

CARLO BERTELLI

LA MADONNA DEL PANTHEON

LE RICERCHE degli ultimi anni consentono appena ora di incominciare a conoscere — dopo i mosaici, gli affreschi, le miniature — un'arte che nel primo medioevo aveva avuto una posizione preminente, ma di cui quasi nessun esempio antico era sinora noto: le icone.

Sono specialmente il gruppo eccezionale del monastero di S. Caterina al Sinai e quattro che sono state sinora messe in luce a Roma.¹⁾

La presente nota riguarda l'ultima scoperta a Roma, l'immagine di Santa Maria *ad Martyres*, ossia del Pantheon.²⁾

Non è rimasto molto, purtroppo, del dipinto (*fig. 1*): una spessa tavola d'olmo, dovunque rovinosa, malamente sagomata, uniformemente coperta di una preparazione rossiccia su cui ancora resiste appena un'impronta del gruppo della Madonna con il Bambino, nella posa frontale dell'*Hodighitria*. Profondi solchi incisi con una punta metallica, circoscrivendo i volti, le mani, i piedi delle figure, testimoniano la cura di preservare questi frammenti dal generale rifacimento dell'immagine, occorso tante volte, e a brevi intervalli di tempo;³⁾ mentre l'insolito contorno della tavola, rigido in basso sino a tagliare le figure, in alto sagomato in modo di seguire il giro del nimbo della Vergine, fa pensare a un estremo tentativo di salvare la parte più significativa di tutta l'immagine. È probabile che ciò che oggi rimane sia soltanto un frammento dell'asse centrale di una grande tavola composta di almeno tre assi, e poichè il frammento è scorciato in basso, si pone l'ipotesi che vi fosse rappresentata la Madonna a figura intera, in un quadro, quindi, di dimensioni grandiose (*fig. 2*), del tutto proporzionato all'architettura che lo ospitava e chiaramente affine alle grandi tavole romane di Santa Maria in Trastevere, di Santa Maria Nova, del Sancta Sanctorum.⁴⁾

Il Pantheon, come è noto, fu consacrato al culto cristiano il 13 maggio dell'anno 609;⁵⁾ si tratta ora di vedere se l'icona ritrovata debba essere ricondotta a quella data, come vuole la testimonianza della pia tradizione, sulla base dei suoi aspetti iconografici e stilistici.

Poichè la ricostruzione dell'aspetto originario della tavola è ipotetico, si tralascia, naturalmente, l'indizio che suggerirebbe la considerazione della relativa antichità delle rappresentazioni in cui la *Hodighitria* è a figura intera;⁶⁾ indipendentemente da questo schema generale ancora ipotetico, la Madonna del Pantheon

presenta molti tratti specifici che si prestano mirabilmente al confronto con alcune delle rappresentazioni più antiche a noi note dell'*Hodighitria*. Chi confronti la nuova immagine con la celebre miniatura del codice di Rabūlā, alla Laurenziana (anno 586)⁷⁾ e con il mosaico absidale di Panaghia Angheloktistos presso Kiti, a Cipro (VII sec.?) (*fig. 4*),⁸⁾ troverà riscontri significativi. Il mosaico di Cipro sembra sciogliere in un atteggiamento più conciliante e sereno l'austera ritentezza delle immagini del Pantheon e di Rabūlā: si veda la mano della Vergine che quasi palleggia il Bambino, il gesto di questi così ampio, il visino sorridente e sereno; per altri aspetti invece la somiglianza con l'icona è strettissima, sino a provvedere molti suggerimenti per la sua ricostruzione: la sinistra della Madonna appoggiata sul ginocchio del Bambino e tra le cui dita si insinuano le pieghe del manto di Lui, l'intrecciarsi dei due nimbi, la posizione di Gesù rispetto a Maria. Sono tratti da tenere a mente, perchè non ritorneranno in nessuna delle *Hodighitrie* più tarde.

La miniatura del codice di Rabūlā, per la sua origine siriana direttamente legata al supposto luogo di provenienza del prototipo,⁹⁾ ignora invece la sublime concentrazione della Madonna di Cipro e di quella di Roma, piega leggermente il volto di Lei verso il Bambino, pericolosamente inclinato, con tipica indifferenza verso l'equilibrio compositivo e l'organicità delle figure; ma ha in comune con la tavola del Pantheon la posizione delle mani della Madonna, la mappula che questa stringe nella sinistra (che manca nel mosaico di Cipro) e il cerchio larghissimo che racchiude il nimbo, di cui rimangono ancora tracce visibili sull'icona romana.¹⁰⁾ Vi è poi una particolarità, nel costume della miniatura, che ne fa un monumento del tutto a sè rispetto a ogni altra replica dello stesso tipo. Non soltanto, infatti, la Vergine vi è rappresentata sotto un grande arco onorario, stante su una pedana ornata di pietre preziose, ma il suo abito anzichè color porpora è d'oro,¹¹⁾ come quello del Bambino; così sull'oro spiccano le pesanti e grosse mani carnicine. Ma anche queste ultime serbano nascosta una stranezza, poichè a guardarle attentamente risultano sicuramente ridipinte.¹²⁾

Anche la Madonna del Pantheon presenta a questo proposito un tratto singolare e inatteso, e cioè, sotto l'ultima ridipintura dell'incarnato delle mani, il restauro ha rivelato la superficie originale, che, nella destra della Vergine, risulta messa sin dal primo momento a oro (*fig. 3*).¹³⁾ L'intenzione di attribuire all'immagine un

segno di onore e di potenza, come una forza intrinseca, non come un ornamento sovrapposto, è evidente, ed ha forse analogie con la miniatura della Laurenziana.¹⁴⁾

