



Muse en abyme

International Journal of Comparative Literature and Arts

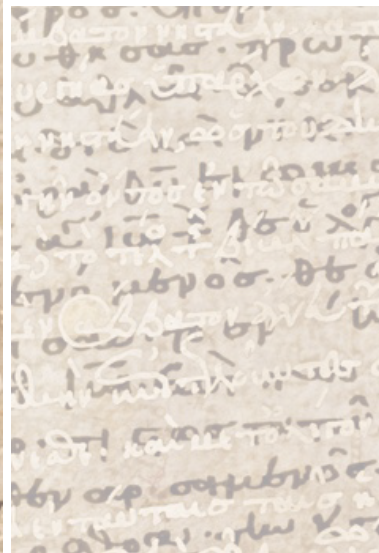
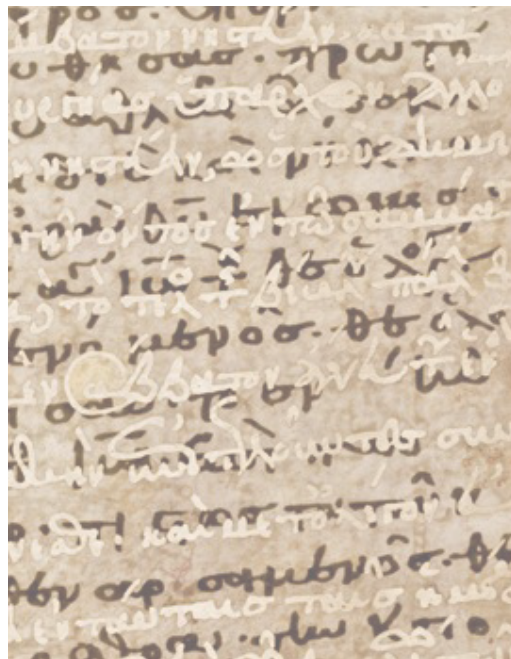
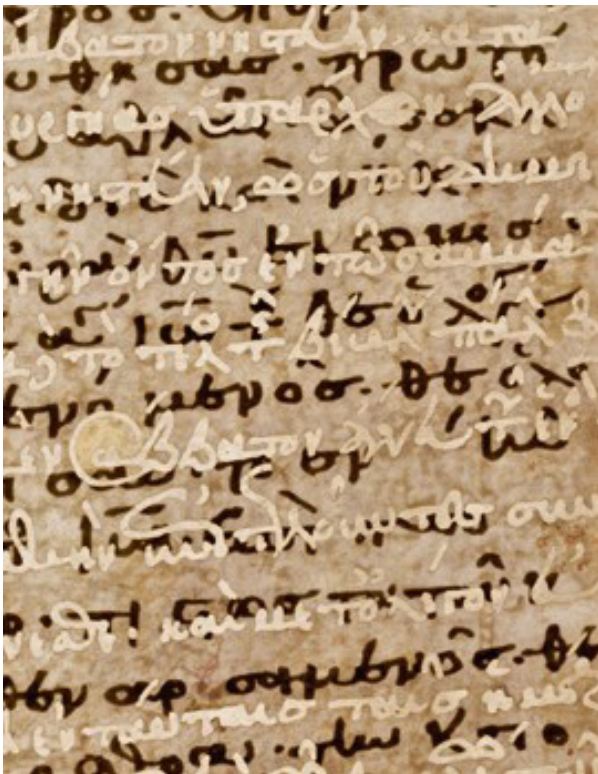
Vol. II, Issue 2-Vol. III, Issue 1

July/December 2015

January/June 2016

ISSN: 2284-3310

Re-Writing/ Riscrittura



BAE
BEL-AMI
EDIZIONI

Mise en Abyme
International Journal of Comparative Literature and Arts

Vol. II, Issue 2-Vol. III, Issue 1
July-December 2015
January-June 2016

General Editors

Armando Rotondi – University of Naples “L’Orientale”
Elisa Sartor – University of Verona

Editorial Office

Elena Dal Maso – University of Verona
Giulia Ferro Milone – University of Verona
Anita Paolicchi – University of Pisa
Alessandro Valenzisi – University of Strathclyde

Advisory Board

Beatrice Alfonzetti – University of Rome “La Sapienza”
Raffaella Bertazzoli – University of Verona
Joseph Farrell – University of Strathclyde
Srečko Jurisic – University of Split
Gaetana Marrone – Princeton University
José María Micó – Pompeu Fabra University
Mariantonietta Picone – University of Naples “Federico II”
Pasquale Sabbatino - University of Naples “Federico II”
Antonio Saccone – University of Naples “Federico II”
Álvaro Salvador – University of Granada
Roxana Utale – University of Bucharest

Logo and cover

Nicoletta Preziosi

Publisher

Bel-Ami Edizioni S.r.l.
Roma
www.baedizioni.it

Contact information

Armando Rotondi: arotondi@unior.it
Elisa Sartor: elisa.sartor@univr.it

Submission of contributions and material for review purposes

journal.abyme@gmail.com

Web address

<http://journalabyme.wix.com/mise-en-abyme>

**“Mise en Abyme” is officially recognised as an academic journal by ANVUR
and is indexed in DOAJ – Directory of Open Access Journals**

**All work in “Mise en Abyme” is licensed
under a Creative Commons 4.0 Non-Commercial International License.
ISSN: 2284-3310**

TABLE OF CONTENTS

Monographic issue.

Re-Writing/ Riscrittura

Marinetti and the *Mafarka* Trial:

Re-thinking the Early History of Futurism

p. 5

Ernest Ialongo

Hostos Community College – City University of New York

Per una nuova traduzione di *Winnie Ille Pu*:

da libro per l'infanzia a "classico latino"

p. 24

Elena Scuotto

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Coup de projecteur entre deux scènes :

***Foulplay* de Roberto Zappalà, *Comédie* de Beckett en danse**

p. 37

Stefano Genetti

Università degli Studi di Verona

***La tempesta* napoletana oltre Eduardo De Filippo:**

una nota sulle riscritture di Tato Russo e Arnolfo Petri

p. 50

Armando Rotondi

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

La devozione alle icone medievali riscritta dal Concilio di Trento

p. 55

Anita Paolicchi

Universitatea "Babeş-Bolyai" – Cluj-Napoca

Università di Pisa

Creative Re-Writing/ Riscritture creative

Medea

p. 79

Evangelista Lancia

La devozione alle icone medievali riscritta dal Concilio di Trento

Anita Paolicchi
Universitatea "Babeş-Bolyai" – Cluj-Napoca
Università di Pisa

Abstract: Il Concilio di Trento (1545-1563) determinò nuove esigenze liturgiche, che portarono a una rapida trasformazione e a un drastico rinnovamento delle chiese sia dal punto di vista strutturale che dell'arredo. Questo articolo desidera indagare i caratteri fondamentali di un fenomeno poco conosciuto e sicuramente sottovalutato della storia dell'arte moderna legata a questi cambiamenti: la ri-funzionalizzazione delle immagini medievali e bizantine, prendendo come esempio il caso toscano. In particolare verrà evidenziato come la percezione da parte dei fedeli di queste immagini si evolva nel corso dei secoli.

