolico e nell'Oriente ortodosso.

Fin dalla battaglia di Ponte Milvio, la divinità cristiana e i suoi simboli diventano l'emblema della forza, della legittimazione del potere, l'Onnipotente sotto il quale porre un intero Impero. La stessa città di Costantinopoli, inaugurata solennemente l'11 maggio 330, secondo fonti del VII – IX secolo, viene dedicata a Cristo e posta sotto la protezione della Vergine¹, che nella storia della Capitale orientale intervenne miracolosamente più volte per la salvaguardia dei suoi abitanti: nel 626 in occasione dell'assedio degli Avari e degli Slavi, nei due attacchi degli Arabi nel 674 – 78 e nel 717 – 18 ed infine durante l'accerchiamento dei Russi nell'860². L'inno dell'Akathistos, ancora cantato durante la liturgia ortodossa, è il manifesto di questa concezione di Maria.

¹ A. Frolov, *La dédicace de Constantinople dans la tradition byzantine*, in "Revue de l'histoire des Religions", 127 1944, pp. 61 – 127, in part. pp. 63 – 69.

² C. Mango, *Costantinople as Theotokoupolis*, in M. Vassilaki (a cura di), *Mother of God: Representation of the Virgin in Byzantine Art*, Milano 2000, pp. 17 – 25, in part. p. 22.

Data questa premessa, muovendomi all'interno di un tema particolarmente ampio, vorrei approfondire un tipo iconografico tra i più ricorrenti nel mondo bizantino, quello della *Haghiosoritissa*, focalizzandomi in particolare su un suo eventuale coinvolgimento nel culto funerario. Quanto segue vuole essere un piccolo itinerario, toccando vari ambiti, partendo dalle origini (dalla fondazione della chiesa all'interno della quale veniva venerata questa immagine e il culto riservato, nel primo capitolo), passando per l'analisi dell'iconografia (toccando anche la variante della *Paraklesis*, nel secondo capitolo), fino ad arrivare alla più antica icona esistente della *Haghiosoritissa*, la Madonna del Monasterium Tempuli conservata a Roma (alla quale sarà dedicato un intero capitolo, il terzo), che unisce le due capitali dell'Impero e del Cristianesimo, Costantinopoli e Roma.

Capitolo I

La chiesa della Theotokos Chalkoprateia

I.1 La chiesa della Theotokos Chalkoprateia

La Theotokos τῶν Χαλκοπρατείων, il più importante santuario mariano di Costantinopoli assieme a quello delle Blacherne, sorgeva nell'antico quartiere giudaico dei lavoratori del rame, a pochi passi dalla Santa Sofia – una vicinanza tale che permetteva ad entrambe di essere servite dallo stesso clero (fig. 1 - 2). Motivo di tanta importanza e devozione era giustificato dalle reliquie custodite nella chiesa, la cintura della Vergine e le fasce di Gesù, la prima custodita nella Santa Cassa (αγία Σορός)¹.

Anche se non si tratta del più antico santuario mariano della città, fu comunque il primo ad essere edificato all'interno delle mura per iniziativa imperiale, poiché quello delle Blacherne al tempo era

¹ M. Jugie, *L'Église de Chalcopratia et le culte de la Sainte Vierge à Constantinople*, in "Échos d'Orient", 16 101, 1913, pp. 308 – 312, in part. p. 308; D. Lathoud, P. Pezaud, *Le sanctuaire de la Vierge aux Chalkopratia*, *Échos d'Orient*, 23, 133, 1924. pp. 36 – 62, in part. p. 40; R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, 1, III, Paris 1953, pp. 237 – 242, in part. p.238; T. Mathews, *The Early Churches of Constantinople: architecture and liturgy*, London 1971, in part. p. 28; T. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul: A Photographic Survey*, University Park 1976, pp. 319 – 321.

suburbano². Problematico, a causa della pluralità delle fonti, risalire precisamente al nome del fondatore: secondo lo Pseudo Codino (XV sec.)³ sarebbe Teodosio II, mentre altri, nella fattispecie Teodoro il Lettore (VI sec.), Teofane Confessore (VIII-IX sec.) e Niceforo Callisto (XIV sec.) attribuiscono la fondazione a Pulcheria, sua sorella maggiore. Teofane Confessore fissa la data di inizio dei lavori tra il 449 ed il 450 anche se, in un altro passo, sostiene che l'edificazione sia dovuta a Giustino II (565-578)⁴.

Nella terza delle *Novellae* giustinianee la chiesa viene fatta invece risalire a Verina, moglie dell'imperatore Leone I (457-474). I nomi di Pulcheria e Verina possono quindi, plausibilmente secondo alcuni studiosi⁵, essere così raccordati: la prima avrebbe iniziato i lavori negli ultimi anni del regno di Teodosio, nel 450 circa, mentre la seconda avrebbe terminato e dedicato la chiesa e per questo viene ricordata nelle *Novellae* come fondatrice.

² C. Mango, *The Chalkoprataia Annunciation and the Pre-Eternal Logos*, in “Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας”, 17, 1994, pp. 165 – 170, in part. p. 165.

³ Lathoud, Pezaud, *Le sanctuaire de la Vierge aux Chalkoprataia*, cit., p. 37; Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, cit., p.237; M. Andaloro, *Note sui temi iconografici della Deesis e della Hagiosoritissa*, in “Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte”, 17 1970, pp. 85 – 153, in part. p. 125; Mathews, *The Early Churches of Constantinople*, cit., p. 28.

⁴ Janin, *La géographie ecclésiastique*, cit., p.237.

⁵ Soluzione proposta in: Lathoud, Pezaud, *Le sanctuaire de la Vierge aux Chalkoprataia*, cit., p. 37; Janin, *La géographie ecclésiastique*, cit., p. 237; Mathews, *The Early Churches of Constantinople*, cit., p. 28.

L'Oikonomo di Santa Sofia Elias, raccontando di un miracolo avvenuto nella Chalkoprateia nel IX secolo, dopo la fine dell'iconoclastia, fa risalire all'imperatore Zenone la costruzione, la decorazione e la consacrazione della chiesa⁶; per Mango questa notizia sarebbe in accordo con il nome di Verina, in quanto rimase in posizione di rilievo e autorità durante il regno di Zenone⁷.

L'attribuzione a Giustino II invece è del tutto da escludere, dal momento che la Chalkoprateia venne utilizzata come sede patriarcale dopo l'incendio che nel 532 interessò la Santa Sofia, e fu sede del Concilio del 536⁸. Sicuramente l'imperatore mise mano all'edificio dopo un terremoto e provvide ad un arricchimento dell'arredo liturgico e decorativo: un soffitto a cassettoni dorato, delle nuove porte in argento, elettro e oro e due composizioni murali (l'Annunciazione dell'abside e l'Adorazione dei Magi, in una posizione non ben specificata)⁹.

Nel IX secolo la chiesa venne ristrutturata e modificata dall'imperatore Basilio I (867-886) che, mantenendo la pianta basilicale a tre navate, eliminò il soffitto ligneo e alzò il tetto per rendere l'impianto più luminoso¹⁰; è probabile che sia stata eretta anche una cupola ma non ne

⁶ W. Lackner, *Ein byzantinische Marienmirakel*, in "Βυζαντινὰ", 13, 2, 1985, pp. 830 – 860, in part. p. 844.

⁷ Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, cit, p. 165.

⁸ Jugie, *L'Église de Chalcoopratia*, in "Échos d'Orient", cit, p. 309.

⁹ Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, cit., p. 165.

¹⁰ C. Mango, *The Art of Byzantine Empire 312 – 1453*, Englewood Cliffs 1972, in part. p. 99, nota 77.

abbiamo prova¹¹.

Identificata nel tessuto urbanistico agli inizi del Novecento¹² la Chalkoprataia viene indagata da Wolfram Kleiss nel 1965¹³ dopo gli scavi preliminari realizzati da Nezhi Fıratlı e Andre Rollas nel 1963¹⁴.

Della chiesa sono attualmente visibili alcune parti in muratura (fig. 3): resti dell'abside (fig. 4), dell'angolo sud-est e del muro settentrionale; tutte e tre si innalzano per quasi la metà della loro altezza originaria.

L'abside, nel 1484, venne convertita in moschea, la piccola *Acem Ağa Mescidi*; dal momento che venne utilizzato solo questo spazio, si ipotizza che il resto delle navate e dell'atrio già a quell'epoca non fossero più in piedi. Per una mera casualità, inoltre, l'abside si trova ad essere orientata verso la Mecca: ciò ha fatto sì che non venisse modificata, ma che vi fosse inserito soltanto il *mihrab*¹⁵, in luogo della finestra centrale¹⁶. Nelle porzioni di muratura dove l'intonaco è mancante è stato possibile fare un'importante osservazione, ossia che

¹¹ Janin, *La géographie ecclésiastique*, cit., p. 237.

¹² Jugie, *L'Église de Chalcooprataia*, cit, p. 308; Janin, *La géographie ecclésiastique*, cit., p. 242; E. Mamboury, *Istanbul Touristique*, Istanbul 1951, pp. 291 – 292, in part. p. 291; Mathews, *The early churches of Constantinople*, cit., p. 28; Mathews, *The byzantine churches of Istanbul*, cit., p. 319.

¹³ W. Kleiss, *Neue Befunde zur Chalkopratenkirche in Istanbul*, in "Istanbul Mitteilungen", 15 1965, pp. 149 – 167, in part. p. 149; Mathews, *The early churches of Constantinople*, cit., p. 28; Mathews, *The byzantine churches of Istanbul*, cit., p. 319.

¹⁴ Mathews, *The early churches of Constantinople*, cit., p. 28.

¹⁵ Kleiss, *Neue Befunde zur Chalkopratenkirche*, cit., p. 152.

¹⁶ Lathoud, Pezaud, *Le sanctuaire de la Vierge aux Chalkoprataia*, cit., p.61.

molti mattoni sono posti ad angolo: la posizione radiale conferma la forma absidale internamente semicircolare e poligonale all'esterno¹⁷.

I resti del muro settentrionale si estendono per circa 43 metri lungo l'odierna *Zeynep Sultan Camii Sokak* (fig.5) e comprendono una porta, accesso laterale alla navata oppure passaggio per una delle cappelle menzionate dai diari dei pellegrini (fonti che però non ci aiutano molto riguardo la collocazione delle suddette¹⁸).

La muratura dell'angolo sud est, unica superstite della parete meridionale, è una struttura bizantina: la porzione che prosegue verso ovest è invece di fattura posteriore, ottomana.

L'abside era affiancata da due porte, una per lato: quella a sud est, di dimensioni importanti (3,10 metri), dava accesso alla navata meridionale. Mamboury riporta il rinvenimento di resti di colonnato dinanzi questo passaggio¹⁹. Passi del *De ceremoniis* ne parlano in relazione alla Festa dell'Annunciazione del 25 marzo²⁰: dopo aver partecipato alla cerimonia, l'imperatore, scendendo dalla galleria e passando per il *synthronon*, usciva da questa porta.

La chiesa della Chalkoprateia doveva apparire simile alla coeva San Giovanni di Studios (fig.6)²¹: un impianto basilicale a tre navate, con

¹⁷ Kleiss, *Neue Befunde zur Chalkopratenkirche*, cit., p. 152.

¹⁸ Mathews, *The early churches of Constantinople*, cit., p.31.

¹⁹ Mamboury, *Istanbul Touristique*, cit., p. 292.

²⁰ Mathews, *The early churches of Constantinople*, cit., p. 31.

²¹ Kleiss, *Neue Befunde zur Chalkopratenkirche*, cit., p. 154; riguardo la chiesa di San

atrio, cripta cruciforme sotto l'altare e un'abside semicircolare all'interno e poligonale all'esterno – tre lati con finestre, quella centrale a tre aperture - ma considerevolmente più spaziosa, nonostante ne mantenesse sostanzialmente inalterate le proporzioni: la larghezza di 31 metri ne fa la più grande basilica conosciuta nella capitale bizantina²².

Anche in mancanza di dati archeologici, possiamo essere certi dell'esistenza dell'atrio, poiché questo viene menzionato negli Atti del Concilio tenutosi nel 536: si pensa potesse estendersi fino all'edificio ottagonale rinvenuto nei pressi della Chalkoprateia (fig. 7), identificato come battistero da Kleiss²³ e in precedenza riconosciuto come martyrium da Mamboury²⁴.

L'ipotesi del battistero è resa plausibile sia dai confronti con impianti contemporanei, per i quali la forma di ottagono inscritto in un quadrato era comune (ne abbiamo esempio, nella stessa Costantinopoli, nella Santa Sofia, ma anche nella chiesa della Theotokos di Efeso), sia dal ritrovamento, da parte di Kleiss, di un pilastro al centro della costruzione, probabilmente utilizzato per sorreggere un fonte battesimale. Il ritrovamento, nel 1886, di una vasca battesimale nelle

Giovanni di Studios: Mathews, *The early churches of Constantinople*, pp.19 – 27; Mathews, *The byzantine churches of Istanbul*, cit., p. 319.

²² Mathews, *The early churches of Constantinople*, cit., p. 30.

²³ Kleiss, *Neue Befunde zur Chalkopratenkirche*, cit., p.164.

²⁴ Mamboury, *Istanbul Touristique*, cit., p. 292.

vicinanze²⁵ sembra essere una conferma di tale teoria (il reperto si trova ora al Museo Archeologico di Istanbul)²⁶ (figg. 8 - 9).

La chiesa era stata dotata anche di una cripta cruciforme davanti all'abside, accessibile da una scala ad est, come in San Giovanni di Studios²⁷. È assai probabile che risalga alla prima edificazione della chiesa, dato il suo livello molto più basso rispetto al pavimento del IX secolo. Non è chiaro quale reliquia fosse lì contenuta, poiché la cassa all'interno della quale doveva essere custodita la cintura della Vergine sembra fosse posizionata o nell'altare²⁸ oppure in una cappella laterale sulla sinistra, secondo la cronaca dell'Anonimo pellegrino inglese, del secolo XII, sempre all'interno di un altare²⁹.

Per quanto concerne l'arredo, la suddivisione e la decorazione interna i dati archeologici sono molto scarsi e possono solo aiutarci a formulare delle ipotesi.

²⁵ C. Delvoye, *Architecture paleobyzantine a Constantinople aux IV et V siècles*, in "Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina", 23 1976, pp. 147 – 166, in part. p. 165; G. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines des Musées impériaux ottomans*, III, Istanbul 1912, pp. 420 – 422, in part. p. 420; S. Watta, *Spätantike Monolithische Taufpiscinen aus Konstantinopolitanischer Produktion*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 51 2008, pp. 152 – 187, in part. pp. 168 – 169, 180 – 181, Tavole 6 – 7.

²⁶ Kleiss, *Neue Befunde zur Chalkopratenkirche*, cit., p.157; Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, cit., pp. 420 – 422.

²⁷ Mathews, *The early churches of Constantinople*, cit., p.32.

²⁸ Mathews, *The early churches of Constantinople*, cit., p.33.

²⁹ Janin, *La géographie ecclésiastique*, cit., p. 241.

Sono stati rinvenuti la base di una colonna, un capitello (figg. 10 - 11) e due pilastrini (fig. 12).

La base della colonna, in cattivo stato di conservazione, presenta assialmente due profonde scanalature finalizzate ad accogliere delle lastre: questo può farci pensare che, nel caso in cui appartenesse al colonnato della navata, quelle laterali fossero separate da quella centrale (suddivisione che troviamo diffusa in molte chiese greche, una su tutte la Panagia Acheiropoietos di Tessalonica, ma anche nella stessa Costantinopoli, ad esempio nella chiesa di S. Giovanni di Studio)³⁰; è più plausibile comunque che si tratti di parte del colonnato delle gallerie (che sappiamo dalle fonti, sia precedenti che posteriori al restauro di Basilio I, essere presenti³¹), dove l'utilizzo di parapetti doveva essere senza dubbio necessario³².

Il capitello, rinvenuto nello scavo preliminare di Fīratlī e Rollas, è del tipo a canestro con collarino e abaco ornati da motivi vegetali: purtroppo la scultura risulta essere poco incisiva e con un rilievo non

³⁰ Mathews, *The early churches of Constantinople*, cit., p. 32; U. Peschlow, *Dividing Interior Space in Early Byzantine Churches: The Barriers between the Nave and Aisles*, in S. E. J. Gerstel (a cura di), *Threshold of the Sacred*, Washington D.C. 2006, pp. 52 – 71.

³¹ Janin, riferendosi a una tradizione del IX secolo, le attribuisce all'imperatore Zenone (Janin, *La géographie ecclésiastique*, cit., p. 237); riportano l'esistenza delle gallerie anche: Delvoye, *Architecture paleobyzantine a Constantinople aux IV et V siècles*, cit., p.164; Mathews, *The early churches of Constantinople*, cit., p. 31.

³² Mathews, *The early churches of Constantinople*, cit., p. 32.

sufficientemente profondo per poter proporre una datazione al periodo paleobizantino, per cui è stato ipotizzato che fosse legato al restauro di Basilio I³³, oppure ancora più tardo³⁴.