Ancor più della fedeltà della tavola del Pantheon al modello comune al mosaico di Cipro e alla miniatura siriana, sembra di dover rilevare la freschezza e l'immediatezza con cui l'icona riprende lo schema proposto, con una pronta adesione, e con una libertà di varianti, che dimostrano come il testo cui si riferiva fosse in una lingua ancora viva, sicuramente non ancora divenuta lettera morta. Ma è appunto nel momento in cui si prende conoscenza della situazione stilistica del dipinto che al problema della data, che gli indizi raccolti permettono sin d'ora di indicare non lontana da quella della consacrazione del tempio, si intreccia quello della "localizzazione". Di primo acchito, il contrasto fra le forme schematiche della miniatura siriana, la tranquilla dolcezza del mosaico greco e la acuta caratterizzazione ritrattistica dell'immagine del Pantheon è tale da dichiarare con decisione l'aspetto essenzialmente romano di questa. Spingendosi in confronti con opere romane, ecco la severa intensità del volto della Vergine, la sua impeccabile costruzione architettonica¹⁵⁾ richiamare il volto conchiuso e grave del Cristo nel mosaico dei SS. Cosma e Damiano;¹⁶⁾ quella grazia lieve che tuttavia vi trapela ricorda l'immagine, infinitamente più delicata e più semplice, di Commodilla (figg. 5, 3),¹⁷⁾ mentre la sua bellezza austera, la sua grandezza imponente, il taglio schietto e sicuro sono un chiaro punto di riferimento alla divina basilissa del palinsesto di Santa Maria Antiqua (fig. 6).¹⁸⁾ Al fermento interno dell'angelo di questo affresco vorremmo avvicinare il volto del Bambino (fig. 7), a un punto meraviglioso di equilibrio fra l'affettuosa osservazione delle piccole guance paffute, infantili, e la terribile potenza dello sguardo: assai più di un piccolo Dioniso,



FIG. I - ROMA, PANTHEON - MADONNA (Fot. G. F. N.)

cui la sua fattura antica farebbe pensare, e invece inattesa espressione, in termini ancora assolutamente classici, di un contenuto spirituale profondamente nuovo.

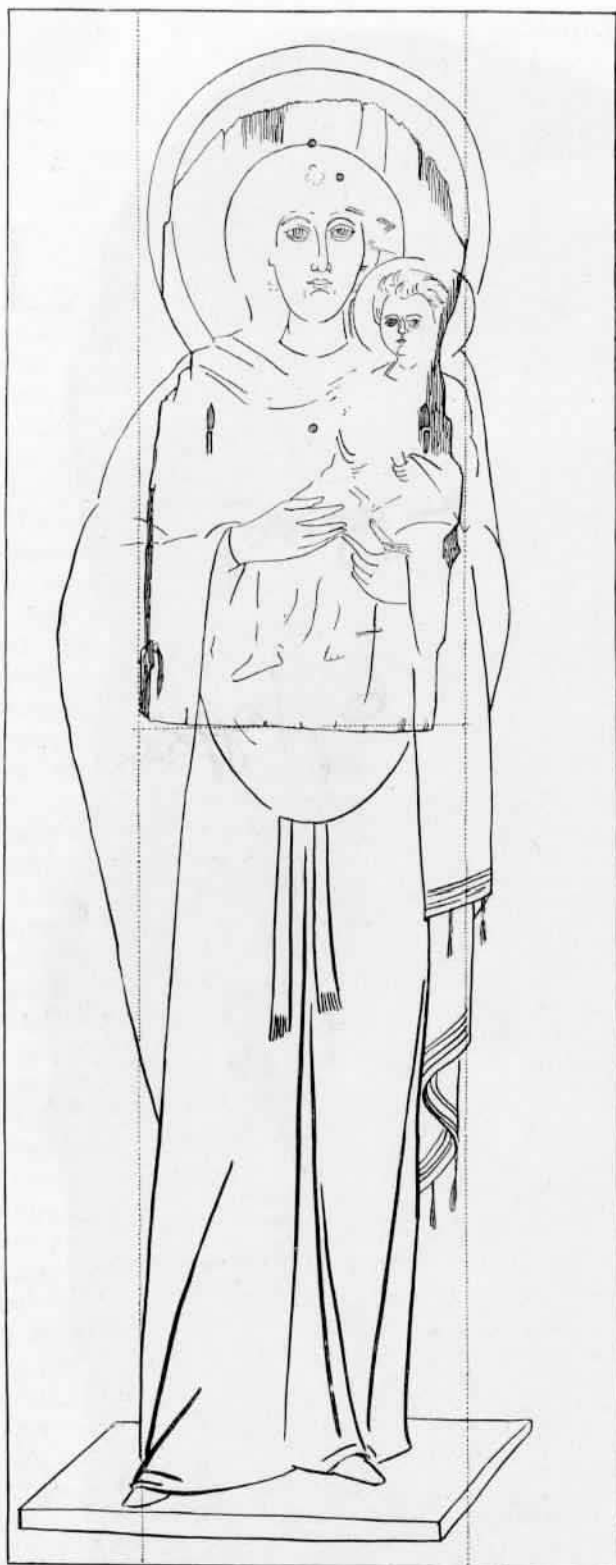


FIG. 2 - SAGGIO DI RICOSTRUZIONE DELLA MADONNA DEL PANTHEON

Se la tavola si data nel primo decennio del VII secolo — e sarebbe difficile spingerla più in là nel tempo, verso la contenuta frigidità del mosaico di

Sant'Agnese —, non è arrischiato individuare nel timbro spirituale particolare dell'icona l'eco del pontificato di Gregorio Magno (590-604).

