

Omaggio a

commentari d'arte

commentari d'arte

RIVISTA DI CRITICA E STORIA DELL'ARTE

0
ANNO XXI
2018

DE LUCA EDITORI D'ARTE

DE LUCA EDITORI D'ARTE

L'Icona della Madonna di san Luca sul Monte della Guardia a Bologna

FRANCO FARANDA

Questo lavoro è particolarmente legato alla figura del "Prof" con il quale ne ho discusso il 5 maggio 2012 nella sua casa, disturbati – ma non tanto – dal cane Ciro, giocherellone e viziato, ma abituato a muoversi tra cataste di libri disordinati e sporgenti dalle sedie.

Avevo appena apprezzato i colori straordinariamente nuovi dell'Icona che per incanto riemergevano velocemente da sotto uno strato di sporco facilmente rimuovibile. Portai le foto a Sandro il quale ebbe un'intuizione contro corrente. Pensò all'altra sponda dell'Adriatico e datò l'opera nella seconda metà del XII secolo.

Io argomentai le mie ragioni, che seguivano le opinioni di quanti si erano occupati dell'Icona, datando l'opera nei primi decenni del secolo successivo. Sono stato così bravo da instillare il dubbio nel "maestro" che alla fine mi diede ragione.

In serata, a casa, tornai a riflettere su quell'intuizione immediata e non mediata da studi e opinioni dei tanti che si sono occupati dell'opera e ho voluto approfondire quella pista aperta dal "Prof". Riemergevano così le differenze tra la bolognese "Madonna di san Luca" e le opere coeve. I raffronti istituiti dagli studiosi apparivano sempre meno convincenti e una serie di fortunati riscontri mi consentivano di aprire altre piste che portavano davvero alla seconda metà del XII secolo.

Ho fatto in tempo a farglielo sapere, Caterina Zappia è riuscita a dirgli che pensavo avesse ragione. Io non c'ero, ma mi resta negli occhi lo sguardo soddisfatto che mi ha descritto Caterina e che ben conoscevo, che avevo visto l'ultima volta proprio quel 5 maggio mentre mi divertivo a fotografarlo.

Gli studiosi che nel corso del XX secolo hanno provato a recensire i superstiti frammenti di pittura bolognese del XIII secolo, si sono confrontati anche con questa icona, punto di riferimento della devozione e della liturgia mariana a Bologna. Le ragioni di culto – molto sentite in città – hanno da sempre condizionato l'indagine storico-artistica che ha dovuto confrontarsi con una perenne tradizione che vuole l'immagine eseguita dallo stesso san Luca. Un dato sancito da un'antica credenza popolare, infine messa per iscritto da Graziolo Accarisi¹, che benché mai accolta dagli studi, ha quasi certamente aiutato a teorizzare la possibilità che esistesse un'immagine posta

sotto quella visibile, che se non a san Luca potesse comunque rimandare ad un non meglio definito “oriente” culturale.

Il dipinto è stato collocato dagli storici nel XIII secolo, con un’ampia oscillazione tra gli inizi del secolo e i primi decenni del successivo e un sostanziale difetto di motivazioni. Ancora più rilevanti appaiono le divergenze d’opinione nel momento in cui si è cercato di definire la provenienza di questa particolarissima icona della Theotòkos.

Solo in tempi relativamente recenti, nella seconda metà del secolo scorso, l’Icona è stata oggetto di un’indagine argomentata che ha portato Bertelli² a sostenere un’identità occidentale del dipinto. Contemporaneamente la Nikolaevic³ sottolineava la cultura “bizantina” dell’opera pur non escludendo una sua esecuzione in occidentale.

Del tutto diverso il parere della Martinelli⁴ che per prima ha modo di esaminare una radiografia della tavola la cui lettura la spinge ad inverare i dati della tradizione letteraria-celebrativa e sul fondamento di questo nuovo dato “scientifico” ripropone la provenienza orientale dell’Icona, relazionando l’immagine radiografica, a suo dire sostanzialmente diversa da quella visibile, con concreti ma imprecisi modelli costantinopolitani e in genere “bizantini”.

L’immagine presenta un’originale gamma cromatica e peculiarità di stile che permettono di meglio definire il suo spazio temporale e culturale (fig. 1). Dopo il restauro emergono più le differenze che i punti di incontro con il patrimonio di icone mariane e nello specifico di Vergine Odighitria a me note. Del tutto atipico è, ad esempio, l’azzurro chiaro lumeggiato di bianco del maphorion. Molto diverso dall’azzurro intenso delle icone che propongono questo modello. Nel corso del XIII secolo, in occidente, le “Madonne con Bambino”, siano esse ispirate dal modello odighitria o dalla Vergine “eleousa”, indossano un “mantello” sempre più scuro, fino a diventare blu notte, apparentemente nero, nelle immagini di Duccio e dei maestri che lo precedono.