Parole chiave: Concilio di Trento, coperte di icona, immagini devozionali, devozione, Toscana.

Abstract: The Council of Trent (1545-1563) determined new liturgical requirements and specifications which brought to a rapid transformation and a radical renovation of churches from both a structural and an ornamental perspective. This article aims at investigating the fundamental features of a rarely studied and certainly underestimated artistic phenomenon of the post-Tridentine era: the changes in the function of medieval and Byzantine images, with a focus on Tuscan examples. In particular, we will examine how the worshippers' perception of such images evolved over the centuries.

Keywords: Council of Trent, painted icon covers, devotional images, worship, Tuscany.

Con il Concilio di Trento vennero determinate nuove esigenze liturgiche, che portarono a una rapida trasformazione e a un drastico rinnovamento delle chiese sia dal punto di vista strutturale che dell'arredo. Durante la venticinquesima, e ultima, seduta del Concilio (3-4 dicembre 1563) venne affrontato il tema del rapporto fra religione e arte sacra.

[...] Inoltre le immagini di Cristo, della Vergine madre di Dio e degli altri santi devono essere tenute e conservate nelle chiese; ad esse si deve attribuire il dovuto onore e la venerazione: non certo perché si crede che vi sia in esse una qualche divinità o virtù, per cui debbano essere venerate; o perché si debba chiedere ad esse qualche cosa, o riporre fiducia nelle immagini, come un tempo facevano i pagani, che riponevano la loro speranza negli idoli, ma perché l'onore loro attribuito si riferisce ai prototipi, che esse rappresentano. Attraverso le immagini, dunque, che noi baciamo e dinanzi alle quali ci scopriamo e ci prostriamo, noi adoriamo Cristo e veneriamo i santi, di cui esse mostrano la somiglianza. [...]. Se avverrà che qualche volta debbano rappresentarsi e raffigurarsi le storie e i racconti della Sacra Scrittura – questo infatti giova al popolo, poco istruito – si insegni ad esso che non per questo viene raffigurata la divinità, quasi che essa possa esser vista con questi occhi corporei o possa esprimersi con colori ed immagini.

Nella invocazione dei santi, inoltre, nella venerazione delle reliquie e nell'uso sacro delle immagini sia bandita ogni superstizione [...].¹

L'esigenza di discutere i principi dottrinali relativi al culto della Vergine e dei santi si legò alla necessità di riaffermare la posizione della Chiesa romana rispondendo all'attacco avanzato da alcune confessioni cristiane protestanti che avevano portato all'estremo l'idea luterana di rifiuto degli idoli, come i calvinisti.² Lutero, in una fase iniziale, si era infatti proclamato contrario all'uso delle immagini sacre, non tanto per motivi teologici quanto morali: in un sermone coevo alle Novantacinque tesi aveva esortato a finanziare l'ornamentazione delle chiese solo qualora ogni povero della comunità fosse già stato aiutato, mentre in altri scritti identificò una delle fonti di profitto della Chiesa nelle mete di pellegrinaggio legate ad immagini miracolose (Christensen 1979: 43-45). L'iniziale posizione di Lutero di assoluta contrarietà alle immagini e moderato iconoclasmo finì tuttavia con l'evolversi, e Lutero si dichiarò infine a favore della creazione di un'arte religiosa protestante (Christensen 1979: 42), accettando quindi l'uso delle immagini e riconoscendone la funzione didattica e di ausilio alla riflessione (Christensen 1979: 55-60), tanto da giungere ad un acceso contrasto con Andreas Karlstadt, il quale, come Zwingli e Calvino, promuoveva invece una politica di violenta opposizione alla Chiesa di Roma che si manifestava nella rabbia iconoclasta (Eire 1989: 70-71).

Agli occhi della Chiesa romana la lotta per la difesa delle immagini si configurò come una ripresa della lotta contro l'iconoclastia, a distanza di otto secoli dall'ultimo contrasto a cui il Papa

¹ *Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini*, Decreti della XXV sessione (3-4 dicembre 1563), in *I decreti del Concilio di Trento*, Roma 2005, [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1545-15633-,Concilium_Tridentinum,_Canones_et_Decreta_\(Testo_divulgativo\),_IT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1545-15633-,Concilium_Tridentinum,_Canones_et_Decreta_(Testo_divulgativo),_IT.pdf)

² Una propensione all'iconoclastia si riscontra anche in vasti ambienti del mondo cattolico, oltre che fra gli aderenti più radicali alla Riforma (Prodi 2014: 16-17).

aveva preso parte attiva: nell'anno 787 Papa Adriano I aveva infatti indotto l'Imperatrice d'Oriente Irene l'Ateniana a convocare un concilio a Nicea, con il fine di riaffermare il culto delle icone e scomunicare gli iconoclasti.³ In sede di apertura dei lavori conciliari venne letta e applaudita una lettera in cui il Papa esponeva il punto di vista occidentale a favore delle immagini sacre. Nonostante l'opposizione dell'Imperatore Carlo Magno, anche la Chiesa occidentale approvò e accolse quindi le decisioni del Concilio di Nicea, durante il quale era stata affermata la netta differenza tra venerazione delle immagini (iconodulia), ammessa, e adorazione (iconolatria), assolutamente rifiutata, perché da tributarsi solamente a Dio. A Nicea era stato chiarito, inoltre, come la venerazione delle immagini significasse la venerazione delle persone rappresentate e non delle icone materiali in quanto tali:

[...] le venerande e sante immagini sia dipinte che in mosaico, di qualsiasi altra materia adatta, debbono essere esposte nelle sante chiese di Dio, nelle sacre suppellettili e nelle vesti, sulle pareti e sulle tavole, nelle case e nelle vie; siano esse l'immagine del Signore e Dio e Salvatore nostro Gesù Cristo, o quella della immacolata Signora nostra, la santa madre di Dio, degli angeli degni di onore, di tutti i santi e pii uomini. Infatti, quanto più continuamente essi vengono visti nelle immagini, tanto più quelli che le vedono sono portati al ricordo e al desiderio di quelli che esse rappresentano e a tributare ad essi rispetto e venerazione. Non si tratta, certo, secondo la nostra fede, di un vero culto di latria, che è riservato solo alla natura divina, ma di un culto simile a quello che si rende alla immagine della preziosa e vivificante croce, ai santi evangeli e agli altri oggetti sacri, onorandoli con l'offerta di incenso e di lumi, com'era uso presso gli antichi. L'onore reso all'immagine [...] passa a colui che essa rappresenta; e chi adora l'immagine, adora la sostanza di chi in essa è riprodotto [...].⁴

Dal confronto fra gli atti di questi due concili emergono concezioni analoghe quanto al luogo in cui le immagini di Cristo, della Vergine, dei santi e degli uomini pii debbano essere esposte, e al tipo di devozione che deve essere loro tributata. Identico è anche l'atteggiamento iconodulo, non iconolatra, che viene affermato e motivato con la funzione pedagogica ed edificante delle immagini, che fungono da veicolo per indirizzare la propria lode e devozione al Signore o al soggetto santo rappresentato. Elemento precipuo dei decreti tridentini è la messa in luce del carattere narrativo che deve essere proprio delle immagini sacre, affinché diventino strumento catechistico per il popolo. Come sottolinea Paolo Prodi, questa affermazione nasce più da una constatazione che da un'intenzionalità innovatrice: a partire dall'Umanesimo infatti le

³ Già l'anno precedente l'imperatrice aveva tentato di convocare un concilio, ma l'intervento dell'esercito ne aveva sospeso lo svolgimento.