Possiamo allora intravedere un'intera pagina perduta di storia dell'arte, poichè la condensazione delle figure in volumi ponderati e consistenti, la loro concentrata vita morale sono sicuramente una reazione rispetto alla solennità superficiale dei mosaici di Pelagio.¹⁹⁾ Ed è ancora interessante confrontare la nuova icona con le miniature del Vangelo di Sant'Agostino a Canterbury;²⁰⁾ riscontrare così come la figura monumentale di San Luca nel codice corrispondesse a rappresentazioni grandiose e potenti come questa.

È buona ventura che al termine cronologico che si è creduto di dedurre dallo studio della tavola del Pantheon, ne corrisponda, a quasi cento anni esatti di distanza, un secondo, se infatti, come credo, si deve riferire al pontificato di Giovanni VII (705-707) l'immagine di Santa Maria in Trastevere.²¹⁾ L'intervallo di tempo fra i due confini cronologici è scandito bene dai particolari delle due tavole che qui si presentano (figg. 7 e 10); dall'ultima, severa meditazione cristiana in un dialogo diretto fra la civiltà antica e il medioevo, nella più antica, all'improvviso sciogliersi dei sentimenti in una disposizione più accogliente e serena, ma inconsistente, suscitato dal contatto con nuovi e tardivi apporti ellenistici, nell'altra.

Tra i due estremi, 609 e 705-07, non si inserisce l'icona di Santa Maria del Rosario, del tutto isolata rispetto al gruppo romano. In quanto ai due misteriosi frammenti, scoperti da Pico Cellini, della Madonna di Santa Francesca Romana, quasi sicuramente proveniente dalla diaconia di Santa Maria Antiqua, è forse proprio il documento nuovo della tavola del Pantheon che ci consente di definirne meglio la situazione stilistica, sulle tracce già indicate magistralmente dal Kitzinger.²²⁾ Le nuove prove emergono dal confronto con gli affreschi romani cui abbiamo già avvicinato la tavola di Santa Maria *ad martyres*. Prendendo come punto di riferimento la data che abbiamo suggerito per questa ultima, sembra ora di poter precisare qualche punto oscuro nella cronologia di Santa Maria Antiqua. La Maria Regina del palinsesto (fig. 6) non può infatti avere la stessa data dell'*Hodigitria* del Pantheon, soprattutto perché il suo prodigioso equilibrio, la sua stasi assoluta e pietrificata, ignorano quel sotterraneo affiorare di sentimenti, quella consapevolezza di atteggiamenti che sospingono la Madonna del Pantheon (e, a un grado diverso di sensibilità e a un punto qualitativamente inferiore, la Madonna di Comodilla, fig. 5) molto lontano da quella rappresentatività monumentale tardo antica, cui appartiene pienamente la Madonna del palinsesto; verso una partecipazione sentimentale che rivela già gli inizi della pittura devozionale (che,