Anche prima, nei primi decenni del XIII secolo, il maphorion tende a inspessire le tinte e così appare nella splendida icona pubblicata da Lazarev che attribuisce l’opera a Berlinghiero Berlinghieri⁵ (fig. 2). L’Icona, nelle ombreggiature del ma-



Fig. 1. *Madonna di san Luca*, Bologna, Santuario della Madonna di San Luca.

phorion, è di un azzurro intenso, ma ancora cangiante. La mano che indica è del tutto inclinata verso l'alto. Sembra appartenere allo stesso ceppo della nostra icona l'arcata sopraccigliare sopra la guancia destra, con il perfetto angolo retto e analogo spesso ombreggiatura.

Si osservi inoltre la piega del bordo del maphorion sopra il capo con la parte centrale leggermente decentrata rispetto all'inclinazione del volto. Un motivo molto più accentuato nella nostra icona e che porterà nell'avanzato secolo XIII ad un perfetto parallelismo tra piega centrale del maphorion e inclinazione del volto. La Vergine di Berlinghiero sembra cogliere il momento evolutivo nello sviluppo del tema e la bolognese "Madonna di san Luca" appare, al momento, l'archetipo. Il panneggio del maphorion, sul capo, è del tutto svincolato dall'inclinazione del volto e la mano che indica è in posizione quasi parallela al busto, del tutto diversa dall'usuale inclinazione verso il petto a indicare il Cristo.

Allo stesso modo appare senza confronti il colore del maphorion che troveremo però nelle tuniche del Cristo e della Vergine dei grandi mosaici romani dell'abside di santa Maria in Trastevere, della prima metà del XII secolo⁶; ed è a Roma che possiamo cogliere una trasformazione significativa del "tono" della veste della Vergine che nella seconda metà del secolo diventa più intenso, e nel mosaico dell'arco absidale in Santa Maria Nuova, eseguito negli anni 1165-67, la tunica della Vergine in trono si presenta di un azzurro vigoroso⁷. In questo caso la Vergine non indossa il maphorion, ma solo la tunica ed è questa che assume la nuova colorazione.

Cito l'immagine perché colgo un cambiamento nei toni e soprattutto è possibile constatare che precedentemente, in santa Maria in Trastevere, le tuniche del Cristo e della Vergine, sono cromaticamente simili all'Icona bolognese.

Il collegamento con gli affreschi di Parma, proposto da Bertelli, è un dato interessante anche se è per me difficile riconoscere nell'Icona bolognese "lo stesso modo di addensare le ombre e tessere le luci in filamenti sottili, nell'identica maniera di trattare i panneggi"⁸. Ci sono delle analogie formali nei panneggi e tipi facciali, almeno con le immagini del ciclo parmense confrontate dallo studioso. Si collegano delle similitudini, ma al contempo risultano diversi i ritmi compositivi. I panneggi a Parma sono più nervosi, le mani piccole, molto diverse dalla grande e significativa impostazione della mano della nostra Icona; le anatomie dei volti sempre distinte rispetto alla nostra immagine; gli occhi attondati, i nasi piccoli e quasi mai

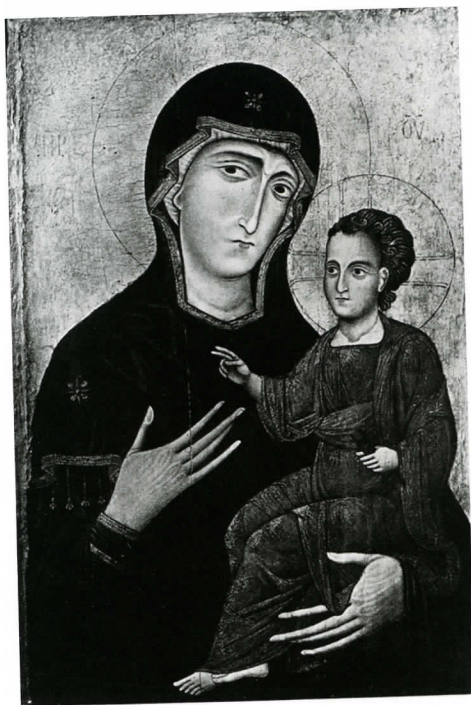


Fig. 2. *Madonna col Bambino*, attr. a Berlinghiero, New York, Metropolitan Museum of Art.

aquilini. Ci sono dei punti di incontro, ma l'Icona bolognese, in questo rapporto con Parma appare più un riferimento concettuale per quei maestri che un prodotto di quella scuola.