⁴ Cit. dalla Definizione del Concilio di Nicea del 787. La trascrizione approvata dal Magistero Pontificio è disponibile all'indirizzo http://www.intratext.com/IXT/ITA0139/_INDEX.HTM, pagina consultata in data 8.5.15.

scene bibliche avevano progressivamente assunto il ruolo di soggetto dell'opera d'arte sacra, mentre nelle opere bizantine e medievali le *historiae* fungevano solitamente da contorno all'immagine ieratica di un santo, riprendendone gli episodi della vita (Prodi 2014: 16).

Il dibattito tridentino sulla liceità delle immagini si configurò complessivamente come un recupero dei decreti niceni,⁵ fatto apertamente dichiarato nel corso della venticinquesima sessione (“Id quod conciliorum praesertim vero secundae Nicaenae synodi decretis contra imaginum oppugnatores est sancitum”).⁶ Non poteva essere tuttavia altrimenti: diversamente dalla Chiesa Orientale, dopo il Concilio di Nicea la Chiesa romana non si era più espressa sui caratteri dottrinali delle immagini (Chastel 1987: 334).

In attuazione delle decisioni conciliari, molte opere medievali presenti nelle chiese italiane vennero rimosse e sostituite con altre che rispondessero meglio al gusto tridentino (Van Laarhoven 1999: 227-282). Unica eccezione furono le icone medievali, che per secoli erano state oggetto di devozione popolare. La necessità di salvaguardarle e al tempo stesso ammodernarle per adeguarle alle nuove norme portò alla nascita e alla diffusione delle coperte di icona: un dipinto d'altare caratterizzato dalla presenza di una finestra destinata a ospitare l'icona, che, trattata come una reliquia, restava coperta e occultata da veli e mantelline, per essere solo occasionalmente scoperta e mostrata ai fedeli.

Un caso noto è quello romano della miracolosa *Madonna Vallicelliana*, un affresco del Trecento, della quale si racconta che nel 1535, essendo stata colpita con un sasso, avesse sanguinato, venendo da quel momento devotamente venerata. L'affresco, originariamente collocato all'esterno di una “casa della stufa”, o bagno pubblico, venne staccato nel 1574 per essere affidato al rettore della vicina chiesa della Vallicella e conservato nella sacrestia. Dopo la costruzione della Chiesa Nuova, nel 1575 l'icona della Vergine fu collocata nella prima cappella a destra; nel 1580 venne trasferita nella prima cappella a sinistra e trovò nel 1608 la sua collocazione definitiva, quando venne esposta sull'altare maggiore, nell'area in corrispondenza della quale sorgeva originariamente la “casa della stufa”, distrutta insieme ad altre fabbriche medievali per far posto all'abside della chiesa nuova. Nei primi anni del Seicento, venne commissionata al fiammingo Pieter Paul Rubens la realizzazione di una coperta che includesse

⁵ Si noti tuttavia che mentre le decisioni nicene erano valide in tutta la Cristianità, il Concilio di Trento, definito ecumenico in base ad una terminologia invalsa nell'uso canonico e teologico romano del XVI secolo, fu in realtà un concilio generale della sola Chiesa latina romana (Peri 1996).

⁶ *Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini*, Decreti della XXV sessione, op. cit.

l'icona: la prima versione, ad olio su tela, venne rifiutata (Müller Hofstede 1964) e Rubens realizzò quindi la versione attuale, dipinta ad olio su lastre di ardesia (1606-1608). L'immagine miracolosa venne collocata al centro della pala rubensiana, attornata da centri concentrici di angeli e cherubini adoranti e coperta da una lastra di rame dipinta dallo stesso artista con una Madonna con Bambino benedicente, sollevabile per mezzo di un meccanismo di pulegge e corde (Costamagna 2005: 13-32).

1. Le coperte di icona delle chiese pisane: alcuni esempi

Il caso della *Madonna di Vallicella* e del suo inglobamento nella pala seicentesca, pur essendo forse il più noto, non rappresenta un'eccezione in epoca post-tridentina. L'esposizione di sei coperte di icona presso il Museo Nazionale di San Matteo a Pisa (8 dicembre 2012 – 23 marzo 2013) ha rappresentato un'interessante occasione per indagare i caratteri fondamentali della ri-funzionalizzazione delle immagini medievali e bizantine in seguito alla promulgazione dei decreti tridentini, aprendo una finestra su questo aspetto poco conosciuto e sicuramente sottovalutato della storia dell'arte moderna. Si trattava di tele realizzate da pittori toscani fra il XVI e il XVII secolo, tutte originariamente collocate in chiese del territorio pisano. Queste opere, molte delle quali conservate nei depositi del Museo, mostrano alcuni caratteri comuni relativamente alla struttura e alla concezione globale del soggetto. Tutte, ovviamente, presentano uno spazio destinato ad accogliere l'immagine medievale che si intendeva adattare ai nuovi canoni conciliari. Quanto al soggetto presentato in queste tele, si osserva che, nel rispetto della precisa strategia tridentina volta a stimolare e rafforzare la devozione verso i santi più prossimi ai fedeli, a dialogare con le immagini medievali vennero disposti soggetti cari all'iconografia tridentina, con un'attenzione particolare verso i santi dell'agiografia locale (San Ranieri, San Torpè, Beata Chiara Gambacorti). Questa strategia si riflette anche nell'ampio spazio che i santi conquistano sulla tela, rimarcando la loro fondamentale funzione di intercessori tra i fedeli e la sacra effigie inglobata nella composizione. Non è casuale infatti che nella stessa sessione conciliare in cui si discusse dell'arte sacra, l'ordine del giorno prevedesse anche il culto dei santi: il legame fra i due argomenti, come evidenziato da Jan Van Laarhoven, era innegabilmente molto stretto (Van Laarhoven 1999: 229). Nonostante l'aggiornamento imposto dai decreti conciliari, che modificò sensibilmente il modo della fruizione delle icone medievali, queste conservarono la loro "aura