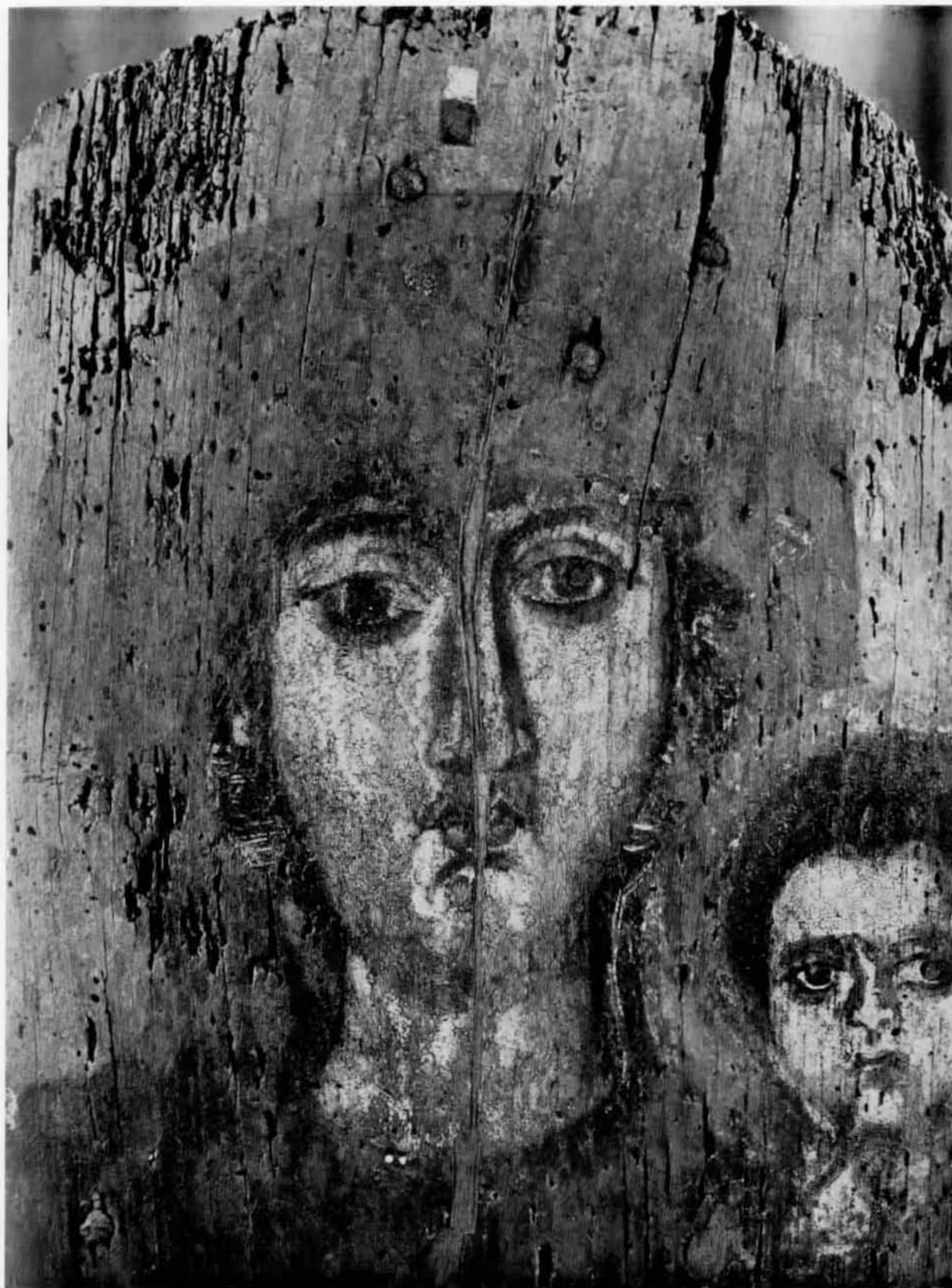


FIG. 3 - PARTICOLARE DELLA MADONNA DEL PANTHEON (Fot. G. F. N.)

contrariamente a quanto si legge, è sempre un'arte nel tempo, nel tempo del riguardante, non eroicamente "senza tempo", come l'arte più arcaica).

Così mi sembra di poter confermare la data, che già altre volte ho proposto, intorno al 530 della Regina del palinsesto.²³⁾ La conseguenza immediata è che, accettando una simile conclusione, siamo liberi di datare, a seconda degli indizi architettonici, in qualsiasi momento prima del 649 il famoso "angelo bello", dello strato successivo del palinsesto di Santa Maria Antiqua, la prima diretta testimonianza della trasformazione in chiesa di questo ambiente del palazzo e quindi, non fosse altro che per questo, strettamente legato all'icona di dedica, cui già, come vide il Kitzinger, lo riconducono chiare indicazioni della fattura e dello stile.²⁴⁾

Non mi stupirei, allora, che le due icone, del Pantheon e di Santa Francesca Romana, risultassero quasi contemporanee, con il risultato di accentuare il carattere romano dell'una e grecizzante dell'altra, ma anche con la possibilità di segnalare, nel mutamento dalla Maria Regina del palinsesto alle Madonne del Pantheon e di Commodilla, l'ascendente e lo stimolo di esempi greci.

Richard Krautheimer ha acutamente prospettato alcuni problemi sollevati dalla conversione cristiana del Pantheon.²⁵⁾ Il programma "iconografico", di questo eccezionale edificio pagano di discussa consacrazione è il prototipo di una serie importante di chiese a pianta centrale dedicate alla Vergine in Occidente ("Sancta Maria Rotunda,") e, specialmente, corrisponde ad alcuni monumenti celebri che ne precedono la trasformazione cristiana: Notre-Dame La Daurade, a Tolosa e, in Oriente, i due *martyria*, le due Sante *Soroi* dedicate alle reliquie della Vergine a Costantinopoli, presso le chiese delle Blacherne e dei Chalkopratia, o la *memoria* di Maria eretta nella Valle di Giosafat. Malgrado queste analogie, come sottolinea lo stesso Krautheimer, permangono alcuni interrogativi a proposito della consacrazione cristiana del Pantheon. Mentre gli edifici orientali cui la "nuova", basilica si richiama sono connessi, generalmente, con il culto delle reliquie della Vergine, per il Pantheon non vi è nessun ricordo del genere, almeno

per i primi tempi; infine, mentre tutti gli edifici ispirati a un simile programma architettonico sono in rapporto con la fede nell'Assunzione in cielo di Maria, questa sicuramente non era, all'epoca della nuova consacrazione del tempio, celebrata a Roma.²⁶⁾

Eppure l'inserimento nel calendario della festività del 13 maggio, l'istituzione, già nel VII secolo, al Pantheon della stazione in *Octavas Domini*²⁷⁾ dimostrano non soltanto l'importanza storica, politica, "culturale",²⁸⁾ della consacrazione, ma anche il suo interesse liturgico. Nello stesso tempo, l'appellativo *ad martyres* ha un addentellato ben visibile con i nomi di *σώροι*, *οἴκτοι* dei santuari costantinopolitani.²⁹⁾

A partire dalla metà del V secolo, e cioè da quando era divenuta ormai radicata la certezza nella miracolosa Assunzione di Maria, si era ormai diffusa nel mondo cristiano la convinzione che non si potessero reperire reliquie del corpo della Vergine, ma soltanto reliquie indirette, *brandea*. Così il grande vanto di Costantinopoli, la capitale posta sotto la diretta protezione di Maria, era di possedere la cintura e il velo di Lei, le reliquie cui appunto erano dedicati i due santuari (*σώροι*) annessi alle Blacherne e ai Chalkopratia.