I due pilastri sono relativi ad una transenna o un pluteo: il fatto che siano decorati entrambi su un solo lato e che sull'altro abbiano una scanalatura fa pensare ad un cancello di ingresso. Il *De ceremoniis* riporta la presenza di una solea al centro della navata, attraverso la quale si potevano raggiungere le Porte Sante del santuario. Lo stile di quest'ultimi reperti si caratterizza per una piena aderenza ai modelli diffusi nel V secolo³⁵.

I.2 La decorazione pittorica della chiesa e del battistero – cappella di San Giacomo

In mancanza di dati archeologici, anche per ciò che riguarda la decorazione pittorica o musiva dobbiamo nuovamente ricorrere alle fonti: grazie a queste sappiamo dell'esistenza di composizioni sia all'interno della basilica che nel vicino edificio ottagonale. Il testo

³³ Mathews, *The early churches of Constantinople*, cit., p. 28.

³⁴ Martin Dennert sostiene che il capitello sia databile all'XI secolo, a causa del motivo a loto e palmette, sicuramente non sconosciuto al tempo di Basilio I ma raramente utilizzato. M. Dennert, *Mittelbyzantinische Kapitelle. Studien zu Typologie und Chronologie*, Bonn 1997, in part. pp. 66 – 68, 195, tavola 26

³⁵ Mathews, *The early churches of Constantinople*, cit., p. 32 .

dell'oikonomo Elia, come abbiamo detto, assegnava al regno di Zenone il completamento della chiesa e la decorazione con il ciclo di mosaici con storie dell'Infanzia di Maria e di Cristo³⁶. Successivamente, sempre nel testo di Elia, leggiamo che Giustino II aggiunse due composizioni murali – sicuramente mosaici – rappresentanti l'una l'Adorazione dei Magi (in una posizione non ben specificata) e l'altra l'Annunciazione, nell'abside. Quest'ultima venne sostituita nel corso della controversia iconoclasta da Costantino V (741 – 775) con una croce. Dopo il temporaneo ritorno della liceità delle immagini, in seguito al concilio del 787, il patriarca Tarasio ripristinò la composizione originaria³⁷. La prima immagine vedeva la Vergine assisa in trono con il Bambino seduto sul suo grembo; nella seconda, la scena era pressoché ripetuta, se non che Gesù si trovava all'interno di una mandorla e accanto, alla loro destra, vi era un angelo con una insegna imperiale: per gli studiosi non vi sono dubbi nel riconoscere in questa descrizione l'Annunciazione. Non è chiaro il motivo per cui Elia abbia datato l'originale al tempo di Giustino II, poiché conobbe la copia dell'VIII secolo: Mango sostiene comunque che tale attribuzione può essere storicamente accettabile, poiché sotto quell'imperatore le immagini della Vergine cosiddetta *Blachernitissa* prendevano il posto delle Vittorie

³⁶ Lackner, *Ein byzantinische Marienmirakel*, cit., p. 844; Janin, *La géographie ecclésiastique*, cit., p.237; Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, cit., p.165

³⁷ Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, cit., p. 165.

nei sigilli imperiali³⁸. Questa iconografia, con il ricorso della mandorla a significare la presenza del sacro, vuole sottolineare il Logos divino dalla Madre umana: con l'assegnazione a Giustino II possiamo comprendere più facilmente tale scelta, essendo l'imperatore un fervente anti Monofisita e riuscendo così a sottolineare le due diverse nature di Cristo³⁹.

Passando all'edificio ottagonale, Cyril Mango, nel 1953, assieme a Paul Underwood, visitò la parte inferiore della struttura e riuscì a fotografare due lacerti di affresco, ora perduti (nel 1997 erano ancora parzialmente visibili, figg. 15 - 17⁴⁰)⁴¹: riconobbe, nel primo frammento, situato al centro dell'ottagono, davanti al lato ovest dell'edicola, una raffigurazione dei Magi (fig. 12), nella quale sopravvivevano due figure su tre. Non è stato possibile capire se facessero parte di una composizione più articolata, come una Natività, o se fosse un episodio indipendente, come appare, ad esempio, nel ciclo della Kariye Camii. Nella semicupola di fronte riuscì a riconoscere l'iscrizione $\chi\epsilon\rho[\tau\iota\sigma]\mu\omicron\varsigma$ (Annunciazione). La seconda porzione di affresco, situata nell'edicola est, rappresentava il Sacrificio di Zaccaria (fig.13): Mango

³⁸ Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, cit., p. 166.

³⁹ Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, cit., p. 168.

⁴⁰ M. della Valle, *La peinture paléologue de Constantinople - «au Royaume des Ombres»*, in S. Deal (a cura di), *Byzantine Culture. Papers From The Conference 'Byzantine Days of Istanbul' May 21 - 23 2010*, Ankara 2014.

⁴¹ Mathews, *The Byzantine Churches*, cit., p. 319.

riferisce che di questa scena era visibile solo il ciborio del santuario e uno degli stipiti, terminante in un pinnacolo, ma l'iscrizione fra le colonne era integra e perfettamente chiara (*α(γ)ιος Ζαχαριας | αναιρουμενος | εν τω θυσιαστηριω*), non lasciando spazio a dubbi riguardo il riconoscimento. Per lo stile e dai caratteri delle iscrizioni, lo studioso non esita ad ascrivere il tutto all'età Paleologa; le decorazioni quindi risalirebbero al periodo tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo e l'intero, esteso, ciclo raffigurerebbe l'Infanzia, integrato da un episodio poco comune tratto dagli apocrifi, o forse due - sottolinea come il Sacrificio di Zaccaria sia solitamente accompagnato dall'episodio del Volo di Elisabetta⁴². Le cronache dei pellegrini⁴³ raccontano di alcune reliquie contenute in diverse cappelle (ne vengono menzionate almeno tre) e che una di queste si trovava nell'atrio. In quest'ultima, secondo l'Anonimo pellegrino inglese, erano conservate quelle dei Ss. Innocenti, di San Simeone, del profeta Zaccaria e di San Giacomo fratello del Signore e prendeva il nome dalle reliquie del Santo più importante, ovvero Giacomo⁴⁴. Puntualizza inoltre che le reliquie si trovano *suptus ipsius ecclesie*: Mango, confrontando queste fonti con ciò

⁴² Mango, *Notes on byzantine monuments*, cit., p. 370.

⁴³ L'Anonimo pellegrino inglese, che scrive la sua cronaca alla fine del XII secolo è citato da: Lathoud, Pezaud, *Le sanctuaire de la Vierge aux Chalkopratia*, cit., p. 40; Janin, *La géographie ecclésiastique*, cit., p. 240; Lackner, *Ein byzantinische Marienmirakel*, cit. pp. 830 – 860; Cyril Mango, *Notes on byzantine monuments*, cit., p. 371.

⁴⁴ Lathoud, Pezaud, *Le sanctuaire de la Vierge aux Chalkopratia*, cit., p. 49.

che vide, asserì di sentirsi pienamente giustificato nel concludere che nell'ottagono si poteva localizzare il sacrario dedicato al fratello del Signore, nonostante Kleiss, come abbiamo potuto vedere, in maniera altrettanto ragionevole e documentata non aveva avuto dubbi nel sostenere di trovarsi dinnanzi ad un battistero⁴⁵.

Personalmente, credo siano plausibili e conciliabili entrambe le posizioni, ossia che possa essere stato originariamente ideato e utilizzato come battistero e riconvertito in cappella in un secondo momento.

I.3 Il culto della Vergine alla Chalkoprateia

Grazie alla presenza della reliquia della cintura della Vergine, come abbiamo detto in precedenza, la chiesa della Chalkoprateia godeva di una notevole fama e devozione da parte dei fedeli della città di Costantinopoli, come della famiglia imperiale e dei pellegrini. Ma quando queste reliquie fecero la loro comparsa nella capitale orientale dell'Impero? Le fonti, anche in questo caso, non sono facilmente decifrabili, poiché ci troviamo davanti a numerosi e discordanti dati. Secondo una tradizione, l'imperatrice Pulcheria aveva ricevuto dal

⁴⁵ Mango, *Notes on byzantine monuments*, cit., p. 371.

patriarca di Gerusalemme Giovenale dei preziosi resti legati alla Vergine Maria, un dono carico di significato e riconoscenza per il contributo al trionfo di Efeso: il maphorion e la cintura di Maria e un ritratto tradizionalmente attribuito a San Luca. Pulcheria quindi, avrebbe diviso le tre reliquie per porle ognuna in un diverso santuario (rispettivamente Blacherne, Chalkoprateia e Hodegon). I menologi greci non sono concordi con questa notizia: trattando della festa del 31 agosto, ricorrenza della deposizione della cintura nella Santa Cassa, viene nominato l'imperatore Giustiniano, sotto il quale il venerabile oggetto sarebbe giunto a Costantinopoli⁴⁶. In un'omelia pronunciata in onore della Santa Cintura alla fine del IX secolo, il patriarca Eutimio racconta che nell'aprire la cassa era stata trovata un'iscrizione che poneva "sotto il regno dell'ortodosso Arcadio, figlio del grande Teodosio, illustre per le sue virtù" l'arrivo della cintura e che questi la fece chiudere nel *soros* il 31 di agosto. Il patriarca aggiunge che la cintura era ancora integra e perfetta nei suoi colori, tanto da sembrare tessuta il giorno prima. Il Menologio di Basilio II, composto circa un secolo dopo, racconta più o meno la stessa versione di Eutimio, ampliandola però con il resoconto di un miracolo che ha per protagonisti dei membri della famiglia imperiale. Nel Menologio si legge che quattrocentodieci anni dopo la deposizione, il *basileus* Leone

⁴⁶ Lathoud, Pezaud, *Le sanctuaire de la Vierge aux Chalkopratia*, cit., pp. 40 – 41.

VI aveva fatto aprire la cassa per cercare, grazie alla cintura, di guarire sua moglie Zoe Zautzina, posseduta da uno spirito maligno. All'interno, oltre alla reliquia, vi era l'iscrizione di cui aveva parlato Eutimio. La cintura, baciata da Leone, era stata posta poi sopra la testa della *basilissa*, che fu guarita. Dopo un rendimento di grazie, venne riposta nella sua cassa⁴⁷. Eutimio, molto probabilmente, aveva taciuto questo episodio poiché all'epoca del miracolo Zoe viveva in stato di concubinato con Leone (particolare non riportato dal Menologio), ma è evidente che entrambi i testi si riferiscano alla stessa apertura della cassa. Il computo degli anni contenuto all'interno del Menologio può essere di aiuto nel chiarire se effettivamente il nome di Arcadio possa essere plausibile o meno. Come ha sottolineato Martin Jugie all'inizio del Novecento, tra Arcadio e Leone VI passano ben più che quattrocentodieci anni. L'unico modo per accordare questi dati è far partire i quattrocentodieci anni dal 477 – 478 quando era in vita Verina, l'imperatrice che, come abbiamo visto, presumibilmente fondò il santuario della Chalkoprateia, e porre la guarigione di Zoe nel 887 – 888, all'inizio del regno di Leone, quando ancora era viva l'imperatrice Teofano⁴⁸.

⁴⁷ Jugie, *L'Église de Chalcooprata*, cit., p. 310.

⁴⁸ Lo studioso per corroborare la sua tesi sostiene l'importanza del silenzio di Eutimio riguardo la guarigione di Zoe. Jugie, *L'Église de Chalcooprata et le culte de la Sainte Vierge à Constantinople*, cit., p. 311.

Numerose ricorrenze legate alla vita di Maria venivano celebrate presso la Chalkoprateia: sappiamo che il 25 di marzo si onorava solennemente l'Annunciazione con una processione che dalla Santa Sofia arrivava fino alla chiesa, passando prima per il foro di Costantino. L'imperatore, una volta giunto nella basilica, raggiungeva la galleria da dove partecipava alla liturgia. Importanti cerimonie avevano luogo anche il 31 di agosto (ricorrenza della deposizione della cintura nella Santa Cassa) e il 1 settembre (commemorazione della Theotokos *ton Miasenoi*, un'icona gettata in un lago in Asia Minore durante l'iconoclastia, ritrovata e conservata nel monastero dei Miasenoi). L' 8 settembre vi era la Festa della Natività della Vergine, sempre onorata da solenni cortei imperiali; il 21 novembre la Presentazione al Tempio di Maria e il 9 dicembre la Concezione di Sant'Anna; il 18, sempre del mese di dicembre, la Dedicazione della chiesa: la sera della vigilia il patriarca partecipava ad una veglia e la mattina della festa il corteo partiva in processione dalla Santa Sofia. Ultima ricorrenza annuale era il 29 dicembre, memoria dei martiri morti di fame, sete o freddo.

Oltre a queste ricorrenze, inserite nel calendario liturgico, la Chalkoprateia aveva un ruolo di primo piano nella processione ebdomadaria del venerdì, detta *Presbeia*, istituita dal patriarca Timoteo I nel VI secolo⁴⁹. La *Presbeia* prevedeva una processione che partiva delle

⁴⁹ Janin, *La géographie ecclésiastique*, cit., p. 240; Janin cita anche la processione del

Blacherne e si concludeva alla Chalkoprateia: nell'attraversare la città collegando i due santuari più importanti, si è voluto vedere un preciso parallelismo con la processione che a Gerusalemme aveva l'Hagia Sion come punto di partenza ed il Getsemani come arrivo⁵⁰. Nel periodo post iconoclasta sappiamo che a guidare il corteo vi era un'icona, il *Signon the Presbeias*⁵¹. Su questo punto torneremo più avanti.

mercoledì istituita da Pulcheria (secondo Niceforo Callisto) ma personalmente, consapevole delle conclusioni cui siamo giunti nel primo paragrafo del capitolo riguardo la fondazione della Chalkoprateia, tenderei ad ometterla.

⁵⁰ M. Van Esbroek, *Le culte de la Vierge de Jérusalem à Constantinople aux 6e – 7e siècles*, in "Revue des études byzantines", 46, 1988, pp. 181 – 190, in part. 182.

⁵¹ C. Baltoyanni, *The Mother of God in Portable Icons*, in M. Vassilaki, *Mother of God: Representation of the Virgin in Byzantine Art*, Milano 2000, pp. 139 – 153, in part. p. 148.

Capitolo II

Il tema iconografico della Vergine *Haghiosoritissa*

II.1 L'icona della Vergine *Haghiosoritissa*

Nel monastero di Santa Caterina al Monte Sinai è conservata una icona menologio costituita da sei pannelli, risalente all'XI secolo¹, che rappresenta un'importante testimonianza dei tipi iconografici della Vergine a Costantinopoli. Il polittico si apre con la rappresentazione di un ciclo cristologico di trentasei scene contenute episodi di miracoli e della Passione su sei registri ; al di sopra vi sono cinque immagini in fila della Vergine (fig. 1 - 2). I quattro pannelli successivi sono composti da immagini di Santi e delle loro festività (fig. 3). Conclude l'ultima tavola raffigurante il Giudizio Universale. Sul retro di ciascun pannello è dipinta una croce su fondo rosso, al di sopra e al di sotto della quale scorrono i versi di tre epigrammi: uno lungo i quattro pannelli con i Santi, per il primo e l'ultimo leggiamo componimenti indipendenti;

¹ Nel datare il manufatto è stato tenuto conto di quanto fosse frequente il carattere georgiano *nuskhuri* (minuscolo) nelle iscrizioni e manoscritti dell'XI secolo: Z. Skhirtladze, *The Image of the Virgin on the Sinai Hexptych and the Apse Mosaic of Hagia Sophia, Constantinople*, in "Dumbarton Oaks Papers, 68 2014, pp. 369 – 386, in part. p. 369.

grazie agli epigrammi sappiamo che l'autore è il monaco Ioane Tokhabi². Torniamo al primo pannello, il quale ci interessa particolarmente. Abbiamo visto che sopra le trentasei scene cristologiche, vi è una sequenza di cinque immagini della Theotokos: ognuna di queste è accompagnata da un nome³ con scritte parallele in maiuscolo greco e minuscolo georgiano. Al centro è rappresentata la *Μήτηρ Θεού* in trono (fig. 4), con il monaco Ioane, in ginocchio, ai suoi piedi; alla sua destra vediamo per prima la *Βλαχερνίσσα* (fig. 5), seduta con in braccio il Figlio, che si allunga e poggia la guancia a quella della Madre; subito dopo la *Ὁδηγτρια* (fig. 6), leggermente rovinata ma ugualmente leggibile, che rappresenta sempre Maria assisa con in braccio Gesù, questa volta seduto; sono entrambe vestite con un *maphorion* rosso. Alla sinistra della Vergine in trono vi sono la *Άγιοσορίτισσα* (figg. 7 - 8), volta di tre quarti verso la sua destra, con le braccia parallele e la testa appena inclinata verso il basso e la *Χυμεντή* (fig. 9), in posizione pressoché identica alla precedente, tranne per le braccia e la testa rivolte verso l'alto (abbigliate entrambe sempre con un

² Skhirtladze, *The Image of the Virgin on the Sinai Hexaptych*, cit., pp. 369 – 371.