magica” legata al potere miracoloso tradizionalmente attribuitogli, e vennero quindi coperte da pannelli o teli, per impedire al fedele la diretta visione dell’icona se non in speciali occasioni liturgiche. Solo nel Settecento, nel tentativo di epurare la devozione popolare dai caratteri di superstizione anticamente radicati, si ha una vera evoluzione nel modo in cui queste immagini vengono esibite, con l’abolizione dei teli che le coprivano o quantomeno con una loro periodica rimozione. L’occultamento dell’immagine iconica era considerato dai fedeli una forma di rispetto: tanto più intensa era la devozione nei confronti di un’immagine, tanto più raramente questa veniva scoperta. La richiesta di discutere l’opportunità del disvelamento delle immagini al fine di evitare dannose superstizioni, avanzata nel 1787 ai vescovi toscani dal granduca Pietro Leopoldo di Asburgo-Lorena, nasceva dall’obiezione del giansenista Scipione de’ Ricci, vescovo di Pistoia, il quale sosteneva che fosse opportuno ripristinare la continua visibilità delle immagini dato che la loro originaria funzione era proprio quella di essere viste e onorate dai fedeli (d’Afflitto 1986a: 10-11, d’Afflitto 1986b: 168). Nonostante l’Arcivescovo della diocesi di Pisa, Angiolo Franceschi, fosse stato il più tenace oppositore, la proposta di scoprire obbligatoriamente le immagini fu accolta in questa diocesi senza particolari opposizioni, contrariamente a quello che avvenne in altre città, dove si verificarono tumulti nel timore che il disvelamento forzato impedisse una devozione decorosa nei confronti delle icone (Baggiani 1998: 91-92). Due anni dopo entrarono definitivamente in vigore le norme lorenese che prevedevano lo scoprimento delle immagini oggetto di devozione, ma le alterne sorti della regione fecero sì che venissero presto abbandonate, per tornare all’usanza di mostrarle solo in particolari occasioni liturgiche: il nuovo Governo emanò il 30 giugno 1790 un editto concernente “Il ricuoprimento d’immagini che siano in venerazione de’rispettivi popoli” (Dolfi, Barsotti 2005: 282). Il processo di *scoprimento* delle immagini giunse a compimento solamente nel XX secolo, tramite uno spontaneo e graduale abbandono della forma tradizionale di devozione nei confronti delle immagini sacre: ad esempio, solamente a partire dal 1974 divenne consuetudine l’uso di lasciare scoperta l’immagine della *Madonna di Sotto gli Organi* (Baggiani 1998: 133-134).

Le icone medievali hanno quindi subito grandi trasformazioni che ne hanno alterato l’uso e la percezione, tuttavia la loro ri-funzionalizzazione nel contesto delle pale d’altare ne ha permesso la sopravvivenza e la conservazione attraverso i secoli, come dimostrano alcuni esempi che verranno di seguito presentati.

Un dossale raffigurante scene della vita di Santa Caterina,⁷ realizzato a tempera e oro su tavola, è attribuito ad un maestro pisano chiamato convenzionalmente Maestro di Calci, attivo nella seconda metà del XIII secolo (Patterson Ševčenko 1999: 153-154; Ratliff 2004: cat. 296; Carletti 2005: cat. 51). La tavola è arricchita da pietre *cabochon* poste a ornamento della veste della santa, a imitazione delle coperte orafe bizantine. Questo dossale, inizialmente conservato nella chiesa pisana di S. Silvestro, e ora al Museo Nazionale di San Matteo, è una delle più antiche icone biografiche, ovvero icona in cui compare un santo a figura intera circondato da scene della sua vita. La relazione fra immagine del santo ed episodi biografici deriva dall'Oriente bizantino, dove in occasione della celebrazione di un santo si soleva dare lettura delle vicende miracolose a questi legate (Patterson Ševčenko 1999). Presso il Monastero del Monte Sinai si trova un'icona di Santa Caterina, ritenuta dagli storici dell'arte il modello per il dossale pisano. Alcune differenze rivelano tuttavia la realizzazione occidentale del pannello pisano: la più evidente è forse il taglio obliquo degli angoli superiori, che rivelano il suo essere nato come dossale gotico, mentre la forma rettangolare dell'opera del Sinai ne rivela la funzione di icona. Il dossale pisano è caratterizzato anche dal numero inferiore di episodi della disputa della fede, del martirio e dei miracoli: mentre l'esemplare bizantino mostra dodici episodi, qui sono solamente otto, ognuno dei quali corrisponde a un'iscrizione che ne indica il soggetto. L'assenza di scene collocate sotto la figura della santa rende anche l'immagine meno ieratica e più vicina al fedele, abbassando in un certo senso la linea dell'orizzonte che si avvicina così al punto di vista dello spettatore (Weitzmann 1963; Bacci 2005). In termini generali questo rivela che nell'arte italiana di epoca gotica, pur recuperano alcuni caratteri formali dell'arte sacra dell'Oriente bizantino, stava avvenendo il passaggio concettuale da un oggetto di culto, come le icone orientali, a un'immagine di supporto devozionale, come le pale d'altare.

Nel momento in cui quest'opera non venne più ritenuta conforme ai dettami dottrinali (pur non essendo mai stata venerata come icona miracolosa), venne inserita in una tela dipinta con i *Santi Torpè, Orsola, Cecilia e Ranieri* (fig. 1), ora nei depositi del Museo Nazionale di San Matteo, dal lucchese Paolo Guidotti (conosciuto anche con il nome di Cavalier Borghese) nel 1616, il quale dipinse per un altro altare della stessa chiesa di San Silvestro anche una tela con *l'Annunciazione* (Blasi 1973: 8, cat. VII-VIII). Tre dei santi raffigurati nella coperta di icona sono strettamente legati, per motivi diversi, alla città di Pisa: San Torpè (Torpete), San Ranieri e

⁷ Tradizionalmente chiamata Ecaterina, in base alla trascrizione, italianizzata, del nome greco □□□□□□□□□□.

Sant'Orsola. Il primo, dopo essersi convertito al Cristianesimo, visse da eremita sui monti pisani e a Pisa venne martirizzato tramite decollazione il 29 aprile 68; nella stessa data del 1633 la città lo invocò e il santo compì un miracolo liberando Pisa dalla peste. San Ranieri (Ranieri Scacceri), invece, dopo una giovinezza dissoluta si convertì e spese alcuni anni pellegrinando in Terra Santa, per morire poi in odore di santità nella città natale il 17 giugno 1161, subentrando, nel 1284, a San Sisto come patrono della città. Sant'Orsola, inizialmente identificata come Santa Cristina (Blasi 1973: 8), è invece una santa martire bretone legata alla città di Pisa da un miracolo che qui avrebbe compiuto: in una tavola tardo trecentesca di scuola pisana (oggi al Museo Nazionale San Matteo), la Santa che tiene il vessillo della città nella mano sinistra è colta nell'atto di aiutare la personificazione di Pisa ad uscire dalle acque (con riferimento ad un'esonazione dell'Arno, forse scongiurata dalla Santa).⁸ Sant'Orsola compare inoltre in un'altra opera conservata presso il Museo Nazionale di San Matteo, ovvero nella predella del cosiddetto *Polittico di Pisa* di Simone Martini (1330), e il suo nome è infine associato alla Misericordia di Pisa, di cui è patrona, poiché questa istituzione venne fondata da una Confraternita a lei devota.⁹

Lo stretto legame che corre fra le coperte di icona e la storia locale è evidente nella tela *Beata Chiara Gambacorti e i Santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Francesco e Domenico*, di Ranieri Borghetti:¹⁰ al centro della tela è raffigurata Chiara Gambacorti con gli attributi di Santa Caterina da Siena (la veste monastica e il giglio) che, come accennato, nell'ultimo quarto del XIV secolo la convinse a prendere i voti e a fondare Pisa il primo monastero femminile domenicano, il che motiva la presenza sulla tela di San Domenico. Il committente, che viene raffigurato in vesti spagnoleschi, non è però identificabile a causa di un irrimediabile sfregio sulla tela.