Per accrescere il valore dei santuari e per rendere maggiore onore alle reliquie che vi erano ospitate, vi erano riposte anche le icone di Maria, tanto strettamente connesse con il reliquario da prenderne, almeno in un caso, il nome

(*Haghiosoritissa*, cioè la Madonna del Santo Reliquiario); infine faceva corona alla Vergine una ricca serie di reliquie di altri santi.³⁰⁾

Le tracce di questo programma sono ancora riconoscibili nel Pantheon: il tempio è dedicato alla Vergine e vi si ripone un'immagine di Lei, con un numero di reliquie che stupisce i contemporanei, e cui altre se ne aggiungeranno negli anni, fra cui la cassa (*σώρος!*) del velo della Veronica.³¹⁾ Ma, naturalmente, mancano le reliquie di Maria, dirette o indirette.

È a questo punto che la presenza nel Pantheon di una replica dell'*Hodighitria* di Costantinopoli si rivela sotto una luce inedita. Il santuario τῶν Ὁδηγῶν in cui era posta l'immagine era infatti, insieme alle Blacherne e ai Chalkopratia, uno dei *πρωσχυνητοὶ οἴκοι*



FIG. 4 - KITI PRESSO LARNAKA (CIPRO), PANAGHIA ANGHELOKTISTOS, ABSIDE (Fot. Direz. Antichità Rep. Cipro)



FIG. 5 - ROMA, CATAcombe DI COMMODILLA - PARTICOLARE DELL'AFFRESCO DI TURTURA (Fot. Amici delle Catacombe)

eretti da Pulcheria in onore della Vergine e per l'appunto, a quanto sembra, un altro edificio a pianta centrale.³²⁾

Una leggenda le cui origini sono ancora controverse³³⁾ identificava anzi nell'*Hodigitria* addirittura quell'icona che Pulcheria avrebbe ricevuto da Eudokia, da Gerusalemme, e che sarebbe stata dipinta dallo stesso San Luca. Si può per il momento tralasciare di tentare di scoprire le origini di questa tradizione e arrestarsi alla constatazione della venerazione particolare per questa immagine, della considerazione del suo potere effettivo attestato, per esempio, dall'attributo delle mani d'oro. Siamo così di fronte al primo manifestarsi della conversione del culto delle reliquie nel culto delle icone, al primo definirsi dell'atmosfera spirituale che precede la crisi iconoclastica.³⁴⁾

¹⁾ Sulle icone del Sinai: O. WULFF e M. ALPOTOFF, *Denkmäler der Ikonmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*, Hellerau presso Dresda 1925 (per gli esempi conservati nel museo di Kiev); G. e M. SOTIRIOU, *Εἰκόνας τῆς Μονῆς Σιναι*, Atene 1956 e 1958 (per le tavole nel monastero del Sinai). Una pubblicazione di tutto il materiale del Sinai è in corso presso l'Institute for Advanced Studies di Princeton (K. Weitzmann): si veda intanto: K. WEITZMANN, *The Abgarus Icon*, in *Cahiers Archéologiques*, XI, 1960, p. 163 ss.

Le icone di Roma sono: quella di S. Maria Nova o S. Francesca Romana (P. CELLINI, *Una Madonna molto antica*, in *Proporzioni*,

III, 1950, p. 3 ss.; A. GRABAR, *Notes sur l'iconographie de la S.te Vierge*, in *Cahiers techniques de l'art*, II, 1952, p. 5 ss.; G. ANSALDI, in *Studi Bizant. e neoellenici*, Atti dell'VIII Congr. Int. Studi Biz., Palermo 1951, II, 1952, p. 63 ss.; E. KITZINGER, *On some Icons of the VIIth cent.*, in *Studies in Honor of A. M. Friend, Jr.*, Princeton 1953, p. 132 ss.; A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Parigi 1957, p. 81 ss.); quella di S. Maria in Trastevere (pubblicazioni dopo il restauro: C. BERTELLI, *Osservazioni sulla Madonna della Clemenza*, in *Rendiconti della Pontif. Accad. Romana di Archeologia*, XXX-XXXI, 1957-9, p. 141 ss.; *Ragguaglio delle Arti*, Roma 1959, p. 76, tavv. V e VI; C. A. WELLEN, *Theotokos*, Anversa Utrecht 1960, p. 206 ss.; E. SCHIAVI, in *L'Arte*, 1960, p. 3 ss., fig. 1; E. LAVAGNINO, *L'arte medioevale*, 2^a ed., Torino 1960, p. 212, fig. 158 e ill. sulla copertina; C. BERTELLI, *La Madonna di S. Maria in Trastevere*, Roma 1961); quella di S. Maria del Rosario (dallo scomparso *monasterium Tempuli*; pubblicazione dopo il restauro: C. BERTELLI, *L'immagine del monasterium Tempuli*, in *Annales Fratrum Praedicatorum*, 1961 p. 82 ss.), e questa del Pantheon. Ad esse si aggiunge la celebre *Acheropita* del Sancta Sanctorum.



FIG. 6 - ROMA, S. MARIA ANTIQUA - MARIA REGINA NEL "PALINSESTO", DI AFFRESCI



FIG. 7 - IL VOLTO DEL BAMBINO NELLA TAVOLA DEL PANTHEON (Fot. G. F. N.)