³ A. Grabar, *Les Images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et theme (à propos de deux icones à Dečani*, in idem, *L'art paléochrétien et l'art byzantin: Recueil d'études 1967 – 1977*, London 1979, pp. 3 – 19, in part. p. 10; A. Grabar, *Remarques sur l'Iconographie byzantine de la Vierge*, in idem, *L'art paléochrétien et l'art byzantin: Recueil d'études 1967 – 1977*, London 1979, pp. 169 – 178, in part. p. 176; A. Weyl Carr, *Icons and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople*, in "Dumbarton Oaks Papers, 56 2002, pp. 75 – 92, in part. p. 77.

maphorion, stavolta blu) (fig. 10)⁴. La presenza di un esteso ciclo di miracoli di Cristo (diciotto delle trentasei scene) non può non essere letto come una allusione al carattere miracoloso delle icone custodite nei principali santuari costantinopolitani⁵, specialmente tenendo conto della loro tradizionale attribuzione a San Luca⁶. Il legame con la capitale è inoltre confermato dalla iscrizione accanto alla Vergine in trono: nonostante sia definita in greco *Μήτηρ Θεού*, in georgiano leggiamo: SOPIA TS(MID)ISA KONQISAI (letteralmente: *(Immagine) sulla conchiglia di Santa Sofia*); presumibilmente il riferimento è al mosaico absidale della Grande Chiesa di Costantinopoli che raffigurava una Madonna in tutto e per tutto simile a questa⁷. Per le prime due figure non ci sono dubbi nel riconoscervi le immagini venerate nel santuario delle Blacherne e in quello dell'Hodegon; del tipo della Chimefti non ci sono testimonianze figurative oltre a questa, ma è noto da alcune fonti quanto fosse legata all'imperatore Costantino Porfirigeno⁸. Resta quindi l'immagine della *Haghiosoritissa*. Etimologicamente, il termine porta a un'associazione con l' *αγία Σορός*, dal quale deriva. Nonostante a Costantinopoli vi fossero due *αγία Σορός*, uno alla

⁴ Andaloro, *Note sui temi iconografici*, cit., p.122; Skhirtladze, *The Image of the Virgin on the Sinai Hexptych*, cit., p. 373.

⁵ Weyl Carr, *Icons and the Object of Pilgrimage*, cit., p. 77.

⁶ Andaloro, *Note sui temi iconografici*, cit., p.118.

⁷ Skhirtladze, *The Image of the Virgin on the Sinai Hexptych*, cit., pp. 376 – 378.

⁸ Andaloro, *Note sui temi iconografici*, cit., p.122; Weyl Carr, *Icons and the Object of Pilgrimage*, cit., p.80.

Chalkoprateia e l'altro presso le Blacherne, è logico presupporre di trovarsi davanti a un chiaro riferimento alla Santa Cassa della Chalkoprateia, dal momento che nella nostra icona la Blachernitissa è chiaramente indicata⁹; inoltre, la traduzione latina di *Haghiosoritissa* in *Sancta Maria de Cintura* sembra essere un'ulteriore conferma¹⁰. Purtroppo, nella cronaca dell'anonimo pellegrino inglese come nel *De Ceremoniis* vi sono riferimenti alla cassa, alle reliquie, alle cerimonie della Chalkoprateia ma non una parola riguardo l'icona della Vergine¹¹. In un'omelia pronunciata in onore di *S. Mariae Zonam* (Santa Maria della Cintura) dal patriarca di Costantinopoli S. Germano, la Andaloro sostiene di trovare una testimonianza storica dell'esistenza dell'icona della *Haghiosoritissa*. Nella predica si legge: "chi specchiandosi nella tua immagine non sente tosto svanire ogni suo affanno?"; poiché l'omelia venne appunto composta e pronunciata in occasione della festività della deposizione della cintura, si tratterebbe di un riferimento puntuale ad una immagine lì venerata¹², probabilmente visibile in quello stesso

⁹ Andaloro, *Note sui temi iconografici*, cit., p. 124; Baltoyanni, *The Mother of God in Portable Icons*, cit., p. 148; A. Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera: l'immagine e il suo nome*, in A. Donati, G. Gentile (a cura di), *Deomene: l'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, Milano 2001, pp. 33 – 39, in part. p. 33; Skhirtladze, *The Image of the Virgin on the Sinai Hexptych*, cit., p. 373.

¹⁰ Andaloro, *Note sui temi iconografici*, cit., p.119.

¹¹ S. der Nersessian, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, in "Dumbarton Oaks Papers, 14 1960, pp 71 – 86, in part. p. 78.

¹² Andaloro, *Note sui temi iconografici*, cit., p.120.

momento. Da altre fonti invece, sappiamo esserci stata nella Chalkoprataia un'icona di Cristo detto *Antiphonites* (colui che risponde), andata distrutta durante la controversia iconoclasta¹³.

Della Vergine *Haghiosoritissa* conosciamo diverse varianti: sempre in posizione stante, può essere rivolta verso destra come verso sinistra, essere sola o indirizzare le sue preghiere verso un'immagine di Cristo oppure in direzione della mano di Dio contenute in un segmento di cielo; può compiere gli stessi gesti ma essere ritratta a mezzo busto. Quest'ultimo modello è più frequentemente rappresentato su piccoli oggetti ed icone¹⁴. Alcune iscrizioni, soprattutto su sigilli, monete e medaglie, identificano la Theotokos in questi atteggiamenti come *Haghiosoritissa*, anche se non sempre viene rispettata la medesima grafia: *ΑΓΙΟΠΙΤΙΚΑ*, *ΑΓΙΟΚΩΠΙΚΑ*, *Κ ΠΟΙΤΗΚΑ*, *ΑΓΙΑΚΟΡΗΤΗΚΑ*, *ΑΓΗΟΚΩΡΗΚΑ*; ciononostante la resa fonetica rimane invariata. Queste piccole differenze scritturali possono essere assimilate a quelle ravvisabili iconograficamente¹⁵.

Uno degli esemplari più antichi di *Haghiosoritissa* è certamente l'icona del *Monasterium Tempuli* (fig. 11) – sulla quale torneremo

¹³ Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera*, cit, p. 34; Weyl Carr, *Icons and the Object of Pilgrimage*, cit., pp.78 – 79.

¹⁴ der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p. 78.

¹⁵ Per quanto riguarda le monete: T. Bertelè, *La Vergine aghiosoritissa nella numismatica bizantina*, in “*Revue des études byzantines*”, 16 1958, pp. 233 – 234. Andaloro, *Note sui temi iconografici*, cit., p.129.

specificatamente più avanti - realizzata con la tecnica dell'encausto, conservata a Roma presso la chiesa di Santa Maria del Rosario a Monte Mario e proveniente senza dubbio da Costantinopoli: la sua realizzazione viene posta in un periodo che oscilla tra il VI e l'VIII secolo.

La diffusione di questo tema attraverso i secoli può essere constatata considerando diversi manufatti: abbiamo esempi di rappresentazioni monumentali come anche sfragistici e numismatici. Cronologicamente parlando, il pannello musivo, situato nella navata interna nord nella chiesa di San Demetrio a Tessalonica, ne è il primo esempio¹⁶. Purtroppo è andato distrutto nell'incendio scoppiato nella città la notte tra il 18 e il 19 Agosto 1917, ma è stato ampiamente documentato grazie ad alcune fotografie e agli acquerelli di Walter George¹⁷. Il mosaico votivo raccontava, in tre momenti, di una bambina di nome Maria e di una grazia ricevuta per intercessione di San Demetrio. La seconda di

¹⁶ Lathoud, Pezaud, *Le sanctuaire de la Vierge aux Chalkopratia*, cit., p.61; Andaloro, *Note sui temi iconografici*, cit., p.129; Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera*, cit., p. 33.

¹⁷ R. Cormack, *The mosaic decoration of S. Demetrios, Thessaloniki. A re – examination in the light of the drawings of W. S. George*, in "The Annual of the British School at Athens", 64 1960, pp. 17 – 52, in part. p. 34; R. Cormack, *The Byzantine Eye: Studies in Art and Patronage*, London, 1989, II, pp. 44 – 122, in part. p. 44 – 45. Per un approfondimento riguardo la scoperta dei mosaici nel santuario di San Demetrio a Tessalonica, sempre nello stesso volume, saggi I e II; F. A. Bauer, *Eine Stadt un ihr Patron: Thessaloniki und der Heilige Demetrios*, Regensburg 2013, pp. 63 – 65, p. 201.

queste tre scene ha come protagonista la Vergine (fig. 12): in primo piano, in posizione di intercedente e con lo sguardo rivolto verso lo spettatore, è accompagnata da due angeli, posti leggermente in secondo piano, che le introducono altri personaggi¹⁸. Sempre risalente alla seconda metà del VI secolo, ma visibile in una copia del IX, è la miniatura 76r del codice Vaticano greco 699 della *Topografia Cristiana* di Cosma Indicopleuste (fig. 14). Sul foglio, diviso in due registri, vediamo in alto, all'interno di due clipei, i volti di Anna e Simeone; più in basso, in quest'ordine, la Vergine, Cristo benedicente, Giovanni Battista, Anna e Zaccaria. Alcuni studiosi hanno avanzato l'ipotesi che possa trattarsi di una primitiva composizione della *Deesis*: l'accostamento sembrerebbe però del tutto casuale, tenendo conto che la posizione di preminenza viene data al Precursore e non a Gesù. Inoltre, nella consolidata composizione della *Deesis* vediamo San Giovanni rappresentato come anacoreta, mentre qui è ancora realizzato secondo l'iconografia classica del filosofo; è probabile che si tratti invece della raffigurazione dei testimoni di Cristo¹⁹. Ma sorvolando questa questione, la Andaloro fa

¹⁸ Andaloro, *Note sui temi iconografici*, cit., pp.133 – 134; Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera*, cit., p. 33; C. Bakirtzis, E. Kourkoutidou – Nikolaidou, C. Mavropoulou – Tsioumi, *Mosaics of Thessaloniki 4th - 14th century*, Athens 2012, pp. 153 – 155; Bauer, *Eine Stadt un ihr Patron*, cit., pp. 63 – 65, p. 201.

¹⁹ Andaloro, *Note sui temi iconografici*, cit., pp.133 – 134; F. De' Maffei, *Liturgia dell'Immagine nell'Impero Bizantino*, in idem, *Bisanzio e l'ideologia delle immagini*, Napoli 2010, pp. 81 – 82.

un'interessante osservazione rispetto l'iconografia della Vergine, grazie al confronto con la miniatura di un codice con Salmi, il Ms. 13 della Biblioteca del Serraglio, fol. 279V, del XIII secolo (fig. 13). I personaggi del Cosma Vaticano, al loro fianco, vengono qualificati da citazioni tratte dai Libri Sacri: per quanto riguarda Maria, leggiamo il versetto di Luca 1, 48 "perché ha guardato l'umiltà della sua serva. D'ora in poi tutte le generazioni mi chiameranno beata"; nel manoscritto del Serraglio, gli stessi versetti del Magnificat sono accompagnati di nuovo da una *Haghiosoritissa*: considerando l'importanza attribuita all'immagine nei confronti della Parola nella teologia bizantina, questo non può ritenersi casuale. La studiosa arriva a concludere che "come il Magnificat è l'autopresentazione della Madonna al mondo, così l'*Haghiosoritissa* lo è dal punto di vista figurativo"²⁰. Importante, nell'economia del nostro discorso riguardo la diffusione, constatare, ammettendo nel Cosma Vaticano una fedele copia dell'originale di VI secolo, come l'iconografia della *Haghiosoritissa* fosse nota anche in Egitto, dove fu appunto redatta la *Topografia cristiana*²¹.

Altro esempio monumentale che vorrei esporre è quello della lunetta

²⁰ Il codice è documentato da J. Ebersolt, *Mission Archeologique de Constantinople*, Paris 1921, pp.55 – 65, in part. p. 59. Leggiamo, testualmente, riguardo la miniatura: "Fol. 279V. Petite miniature à fond d'or. La Vierge, en buste, dans l'attitude de l'Orante (type de la Vierge des Chalkopratia.) (Cantique de Marie; cf. Luc I, 47 s.)"; Lathoud, Pezaud, *Le sanctuaire de la Vierge aux Chalkopratia*, cit., p.57; Andaloro, *Note sui temi iconografici*, cit., pp.133 – 134.

²¹ Andaloro, *Note sui temi iconografici*, cit., p. 134.

sopra la Porta Imperiale nel nartece della Santa Sofia (fig. 15). Al centro della composizione troviamo Cristo assiso su un trono a lira riccamente gemmato, con il Vangelo aperto - vi si legge la pericope "La pace sia con voi. Io sono la luce del mondo" (Gv. 20,19 e 26) - e un imperatore ai suoi piedi nell'atto della *proskynesis*. Due clipei sono collocati in alto ai lati del Salvatore: in quello di sinistra vi è la Vergine in atteggiamento intercedente, volta di tre quarti verso il Figlio; in quello di destra un angelo vestito di bianco, con in mano un'asta, in posizione frontale. Riguardo l'interpretazione di questo mosaico sorge innanzitutto il problema del riconoscimento dell'imperatore: gli studiosi sono concordi nel vedervi un membro della dinastia macedone, poiché la moda di corte dei capelli e barba lunghi fu inaugurata da Basilio I (867 - 886) e mantenuta almeno fino a Costantino VII Porfirogenito (913 - 959): dibattuto se possa trattarsi proprio di Basilio²² o di suo figlio Leone

²² Fernanda de Maffei propende per l'identificazione con Basilio I. Per motivare questa posizione porta avanti le argomentazioni di Schneider e Scharf, che prima di lei hanno sostenuto questa tesi, aggiungendo delle ulteriori osservazioni. È necessario prendere in considerazione innanzitutto che durante il regno di questo imperatore si assistette al ritorno della venerazione delle immagini; inoltre, il peso degli interventi del primo imperatore della dinastia Macedone nella Santa Sofia - come raccontato nella *Vita Basilii* - furono così importanti da rendere legittima la sua presenza in una posizione così rilevante; i raffronti tra le descrizioni tramandate da storici e cronisti e i codici miniati nei quali Basilio è raffigurato, ad es.: il Cod. Par. gr. 510 con le Omelie di Gregorio Nazianzeno, conservato a Parigi; le miniature dello Skylitzes Matritensis, giunto in una copia del XII - XIII secolo, ma redatto originariamente, forse, nel IX secolo. F. De' Maffei, *Liturgia dell'Immagine nell'Impero Bizantino*, cit., pp. 68 - 82.

VI (886 – 912), anche se la maggior parte della critica propende per quest'ultimo²³, soprattutto per i raffronti con le monete coniate durante il suo regno²⁴. Il secondo problema che dobbiamo affrontare è quello relativo alle figure della Vergine e dell'Angelo. Da alcuni è stata avanzata l'ipotesi che possa trattarsi di una variante della *Deesis* diffusa in Egitto (che vedrebbe l'Angelo al posto di Giovanni Battista), mentre altri vi hanno ravvisato una sintetica Annunciazione, anche tenendo conto di una delle *Omèlie* di Leone VI, la III in particolare, che tratta proprio dell'Annunciazione²⁵. Considerando il periodo storico durante il quale il mosaico venne realizzato, ossia al termine della crisi iconoclasta, è possibile ravvisare una certa polisemanticità in questa immagine: se l'imperatore in *proskynesis* vuole sottolineare il rinnovato culto delle icone, la presenza dell'Annunciazione, nel caso in cui si riconosca come tale la compresenza di Maria e dell'Angelo, andrebbe a mettere in risalto la natura incarnata del Cristo, motivo per cui la rappresentazione della seconda Persona della Trinità era lecita e anzi, l'adorazione davanti la sua figura iconizzata era tornata ad essere sintomo di ortodossia. La presenza di Maria racchiude però un'ulteriore

²³ Andaloro, *Note sui temi iconografici*, cit., p. 134; N. Oikonomides, *Leo VI and the Narthex Mosaic of Saint Sophia*, in "Dumbarton Oaks Papers, 30 1978, pp. 152 – 172; De' Maffei, *Liturgia dell'Immagine nell'Impero Bizantino*, cit., p.69.

²⁴ De' Maffei, *Liturgia dell'Immagine nell'Impero Bizantino*, cit., p. 69.

²⁵ Questo è una delle motivazioni che portano a giustificare l'identificazione dell'imperatore in *proskynesis* con Leone VI.

significato, quello non secondario dell'intercessione. Giorgio Cedreno, riferendosi all'imperatore Leone III l'Isaurico, che adottò la politica iconoclasta nel 726, racconta come egli, oltre a cadere in errore per quanto riguardava la *proskynesis*, assunse un comportamento irriverente nei confronti dell'intercessione della Madre di Dio come di tutti i Santi²⁶. A Costantinopoli l'icona che meglio indicava il ruolo intercedente di Maria era proprio quella della Chalkoprateia: possiamo pensare ad una sorta di citazione? Probabilmente la scelta di inserire questa precisa icona, rispetto ad altre, non deve ritenersi casuale²⁷. In ogni caso si tratta della più antica immagine di *Haghiosoritissa* rimasta nell'area costantinopolitana²⁸.