La *Vestizione di Santa Bona* è invece il soggetto principale della tela realizzata da Orazio Riminaldi per incorniciare un frammento ad affresco con un'immagine miracolosa della Madonna e del Bambino, esposta nella chiesa di San Martino (Fig. 2). La datazione della tela non è certa, il termine *post quem* è sicuramente dato dalla concessione, nel marzo 1624, alle Sorelle della Congregazione della Beata Vergine Maria di trasferire l'immagine miracolosa all'altare di San

⁸ L'iconografia è talmente originale che il Vasari, avendo visto l'opera nella chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, ne riporta una minuziosa descrizione nell'edizione delle *Vite* del 1568 (Vasari 1966-1987: 171).

⁹ La tavola di Santa Caterina non è comunque l'unica nota in area pisana: allo stesso periodo risale la tavola cuspidata con *San Francesco e sei miracoli* attribuita a Giunta di Capinno e un tempo collocata nell'omonima chiesa pisana e ora al Museo Nazionale di San Matteo. Così come la prima, anche questa tavola venne inserita nel 1624 nella tela *Transito di San Francesco*, realizzata da Ottavio Vannini, occultata da una mantellina (Dolfi, Barsotti 2005: 281).

¹⁰ Per un approfondimento sullo stile e sulle opere di Ranieri Borghetti vedi Paliaga 2009: 27-32, 201.

Michele Arcangelo, nella chiesa di San Martino, a sostituzione di una tavola preesistente (Papi 1992: 278-279; Carofano, Paliaga 2013: cat. 38). Davanti a questo altare, in un'urna lignea, sono conservate le spoglie della santa pisana, che nell'annesso monastero aveva trascorso buona parte della vita e che godeva di una devozione non inferiore ai santi Ranieri e Torpé. La scena della vestizione occupa i due terzi inferiori della tela e si caratterizza per lo spiccato naturalismo nella resa delle figure, ornate di ricche vesti redatte con minuziosa indagine; la parte superiore della tela presenta invece lo spazio destinato a incorniciare l'icona, sostenuta da gruppi di teste cherubiche e dalle figure di due apostoli, uno dei quali si sporge dalle nuvole per osservare la scena sottostante, mentre l'altro è intento a contemplare l'immagine della Vergine e del Bambino.

Non compaiono invece santi legati all'agiografia pisana nella tela firmata nel 1536 da Domenico Cresti, detto "il Passignano", originariamente esposta nella chiesa di San Francesco (ora nei depositi del Museo Nazionale di San Matteo). Il soggetto, *Adamo ed Eva e i Santi Padri*, è tratto da una tavola di Giorgio Vasari raffigurante l'allegoria della Santissima Concezione. Adamo ed Eva sono legati all'albero a cui si avvolge il serpente, circondati dai Santi Padri, fra cui si riconosce Davide, con ai piedi la corona e l'arpa. In corrispondenza delle fronde dell'albero si apre lo spazio dedicato a incorniciare un frammento di un'immagine miracolosa ad affresco, circondato da putti alati.

2. L'icona della *Madonna di Sotto gli Organi*

Straordinaria è in particolare la storia dell'icona duecentesca conosciuta come *Madonna di Sotto gli Organi* (Fig. 3). A causa dell'eccezionale unione di caratteri occidentali e orientali, a lungo la critica ha dibattuto se questa opera fosse da attribuire a un pittore greco attivo a Pisa alla fine del XII secolo, a un pittore bizantino o pisano-bizantino del XIII secolo, se fosse stata importata dall'Oriente, o se corrispondesse ad una fase produttiva ignota del pittore Berlinghiero; la critica più recente ha infine cercato di dimostrare un'esecuzione in ambito bizantino-cipriota intorno all'anno 1200 (Pace 2000: 19-23, Bacci 1997: 36-53, Bacci 2005: 59). Che l'icona sia modellata sul tipo culturale greco variante dell'*Odigitria* sembra evidente, come mostrato dal confronto con la nota icona musiva costantinopolitana duecentesca del Monastero del Sinai (Fig. 4) (Weitzmann 1981: 20, 64). Dal confronto emerge inoltre che la *Madonna di Sotto gli Organi* presenta un ulteriore carattere identico alla madonna sinaitica ma complessivamente atipico: il bambino siede sul

braccio destro della Vergine, anziché che sul canonico braccio sinistro; questa iconografia va ricondotta ad una variante chiamata *Dexiokratousa*, poco diffusa in Occidente in quel periodo. Lo stesso carattere si riscontra anche in un'altra icona pisana conosciuta come *Madonna di Santa Chiara*. Fondamentale elemento di differenza fra la Madonna sotto agli Organi e il prototipo musivo è invece la corporatura stranamente allungata del Bambino, probabilmente da attribuire all'influenza di un modello in circolazione nel XIII secolo in area cipriota (Pace 2000: 19-23). Elemento di assoluta unicità della Madonna sotto agli Organi è infine la posa del bambino che tiene il Vangelo aperto, replicando un gesto che caratterizza solitamente il Cristo *Pantokrator* e che non si riscontra in nessun'altra opera pisana (Pace 2000: 19-22).

La storia della *Madonna di Sotto gli Organi* è molto interessante, ma la comprensione del suo evolversi è stata nel tempo complicata dalle fonti antiche che ne hanno parlato senza averla vista, poiché persino quando veniva portata in processione restava solitamente coperta da sette mantelline, fatto che ha portato a una molteplicità dei nomi attribuitele, fra cui *Madonna Occulta*, *Madonna Incognita*, *Madonna dei Sette Veli*, e a discordanze sulla tecnica e persino sul soggetto raffigurato (Barsotti 2008: 4).