²⁾ Dai Signori Paolo e Laura Mora, presso l'Istituto Centrale del Restauro. Desidero ringraziare il prof. Cesare Brandi, già direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, per aver approvato la mia iniziativa di restauro, superando una giustificata diffidenza dettata dall'aspetto della tavola prima della pulitura. La mia particolare gratitudine va quindi al prof. Emilio Lavagnino, Soprintendente alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio: solo per mezzo del suo ufficio, che ritirò l'immagine e ne affidò il restauro all'Istituto, fu possibile ottenere che il dipinto veneratissimo lasciasse la chiesa per il periodo necessario; a ciò cooperarono con entusiasmo e con genuino interesse di storici S. E. V. Bartocchetti e Mons. A. Grego, del Capitolo di S. Maria ad Martyres.

Le analisi chimiche della pittura furono eseguite, presso l'Istituto Centrale del Restauro, dalla prof. Ada Capasso; il legno della tavola fu identificato dal sig. Mora; per più ampie

notizie storiche e artistiche sull'immagine si rimanda all'articolo di C. BERTELLI in *Annali dell'Istituto di Norvegia*, a. I, 1961, di prossima pubblicazione. La "integrazione pittorica", delle lacune del dipinto fu condotta su iniziativa dell'ispettore dott. G. Urbani, con l'approvazione del direttore, prof. C. Brandi.

Il restauro della Madonna del Pantheon era da anni auspicato dal dott. Pico Cellini, lo scopritore della Madonna di Santa Francesca Romana, cui un giorno un raggio di sole, penetrato attraverso l'occhio della cupola sino al dipinto nell'abside, aveva rivelato, al di là della custodia argentea e dello spesso strato di ridipinture, l'aspetto della superficie antica: avvenimento suggestivo e meraviglioso, per chi tenga conto dell'orientamento dell'edificio.

³⁾ Sul dipinto si sono riscontrati ben due restauri all'encausto, e quindi di data piuttosto antica; un rifacimento del nimbo, in parte su tela, che indica una data fra il XII e il XIII secolo, e sopra questi restauri una serie di molti altri, sino all'ultimo, forse del XVIII secolo, che fu il solo che ridipinse le mani e i volti, rispettati negli interventi precedenti. L'immagine era dipinta a caseina e aveva dovuto affrontare le frequenti inondazioni che invasero il Pantheon.

Pubblicazioni dell'immagine prima del presente restauro: P. BOMBELLI, *Raccolta delle Immagini della B.ma Vergine Ornate della Corona dal R.mo Capitolo di San Pietro*, Roma 1792, III, p. 23 ss.; G. EROLI, *Raccolta epigrafica, storica, bibliografica del Pantheon d'Agrippa*, Narni 1895, pp. 38 s., 243 s. e fig. 11 a p. 39; V. BARTOCCHETTI, *Sancta Maria ad Martyres (Pantheon)*, Le chiese di Roma illustrate, n. 47, pp. 19, 69, fig. 15.

Dopo il restauro l'antica immagine è stata collocata nel coro d'inverno della basilica, ove esistono condizioni ambientali migliori e dove può essere meglio osservata dagli studiosi. Sull'altare maggiore, su cui era stata posta precedentemente l'icona antica, è stata collocata una sua copia eseguita da M.lle Geneviève Garnier, allieva dell'Istituto Centrale del Restauro.

⁴⁾ Fu il prof. Hugo Buchthal, del Warburg Institute di Londra, che mi suggerì l'eventualità che la tavola fosse il frammento di una composizione a figura intera. Poiché la parte superiore misura cm. 100 x 47,5, si può supporre che l'intera immagine dovesse misurare all'incirca cm. 240 x 85.

⁵⁾ *Liber Pontificalis*, ed. Duchesne, I, p. 317: *petit (Bonifacius IV) a Focate principe templum, qui appellatur Pantheon, in quo fecit ecclesiam beatae Mariae semper Virginis et omnium martyrum; in qua ecclesia princeps dona multa optulit*; cfr. Beda, *Hist. eccl.*, II, IV; Paolo Diacono, *Historia Langobard.*, IV, XXXVI. Sul giorno della consacrazione abbiamo indicazioni molto esatte nel martirologio romano e nel sacramentario gregoriano (QUENTIN, *Les Martyrologes Historiques*, p. 639; *Sacramentarium Gregorianum*, ed. Wilson, Londra 1915, p. 73), ma specialmente importante è la testimonianza del cod. Palat. Lat. 46 della Biblioteca Vaticana, del VII sec., e quindi quasi contemporaneo all'avvenimento: *die xiii mensis mai dedicatio eccles. sce mariae ad martyr* (Th. KLAUSER, in *Röm. Quartalschr.*, 1927, p. 122, n. 22; cfr. C. CECHELLI, note a M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma*, Roma 1942, indice). Nell'VIII secolo, dopo le spoliazioni compiute da Costanzo II, Gregorio III dovette restaurare il Pantheon e

riconsacrarlo e per la riconsacrazione scelse la data, significativa per la dedica del tempio a "tutti i martiri", del 1° novembre. Pietro Mallio riferisce così il 1° novembre come data della consacrazione del Pantheon, e la sua testimonianza ha sollevato dubbi sulla data più antica del 13 maggio anche nella letteratura recente (v. H. LECLERCQ, in CABROL e LECLERCQ, *Dict. d'archéol. chrét. et de lit.*, X, II, s. v. *S.te Marie-ad-Martyres*, col. 2062 ss.).

6) Si vedano le osservazioni di V. LASAREFF, *Studies in the Iconography of the Virgin*, in *Art Bulletin*, XX, 1938, p. 25 ss.