Passiamo ora alle testimonianze sfragistiche e numismatiche. Sui sigilli la Vergine compare a partire dal regno dell'imperatore Giustino II (565 – 578), rappresentata stante mentre tiene sul petto un medaglione con all'interno la figura di Cristo²⁹. Nella collezione Schlumberger, un sigillo anonimo datato al X – XI secolo potrebbe essere la prima testimonianza di figura della *Haghiosoritissa* accompagnata dal suo titolo esplicativo

²⁶ De' Maffei, *Liturgia dell'immagine nell'Impero bizantino*, cit., p. 77.

²⁷ Andaloro, *Note sui temi iconografici*, cit., pp. 136 – 137; de' Maffei, *Liturgia dell'immagine nell'Impero bizantino*, cit., pp. 78 – 79.

²⁸ Andaloro, *Note sui temi iconografici*, cit., p. 137.

²⁹ B. Pentcheva, *Icone e potere. La Madre di Dio a Bisanzio*, Milano 2010, in part. p. 21.

(MP ΘΥ ΗΑΓΙΟCΟΠΙΤΙCΑ) per quanto riguarda questa categoria di oggetti³⁰. Dobbiamo attendere la fine del IX secolo per vedere l'immagine di Maria raffigurata sulle monete imperiali³¹, e, come sottolinea Schlumberger, si tratta nella maggior parte dei casi della Blachernitissa³². A partire dal regno di Manuele I Comneno (1143 – 1180) la figura della Vergine dell'*αγία Σορός* inizia ad essere diffusa anche sulle monete: al suo regno appartengono due serie monetarie di rame, entrambe effigiate da un lato con il ritratto dell'imperatore e dall'altro con la Vergine (fig. 16). Datate lo stesso all'epoca comnena, ma purtroppo anonime, altre due serie sempre di rame (figg. 17 - 18): Maria appare intercedente in tutte e due, mentre nell'altro verso sono raffigurati in una i Principi degli Apostoli, nell'altra il solo San Pietro. L'*Haghiosoritissa* è accompagnata in ambo i casi dal suo titolo, visibile ai lati dell'immagine: *ΙΑ.ΙΟ.ΟΠΙΤ.CΑ* è ciò che resta leggibile. Al regno di Isacco II, della dinastia degli Angeli, risale una moneta di rame iconograficamente simile a quella di Manuele I Comneno. Variata l'iconografia di Maria nelle due serie, la prima d'argento, la seconda di rame, appartenenti a Teodoro Comneno Duca imperatore di Salonicco:

³⁰ Lathoud, Pezaud, *Le sanctuaire de la Vierge aux Chalkopratia*, cit., p.56; Andaloro, *Note sui temi iconografici*, cit., p. 121.

³¹ Il primo far imprimere sul retro delle monete l'immagine della Vergine è l'imperatore Leone VI (866 – 912). der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p. 73; Pentcheva, *Icone e Potere*, cit., p. 21.

³² Lathoud, Pezaud, *Le sanctuaire de la Vierge aux Chalkopratia*, cit., p. 56.

nella prima è rappresentato da un lato l'imperatore assieme a San Demetrio, dall'altro la Vergine in posizione frontale con le braccia alzate, nonostante il titolo sia sempre quello di *Haghiosoritissa* (reso con leggere irregolarità grafiche - *I AGIA COPHTHCA* e *H ATHOCOPHTHCA*); in quella di rame lo schema è il medesimo (figg. 19 - 20). L'ultima moneta nota con l'effigie della Vergine della Chalkoprateia è anonima ed appartenente alla dinastia Paleologa (secc. XIII - XIV): da un lato è visibile Maria, nell'altro il monogramma dei Paleologi formato dalle lettere greche ΠΑΛΓ (fig. 21). Da questa breve rassegna è possibile notare un particolare interessante: tutte queste monete vengono coniate nella zecca di Costantinopoli, tranne quella di Teodoro Comneno Duca imperatore di Salonicco, l'unica che vede Maria in una posizione differente nonostante sia comunque descritta come *Haghiosoritissa*: è come se allontanandosi dalla Capitale i modelli iconografici si fossero allentati, avendo come risultato questa mescolanza di tipi³³

Un ultimo esempio è quello della grande icona marmorea dell'XI secolo conservata nella Dumbarton Oaks Collection³⁴(fig. 22), alta 1,04 m e larga 40 cm, che mostra, all'interno di una cornice larga 4 cm, la figura

³³ Bertelè, *La Vergine aghiosoritissa nella numismatica bizantina*, cit., pp. 233 - 234.

³⁴ G. Vikan, *Catalogue of the Sculpture in the Dumbarton Oaks Collection from the Ptolemaic Period to the Reinassance*, Washington D.C. 1995, pp. 100 - 103, tavola n° 39.

della Vergine in posizione intercedente, volta verso la sua sinistra; l'iscrizione *MP ΘΥ* corre da sinistra verso destra tra i due angoli superiori. Sul retro è visibile, fra due alte bande fogliate, un motivo a losanghe concentriche, con delle palmette negli spazi di risulta, databile al VI secolo. Nella parte sinistra e nelle due fasce orizzontali – superiore e inferiore – appare incompleta, come se fosse stata tagliata. La presenza di una cornice così profonda suggerisce l'ipotesi che non sia parte di una composizione più articolata (come, ad esempio, la Deesis della navata meridionale in San Marco a Venezia) poiché in quei casi, solitamente, le cornici corrono lungo tutte le immagini o non sono presenti affatto. Quindi, ipotizzando l'esistenza di una lastra corrispondente, essa non doveva trovarsi subito accanto, ma ad una certa distanza e probabilmente rappresentava Cristo³⁵. Tenendo conto delle dimensioni, è possibile che queste icone marmoree possano essere state collocate in qualche cappella, poiché, quando questa composizione trova luogo nel presbiterio o nel narcece delle chiese, le figure sono realizzate ad altezza naturale³⁶.

Nel 1663, Dom Odon Lamothe visita e descrive i mosaici della chiesa di *La Daurade* a Tolosa, in Francia. Risalenti ad una datazione piuttosto alta – VI o VII secolo – sono forse la testimonianza più antica di

³⁵ der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p. 79, nota 48; Vikan, *Catalogue of the Sculpture in the Dumbarton Oaks Collection*, cit., pp. 101 - 102

³⁶ der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p. 85.

rappresentazione di Maria intercedente accompagnata da Cristo nel presbiterio. In questo caso erano entrambi posizionati sulla parete sopra l'altare, nel secondo di tre registri; Gesù, con il nimbo crucisegnato, teneva in mano il libro del Vangelo aperto, dal quale si leggeva l'iscrizione "Pax vobiscum"; a destra, Maria era volta verso di Lui. Completava la decorazione musiva una teoria di Angeli, Profeti ed Apostoli³⁷. Oltre questa eccezione non abbiamo altri esempi che possano risalire a prima dell'XI secolo, quando questo tema conosce notevole fortuna: oltre alla grande diffusione nei programmi decorativi³⁸ - tanto nel presbiterio, quanto nelle vicinanze dell'ingresso della chiesa, in questo caso soprattutto in area balcanica³⁹ - ma anche nell'ambito della devozione privata⁴⁰. Assieme alla lastra della Dumbarton Oaks, che abbiamo detto databile all'XI secolo, pressoché coevo è un affresco nella Kılıçlar Kilise (cappella n. 29) di Göreme, dove a Maria intercedente, collocata sul pilastro nord del bema, doveva

³⁷ H. Woodruff, *The iconography and Date of the Mosaics of La Daurade*, in "The Art Bulletin", 13 1931, pp. 80 – 104, in part. pp. 88 – 89; der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p. 79; Grabar, *Remarques sur l'Iconographie byzantine de la Vierge*, cit., in part. p. 174.

³⁸ der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p. 78.

³⁹ Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera*, cit., p. 35.

⁴⁰ Ci riferiamo al piccolo dittico eburneo della Staatsbibliothek di Bamberg, appartenuto all'imperatrice Cunegonda e utilizzato come rilegatura di un libro di preghiere (databile tra il 1002 e il 1012); in una miniatura di un Salterio del 1066, conservato al British Museum, è raffigurato il martire Stefano il Giovane che tiene un dittico del tutto simile a quello della rilegatura di Cunegonda. der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p. 80.

corrispondere Cristo su quello sud (sfortunatamente andato perso)⁴¹. Alcuni mosaici sui pilastri del presbiterio scoperti nel 1955 nella chiesa del monastero di Daphni, presso Atene, mostrano la stessa composizione: qui, sul lato sud, Cristo è interamente visibile, stante e tiene aperto il Vangelo; della Vergine, nell'altro lato, resta soltanto la testa⁴². La combinazione di Madre e Figlio ai lati del presbiterio è ricorrente anche in area balcanica, ma in questo caso vediamo un ribaltamento delle posizioni - quindi Gesù a nord e Maria sud; ne abbiamo testimonianza a Mileševo e ad Arilje (XIII secolo), a Mateič e Staro Nagoričino (XIV secolo). A Sopoćani appaiono invece al fianco del varco della chiesa, sul lato orientale del narcece. Più che nel presbiterio è nella posizione dell'ingresso del luogo sacro che si esplicita il significato profondo di questa immagine: l'amore e l'intercessione di Maria per i suoi figli, verso suo Figlio. Una rassicurazione per il fedele, che si accinge a partecipare alle celebrazioni ed accostarsi ai sacramenti. Nel narcece della chiesa del Monastero di Chora, l'odierna Kariye Camii, in un mosaico monumentale (datato tra il 1316 e il 1321) vediamo rappresentato proprio questo: dal basso verso l'altro Isacco Comneno e Maria Paleologina in veste di Melania la Monaca, di dimensioni ridotte, inginocchiati ai piedi della Madre e del Figlio,

⁴¹ der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p. 80; Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera*, cit., p. 35.

⁴² der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p. 80.

partecipano all'invocazione della Vergine (figg. 23 - 24)⁴³.

II.2 Una variante nell'iconografia della *Haghiosoritissa*: *Maria Paraklesis*

Nel corso dell'età medio bizantina si diffonde l'uso di affiancare alla Vergine intercedente degli epiteti⁴⁴: ἡ κεχαριτωμένη (piena di grazia)⁴⁵, ἡ ἐπίσκεψις (protettrice)⁴⁶, ἡ παράκλησις (preghiera)⁴⁷. Quest'ultimo termine ci indirizza verso una ulteriore variazione, ossia la Vergine intercedente, nella medesima posizione e sempre affiancata da Cristo, esattamente come abbiamo visto poc'anzi, ma che regge con una mano un cartiglio all'interno del quale è scritta una preghiera in versi⁴⁸. L'esempio più antico di questo tipo, se confermata l'ipotesi di datazione all'ultimo trentennio del VII secolo⁴⁹, è il pannello musivo situato sul

⁴³ der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p. 81; P. Underwood, *The Kariye Djami*, New York 1966, vol. I, pp. 45 – 48, tavola n. 6; R. G. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington D.C. 1987, p. 70, tavola n. 110; S. Nelson, *The Chora and the Great Church: Intervisuality in Fourteenth-Century Constantinople*, in "Byzantine and Modern Greek Studies", 23 1999, pp. 67 – 101, in part. pp. 74 – 76.

⁴⁴ der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p.81; Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera*, cit., p. 35.

⁴⁵ Nella chiesa di Staro Nagoričino.

⁴⁶ Nella chiesa di Dečani.

⁴⁷ Nel nartece della chiesa di Lesnovo. der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p.81; Grabar, *Remarques sur l'Iconographie byzantine de la Vierge*, cit., p. 170.

⁴⁸ der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p.81; Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera*, cit., pp. 37 – 38.

⁴⁹ J. C. Anderson, *A Note on the Sanctuary Mosaics of St. Demetrius, Thessalonike*, in

pilastro settentrionale del bema della chiesa di San Demetrio a Tessalonica: al fianco di San Teodoro in posizione frontale si staglia la Vergine, anch'Essa in posizione stante, che tiene con la mano destra, coperta, il cartiglio e la sinistra aperta davanti a sé; in alto, in una porzione di cielo, a mezzobusto, è raffigurato Cristo, che porge la mano destra verso la Madre⁵⁰, come pronto ad accogliere la sua preghiera (fig. 25). Sul rotolo si legge, in alto, *deesis*, poi, in versi, la richiesta di ascolto delle preghiere pronunciate in nome di tutti i fedeli⁵¹. Assieme al pannello di San Demetrio, potrebbe risalire più o meno allo stesso periodo un'icona conservata presso il monastero di Santa Caterina al Monte Sinai⁵², che rappresenta Maria, da sola, nella posizione intercedente che tiene in mano il rotolo con l'invocazione a Cristo (fig. 26). Le ridipinture più tarde, del XIII secolo, hanno modificato il testo

“Cahiers Archéologiques”, 47 1999, pp. 55 – 65, in part. p. 55; Bauer, *Eine Stadt un ihr Patron*, cit., pp. 63 – 65, p. 201.

⁵⁰ Anderson, *A Note*, cit., pp. 58, 62 - 63; Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera*, cit., p. 38.

⁵¹ Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera*, cit., p. 38.

⁵² K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The icons*, Princeton 1976, tavola VII.

della preghiera⁵³, rendendolo più lungo di quello di San Demetrio⁵⁴. Dopo circa cinque secoli incontriamo nuovamente un'immagine simile: stiamo parlando dell'icona, di provenienza costantinopolitana, donata nel 1185 da Federico Barbarossa al duomo di Spoleto (fig. 27)⁵⁵. Si tratta di una delle più raffinate testimonianze pittoriche di età comnena⁵⁶.

⁵³ ΤΙ Μ(ΗΤ)ΕΡ | ΑΙΤΕΙΣ Κ(ΑΙ) ΤΙΝΟ(Σ) | ΔΕΗ ΦΡΑΣΟΝ.
 ΚΟ(Σ)ΜΟ(Σ) | ΜΕ ΠΡΟΣ ΣΕ ΤΕΚΝΟΝ | ΙΚΕΤΗΝ ΦΕΡΕΙ.
 ΔΕ | ΔΕΞΟ ΤΗΝ Σ(ΗΝ) Κ(ΑΙ) ΤΡΟΦ(ΟΝ) Κ(ΑΙ) ΜΗ(ΤΕ)ΡΑ
 ΔΕΙΞΟΝ ΤΟ ΧΡΗ | ΣΤΟΝ ΣΥΜΠΑΘ(ΩΣ) ΣΕ ΠΡΟΣ | ΒΛΕΠ(ΕΙΝ)
 ΔΙΑΛΛΑΓΙ(ΘΗ) | ΠΑΣ(ΙΝ) ΕΥΜΕΝ(ΗΣ) ΕΣΟ. |
 (ΕΙ) ΓΑΡ ΠΑΡΕΣΦΑΛΗΣΑΝ | ΑΠΡΟΣΕΞΙΑΣ
 ΑΛ(Α) ΟΥΚ Α | ΠΕΤΡΑΠΗΣΑΝ ΕΚ ΤΟΥ ΣΟΥ ΚΡΑΤΟΥΕ
 ΑΛΛ ΩΣ Θ(ΕΟ)Ν | ΣΕ ΔΗΜΙΟΥΡΓ(ΟΝ) ΔΕΣΣΠΟΤ(ΗΝ)
 Κ(ΑΙ) ΠΡΟ(Σ)Κ(ΥΝΟΥ)ΣΙ Κ(ΑΙ) ΣΕΒΟΝ | ΤΑΙ ΣΥ(Ν) ΤΡΟΜΩ.
 Trascrizione da G. e M. Sotiriu, *EIKONEC THC MONHC CINA*, ΑΘΗΝΑΙ 1958, vol. II, p. 160

⁵⁴ Sotiriu, *EIKONEC THC MONHC CINA*, cit., p. 160; der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p. 84; K. Weitzmann, *The Monastery of Mount Sinai, The Icons*, cit., p. 24; Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera*, cit., p. 38.

⁵⁵ Il testo della preghiera, tradotto e integrato di un verso mancante recita:
 (M: Accogli la preghiera di tua madre o compassionevole)
 F: Che domandi, o Madre.
 M: La salvezza dei mortali.
 F: Mi irritarono.
 M: Compatisci Figlio mio.
 F: Ma non si convertono
 M: E salvati gratis.

Trascrizione da M. Bonfioli, *La "Santissima Icone"*, in G. Benazzi, G. Carbonara (a cura di), *La cattedrale di Spoleto. Storia Arte Conservazione*, Milano 2002, pp. 184 – 187, in part. p. 184.

⁵⁶ La tradizione vuole che l'icona sia stata realizzata per Irene Petraliphina, una discendente di Petrus di Alipha, compagno di Roberto il Guiscardo, entrato, dopo la morte di quest'ultimo nel 1085, al servizio dell'Imperatore Bizantino.