Questa icona, appesa fin dal 1225 al pilastro destro della crociera che immette nel transetto settentrionale del Duomo pisano, sotto l'organo di Domenico di Lorenzo, era oggetto di grande devozione fin dal Medioevo (Barsotti 2008: 9; Carletti 2005: cat. 16). Le prime menzioni dell'esistenza di una tavola posta sotto gli organi risalgono alla fine del XV secolo. Nel 1494, al tempo della discesa di Carlo VIII in Italia, l'icona con la *Vergine e il bambino* venne invocata come "Madonna delle Grazie" e le venne poi attribuito il merito della riconquistata autonomia pisana dopo la dominazione fiorentina. In questa occasione si decise di realizzare un ornamento all'altare, come atto di gratitudine. I lavori, commissionati ad Antonio di Cipriano da Massarosa e alla sua bottega, si prolungarono fino alla fine del secolo (Baggiani 1998: 43). Per circa cinquanta anni non si hanno più menzioni dell'immagine e del suo culto.

Nel 1552 tuttavia viene commissionata a Benedetto Pagni, un pittore del contado pisano ma formatosi al seguito di Giulio Romano prima a Roma e poi a Mantova, una tela per l'altare che si trova nella navata destra, in corrispondenza della quarta campata a partire dal pilastro della crociera, il terzo altare quindi a partire dalla controfacciata (Fig. 5). Si tratta di uno dei nove altari realizzati da Stagio Stagi a partire dagli anni '30 e conosciuto come "Altare delle Grazie". Benedetto Pagni realizza la tela con *Cinque santi in adorazione* (Santi Andrea, Giovanni Evangelista,

Stefano, Bartolomeo e Michele Arcangelo), che mostra uno spazio quadrato destinato ad incorniciare un'immagine.¹¹ Alcuni hanno ipotizzato che fosse un'altra icona della Vergine quella destinata a essere incorniciata dalla tela del Pagni (Nesi 2012: 31; Novello 1995: 300, n. 8), tuttavia la comune denominazione dell'altare e dell'epiteto dell'immagine suggeriscono che potrebbe trattarsi della stessa immagine, momentaneamente esposta su un diverso altare.¹² La tela del Pagni, come vedremo non apprezzata dai committenti e rapidamente sostituita, è comunque uno strumento importante per comprendere come le coperte d'icona e la loro concezione in relazione all'immagine ospitata fosse funzionale alla veicolazione di messaggi controriformati.

Come osserva Nesi (2012: 33-37) la tela permette di approfondire il dibattito sulla grazia e sul perdono dei peccati, culminato nell'approvazione del decreto del concilio tridentino sulla giustificazione (13 gennaio 1547). Come affermato nel Proemio della sessione "In questi anni è stata divulgata con grave danno per molte anime e per l'unità della Chiesa, una dottrina erronea sulla giustificazione":¹³ il riferimento è ovviamente a Martin Lutero che aveva sostenuto che la grazia e il perdono dei peccati erano concessi da Dio per *sola fide*, cioè senza la necessità di opere buone (e soprattutto senza l'acquisto di indulgenze). Nonostante il duca Cosimo de' Medici fosse sicuramente informato delle decisioni del Concilio, sembra che almeno per un periodo fosse stato vicino a circoli eterodossi, fra i quali circolava un testo, *Beneficio di Cristo*, scritto da Benedetto Fontanini e Marcantonio Flaminio, messo all'indice dei libri proibiti dal 1549. Secondo Nesi (2012: 37), l'iconografia delle figure dei Santi fa riferimento a questi dibattiti e deve essere interpretata alla luce di alcuni passi della loro agiografia: secondo la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, sia San Bartolomeo che Santo Stefano devono la propria gloria alla grazia e all'aiuto di Dio più che al loro martirio. Santo Stefano indica eloquentemente in direzione del riquadro con la *Madonna delle Grazie*, illusionisticamente mostrata attraverso le tende sorrette da due angeli. Pagni affianca alle figure dei santi titolari dell'altare San Giovanni Evangelista, di cui Jacopo da Varazze spiega l'etimologia del nome con i significati di "grazia di Dio" o "in cui è la Grazia". Come anticipato, la tela del Pagni non dovette soddisfare i committenti, tuttavia la sua rimozione

¹¹ Gli altari del duomo pisano hanno spesso due dediche, una legata alla Vergine e una legata a un santo o a un gruppo di santi; in questo caso l'altare era dedicato ai Santi Andrea, Bartolomeo, Stefano e Michelangelo (Arcangelo Michele), raffigurati sia nella tela del Pagni che in quella successiva del Bronzino.

¹² Questo spostamento si può forse motivare con i lavori incessanti di ammodernamento che si svolsero in quel periodo nel Duomo.

¹³ *Decreto sulla giustificazione, Proemio*, Decreti della VI sessione (13 gennaio 1547), in *I decreti del Concilio di Trento*, Roma 2005, [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1545-1563-, Concilium_Tridentinum, Canones_et_Decreta_\(Testo_divulgativo\), IT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1545-1563-, Concilium_Tridentinum, Canones_et_Decreta_(Testo_divulgativo), IT.pdf)

non si deve tanto all'eterodossia della teologia sottesa, quanto a più probabili motivi stilistici: i committenti probabilmente avrebbero preferito l'usuale stile pietistico all'arditezza dell'opera del Pagni, le cui figure imponenti dalla gestualità drammatica emergono dal fondale architettonico.¹⁴

Nel 1556 la tela di Pagni su questo altare venne sostituita da un'opera del Bronzino con *Cristo Risorto e i santi Michele, Giovanni Evangelista, Bartolomeo, Pietro Martire, Stefano e Andrea*, che non prevede però uno spazio per esibire l'icona.¹⁵ Fra il 1556 e l'incendio del 1595 l'icona trovò una nuova collocazione in corrispondenza dell'organo principale, probabilmente collocato all'epoca nei matronei sopra l'arco che si apre al transetto dell'Annunziata (oggi transetto del SS. Sacramento). L'importanza di questa icona era tale che fu il primo oggetto a essere salvato dalle fiamme del grande incendio della cattedrale pisana nel 1595, durante il quale andò invece distrutto proprio l'organo che aveva dato il nome all'icona.

Nel 1604 alla *Madonna di Sotto gli Organi* venne dedicato il tabernacolo alla sinistra del presbiterio, dopo essere stata provvisoriamente collocata nel Battistero antistante (Baggiani 1998: 41-42, 55-56). Al 1616 risale la tela commissionata dall'Opera al fiorentino Francesco Curradi per incorniciare l'icona duecentesca (Fig. 6). La tela di Curradi mostra un semplice impianto compositivo ripartito in tre fasce sovrapposte. Nella parte superiore sono disposte le figure della Santissima Trinità; nella fascia centrale sei cherubini (tre per lato) affiancano lo spazio dedicato all'icona; nella parte inferiore sono raffigurati santi dell'agiografia pisana: Torpè, al centro, affiancato da Ranieri, Domenico Vernagalli e Pietro Gambacorti da un lato, e da Ubaldesca, Chiara Gambacorti e Bona dall'altro.