7) G. FURLANI, C. CECHELLI, M. SALMI, *The Rabulā Gospels*, Facsimile Edition, Olten-Losanna 1959, p. 48 ss. Si noti che il foglio lv, in cui è la figura di Maria, non fa parte dei quaderni originari del codice.

8) Bibliografia più recente: G. SOTIRIOU, in *Byzant. neugr. Jahrb.*, XIV, 1938, pp. 293-305; A. MEGAW, in *Stud. Biz. e Neoell.*, VIII, 1952, p. 199 ss.; G. GALASSI, in *Felix Ravenna*, LXVI, 1954, p. 20. Il mosaico fu restaurato da E. Hawkins, per il Byzantine Institute, nel 1956-57. I dati risultati dal restauro farebbero propendere per la datazione più alta, che è stata proposta, cioè ancora entro il VII secolo. La rivelazione dell'immagine del Pantheon avrà comunque un certo peso anche nel chiarimento dei problemi del mosaico.

9) Secondo la tradizione, l'*Hodighitria*, cioè l'immagine posta nel santuario των Ὁδηγητρών a Costantinopoli, sarebbe stata quella stessa che Eudokia avrebbe rinvenuto a Gerusalemme nel 442 e che, secondo Teodoro Lettore (*Hist. eccl. fragm. ex libro I* = P. G., LXXXVI, col. 165, ma il passo è riferito da Niceforo Callisto), sarebbe stata dipinta da S. Luca.

10) I nimbi della miniatura sono d'oro, cerchiati di rosso verso l'interno e di blu all'esterno. I nimbi dell'icona erano anch'essi messi a oro: si vedono ancora la preparazione gialla (cera?) per l'oro e alcune piccole tracce di esso. Non sembra che il nimbo del Bambino fosse cerchiato: di quello della Madonna è ancora in parte visibile la grande fascia bianca con tracce di verde che lo circoscriveva, probabilmente si trattava di un filetto sottile bianco verso l'interno e di una striscia più consistente, verde, che segnava il bordo esterno, come nel nimbo di Cristo nell'abside dei SS. Cosma e Damiano.

11) Purtroppo, come osserva C. CECHELLI, *op. cit.*, p. 76, questo aspetto della miniatura non è più tanto chiaro, in seguito al decadimento dei colori per esposizione alla luce. Sembra che sul manto appoggiato al braccio sinistro della Madonna fosse rappresentato un *tablion* color porpora.

12) V. la giusta osservazione di G. A. WELLEN, *Theotokos*, Utrecht-Anversa 1960, p. 197, n. 142.

13) L'oro è messo allo stesso modo che nel nimbo. Poco più alto si nota un altro cospicuo residuo d'oro, che non deve essere, come per facile analogia si potrebbe essere indotti a credere, la destra del Bambino, ma parte del suo drappeggio (si notano altri frammenti d'oro e tracce di preparazione gialla che indicano che l'abito del Bambino era dorato); il braccio del Bambino doveva essere infatti quasi disteso, come lasciava capire la ridipintura rimossa dal restauro.

14) L'idea della destra d'oro si ricollega così al concetto antico dell'*ingens dextra*, sottilmente indagato da H. P. L'ORANGE, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship*, Oslo 1953, p. 139. Il mio amico Hj. Torp mi fa osservare che anche in uno dei mosaici con la figura di San Demetrio, nella basilica di questo Santo a Salonico, si nota la mano fatta di tessere d'oro.

Nel mio studio sulla Madonna del *monasterium Tempuli*, in *Annales Fratrum Praedicatorum*, 1961, 1, ho già osservato come anche nell'*Hagiosoritissa* che era in questo monastero, e che è ora in S. Maria del Rosario, a Roma, si fosse applicata in antico una foglia d'oro sulla destra (seguita qualche tempo dopo dall'applicazione della stessa copertura alla sinistra); ancora nel XIV sec. un'*Hodighitria*, considerata di "Adriatic School", dal GAR-



FIG. 8 - PARTICOLARE DELLA MADONNA DEL PANTHEON (Fot. G. F. N.)

RISON, (*Romanesque Italian Panel Painting*, Firenze 1948, n. 126), nella chiesa del Carmine a Siena, presenta la destra rivestita da una lamina d'oro (fig. 9). Sono ridipinte le mani dell'altra Madonna, del XIII sec., venerata nella stessa chiesa: GARRISON, *op. cit.*, n. 125.



FIG. 9 - SIENA, CHIESA DEL CARMINE - MADONNA COL BAMBINO (Fot. Alinari)



FIG. 10 - PARTICOLARE DELLA MADONNA DI S. MARIA IN TRASTEVERE (Fot. Ist. Centr. del Restauro)

All'immagine del Pantheon erano applicati anche alcuni ornamenti, fra l'altro un crocifisso d'argento che si deve considerare anteriore al XIV secolo per la particolarità di raffigurare il Cristo fissato alla croce con quattro chiodi (notizia del crocifisso in G. EROLI, *op. cit.*, p. 243; per l'iconografia del crocifisso cfr. GRONDJIS, *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la Croix*, Bruxelles-Utrecht s. d.; sull'apparizione del motivo dei tre chiodi nell'iconografia italiana: R. OERTEL, *Giotto-Ausstellung in Florenz*, in *Zeitschr. f. Kunstgesch.*, VI, 1937, p. 224 ss.). Le dimensioni della croce si deducono dall'apertura appositamente praticata nel rivestimento argenteo, secentesco, della tavola.