Questa variante “parlante” si fa spazio nella decorazione parietale delle chiese bizantine. A Cipro la troviamo nella Panagia Arakou a Lagoudera (fig. 28)⁵⁷ (pilastro nord del bema) e nella chiesa di Asinou (fig. 29) (qui addirittura, oltre che sul pilastro meridionale del presbiterio, è stata riprodotta anche nel narthex)⁵⁸: in entrambe le raffigurazioni è designata come *ἡ ἐλεούσα*. Degno di nota come, sempre a Cipro, nell'eremo di S. Neofito, nell'iconostasi, sia presente un'immagine della Vergine *Haghiosoritissa*, senza cartiglio, definita sempre come Eleousa (fig. 30), affiancata da un'icona di Cristo, con una mano benedicente (*φιλόανθρωπος* secondo l'iscrizione) e il libro del Vangelo aperto⁵⁹. Nella chiesa di Sant'Anna a Trebisonda, in Turchia, è nuovamente collocata sul pilastro nord del presbiterio ed è denominata *ἡ γοργοεπήκοος*⁶⁰; nella chiesa dei Ss. Anargiri a Kastoria è raffigurata

der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p. 81; Weitzmann, *The Monastery of Mount Sinai*, cit., p. 24; Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera*, cit., p. 38; Bonfioli, *La “Santissima Icone”*, cit., pp. 184 – 187.

⁵⁷ D. e J. Winfield, *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance*, Washington D.C., 2003, pp. 174 – 176, fig. 137.

⁵⁸ A. Weyl Carr, A. Nicolaïdès, *Asinou across time. Studies in the Architecture and Muralsof the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, Washington D.C. 2012, pp. 154 – 158.

⁵⁹ C. Mango, E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of Saint Neophytos and Its Wall Paintings*, in “Dumbarton Oaks Papers”, 20 1966, pp.119 – 206, in part. pp. 160 – 162; C. Walter, *Further Notes on the Deesis*, in “Revue des études byzantines”, 28 1970, pp.161 – 187, in part. 162 – 168; Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera*, cit., p. 36.

⁶⁰ G. Millet, D. Talbot Rice, *Byzantine Painting at Trebizond*, London 1936, in part. pp. 26 – 27.

al solito sul pilastro nord del bema, senza essere però definita da alcuna iscrizione; infine, nelle chiese greche di San Nicola a Tessalonica e in quella del monastero di Meteora è collocata sempre al medesimo posto ma denominata *ή παράκλησις*. Quest'ultimo termine sembra il più consono per questo tipo iconografico in quanto, oltre ad essere utilizzato dalla moderna letteratura in relazione a questo genere di rappresentazione, è anche quello utilizzato nella *Guida del Pittore*⁶¹, che cita contestualmente anche i versi da inserire nel rotolo: questi appaiono nella maggioranza delle raffigurazioni, e consistono in un dialogo tra Madre e Figlio, con la prima che chiede di avere pietà degli uomini e salvarli⁶². Il testo è il seguente:

“Cosa chiedi o Madre?

La salvezza dei mortali.

Essi mi hanno irritato.

Abbi pietà Figlio mio.

Ma essi non si pentono.

⁶¹ Redatto nel monastero del Monte Athos dal monaco Dionigi da Furnà nella prima metà del Settecento, la *Guida del Pittore* (o anche *Indicazioni per la tecnica iconografica*) è uno dei più importanti trattati per la pittura delle icone. P. G. Gianazza, *Il linguaggio delle icone. L'universo delle immagini nelle Chiese orientali*, Bologna 2014, in part. p. 25.

⁶² der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., pp. 82 - 83; Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera*, cit., pp. 38 - 39.

Conserva loro la Tua grazia.

Solo se [presentano] i frutti [di penitenza].

Ti ringrazio, o Verbo".⁶³

Nei Balcani vediamo rispettati gli stessi modelli e utilizzati i medesimi versi per il rotolo: in alcuni casi in greco (come, ad esempio, a Kurbinovo), in altri in serbo, nonostante il termine *paraklesis* ricorra in lingua ellenica (Staro Nagoričino, Gračanica e Dečani).

Nel pannello dedicatorio, realizzato in mosaico, della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (prima metà del secolo XII) è raffigurato il fondatore Giorgio d'Antiochia ai piedi della Vergine intercedente con il cartiglio, con in alto, in un segmento di cielo Cristo benedicente (fig. 31). In questo caso, a differenza degli esempi sopra citati, il contenuto del rotolo differisce, essendo una preghiera per il solo Giorgio⁶⁴ e non per tutto il genere umano, adattata per le circostanze cui il mosaico era stato realizzato⁶⁵.

Nelle chiese di Studenica e Sopočani vi sono degli affreschi che

⁶³ Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera*, cit., pp. 38 – 39.

⁶⁴ Nel rotolo si legge: "O Bambino, proteggi Giorgio da ogni avversità, il primo degli arconti che ha costruito per me questa casa dalle fondamenta, e tutta la sua famiglia. Concedigli l'assoluzione dai suoi peccati. Poiché tu, o Parola, come unico Dio, hai il potere". E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary of the Admiral in Palermo*, Washington D.C. 1990, p. 317.

⁶⁵ der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p. 84; Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary of the Admiral*, cit., pp. 316 – 318.

rappresentano il corteo che seguì la traslazione, nel 1207, del corpo di Stefan Nemanja⁶⁶ dal monastero di Hilandar sul Monte Athos a quello di Studenica⁶⁷ (figg. 32 – 34). In entrambi gli affreschi, dei chierici avanzano in processione fino ad incontrare, sul lato opposto, un gruppo di monaci che li accoglie portando un'icona sulla quale è raffigurata la Vergine Maria, volta di tre quarti mentre tiene il rotolo con la mano destra. È stato ipotizzato che in Serbia un'icona di questo tipo potesse essere stata oggetto di una particolare venerazione⁶⁸, e, forse, appartenuta proprio al monastero di Studenica⁶⁹.

La processione detta *Presbeia*, di cui abbiamo parlato precedentemente (cfr. par. 1.3), nel XII secolo, dopo l'avvento della dinastia Comnena al trono imperiale, è oggetto di importanti cambiamenti. Giovanni II Comneno, secondo imperatore di questa famiglia, fonda, assieme alla

⁶⁶ Stefan Nemanja regnò in Serbia dal 1166 al 1196, a fasi alterne, a causa dei dissidi con Costantinopoli (inizialmente come vassallo; dopo un primo fallimentare tentativo di indipendenza nel 1172, riuscì, alla morte dell'imperatore Manuele I, ad ottenere l'autonomia). Nel 1196 abdicò a favore del figlio e si ritirò come monaco con il nome di Simeone nel monastero di Studenica, da lui fondato e dove ora è sepolto. Morì nel 1199 (o 1200, secondo altre fonti) presso il monastero di Hilandar, sul Monte Athos, anch'esso da lui istituito. J. Stanojevich Allen, *Stefan Nemanja*, in "The Oxford Dictionary of Byzantium", p. 1948, Oxford 1991.

⁶⁷ der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p. 84; N. Patterson Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, in "Dumbarton Oaks Papers", 45 1991, pp. 45 – 57, p. 55.; Baltoyanni, *The Mother of God in Portable Icons*, cit., p. 149.

⁶⁸ der Nersessian, *Two Images of the Virgin*, cit., p. 84.

⁶⁹ Patterson Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, cit., p. 55

moglie Irene, nel 1118 - 1136 il monastero del *Pantokrator*. Il complesso comprendeva due chiese: la principale, monastica, dedicata appunto a Cristo Pantocratore (“Signore di ogni cosa”) e una alla Madre di Dio *Eleousa*, aperta al culto pubblico. Queste erano collegate da una terza chiesa cupolata contenente le tombe dei membri della famiglia imperiale, detta *Heroon* e dedicata all'arcangelo Michele⁷⁰. Nel *typicon* del monastero si leggono le indicazioni per la nuova processione del venerdì, che assorbe quella della *Presbeia* e l'amplia, dandole una connotazione prettamente dinastica: “siccome è stato decretato da noi che il venerdì sera di ogni settimana il *signon tes presbeias*, assieme al resto delle sante icone che lo seguono, dovrebbe cambiare direzione e andare fra le nostre tombe, e che un'*ektenes* dovrebbe essere pronunciata per noi (seguono le disposizioni per l'utilizzo delle luci durante la processione)”. Il corteo di chierici e laici partiva come sempre dalla chiesa delle Blacherne verso la Chalkoprateia ma, ad un certo punto la processione, incontrando l'icona dell'Eleousa, dirottava verso lì il suo percorso⁷¹. Giunti all'Eleousa, le icone venivano portate presso le tombe dei Comneni e si innalzavano canti e litanie per la salvezza delle anime della famiglia imperiale; quindici *Kyrie eleison* venivano inoltre

⁷⁰ C. Mango, *Architettura Bizantina*, Milano ed. 1977, pp. 128 – 133; Patterson Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, cit., p. 52 ; Pentcheva, *Icone e Potere*, cit., p. 22.

⁷¹ Patterson Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, cit., in part. p. 52; Pentcheva, *Icone e Potere*, cit., p. 226.

pronunciati di fronte a ciascuna immagine sacra. Al termine di questa tappa al monastero la processione riprendeva il suo percorso verso l'Hagia Soros⁷². Noi non conosciamo le immagini dipinte su queste icone ma è lecito pensare che almeno una di queste potesse essere quella della Haghioritissa, dal momento che la processione della Presbeia terminava presso la Chalkoprateia e quindi lì, probabilmente, riposta⁷³.

Prendiamo in considerazione la presenza dell'immagine della Vergine *Haghiosoritissa paraklesis* in rappresentazioni di carattere funebre come quelle degli affreschi di Sopočani e Studenica, il nome *Eleousa* che accompagna le raffigurazioni di Cipro, l'incessante preghiera di intercessione per la salvezza dei fedeli. Le icone cipriote di Lagoudera e San Neofito sono ambedue collocate in spazi con una connotazione funeraria: nella prima, all'interno del *katholikon*, è sepolto il patronatore Leone Authentos con parte della sua famiglia, mentre nella chiesa del monastero di Pafo, l'icona era posta in uno spazio riservato alle veglie funebri e commemorative dei monaci⁷⁴. Questo particolare non può passare inosservato considerando i sopra citati affreschi di Studenica e Sopočani, la processione istituita da Giovanni II

⁷² Patterson Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, cit., in part. p. 52.

⁷³ Baltoyanni, *The Mother of God in Portable Icons*, cit., p. 148; Guiglia Guidobaldi, *Vergine orante e Vergine in preghiera*, cit., pp. 38 – 39.

⁷⁴ Pentcheva, *Icone e Potere*, cit., p. 226.

Comneno, le preghiere scritte nel cartiglio della *Paraklesis*: possiamo avanzare l'ipotesi che l'iconografia della *Haghiosoritissa* abbia degli stretti legami con la liturgia funebre e commemorativa⁷⁵. È stato osservato, inoltre, come il colore purpureo del maphorion indossato dalla Vergine in alcune di queste icone (tra cui, ad esempio, quelle di Monte Mario e del Sinai) possa indicare uno stato di lutto e cordoglio⁷⁶. A corroborare questa tesi vi è, inoltre, l'associazione del termine Eleousa con la sepoltura e la salvezza eterna: compare, assieme ad altre parole⁷⁷, nei Theotokia⁷⁸ delle preghiere durante i funerali per invocare la misericordia della Theotokos e la sua intercessione sperando nella salvezza eterna⁷⁹. Possono forse questi tasselli comporre un quadro più ampio? Personalmente, credo che possano indicare una strada da intraprendere – o quanto meno lo spunto per una riflessione - per quanto riguarda l'interpretazione del tipo iconografico della Vergine *Haghiosoritissa*.

⁷⁵ Baltoyanni, *The Mother of God in Portable Icons*, cit., p. 148; Pentcheva, *Icone e Potere*, cit., p. 237.

⁷⁶ Baltoyanni, *The Mother of God in Portable Icons*, cit., p. 149.

⁷⁷ *Elousa* (misericordiosa), *Pammakaristos* (Tutta Beata), *Elpis ton apelpismenon* (Speranza dei disperati), *Zoe ton apegnosmenon* (Vita dei disperati). Pentcheva, *Icone e Potere*, cit., p. 237.

⁷⁸ Il Theotokion è un inno indirizzato alla Madre di Dio, letto o cantato durante le celebrazioni della Chiesa Ortodossa.

⁷⁹ Pentcheva, *Icone e Potere*, cit., p. 237.

Capitolo III

Un'immagine della Vergine *Haghiosoritissa* a Roma: la Madonna *Advocata* del Monasterium Tempuli

III.1 Il restauro della Madonna *Advocata* del Monasterium Tempuli

Abbiamo accennato nel capitolo precedente ad una delle immagini più antiche rappresentanti l'iconografia della Vergine *Haghiosoritissa*, la Madonna *Advocata*¹ del Monasterium Tempuli². Questa icona è

¹ Un piccolo inciso. Il tema iconografico della *Haghiosoritissa* a Roma in età medievale viene comunemente indicato come quello della Madonna Avvocata, mantenendo sostanzialmente intatto il significato intrinseco dell'immagine, ossia la costante preghiera della Madre di Dio per la salvezza dell'umanità.

² Detta anche di San Sisto o di Monte Mario, dai luoghi in cui è stata custodita nei secoli. La chiesa sconsacrata del Monasterium Tempuli, situato nella cosiddetta Passeggiata Archeologica presso le terme di Caracalla, attualmente viene utilizzata dal Comune di Roma per la celebrazione di matrimoni civili. R. Krautheimer, S. Corbett, *S. Maria in Tempulo*, in "Corpus Basilicarum Christianarum Romae, IV 1976, rist. in R. Spiazzi (a cura di), *La chiesa e il monastero di San Sisto all'Appia*, Bologna 1992, pp. 191 – 197. C. Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli" dopo il restauro*, in "Archivium Fratrum Praedicatorum", 35 1961, pp. 82 – 111, rist. in R. Spiazzi (a cura di), *La chiesa e il monastero di San Sisto all'Appia. Raccolta di studi storici*, pp. 143 – 181; V. Koudelka, *Una icona d'Oriente nel cuore dell'Occidente cristiano*, in idem, *Da San Sisto Vecchio a Porta Capena*, Roma 1976, rist. in R. Spiazzi (a cura di), *La chiesa e il monastero di S. Sisto all'Appia. Raccolta di studi storici*, Bologna 1992, pp. 135 –

custodita, dal 1930, nel Monastero domenicano di Santa Maria del Rosario a Monte Mario, a Roma, dove viene esposta, protetta da una grata, ai fedeli la domenica al termine della celebrazione eucaristica (figg. 1 - 2).

Fino agli anni Sessanta del secolo scorso, l'icona della Madonna della basilica dell'Ara Coeli era ritenuta la più antica testimonianza di Vergine Avvocata a Roma (fig. 3). Fulcro di grande devozione popolare, veniva datata tra il X e l'XI secolo³ e la si riteneva il prototipo dal quale erano state desunte tutte le altre immagini di Maria in posizione intercedente diffuse a Roma e nel Lazio⁴. Le operazioni di restauro della Madonna del Monasterium Tempuli, condotte dall'ICR alla fine degli

137 ; P. Amato, *“La Vergine che intercede”*, catalogo della mostra *“De Vera Effigie Mariae”*, Roma 1989, pp. 42 - 47; M. Andaloro, scheda *“Icona con Haghiosoritissa, detta anche del “Monasterium Tempuli”*, catalogo della mostra *“Aurea Roma”*, Roma 2002, p. 663; G. Leone, scheda *“Madonna Avvocata detta “Madonna di San Luca” alias “Madonna del Monasterium Tempuli” o “Madonna di San Sisto” o “Nostra Signora del Rosario”*, catalogo della mostra *“Tavole Miracolose. Le Icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto”*, Roma 2012, pp. 42 - 46; C, pp. 60 - 62.

³ Durante il restauro effettuato tra il 2002 e il 2007, l'analisi attraverso il Carbonio 14 ha datato il faggio di supporto all'VIII secolo; la pellicola pittorica è stata invece più precisamente circoscritta al terzo quarto dell'XI secolo (C. Tempesta, scheda *Madonna Avvocata, della “Madonna d’Ara Coeli” alias “Madonna Avvocata”*, catalogo mostra *“Tavole Miracolose. Le icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto*, Roma 2012, pp. 46 - 48).