Oltre ai già citati Torpè e Ranieri, anche Domenico Vernagalli, Ubaldesca, Bona e Chiara Gambacorti sono strettamente legati alla storia e all'agiografia pisana. I primi tre vissero e operarono a Pisa fra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo: il beato Domenico Vernagalli divenne sacerdote camaldolese nel 1204 dopo aver abbandonato la propria vita benestante ed essere entrato nel monastero di San Michele in Borgo; negli stessi anni Ubaldesca Taccini, figlia di contadini pisani, aveva preso i voti monacali presso l'Ordine di Malta, mentre Bona assisteva i pellegrini nei loro viaggi verso le Terra Santa e Santiago de Compostela. Alla fine del XIV secolo e all'inizio del successivo si circoscrive la vita di santa Chiara (Tora Gambacorti) e del padre

¹⁴ La formazione al seguito di Giulio Romano e un generale interesse per l'antico e le raffigurazioni disinvolve motivano forse l'eccentrica scelta iconografica operata dal Pagni, controcorrente rispetto ai dettami della Controriforma.

¹⁵ L'opera del Bronzino deperì così rapidamente da essere sostituita nel 1590 da una copia, o derivazione, realizzata da Aurelio Lomi, destinata a bruciare nell'incendio del 1595.

Pietro (l'unico fra gli effigiati a non essere stato canonizzato): nel 1375 Santa Caterina da Siena convinse Tora a prendere i voti con il nome di suor Chiara e nel 1377 a fondare a Pisa il primo monastero femminile domenicano (finanziato dal padre, che, dopo aver inizialmente rifiutato la scelta della figlia, decise di sostenerla). Chiara meritò la beatificazione perdonando in vita l'uomo che con l'appoggio della famiglia Visconti aveva assassinato suo padre e i fratelli Benedetto e Lorenzo, e accogliendone in convento la moglie e le figlie (Salari 1870). Nella tela di Curradi viene negata l'individualità somatica di queste figure, a favore di una uniformità dell'atteggiamento espressivo languidamente sentimentale, sottolineato dal leggero chiaroscuro (Ambrosini 1995: cat. 2058), che ben si confà alla richiesta post-riformata di emendare dalla raffigurazione qualsiasi eccesso nell'espressione e nella resa delle figure.

La devozione verso l'icona della *Madonna di Sotto gli Organi* portò a successivi aggiornamenti dell'altare sopra cui era conservata ed esposta: nel 1835 la mensa venne dotata di un nuovo paliotto, mentre nel 1887 la coperta seicentesca dipinta da Curradi, ormai consunta, venne sostituita da una grata realizzata in argento dorato sbalzato e cesellato dall'orafo fiorentino Giovanni Grazzini. L'icona miracolosa, protetta da un pannello rimovibile in argento sbalzato e traforato, è circondata da dodici losanghe quadrilobate che incorniciano i busti di beati e santi pisani (Eugenio III, Domenico Vernagalli, Ubaldesca, Bona e Torpè), alcuni dei quali già raffigurati nella tela di Curradi, stemmi con oggetti liturgici, le insegne del vescovo Capponi e del Capitolo, il busto di San Ranieri e la croce pisana. Sotto l'icona un'iscrizione recita *Protege Virgo Pisas* (Casini 1995: cat. 893, 895). Grazie alla profonda devozione tributatale fin dal Medioevo, l'icona della *Madonna di Sotto gli Organi*, è riuscita quindi a traversare i secoli, entrando in dialogo con le nuove strutture ornamentali che l'hanno accolta e resa consona all'evoluzione stilistica dei luoghi di culto.

3. La funzione della coperta di icona: una comparazione fra l'uso orientale e l'uso latino

In luogo di una conclusione è forse più opportuno ricapitolare come ciò che apparentemente si presenta come la riaffermazione di principi relativi al culto già approvati otto secoli prima implichì, nell'applicazione pratica, un totale stravolgimento rispetto all'uso originario.

Quanto alla forma, nella tradizione della Chiesa orientale, le immagini della Vergine e del Bambino erano, e lo sono ancora nell'uso contemporaneo, arricchite da apparati orafi che le coprivano, lasciandone visibili solamente alcuni dettagli, come i volti e le mani, che risaltavano quindi come apparizioni divine. Nell'Occidente medievale questo uso bizantino era ancora adottato, come si osserva ad esempio nel dossale di Santa Caterina, nel quale le pietre *cabochon* erano poste a chiara imitazione delle coperte orafe del rito orientale.

Profondamente diversa era, già ben prima del Concilio di Trento, la percezione del ruolo delle immagini nella Chiesa latina e nella Chiesa orientale. Riprendendo un passaggio degli atti niceni, il tipo di devozione da tributare alle immagini dovrebbe essere “simile a quello che si rende alla immagine della preziosa e vivificante croce, ai santi evangelisti e agli altri oggetti sacri, onorandoli con l'offerta di incenso e di lumi, com'era uso presso gli antichi”, quindi simile alla devozione mostrata per le reliquie, che hanno un legame più o meno diretto con Cristo e i santi. Nell'Occidente latino questo tipo di devozione era effettivamente tributato, come abbiamo visto, a immagini miracolose; tuttavia, più in generale, già nel tardo medioevo stava avvenendo il passaggio concettuale da un oggetto di culto, come le icone orientali, a un'immagine di supporto devozionale, fatto dimostrato dall'uso di alcune immagini (di ispirazione orientale) come pale d'altare.

Fra il Cinque e il Settecento, parallelamente a una generale evoluzione della Chiesa occidentale e del culto, l'immagine sacra vive una profonda trasformazione che ne riscrive definitivamente l'uso e il tipo di fruizione, che diviene marcatamente didattico o ausiliario ad una corretta devozione. In seguito all'emanazione dei decreti tridentini, l'immagine devozionale medievale viene “aggiornata” tramite il suo inserimento in tele appositamente realizzate, che di fatto ne esaltano (più che “controllarla”) l’“aura magica” legata al potere miracoloso tradizionalmente attribuitole, continuando quindi a essere coperta da pannelli o teli che impediscono al fedele la diretta visione dell'icona se non in speciali occasioni liturgiche (uso che perdurerà fino al XIX secolo).

L'immagine medievale viene rielaborata formalmente in una visione che appare ai santi rappresentati sulla coperta, o in un elemento divino che illumina e ispira le azioni degli uomini più raffigurati nella scena sottostante. Il rapporto tra coperta e immagine quindi si inverte rispetto all'originale situazione bizantina: la coperta non isola più l'immagine divina con il fine di metterla in evidenza, ma la pone in dialogo con figure nuove, soprattutto santi legati alla storia locale,

inscenando quindi un sacro colloquio che si svolge nella realtà dello spazio ecclesiastico controriformato.

Sebbene la qualità pittorica della maggior parte delle coperte di icona realizzate da artisti locali non sia ovviamente eccellente, ciò che colpisce lo spettatore che abbia la fortuna di vedere accostata l'icona alla corrispondente coperta è il senso di armonico contrasto che suscita l'accostamento di due linguaggi tanto lontani come sono appunto il linguaggio arcaico delle icone a fondo dorato bizantine e quello dolcemente pietistico delle opere contro-riformate.