¹⁵ Nelle condizioni attuali è difficile apprezzare questa qualità dell'immagine, che appare invece curiosamente asimmetrica e curiosa anche dal punto di vista psicologico. La tavola è stata infatti malamente segata, alterandone l'equilibrio. Per raddrizzare l'immagine (cfr. la fig. 2), occorre infatti tener conto delle seguenti osservazioni.

A una certa altezza si notano due grappe (che sul tergo della tavola terminano ad anello) che dovevano servire in origine a sostenere il dipinto a un appoggio, o forse a connettere le tavole laterali a questa centrale. Tracciando una linea che unisce le due grappe, dal centro dell'una al centro dell'altra, si incontra la testa di un grosso chiodo, in un punto equidistante delle due grappe e che segna il centro del dipinto. Se ora si traccia la perpendicolare, da questo chiodo alla linea che unisce le due grappe, si incontra in alto un altro chiodo, simile a questo, posto al sommo del capo della Madonna; la linea che unisce i due chiodi segna l'asse mediano della composizione.

¹⁶ G. MATTHIAE, *SS. Cosma e Damiano e S. Teodoro*, Roma 1948, fig. 6.

¹⁷ E. KITZINGER, *Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, diss. Monaco 1934, pp. 21-22.

¹⁸ E. KITZINGER, *op. cit.* alla nota precedente, p. 5.

¹⁹ Si veda G. MATTHIAE, *Tradizione e reazione nei mosaici romani dei secc. VI e VII*, in *Proporzioni*, III, 1950, p. 10 ss.

²⁰ F. WORMALD, *The Miniatures in the Gospels of St. Augustine*, Cambridge 1954.

²¹ Si veda C. BERTELLI, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere cit.*

²² E. KITZINGER, in *Studies in Honor of A. M. Friend, Jr.*, cit.

²³ C. BERTELLI, *op. cit.*

²⁴ E. KITZINGER, *op. cit.* alla nota 1.

²⁵ R. KRAUTHEIMER, *Sancta Maria Rotunda*, in *Arte del Primo Millennio*, Atti del II Convegno per lo Studio dell'Arte dell'Alto Medioevo (Pavia, settembre 1950), Torino 1953, p. 21 ss.

²⁶ Cfr. M. JUGIE, A. A., *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge, étude historico-doctrinale (Studi e Testi, 114)*, Città del Vaticano 1944.

²⁷ L. DUCHESNE, *Origines du culte chrétien*, 5^a ed., Parigi 1909, pp. 279-80: "c'était une sorte de renouvellement de la solennité de Noël avec une préoccupation spéciale de la Vierge-Mère... Ancora nel messale romano odierno questa "preoccupazione", affiora nella *Colletta*. La stazione si celebra dal 1123 a S. Maria in Trastevere.

²⁸ Dal punto di vista politico, la concessione del Pantheon da parte dell'imperatore era la continuazione di quella politica di buoni rapporti con Foca iniziata da Gregorio Magno per contrastare le pretese del patriarca di Costantinopoli; in quanto conversione al culto cristiano di un tempio pagano era anche un'eco dei principi affermati da Gregorio in una sua celebre epistola al clero inglese (*Registrum*, XI, n. 56 = MIGNE, *Patr. Lat.*, 77, col. 215).

Secondo Dione Cassio, *Historia Romana*, LIII, 27 il Pantheon sarebbe stato dedicato a Marte e Afrodite come capostipiti di Augusto e dei Giulii, un *heroon* della stirpe del προτέρου κλισίους.

²⁹ Per il carattere dei santuari costantinopolitani si vedano specialmente le osservazioni di A. GRABAR, *Martyrium*, I, Parigi 1946, p. 348.

³⁰ Sui santuari di Costantinopoli: J. EBERSOLT, *Sanctuaires de Byzance*, Parigi 1927; P. JANIN, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, I, 3: *Les églises et les monastères*, Parigi 1953. Cfr. anche, per altri riferimenti bibliografici e per un tentativo di precisare il programma degli edifici in rapporto alle icone che vi erano deposte, il mio articolo già citato in *Annales Fratrum Praedicatorum*.

³¹ La cassa della Veronica, venerata insieme all'icona della Vergine (EROLI, *op. cit.*, *passim*) si trova oggi in S. Eligio de' Ferrari. È ornata con alcuni bronzi smaltati limosini.

³² I resti di un edificio esagonale con nicchie, presso il palazzo delle Mangane a Costantinopoli, sono stati identificati con l'*Haghiasma* della *Hodigitria* dagli scavatori (R. DEMANGEL-E. MAMBOURY, *Le quartier des Manges*, Parigi 1940). A. M. SCHNEIDER, *Byzanz*, Berlino 1936, p. 90, credeva di riconoscerli piuttosto le rovine di un edificio termale. Cfr. F. DÖLGER-A. M. SCHNEIDER, *Byzanz, Wissenschaftliche Forschungsberichte*, V, Berna 1952, p. 275; F. W. DEICHMANN, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, III, *ad vocem Costantinopoli*, p. 916.

³³ *Status quaestionis* in G. A. WELLEN, *Theotokos*, Utrecht-Anversa 1960, pp. 210-215.

³⁴ È così confermata la previsione di A. GRABAR, *loc. cit.*: "des images-reliques et images sur reliquaires aux icônes doublement miraculeuses, tant par leur origine que par leur vertu, on entrevoit le chemin qu'on parcouru certaines figurations religieuses gréco-orientales pour se transformer en saintes icônes, objet d'un culte particulier...".