⁴ E. Lavagnino, *La Madonna dell’Ara Coeli e il suo restauro*, in *Bollettino d'Arte*, XII 1938, pp. 528 - 537; L. Grassi, *La Madonna di Aracoeli e le traduzioni romane del suo tema iconografico*, in *“Rivista di archeologia cristiana”*, 18 1941, pp. 65 - 95; H. Belting, *L'icona nella vita cittadina di Roma*, in idem, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001, pp. 386 - 403.

anni Cinquanta, hanno permesso di ribaltare sostanzialmente questa teoria⁵ e riscrivere la storia della Madonna di San Sisto, fino a quel momento ritenuta del XII secolo⁶ e di provenienza romana⁷. Carlo Bertelli, dopo il restauro, nel 1961 scrisse una dettagliata relazione, ancora oggi punto di partenza fondamentale per qualsiasi studio riguardo questa Madonna Avvocata. A catturare l'attenzione dello studioso, al momento di avviare le trattative che permisero il restauro, furono i gioielli alto medievali e "il sospetto che sotto il sudicio e qualche parziale ritocco si disegnassero le inconfondibili incisioni della *craquelure* di un dipinto a cera"⁸. Quest'ultima intuizione, al momento della conferma che effettivamente si trattava di un dipinto ad encausto, fu di capitale importanza, per due motivi: ci si trovava davanti ad un *unicum* per quanto riguardava le icone romane della Vergine, poiché nessun'altra è realizzata con questa tecnica⁹ ma, soprattutto, assieme all'uso di bolo giallo per la preparazione, si trattava di un metodo

⁵ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 163; Bertelli, *Pour une évaluation positive de la crise iconoclaste byzantine*, in "Revue de l'Art", 80 1988, pp. 9 – 16, in part. p. 14.

⁶ Lavagnino, *La Madonna dell'Ara Coeli*, cit. p. 540, nota n. 2.

⁷ Grassi, *La Madonna di Aracoeli*, cit., p. 81.

⁸ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., pp. 143 – 144.

⁹ La Madonna del Pantheon è dipinta con colori a caseina su una tavola di olmo; la Madonna della Clemenza è dipinta a cera su una tela senza preparazione, fissata su tavole di cipresso; la Madonna di Santa Maria Nova è dipinta a cera su una tela fissata su tavola. Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 146.

ampiamente utilizzato in ambito greco - costantinopolitano¹⁰, sconfessando la provenienza romana che le era stata attribuita.

La tavola, di legno di tiglio, alta 71,5 cm, larga 42,5 cm e sottile 5 mm¹¹, al momento del restauro (fig. 4 - 5) si presentava completamente coperta da ridipinture a tempera: non era visibile l'originario fondo d'oro, il maphorion era pesante e pieno di pieghe innaturali, il viso quasi annerito. La pulitura ha portato alla luce una pellicola pittorica di qualità insperata, soprattutto per quanto riguarda il volto della Vergine (sono documentate solo delle piccole lacune alla base del naso e tra il mento e la gola¹²), sorprendentemente intonso: la delicatezza dei tratti e dei passaggi di colore, la bocca piccola e carnosa, gli occhi dallo sguardo intenso ed empatico (fig. 6). Chi si occupò dei restauri o dell'ammodernamento dell'opera nel corso dei secoli (operazioni che Bertelli non esita a definire vandaliche) provvide a grattare via lo strato di cera con il colore, in quanto la tempera non vi avrebbe aderito, lasciando solo le mani e il volto di Maria, ritenuti opera di San Luca¹³. La mano destra risulta quasi completamente scomparsa e delle cadute di colore riguardano la sinistra¹⁴. Della veste resta molto poco, solo delle piccole tracce di colore purpureo in prossimità del volto e del collo,

¹⁰ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., pp. 146 – 147.

¹¹ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 145.

¹² Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 144.

¹³ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 146.

¹⁴ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 144.

oltre a un piccolo lacerto sul polso destro che mostra parzialmente la fascia decorativa - è visibile una gemma centrale rossa attorniata da dieci perline - che vi doveva essere (il motivo in parte è riprodotto dalla lamina d'oro posta sulla mano sinistra); una lumeggiatura corre lungo il velo che incornicia il volto e una cuffia bianca copre i capelli, lasciando il lobo dell'orecchio sinistro scoperto. Una piccola croce lo decora all'altezza della fronte; non vi sono indizi che possano lasciar presupporre che altre potessero decorare il resto del *maphorion*¹⁵.

Il fondo, steso con delle foglie d'oro, è inquadrato da un bordo verde, del quale sono visibili resti su tutti e quattro i lati; a sinistra è interrotto dalle dita della mano destra, che vi si sovrappone¹⁶. Corrono parallele alla cornice delle punzonature, utilizzate anche per definire il nimbo.

L'icona presenta delle decorazioni preziose: lamine auree a guisa di mano sono poste in corrispondenza delle stesse, e vi sono applicate delle pietre preziose, sia a formare degli anelli su entrambe, che a riprodurre il polsino della veste sulla mano sinistra, come detto precedentemente. Una croce, sempre d'oro, è posta sulla spalla sinistra della Vergine, sulla quale è inciso il cristogramma IC XC con l'aggiunta di NI KA (fig. 7). Secondo Bertelli, le mani dovettero essere eseguite

¹⁵ Leone, scheda "Madonna ("Aghiosoritissa"; "Chalkoprattissa"; "Kecharitomene"; "Paraklisis"; "Advocata"; "Madonna della Supplica") detta "Madonna di San Luca" alias "Madonna del Monasterium Tempuli" o "Madonna di San Sisto" o "Nostra Signora del Rosario", cit., p.61.

¹⁶ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 145.

appositamente per l'icona¹⁷, anche se probabilmente realizzate in due momenti distinti: la destra, di lamina più sottile, semplicemente graffita e senza alcun rilievo sarebbe più antica della sinistra, di disegno leggermente differente rispetto alla raffigurazione sottostante, incisa a sbalzo dal retro e corredata di un *brachiolon*, documentato in pitture romane dell'VIII secolo¹⁸. Dal momento che i fori dei chiodi che reggono questo prezioso ornamento coincidono con quelli della mano d'oro e non si sono osservati segni di manomissioni, è stato ritenuto plausibile considerarli un intervento unitario e contemporaneo, datato tra l'VIII e il IX secolo (fig. 8)¹⁹. La differenza di epoche per le aggiunte decorative è indice di una venerazione per quest'immagine prolungata nel tempo²⁰. La preparazione pittorica è costituita da uno strato di gesso e colla coperto da un ulteriore strato di bolo giallo cromo, su cui venne dato il colore sciolto in cera²¹. Questa preparazione non è del tutto regolare: nella parte inferiore è interrotta, segnando una diagonale che scende da

¹⁷ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 179.

¹⁸ Bertelli propone il confronto con la legatura del libro di papa Zaccaria, raffigurato nella cappella di Teodoto in Santa Maria Antiqua (cfr. Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 180, nota n. 81).

¹⁹ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 180.

²⁰ Bertelli, *Pour une évaluation positive*, cit., p. 14; G. Leone, scheda "Madonna ("Aghiosoritissa"; "Chalkopratisa"; "Kecharitomene"; "Paraklisis"; "Advocata"; "Madonna della Supplica") detta "Madonna di San Luca" alias "Madonna del Monasterium Tempuli" o "Madonna di San Sisto" o "Nostra Signora del Rosario", cit., p.61.

²¹ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 145.

sinistra verso destra, facendo sì che parte della pellicola pittorica aderisca direttamente sul legno, nella fattispecie la parte inferiore della veste e la mano sinistra²². Secondo lo studioso, questa interruzione della preparazione deve ritenersi intenzionale e non dovuta agli interventi succedutisi nei secoli e nota come anche stilisticamente vi siano delle ripercussioni per quanto riguarda la resa della mano della Vergine, dipinta con pennellate dense e cariche di colore, determinando un effetto simile al non finito²³. Questo tipo di effetto, ossia la maggior definizione dei volti e del fulcro dell'immagine a discapito delle zone periferiche, è un tratto comune a molti ritratti funerari ellenistici realizzati in Egitto²⁴.

Due particolari della nostra icona, secondo Bertelli, portano ad un diretto confronto con delle immagini realizzate nel Monastero del Monte Sinai: il bolo giallo della preparazione e l'uso di punzonature. Ravvisa il primo "assolutamente identico al nostro, non soltanto per il colore, ma addirittura per la forma della *craquelure*" nella tavola con la Theotokos in trono con angeli e i Ss. Teodoro e Giorgio (figg. 9 - 10)²⁵ mentre le seconde, molto simili a quelle visibili sulla Madonna di San Sisto sono riconoscibili nella tavola appena nominata e in altre due

²² Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 148.

²³ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 149.

²⁴ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 150.

²⁵ Weitzmann, *The Monastery of Mount Sinai*, cit., tavole IV - VI.

icone sinaitiche, una con i Ss. Sergio e Bacco (fig. 11)²⁶ e un'altra raffigurante la Vergine con il Bambino (fig. 12)²⁷, conservate a Kiev²⁸.

Non trovando delle rispondenze con opere romane, soprattutto una volta assodato che la Madonna dell'Ara Coeli era una discendente di quella di Monte Mario e non il contrario²⁹, ma più analogie con l'arte di influenza constantinopolitana, per cercare di datare la tavola sono stati avanzati dei paragoni con alcune testimonianze appartenenti al mondo bizantino. La regolarità dei tratti del volto richiama opere quali i pannelli musivi con gli oranti della Rotonda di San Giorgio (la cui datazione oscilla tra il IV e il VI secolo) mentre la levigatezza viene associata a quella del viso di Arcadio, rappresentato sul Missorium di Madrid (fine IV secolo): si tratta di posizioni cronologicamente troppo alte, basate su appigli troppo deboli per essere prese in considerazione

²⁶ Weitzmann, *The Monastery of Mount Sinai*, tavola n. XII.

²⁷ Weitzmann, *The Monastery of Mount Sinai*, tavola n. III.

²⁸ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 148.

²⁹ Il confronto diretto tra le due ha permesso di constatare che la Madonna di Monte Mario è il modello diretto di quella dell'Ara Coeli: strette analogie si riscontrano nelle dimensioni (71,5 cm x 42,5 la prima, 82x51,5 la seconda), nelle proporzioni dei lineamenti, l'apertura del velo, la forma della fronte. Tutte caratteristiche però in un certo senso bloccate, subisce la semplificazione formale della cultura figurativa romanica; alcuni particolari, come ad esempio la ripetizione delle croci sulla veste, dimostrano l'allontanamento dal prototipo. La figura è ormai frontale, a differenza della sua antenata posta di tre quarti con accenni di prospettiva (la spalla sinistra più alta della destra). Tecnicamente si registra l'abbandono dell'encausto a favore della tempera. Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., pp. 162 – 163; C. Tempesta, scheda *Madonna Avvocata, della "Madonna d'Ara Coeli" alias "Madonna Avvocata"*, catalogo mostra "Tavole Miracolose. Le icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto, Roma 2012.

senza avere dubbi. Bertelli avanza quindi l'ipotesi che possa essere stata realizzata all'inizio del VII secolo, in un periodo in cui le reminiscenze teodosiane tornarono in auge, ossia durante il regno dell'imperatore Eraclio (610 – 641)³⁰.

I pannelli musivi del bema di San Demetrio, che abbiamo visto nel capitolo precedente, databili al VII secolo, sono un buon termine di paragone per rilevare delle somiglianze, nello specifico la concezione regolari dei volti, il senso di compattezza e levigatezza, il disegno di occhi e naso, le sfumature del collo e del modo di delinearne le carni, le bocche piccole e carnose³¹. A favore della datazione al VII secolo (attualmente circoscritta al primo terzo³²) contribuisce la tecnica ad encausto, documentata per l'ultima volta nei *Libri Carolini* dell'VIII

³⁰ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 166.

³¹ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., pp. 172, 178.

³² Attualmente, nelle più recenti schede redatte riguardo la Madonna di San Sisto (Leone 2012), la datazione che viene data è appunto quella del primo terzo del VII secolo, anche se alcuni studiosi hanno proposto altre collocazioni temporali, tra cui Andaloro che ipotizza un'appartenenza all'VIII secolo poiché "la sua datazione, per quanto sia ardua da definire in limiti cronologici più precisi, non può varcare la soglia del IX secolo"; lo stesso Bertelli afferma che la datazione debba essere entro l'815. Bertelli, *Pour une évaluation positive de la crise iconoclaste byzantine*, cit., p. 15; Andaloro, scheda "Icona con Haghiosoritissa, detta anche del "Monasterium Tempuli", cit., p. 663; Leone, scheda "Madonna Avvocata detta "Madonna di San Luca" alias "Madonna del Monasterium Tempuli" o "Madonna di San Sisto" o "Nostra Signora del Rosario", cit., p. 42; Leone, scheda "Madonna ("Aghiosoritissa; "Chalkopratisa"; "Kecharitomene"; "Paraklisis"; "Advocata"; "Madonna della Supplica") detta "Madonna di San Luca" alias "Madonna del Monasterium Tempuli" o "Madonna di San Sisto" o "Nostra Signora del Rosario", cit., p. 60.

secolo³³, come anche l'uso di lamine per la doratura delle mani. L'uso dell'oro per le mani dei Santi, in modo da sottolineare i caratteri taumaturgici e d'intercessione è riscontrabile in opere datate sempre al VII secolo, come ad esempio il pannello musivo rappresentante San Demetrio in clamide e in posizione di orante sotto ad un ciborio mentre riceve delle offerte, nella chiesa omonima di Tessalonica³⁴, e a Roma nell'icona del Pantheon, dove sia la Vergine che il Bambino hanno la mano destra dorata. In questi due casi la doratura non è posteriore alla realizzazione, come avviene per la nostra icona di Monte Mario, ma contemporanea³⁵. A mio avviso, è importante sottolineare come anche nella Madonna di San Sisto sia stata dorata in un primo momento solo la mano destra, la cui lamina abbiamo detto essere più antica della sinistra.

Nonostante questi riscontri sottolineino delle analogie abbastanza calzanti dal punto di vista stilistico, è difficile trovarne altrettanto calzanti per quanto riguarda la resa psicologica³⁶. L'icona in questione, come abbiamo detto, presenta uno sguardo molto profondo, misericordioso, diretto in quello dell'osservatore: si instaura un dialogo che rompe la barriera del supporto, spostandosi nella realtà al di fuori

³³ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 178.

³⁴ Bauer, *Eine Stadt und ihr Patron*, cit., p. 195, fig. 1 p. 184.

³⁵ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., pp. 179 - 180.

³⁶ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 174.

dell'immagine³⁷. È molto difficile trovare uno sguardo, una commozione e una partecipazione simile. Il sentimentalismo può essere accostato ad alcune icone del Sinai, anche se queste in un certo senso sono altere, raccolte in se stesse, a differenza della partecipazione patetica della Madonna di San Sisto: “non esprime la gloriosa *apatheia* dei grandi asceti e dei grandi martiri, al contrario la sua è una totale e fiduciosa *synpatheia*”³⁸. Proposti come termine di paragone, nei limiti del possibile, per la resa psicologica il Cristo di Castelserpio, definito da Bertelli “non astrattamente pensoso, ma rivolto verso il riguardante, in un rapporto abbastanza diretto fra spettatore e immagine”, e la Vergine nell'abside della Santa Sofia, la cui bellezza regolare e la dolcezza dello sguardo possono essere accostate a quelle della nostra Madonna, ma si tratta di opere datate entrambe al IX secolo³⁹. Poiché fin qui è stato possibile basarsi solo su confronti stilistici e tecnici che però, come abbiamo visto, si sono prestati più a fornire spunti per ipotesi che certezze, un ausilio per un tentativo di datazione per la nostra immagine potrebbe venire dalle fonti agiografiche riguardo la sua creazione e il suo arrivo a Roma.

³⁷ G. Wolf, *Icons and sites. Cult images of the Virgin in medieval Rome*, in M. Vassilaki (a cura di), *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot 2005, pp. 23 – 50, in part. p. 40.

³⁸ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 174.

³⁹ Bertelli, *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 175.

III.2 La *Legenda* e l'origine dell'icona del Monasterium Tempuli

Poiché tutti i pezzi di questo puzzle riconducono a Costantinopoli, o ad aree soggette alla sua diretta influenza, è lecito chiedersi quando e come questa immagine sia giunta nella Capitale.

La *Legenda* anonima diffusa a partire dall'XI secolo è la fonte più antica che menziona direttamente l'icona di San Sisto. Tre manoscritti tramandano questa tradizione: due codici contenenti delle raccolte di *Miracoli della Vergine* (entrambi del XIII secolo) conservati uno alla Biblioteca Nazionale di Parigi e l'altro al British Museum di Londra, e un terzo, un lezionario dell'inizio del XIV secolo scritto per la comunità del monastero di San Sisto, che si trova nella Biblioteca dei Domenicani Irlandesi di San Clemente a Roma⁴⁰. La leggenda fu tradotta in italiano e pubblicata nel 1530 da Fra Paolo Vicentino, confessore delle suore del Monastero, il quale vi aggiunse delle note; nel 1635 Fioravante Martinelli la tramandò in latino con il titolo di *Imago B. Mariae Virginis quae apud venerandas Ss. Sixti et Dominici Moniales... asservatur... illustrata*. Nel 1641 Francesco Maria Torrigio pubblicò l'*Historia della Veneranda Immagine di Maria Vergine posta nella chiesa del monastero delle R.R.*

⁴⁰ V. Koudelka, *Le "Monasterium Tempuli" et la fondation dominicaine de San Sisto*, in "Archivium Fratrum Praedicatorum", 31 1961, pp. 1 – 82, rist. in R. Spiazzi (a cura di), *La chiesa e il monastero di San Sisto all'Appia. Raccolta di studi storici*, Bologna 1992, pp. 49 – 133, in part. p. 63.