Bibliografia

AMBROSINI, Alberto (1995), schede di catalogo in A. Peroni (a cura di), *Mirabilia Italiae: Il Duomo di Pisa*, Modena: Franco Cosimo Panini.

BACCI, Michele (1997), "Due tavole della Vergine nella Toscana occidentale del primo Duecento", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie IV, II/1: 1-59.

BACCI, Michele (2005), "Pisa e l'icona", in M. Burrese e A. Caleca (a cura di), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo dell'esposizione (25 marzo-25 giugno 2005), Pisa: Pacini Editore, pp. 59-64.

BAGGIANI, Franco (a cura di) (1998), *La Madonna di sotto gli Organi nella storia religiosa e civile di Pisa*, Pisa: Edizioni ETS.

BARSOTTI, Francesca (2008), "Notizie storiche", in Waldo Dolfi (a cura di), *La Madonna di sotto gli Organi e il restauro del 2007*, Pontedera: Bandecchi e Vivaldi, pp. 3-25.

BLASI, Luciano (a cura di) (1973), *S. Silvestro*, Pisa: Giardini editori e stampatori.

CARLETTI, Lorenzo (2005), schede di catalogo M. Burrese e A. Caleca (a cura di), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo dell'esposizione (25 marzo-25 giugno 2005), Pisa: Pacini Editore.

CAROFANO, Pierluigi, PALIAGA, Franco (2013), *Orazio Riminaldi 1593-1630*, Cremona: Edizioni del Soncino.

CASINI, Claudio (1995), schede di catalogo in A. Peroni (a cura di), *Mirabilia Italiae: Il Duomo di Pisa*, Modena: Franco Cosimo Panini.

CHASTEL, André (1987), “Le concile de Nicée et les théologiens de la Réforme catholique”, in François Boespflug e Nicolas Lossky (a cura di), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France*, Paris : Le Cerf, pp. 333-338.

CHRISTENSEN, Carl C. (1979), *Art and the Reformation in Germany*, Athens, Ohio e Detroit: Ohio University Press-Wayne State University Press.

COSTAMAGNA, Alba (a cura di) (2005), *La festa del colore. Rubens alla Chiesa Nuova*, Roma: De Luca Editori d'Arte.

D'AFFLITTO, Chiara (1986a), “Cenni biografici su Scipione de' Ricci”, in Antonio Nardi (a cura di), *Scipione de' Ricci e la realtà pistoiese della fine del Settecento. Immagini e documenti*, Pistoia: Edizioni del Comune di Pistoia, pp. 9-12.

D'AFFLITTO, Chiara (1986b), “La cultura artistica del vescovo e la questione del patrimonio artistico ecclesiastico”, in Antonio Nardi (a cura di), *Scipione de' Ricci e la realtà pistoiese della fine del Settecento. Immagini e documenti*, Pistoia: Edizioni del Comune di Pistoia, pp. 167-175.

DOLFI, Waldo, BARSOTTI, Francesca (2005), “*De invocatione et veneratione sacris imaginibus*: cenni sul culto delle immagini sacre a Pisa nell'età moderna”, in M. Burrese e A. Caleca (a cura di), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo dell'esposizione (25 marzo-25 giugno 2005), Pisa: Pacini Editore, pp. 281-284.

EIRE, Carlos M. N. (1989), *War against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge: Cambridge University Press.

MÜLLER HOFSTEDE, Justus (1964), “Rubens's first bozzetto for Sta. Maria in Vallicella”, *The Burlington Magazine*, CVI/703, Ottobre: 440, 442-451.

NESI, Alessandro (2012), “Benedetto Pagni, il Bronzino, e l'altare della Madonna delle Grazie nel Duomo di Pisa”, *Arte Cristiana*, C/868, luglio-agosto: 31-44.

PACE, Valentino (2000), “Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLIV/1: 19-43.

PALIAGA, Franco (2009), *Pittori, incisori, architetti pisani nel secolo di Galileo*, Pisa: Felici editori.

PAPI, Roberto (1992), “Momenti di cultura romana a Pisa”, in R. P. Ciardi, R. Contini e G. Papi, *Pittura a Pisa tra Manierismo e Barocco*, Milano: Electa, pp. 247-293.

PATTERSON ŠEVČENKO, Nancy (1999), “The ‘Vita’ Icon and the Painter as Hagiographer”, *Dumbarton Oaks Papers*, LIII: 149-165.

RATLIFF, Brandie (2004), schede di catalogo in H. Evans (a cura di), *Byzantium, Faith and Power (1261-1557)*, catalogo dell'esposizione, New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University press.

PERI, Vittorio (1996), “Trento: un concilio tutto occidentale”, in A. Melloni, D. Menozzi, G. Ruggieri e M. Toschi, *Cristianesimo nella storia. Saggi in onore di Giuseppe Alberigo*, Bologna: Il Mulino, pp. 213-277.

PRODI, Paolo (2014), *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna: Il Mulino.

SALARI, Raffaello (1870), *Per Messa Novella*, Prato: Tipografia Guasti.

VAN LAARHOVEN, Jan (a cura di) (1999), *Storia dell'arte cristiana*, Milano: Edizioni Bruno Mondadori, pp. 227-282.

VASARI, Giorgio (1966-1987), *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di R. Bettarini; commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze: Sansoni-SPES.

WEITZMANN, Kurt (1963), “Thirteenth Century Crusaders Icons on Mount Sinai”, *The Art Bulletin*, XLV/3: 179-203.

WEITZMANN, Kurt (1981), “Le icone di Costantinopoli”, in K. Weitzmann, G. Alibegašvili, A. Volskaja, G. Babić, M. Chatzidakis, M. Alpatov, T. Voinescu (a cura di), *Le Icone*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, pp. 11-24.



Fig. 1. Paolo Guidotti, *i santi Torpè, Orsola, Ranieri e Cecilia*, 1616, con l'icona (dossale) *Santa Caterina con storie della sua vita*, XIII secolo, Museo Nazionale di San Matteo, Pisa.



Fig. 2. Orazio Riminaldi, *Vestizione di Santa Bona*, 1624 (*terminus post quem*), Chiesa di San Martino, Pisa (Carofano, Paliaga 2013)



Fig. 3. Artista bizantino, *Madonna di Sotto gli Organi*, 1225 (*terminus ante quem*), Duomo di Pisa.



Fig. 4. Artista costantinopolitano, *Vergine Odigitria Dexiokratousa*, inizio XIII secolo, Monastero di Santa Caterina, Sinai (Weitzmann 1981: 64).



Fig. 5. Benedetto Pagni, *Cinque santi in adorazione*, 1552.



Fig. 6. Francesco Curradi, *Santissima Trinità, con i Santi Torpè, Ranieri, Domenico Vernagalli e Pietro Gambacorti e le Sante Ubaldesca, Chiara Gambacorti e Bona*, 1616.