A Bologna, in un'altra chiesa, l'oratorio della Madonna del Monte, dalla pianta circolare, si conserva un ciclo di affreschi con raffigurati, entro singole nicchie, gli apostoli. Ivanka Nikolaevic⁹, nel suo studio sugli affreschi dell'Oratorio, prova a confrontare gli apostoli con gli altri nelle nicchie del portale di san Marco a Venezia, eseguiti nel XII secolo. Il confronto si limita alla struttura dei corpi e dei panneggi ravvisando, negli affreschi bolognesi, un linguaggio pittorico ben individualizzato e diverso dai modelli veneziani. Il confronto con i mosaici non può andare oltre un riferimento



Fig. 3. Bologna, *Rotonda del Monte*, Apostolo n. 8.

tipologico e iconografico anche perché la tecnica dell'affresco – meglio della pittura su muro – consente ben altri effetti luminosi e cangiantismi cromatici, oggi solo immaginabili, che donano alle effigi profondità e movimento. Una vivacità ribadita dalle pieghe delle vesti inverte dallo sfumato ottenuto per sovrapposizioni di tinte progressivamente inspessite e lumeggiate dal sapiente accostamento di linee molto scure via via sfumate fino a raggiungere il massimo della luminosità nei punti in cui le membra premono sotto i panni e tendono la stoffa. Così sugli omeri e sul petto.

Panneggi e lumeggiature che è possibile riscontrare anche sulla nostra Icona. Si confronti, ad esempio, il pannello della tunica sulla spalla dell'apostolo della nicchia n. 8¹⁰ (*fig. 3*), con la caratteristica punta aguzza del risvolto sulla spalla sinistra che ritroviamo sull'analogo pannello del maphorion dell'Icona, spezzato esternamente da una vasta lacuna. Analoghe le lumeggiature svirgolanti e delimitate da due fasce scure che sul petto incorniciano trasversalmente la tunica dell'apostolo (*fig. 4*). Le ritroveremo con identici tocchi di luce, sul maphorion della Madre di Dio. Così luminosi da porre quasi in controluce la figura del Cristo bambino e la mano che indica della Vergine (*fig. 5*).

Del tutto originale infine il drappaggio dell'apostolo sulla spalla e il braccio che sostiene il libro. Mobilissimo attorno alla spalla grazie alle lumeggiature bianche triangolari emergenti sulle varie tinte di fondo, presenta una singolare soluzione nel pannello attorno al gomito. Viene evidenziata quella che sembrerebbe la parte interna della tunica, in ombra e racchiusa tra le pieghe che scendono dalla spalla e le altre che sull'avambraccio vengono generate dal naturale pannello della tunica (*fig. 6*).

Ben più caratterizzati che adesso saranno apparsi i volti e le lumeggiature allo

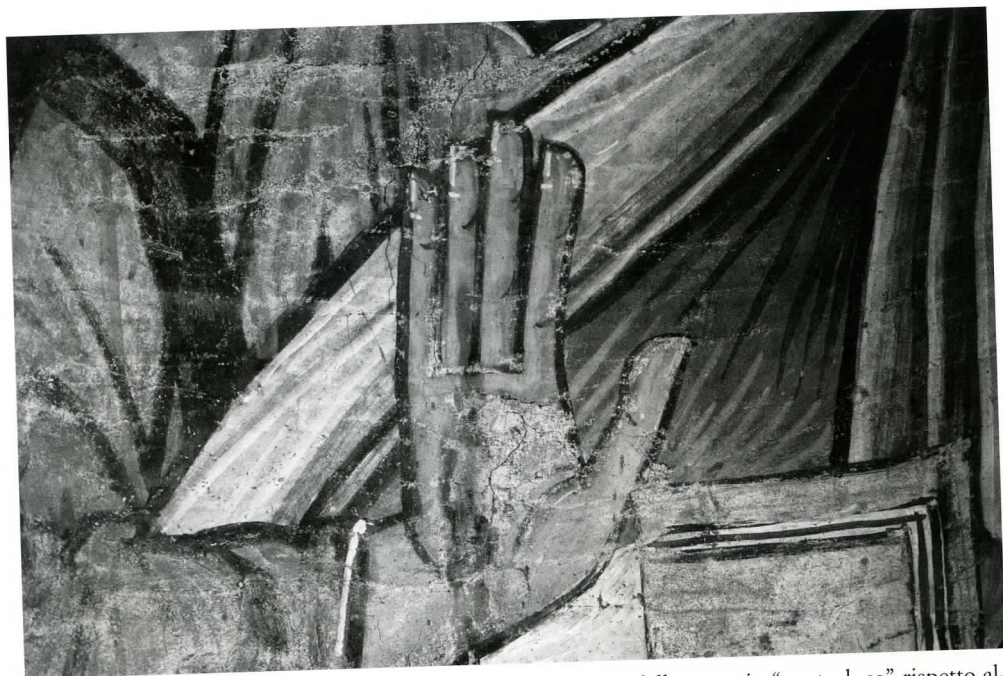


Fig. 4. Bologna, *Rotonda del Monte*, Apostolo n. 8, particolare della mano in “controluce” rispetto alla luminosità della tunica.