Monache dei Santi Sisto e Domenico di Roma, la prima importante storia dell'immagine di San Sisto; un anno dopo Martinelli, probabilmente sentitosi chiamato in causa, pubblicò l'*Imago B. Mariae Verginis quae apud Venerandas s. Sixti et Dominici Moniales...asservatur, vindicata et in pristinam dignitatem restituta*. L'ultima parola l'ebbe Torrigio, che rispose nel 1643, con l'*Apologia dell'Istoria della Veneranda Immagine...* . Nel 1656 Suor M. Domenica Salomonìa (consultata anche da Torrigio e Martinelli) pubblicò l'*Erario di Sagre Gioie, che si conservano nel Monastero di S.S. Domenico e Sisto in Monte Magnanapoli registrate da Sor Domenica Salomonìa l'Anno 1656*. Nel Settecento altri due eruditi scrissero a riguardo, Girolamo Baldassini nel 1776 (*Memorie appartenenti alla storia e al culto della Madonna detta di San Luca, esistente nella venerabile chiesa de' santi Domenico e Sisto a Roma*) e il Bombelli nel 1792, facendo una sintesi di quanto era stato scritto prima di lui per la *Raccolta delle Immagini coronate dal Capitolo di San Pietro*⁴¹.

La *Legenda* racconta la creazione miracolosa dell'icona e il suo arrivo a Roma. Maria e gli Apostoli, dopo la morte del Signore, si trovarono riuniti nel Cenacolo; questi decisero di ritrarre la bellezza della Vergine e Luca, in quanto esperto pittore, venne incaricato. Terminato il disegno e in procinto di dare il colore, si accorse che il dipinto era stato però

⁴¹ P. G. P. Berthier, *Storia e leggenda della Madonna di San Sisto*, in R. Spiazzi (a cura di), *San Domenico e il monastero di San Sisto all'Appia. Raccolta di studi storici, tradizioni e testi d'archivio*, Bologna 1993, pp. 95 – 165, in part. pp. 97 – 98.

terminato dagli angeli⁴². Fino alla discesa dello Spirito Santo e alla successiva dispersione degli Apostoli l'immagine rimase con loro, per venire poi affidata a San Giovanni, che la conservò nello stesso luogo dove aveva abitato Maria. Dopo che anche Giovanni partì per la sua missione, l'icona passò nelle mani di alcuni cristiani che la portarono a Costantinopoli e lì restò finché, “non senza il divino permesso”, un pellegrino la portò a Roma. Alla ricerca di un luogo degno di poter custodire un oggetto così prezioso, il pellegrino mise l'icona su un carro trainato da buoi e pregò il Signore che li conducesse dove Lui voleva e la Vergine Maria che li facesse fermare dove gradiva di più: il carro si fermò nei pressi di una piccola chiesa nella zona dell'Antoniniano, dedicata a papa Sisto III e nel cui monastero vivevano delle monache benedettine. Le religiose, appena udito il carro, uscirono e, resesi conto del miracolo, piansero di commozione. Il pellegrino, titubante sul da farsi, poiché restio a lasciare un oggetto di tale importanza a delle donne, restò tutta la notte a pregare il Signore per capire se effettivamente era quella la sua volontà, e così fu.

Qualche tempo dopo Dio apparve in sogno a tale Tempulo, che assieme ai suoi fratelli Cerulo e Serulo⁴³, si era trasferito a Roma da

⁴² Da qui la tradizione che vuole l'icona del Monasterium Tempuli *acheropita* ovvero non fatta da mano umana. M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*, Pisa 1998, pp. 255 – 258.

⁴³ Cerulo e Serulo sono spesso riportati anche come Cervulo e Servulo.

Costantinopoli e gli chiese di trovare l'immagine di Maria per portarla a Sant'Agata *in Turri*, dove i tre fratelli si occupavano dell'assistenza dei più bisognosi. L'icona quindi fu tolta alle suore benedettine e posta in Sant'Agata, che per l'occasione cambiò nome in Santa Maria *in Turri*.

La leggenda, oltre questo incipit già di per se colmo di prodigi e miracoli, racconta di come l'icona fu utilizzata durante una terribile pestilenza al tempo di papa Gregorio Magno, quando fu portata in processione il giorno di Pasqua e purificò istantaneamente l'aria malsana, e, soprattutto, di quando, al tempo di papa Sergio III, l'effigie tornò miracolosamente da sola nel monastero, dopo essere stata da lì sottratta. Alcuni uomini (che Suor Salomonìa definisce "malvagi") convinsero il papa a prendere l'immagine di Maria per porla accanto a quella di Cristo custodita nel Sancta Sanctorum del Laterano⁴⁴, riunendo così Madre e Figlio. Il papa acconsentì e autorizzò lo spostamento, soltanto che nel bel mezzo della processione, nei pressi di un luogo detto *Spleni*, si scatenò una terribile tempesta: il corteo si disperse e l'icona venne riportata dalle suore. Il papa decise di provvedere lui in prima persona e si recò dalle monache, prese l'immagine e la pose al Laterano, accanto a quella del Salvatore. La mattina seguente, quando doveva essere celebrata una messa solenne per festeggiare questo ricongiungimento, si accorsero che l'icona non

⁴⁴ Anche questa immagine era ritenuta *acheropita*.

era più lì. Papa Sergio si recò nuovamente nel monastero, dove fu accolto dall'Abbadessa, che gli si gettò ai piedi, raccontando che mentre era intenta a pregare nottetempo, vide entrare l'immagine di Maria dalla finestra, come se fosse stata portata da un Angelo. Il papa fece immediatamente ammenda e dispose che la Messa solenne fosse celebrata nel monastero, alla fine della quale lasciò molti doni⁴⁵.

La *Legenda* prosegue raccontando anche altri particolari miracolosi della Madonna di San Sisto, ma ci fermiamo qui poiché è questa la parte che ci interessa.

Ovviamente, trattandosi di una leggenda, è necessario prendere tutto il racconto con cautela, cercando di scovare cosa può esserci d'aiuto per capire da quando l'icona potrebbe essere giunta a Roma, o quantomeno da quando è documentata, facendo dei dovuti raffronti, dove possibile, con documenti ufficiali. Questi citano, già a partire dal IX secolo, solo l'oratorio di Santa Agata del *Monasterio Tempuli*, ma non la venerabile

⁴⁵ Per la *Legenda* ho sintetizzato dall'adattamento in italiano corrente a cura di A. Cotturone dell'*Erario di Sagre Gioie* di Suor M. Domenica Salomonìa, in R. Spiazzi (a cura di), *Cronache e fioretti del Monastero di San Sisto all'Appia*, Bologna 1993, pp. 305 – 351, in part. pp. 310 - 329.

immagine⁴⁶. Una bolla di papa Sergio, datata il 14 luglio 905⁴⁷ e tramandata da una trascrizione su pergamena dell'XI secolo, viene considerata da alcuni la prova dell'antichità e della presenza dell'immagine: in seguito alla donazione del pontefice di una proprietà detta *Casa Ferrata* nei pressi della via Laurentina⁴⁸ e di altri favori accordati alle monache, chiedeva alle religiose che “tra le altre opere buone, esse recitino ogni giorno cento *Kyrie* e cento *Christe eleison*”, che di consuetudine vennero recitati davanti l'icona della Vergine fino al XVIII secolo. Quest'ultimo particolare potrebbe essere una conferma della presenza della Madonna di San Sisto nel monastero già nel X secolo⁴⁹. Molto probabilmente le donazioni di Sergio III avvennero dopo le scorrerie dei Saraceni, ma è senza dubbio suggestivo pensare ad una storica conferma di quanto accaduto e narrato dalla *Legenda*. Un altro particolare che trova riscontro nella realtà è l'ordine di cui facevano

⁴⁶ Riguardo le donazioni di papa Leone III leggiamo nel *Liber Pontificalis*: “*Simulque et in oratorio sanctae Agathe martyris qui ponitur in monasterio Tempuli fecit canistrum ex argento, pens. Lib. II*”. *Liber Pontificalis*, II 24, ed. Duchesne, Paris 1892. Altri documenti ufficiali che citano il monastero sono il *Subiaco Register*, sia quello redatto nel 977 che quello del 1035 (G. Ferrari, *Early Roman monasteries notes for the history of the monasteries and convents at Rome from the V through the X century*, Città del Vaticano 1953, pp. 225 – 227), il *Liber Censuum Ecclesiae Romanae* di Cencius Camerarius, del 1192, un catalogo parigino delle chiese di Roma, redatto nella prima metà del Duecento e il cosiddetto catalogo di Torino nel 1320 (Koudelka, *Le “Monasterium Tempuli”*, cit., p. 51).

⁴⁷ Berthier, *Storia e leggenda della Madonna di San Sisto*, cit. p. 103; Koudelka, *Le “Monasterium Tempuli”*, cit., pp. 55 – 61.

⁴⁸ Koudelka, *Le “Monasterium Tempuli”*, cit., p. 55.

⁴⁹ Berthier, *Storia e leggenda della Madonna di San Sisto*, cit. p. 103.

parte le monache, che sappiamo essere benedettine, prima di essere congiunte alla vicina comunità domenicana di San Sisto nel 1221, sotto la guida diretta di San Domenico, momento in cui è documentato che portarono con loro tutti gli averi, tra cui l'icona⁵⁰. Nuovamente nel 1575 e nel 1930 la comunità cambiò monastero ma l'icona seguì le monache e non restò legata a un luogo in particolare, a conferma dell'attaccamento e della venerazione delle religiose per la loro Madre protettrice.

Quanto detto finora, se non può dare delle coordinate certe per quanto concerne una datazione precisa di questa preziosa immagine, può quantomeno fornire dei termini sui quali l'analisi stilistica può labilmente appoggiarsi. Escluso, sulla base di quanto detto nel paragrafo precedente, che possa essere di provenienza romana, e venuti a conoscenza dei documenti e della *Legenda*, possiamo riportare la suggestiva ipotesi di Bertelli, il quale propone di vedere nella Madonna del Monasterium Tempuli una copia diretta della Theotokos della Chalkoprateia, dipinta dopo che l'originale fu distrutto dalla prima ondata d'iconoclastia. Temporaneamente restaurato il culto delle immagini, questa copia venne posta nuovamente nell'*αγία Σορός* ma nel 787 fu nascosta, probabilmente per evitarle la fine infausta del suo prototipo, e inviata a Roma (e qui ritorna la nostra *Legenda*). Alcune

⁵⁰ A. Zucchi, *Monasterium Tempuli (Santa Maria in Tempore)*, in *Rivista di Archeologia Cristiana*, 14, 1937, pp.353 – 360, cit., p. 360.

fonti raccontano di come l'icona venne rimandata a Costantinopoli dopo l'843, per essere posta nuovamente nel *Soros*, mentre altre sostengono che venne tenuta a Roma l'originale (ossia la Madonna di San Sisto) e mandata nella capitale orientale una copia⁵¹. Ovviamente, come detto, si tratta di congetture e come tali, affatto verificabili.

⁵¹ Bertelli, *Pour une évaluation positive de la crise iconoclaste byzantine*, cit., pp. 13 - 15.

Conclusioni

Risalire all'origine di un tipo iconografico significa affrontare un tema particolarmente ampio, all'interno del quale spesso è difficile districarsi tra fonti, ipotesi e opinioni di studiosi. Per quanto riguarda quello della *Haghiosoritissa*, soggetto del nostro approfondimento, in mancanza di dati certi sull'icona, certamente legata a doppio filo alla chiesa della Chalkoparteia e dal suo *Soros*, dal quale prende nome, ma mai nominata dalle fonti, si è ritenuto necessario partire proprio da questo luogo, cercando indizi plausibili per risalire al prototipo. Convertita nel XV secolo in moschea, la chiesa, che dalle indagini archeologiche e dal confronto con fondazioni coeve come S. Giovanni di Studios è risultata risalire al V secolo, era fulcro di una notevole devozione nella città di Costantinopoli grazie alla reliquia della cintura appartenuta alla Vergine, lì custodita. Se alcuni dati empirici sono stati un prezioso, se pur limitato, contributo per quanto riguarda la conoscenza dell'architettura e dell'arredo della Chalkoprateia (rinvenimento di capitelli e pilastri), ci siamo dovuti basare sulle fonti per quello che concerne la decorazione pittorica o musiva: è riportata l'esistenza di un ciclo di mosaici con storie dell'Infanzia di Maria e di Cristo all'interno della basilica, ascrivibili al tempo di Zenone; e di composizioni, sempre

musive, raffiguranti l'Adorazione dei Magi e, nell'abside, l'Annunciazione, fatte eseguire da Giustino II.

Un edificio ottagonale nei pressi della Chalkoprateia è stato al centro di un dibattito riguardo la sua originaria destinazione: definito da Kleiss battistero, anche alla luce del rinvenimento di una vasca battesimale nelle immediate vicinanze, secondo Mango trattasi invece della Cappella di San Giacomo. Lo studioso si è basato soprattutto su piccoli lacerti di affresco nei quali ha riconosciuto i Magi e l'episodio apocrifo del Sacrificio di Zaccaria. Le due ipotesi comunque non si contraddicono ed è plausibile che il primitivo battistero sia stato convertito in un secondo momento.

Analizzando, nel secondo capitolo, l'iconografia vera e propria, partendo da un pannello di una icona menologio conservata nel Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai, confrontando opere di diverso genere e dimensione, si è evidenziato il significato del gesto della Vergine, ossia la richiesta al proprio Figlio della salvezza per il genere umano, che si palesa nella variante della *Paraklesis*, dove all'interno di un cartiglio tenuto da Maria è leggibile chiaramente questa invocazione.

Si è voluto inoltre sottolineare il coinvolgimento in ambito funerario di questa icona, portando degli esempi sia culturali, come la processione

della *Presbeia* sotto Giovanni II Comneno, sia monumentali, come gli affreschi di Studenica e Sopočani.

Nel terzo e ultimo capitolo abbiamo è stata ripercorsa le storia dell'immagine del *Monasterium Tempuli*, la più antica icona di *Haghiosoritissa* esistente, conservata nel Monastero di Santa Maria del Rosario a Monte Mario, a Roma. L'importanza di questa immagine è capitale, sia per quanto riguarda le origini del tipo iconografico, essendo appunto la più veneranda, sia perché dopo il restauro della fine degli anni Cinquanta è stato dimostrato essere il prototipo di tutte le Madonne *Advocate* di Roma e del Lazio, a partire dall'immagine dell'Ara Coeli.

Bibliografia

- Amato P., *“La Vergine che intercede”*, catalogo della mostra “De Vera Effigie Mariae”, Roma 1989.
- Andaloro M., *Note sui temi iconografici della Deesis e della Haghiosoritissa*, in “Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte”, 17, 1970.
- Andaloro M., scheda *“Icona con Haghiosoritissa, detta anche del “Monasterium Tempuli”*, catalogo della mostra “Aurea Roma”, Roma 2002.
- Anderson J. C., *A Note on the Sanctuary Mosaics of St. Demetrius, Thessalonike*, in “Cahiers Archéologiques”, 47, 1999.
- Bacci M., *Il pennello dell'Evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*, Pisa 1998.
- Bakirtzis C., Kourkoutidou – Nikolaidou E., Mavropoulou – Tsioumi C., *Mosaics of Thessaloniki 4th - 14th century*, Athens 2012.
- Baltoyanni C., *The Mother of God in Portable Icons*, in M. Vassilaki, *Mother of God: Representation of the Virgin in Byzantine Art*, Milano 2000.
- Bauer F. A., *Eine Stadt un ihr Patron: Thessaloniki und der Heilige Demetrios*, Regensburg 2013.

- Belting H., *L'icona nella vita cittadina di Roma*, in idem, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001
- Bertelè T., *La Vergine aghiosoritissa nella numismatica bizantina*, in "Revue des études byzantines", 16, 1958.
- Bertelli C., *L'immagine del "Monasterium Tempuli" dopo il restauro*, in "Archivium Fratrum Praedicatorum", 35, 1961, rist. in R. Spiazzi (a cura di), *La chiesa e il monastero di San Sisto all'Appia. Raccolta di studi storici*.
- Bertelli C., *L'immagine del "Monasterium Tempuli"*, cit., p. 163; Bertelli, *Pour une évaluation positive de la crise iconoclaste byzantine*, in "Revue de l'Art", 80, 1988.
- Berthier P. G. P., *Storia e leggenda della Madonna di San Sisto*, in R. Spiazzi (a cura di), *San Domenico e il monastero di San Sisto all'Appia. Raccolta di studi storici, tradizioni e testi d'archivio*, Bologna 1993.
- Bonfioli M., *La "Santissima Icone"*, in G. Benazzi, G. Carbonara (a cura di), *La cattedrale di Spoleto. Storia Arte Conservazione*, Milano 2002.
- Cormack R., *The mosaic decoration of S. Demetrios, Thessaloniki. A re – examination in the light of the drawings of W. S. George*, in "The Annual of the British School at Athens", 64 1960

- Cormack R., *The Byzantine Eye: Studies in Art and Patronage*, London, 1989
- Della Valle M., *La peinture paléologue de Constantinople - «au Royaume des Ombres»*, in S. Deal (a cura di), *Byzantine Culture. Papers From The Conference 'Byzantine Days of Istanbul' May 21 - 23 2010*, Ankara 2014.
- Delvoye C., *Architecture paleobyzantine a Constantinople aux IV et V siècles*, in "Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina", 23, 1976.
- De' Maffei F., *Liturgia dell'Immagine nell'Impero Bizantino*, in idem, *Bisanzio e l'ideologia delle immagini*, Napoli 2010.
- Dennert M., *Mittelbyzantinische Kapitelle. Studien zu Typologie und Chronologie*, Bonn 1997.
- Der Nersessian S., *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, in "Dumbarton Oaks Papers", 14, 1960.
- Ebersolt J., *Mission Archeologique de Constantinople*, Paris 1921.
- Ferrari G., *Early Roman monasteries notes for the history of the monasteries and convents at Rome from the V through the X century*, Città del Vaticano 1953.
- Frolow A., *La dédicace de Constantinople dans la tradition byzantine*, in "Revue de l'histoire des Religion", 127, 1944.

- Gianazza P. G., *Il linguaggio delle icone. L'universo delle immagini nelle Chiese orientali*, Bologna 2014.
- Grabar A., *Les Images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et theme (à propos de deux icones à Dečani, in idem, L'art paléochrétien et l'art byzantin: Recueil d'études 1967 – 1977, London 1979.*
- Grabar A., *Remarques sur l'Iconographie byzantine de la Vierge, in idem, L'art paléochrétien et l'art byzantin: Recueil d'études 1967 – 1977, London 1979.*
- Grassi L., *La Madonna di Aracoeli e le traduzioni romane del suo tema iconografico*, in "Rivista di archeologia cristiana", 18, 1941.
- Guiglia Guidobaldi A., *Vergine orante e Vergine in preghiera: l'immagine e il suo nome*, in A. Donati, G. Gentile (a cura di), *Deomene: l'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, Milano 2001.
- Janin R., *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, 1, vol. III, Paris 1953.
- Jugie M., *L'Église de Chalcoopratia et le culte de la Sainte Vierge à Constantinople*, in "Échos d'Orient", 16, 101, 1913.
- Kitzinger E., *The Mosaics of St. Mary of the Admiral in Palermo*, Washington D.C. 1990.
- Kleiss W., *Neue Befunde zur Chalkopratenkirche in Istanbul*, in "Istanbuler

Mitteilungen", 15, 1965.

Koudelka V., *Le "Monasterium Tempuli" et la fondation dominicaine de San Sisto*, in "Archivium Fratrum Praedicatorum", 31, 1961, rist. in R. Spiazzi (a cura di), *La chiesa e il monastero di San Sisto all'Appia. Raccolta di studi storici*, Bologna 1992.

Koudelka V., *Una icona d'Oriente nel cuore dell'Occidente cristiano*, in idem, *Da San Sisto Vecchio a Porta Capena*, Roma 1976, rist. in R. Spiazzi (a cura di), *La chiesa e il monastero di S. Sisto all'Appia. Raccolta di studi storici*, Bologna 1992.

Krautheimer R., Corbett S., *S. Maria in Tempulo*, in "Corpus Basilicarum Christianarum Romae, IV, 1976, rist. in R. Spiazzi (a cura di), *La chiesa e il monastero di San Sisto all'Appia*, Bologna 1992.

Lackner W., *Ein byzantinische Marienmirakel*, in "Byzantinica", 13, 2, 1985.

Lathoud D., Pezaud P., *Le sanctuaire de la Vierge aux Chalkopratia*, Échos d'Orient, 23, 133, 1924.

Lavagnino E., *La Madonna dell'Ara Coeli e il suo restauro*, in Bollettino d'Arte, XII 1938.

Leone G., scheda "*Madonna Avvocata detta "Madonna di San Luca" alias "Madonna del Monasterium Tempuli" o "Madonna di San Sisto" o "Nostra Signora del Rosario"*", catalogo della mostra "Tavole

Miracolose. *Le Icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto*", Roma 2012.

Liber Pontificalis, ed. Duchesne, Paris 1892.

Mamboury E., *Istanbul Touristique*, Istanbul 1951.

Mango C., Hawkins E. J. W., *The Hermitage of Saint Neophytos and Its Wall Paintings*, in "Dumbarton Oaks Papers", 20, 1966.

Mango C., *The Art of Byzantine Empire 312 – 1453*, Englewood Cliffs 1972.

Mango C., *Architettura Bizantina*, Milano ed. it. 1977.

Mango C., *The Chalkoprateia Annunciation and the Pre-Eternal Logos*, in "Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας", 17, 1994.

Mango C., *Constantinople as Theotokoupolis*, in M. Vassilaki (a cura di), *Mother of God: Representation of the Virgin in Byzantine Art*, Milano 2000.

Mathews T., *The Early Churches of Constantinople: architecture and liturgy*, London 1971.

Mathews T., *The Byzantine Churches of Istanbul: A Photographic Survey*, University Park 1976.

Mendel G., *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines des Musées impériaux ottomans*, III, Istanbul 1912.

- Millet G. , Talbot Rice D. , *Byzantine Painting at Trebizond*, London 1936.
- Nelson S., *The Chora and the Great Church: Intervisuality in Fourteenth-Century Constantinople*, in "Byzantine and Modern Greek Studies", 23, 1999.
- Oikonomides N., *Leo VI and the Narthex Mosaic of Saint Sophia*, in "Dumbarton Oaks Papers, 30 1978.
- Ousterhout R. G., *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington D.C. 1987.
- Patterson Ševčenko N., *Icons in the Liturgy*, in "Dumbarton Oaks Papers", 45 1991
- Pentcheva B., *Icone e potere. La Madre di Dio a Bisanzio*, ed. it., Milano 2010.
- Peschlow U., *Dividing Interior Space in Early Byzantine Churches: The Barriers between the Nave and Aisles*, in S. E. J. Gerstel (a cura di), *Threshold of the Sacred*, Washington D.C. 2006.
- Salomonina M. D., *Erario di Sagre Gioie*, adattamento di A. Cotturone, in R. Spiazzi (a cura di), *Cronache e fioretti del Monastero di San Sisto all'Appia*, Bologna 1993.
- Stanojevich Allen J. , *Stefan Nemanja*, in "The Oxford Dictionary of Byzantium", Oxford 1991.

- Skhirtladze Z., *The Image of the Virgin on the Sinai Hexaptych and the Apse Mosaic of Hagia Sophia, Constantinople*, in "Dumbarton Oaks Papers", 68, 2014.
- Sotiriu G. e M., *EIKONEC THC MONHC CINA*, AΘHNAI 1958.
- Tempesta C., scheda *Madonna Avvocata*, della "Madonna d'Ara Coeli" alias "Madonna Avvocata", catalogo mostra "Tavole Miracolose. Le icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto, Roma 2012.
- Underwood P., *The Kariye Djami*, New York 1966.
- Van Esbroek M., *Le culte de la Vierge de Jérusalem à Constantinople aux 6e – 7e siècles*, in "Revue des études byzantines", 46, 1988.
- Velmans T. (a cura di), *Bisanzio Costantinopoli Istanbul*, Milano 2008.
- Vikan G., *Catalogue of the Sculpture in the Dumbarton Oaks Collection from the Ptolemaic Period to the Reinassance*, Washington D.C. 1995.
- Walter C., *Further Notes on the Deesis*, in "Revue des études byzantines", 28, 1970.
- Watta S., *Spätantike Monolithische Taufpiscinen aus Konstantinopolitanischer Produktion*, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 51 2008.
- Weitzmann K., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The icons*,

Princeton 1976.

Weyl Carr A., *Icons and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople*, in "Dumbarton Oaks Papers, 56, 2002.

Weyl Carr A., Nicolaïdès A., *Asinou across time. Studies in the Architecture and Muralsof the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, Washington D.C. 2012.

Winfield D. e J., *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance*, Washington D.C., 2003.

Wolf G., *Icons and sites. Cult images of the Virgin in medieval Rome*, in M. Vassilaki (a cura di), *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot 2005.

Woodruff H., *The iconography and Date of the Mosaics of La Daurade*, in "The Art Bulletin", 13, 1931.

Zucchi A., *Monasterium Tempuli (Santa Maria in Tempore)*, in *Rivista di Archeologia Cristiana*, 14, 1937.

Elenco delle illustrazioni

Capitolo I

1. Pianta del quartiere della Chalkoprateia (da Kleiss, 1963).
2. La Santa Sofia vista dalla Chalkoprateia (foto A. Guiglia, 2011).
3. Pianta della basilica della Chalkoprateia. Evidenziate le strutture ancora visibili (da Kleiss, 1963).
4. Veduta dell'abside (da Mathews, 1976).
5. Resto del muro settentrionale nell'odierna Zeynep Sultan Camii Sokak (foto A. Guiglia, 2011).
6. Le piante della Chalkoprateia e di San Giovanni di Studios a confronto (da Mathews, 1971).
7. Pianta dell'edificio ottagonale (da Kleiss, 1963).
8. Vasca battesimale, inv. n. 2256 (da Mendel, 1912).
9. Vasca battesimale inv. n. 2256, Museo Archeologico di Istanbul (foto A. Guiglia, 2005).
10. Capitello rinvenuto nella chiesa della Chalkoprateia (foto A. Guiglia, 2009).
11. Capitello rinvenuto nella chiesa della Chalkoprateia (foto A. Guiglia, 2009).
12. Disegno dei pilastrini (da Mathews, 1971).

13. Affresco. Sono visibili i volti di due Magi (da Mango, 1953).
14. Affresco. Sacrificio di Zaccaria (da Mango, 1953).
15. Lacerti di affreschi nella cappella di San Giacomo (foto A. Guiglia, 1997).
16. Lacerti di affreschi nella cappella di San Giacomo (foto A. Guiglia, 1997).
17. Lacerto di affresco nella cappella di San Giacomo. È riconoscibile un nimbo (foto A. Guiglia, 1997).

Capitolo II

1. Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai. Tavola con scene cristologiche di Miracoli e della Passione. Nella parte superiore cinque icone venerate a Costantinopoli (da Sotiriou, 1958).
2. Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai. Particolare della prima tavola (da Baltoyanni, 2000).
3. Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai. Tavola menologio, Santi e festività dei mesi di settembre, ottobre e novembre. (da Skhirtladze, 2014).
4. Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai. Particolare della Theotokos (da Skhirtladze, 2014).
5. Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai. Particolare della Blachernitissa (da Skhirtladze, 2014).

6. Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai. Particolare della Odighitria (da Skhirtladze, 2014).
7. Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai. Particolare della Haghiosoritissa (da Skhirtladze, 2014).
8. Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai. Particolare della Haghiosoritissa (da Baltoyanni, 2000).
9. Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai. Particolare della Chimefti. (da Skhirtladze, 2014).
10. Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai. Particolare della Haghiosoritissa e della Chimefti (da Baltoyanni, 2000).
11. Icona del Monasterium Tempuli (Catalogo mostra "Tavole Miracolose", Roma 2012).
12. Tessalonica, chiesa di San Demetrio. Acquerello della perduta decorazione musiva (da Bauer, 2013).
13. Disegno della Vergine rappresentata sul Ms. 13 della Biblioteca del Serraglio, fol. 279V (da Lathoud, Pezaud, 1924).
14. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana. Cod. gr. 699 della *Topografia Cristiana* di Cosma Indicopleuste, fol. 76 r. (da http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.699/0159).
15. Costantinopoli, Santa Sofia. Decorazione musiva della lunetta sopra la Porta Imperiale nel nartece (da Velmans, 2008).
16. Moneta coniata durante il regno di Manuele I Comneno (1143 - 1180) (da Bertelè, 1958).
17. Monete anonime di età Comnena (da Bertelè, 1958).

18. Monete anonime di età Comnena (da Bertelè, 1958).
19. Monete coniate sotto Teodoro Comneno Duca imperatore di Salonicco (da Bertelè, 1958).
20. Monete coniate sotto Teodoro Comneno Duca imperatore di Salonicco (da Bertelè, 1958).
21. Moneta anonima appartenente alla dinastia Paleologa (da Bertelè, 1958).
22. Dumbarton Oaks Collection, Washington. Icona marmorea della Vergine, fronte e retro (da Vikan, 1995).
23. Costantinopoli, chiesa del Monastero di Chora. Pannello musivo nel narcece (da Underwood, 1966).
24. Costantinopoli, chiesa del Monastero di Chora. Pannello musivo nel narcece, particolare della Vergine (da Underwood, 1966).
25. Tessalonica, chiesa di San Demetrio. Pannello musivo nel bema (da Bauer, 2013).
26. Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai. Icona con la Vergine Paraklesis (da Weitzmann, 1976).
27. Duomo di Spoleto. Icona (da Bonfioli, 2002).
28. Panagia Arakou, Lagoudera, Cipro. Vergine *Eleousa* (da Winfield, 2003).
29. Chiesa della Panagia Phorbiotissa, Asinou, Cipro. Vergine e Figlio (da Weyl Carr, Nicolaïdès, 2012).
30. Icona del Monastero di S. Neofito.

31. Palermo, chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, Pannello dedicatorio con la Vergine *Paraklesis* e Giorgio d'Antiochia (da Kitzinger, 1990).
32. Monastero di Studenica, cappella di Simeon Nemanja. Particolare dell'affresco con la traslazione del corpo di Stefan Nemanja (da The Svetlana Tomekovic Database of Byzantine Art).
33. Monastero di Sopočani, chiesa della Trinità. Traslazione del corpo di Stefan Nemanja (da The Svetlana Tomekovic Database of Byzantine Art).
34. Monastero di Sopočani, chiesa della Trinità. Traslazione del corpo di Stefan Nemanja, particolare con la Vergine *Paraklesis* (The Svetlana Tomekovic Database of Byzantine Art).

Capitolo III

1. Chiesa di Santa Maria del Rosario a Monte Mario, Roma. Icona del Monasterium Tempuli (foto G. Tarica, 2016).
2. Chiesa di Santa Maria del Rosario a Monte Mario, Roma. Icona del Monasterium Tempuli (foto G. Tarica, 2016).
3. Basilica dell'Ara Coeli, Roma. Icona della Madonna (dal catalogo della mostra "Tavole Miracolose", Roma 2012).
4. Icona del Monasterium Tempuli prima del restauro (da Bertelli, 1961).
5. Icona del Monasterium Tempuli prima del restauro (da Bertelli, 1961).
6. L'icona del Monasterium Tempuli dopo il restauro. (dal catalogo

della mostra "Tavole Miracolose", Roma 2012).

7. Particolare della croce in oro. Sono leggibili le incisioni IC XC NI KA (foto G. Tarica, 2016).
8. Particolare della mano sinistra della Vergine (foto G. Tarica, 2016).
9. Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai. Icona della Theotokos con Angeli e i Santi Teodoro e Giorgio (da Weitzmann, 1976).
10. Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai. Icona della Theotokos con Angeli e i Santi Teodoro e Giorgio. Particolare di S. Giorgio e della punzonatura del nimbo (da Weitzmann, 1976).
11. Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai (conservata a Kiev). Icona con i Santi Sergio e Bacco (da Weitzmann, 1976).
12. Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai (conservata a Kiev). Icona della Theotokos con il Bambino (da Weitzmann, 1976).

Ringraziamenti

Il primo ringraziamento che mi sembra doveroso fare è a mio marito Giuliano che nell'ultimo anno e mezzo ha sopportato pazientemente la preparazione dei miei ultimi esami e la stesura di questa Tesi, prendendosi cura di me e spronandomi sempre a fare del mio meglio.

Ringrazio la mia famiglia: i miei fratelli Laura e Lorenzo ma soprattutto i miei genitori per avermi permesso di cambiare corso di studi e percorrere quello che amavo di più, senza mai criticare ma dandomi continuamente iniezioni di fiducia.

Ringrazio Alessandra, Chiara, Consuelo, Giulia e Susanna per essere state vicine a me ad ogni esame con la preghiera e nei momenti più duri anche con la presenza della loro preziosa amicizia.

Ultimi, ma non meno importanti, Massimo e mia cognata Chiara, con i quali ho condiviso gioie e dolori della vita universitaria, ansie, preoccupazioni e pianti (che sappiamo, servono sempre!).

Ringrazio inoltre la Professoressa Guiglia per la disponibilità, la gentilezza, la fiducia e l'aiuto che mi ha dato durante la stesura di questo lavoro.