Fig. 5. *Madonna di san Luca*, particolare della mano in “controluce” rispetto alla luminosità della tunica.



Fig. 6. Bologna, *Rotonda del Monte*, Apostolo n. 8, particolare del drappeggio sulla manica.

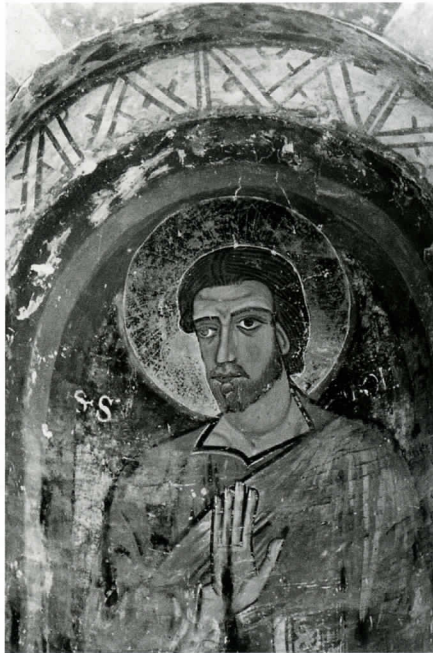


Fig. 7. Bologna, *Rotonda del Monte*, Apostolo n. 8.

Zucchini che ne scopriva le figure che erano state coperte da un parato murario dandone poi comunicazione, qualche anno più tardi, in una monografia dedicata alla chiesa¹¹. Alcune immagini custodite nell'archivio della soppressa Soprintendenza ai Beni Storico Artistici ed Etnoantropologici di Bologna consentono di valutare meglio la qualità di queste figure fortemente caratterizzate (*fig. 7*). Si osservino in particolare le finiture sui capelli e le lumeggiature degli occhi con la linea bianca attorno alla scura pupilla. Ancora l'evidenziazione delle pieghe della pelle sulla fronte, il caratteristico segno a "V" all'attaccatura della cannula nasale e infine le ombreggiature che vivacizzano il collo e le mani. Sono quasi certamente finiture date quando il muro "siccus fuerit" come documenta Teophilo¹² nel suo trattato. Finiture particolarmente delicate per il cui mantenimento occorre una particolare attenzione in fase di pulitura che – a quanto pare – non è stata valutata con la dovuta attenzione. Così oggi mancano quelle ombre attorno alla cannula nasale, sulla fronte, sui capelli che conferivano all'immagine ben altra modernità. Dopo l'entusiasmo per la scoperta dello Zucchini non sono seguiti studi critici significativi né sulle opere né sulla datazione del ciclo e della chiesa. Zucchini esamina i dati e alla fine si attiene alla tradizione che vuole la chiesa già costruita nel 1116.

È stato necessario presentare questi affreschi perché oltre agli studi già citati che li vedono come antefatti del ciclo di Parma essi consentono di ridiscutere il rapporto con la Madonna di San Luca.

Ho insistito sulla descrizione del panneggio dell'apostolo perché torna specularmente sul maphorion che riveste spalla e braccio della "Madonna di san Luca". Il confronto diventa quasi sovrapponibile se invertiamo l'immagine dell'apostolo e osserviamo il panneggio del maphorion della Vergine, lumeggiato dagli stessi colpi di luce a spesse linee verticali delimitate dai risvolti neri – in verità di un blu molto intenso – nella doppia fascia che attraversa il busto della Madonna e che delimita il panneggio sulla spalla e sull'avambraccio lasciando in ombra il gomito (*figg. 8-9*). Un'altra similitudine si riscontra nel colpo di luce più intenso dietro la mano che indica il Figlio affine all'altra dietro la mano aperta dell'apostolo (*figg. 4-5*). Un escamotage tecnico stilistico troppo puntuale per essere casuale o appartenere solo ad uno stesso momento cronologico. Qui c'è dell'altro anche se la qualità della Madonna di san Luca appare più alta e non so se questo sia dovuto alla particolare attenzione che il pittore riserva all'icona o perché è all'opera un ulteriore maestro che però in quel cantiere trova numerosi e non formali riscontri. Tutto questo risulta chiaro malgrado lo stato conservativo di due pitture così antiche non sia certo ottimale. Eppure appare più significativo in quei tratti che meglio di altri si sono conservati come il panneggio del maphorion dell'icona delimitato dalla mano che indica e dalla mano benedicente del Bambino. In quel frammento di fascia trasversale, sotto lo sporco e varie coloriture riparatrici, è riemerso il luminoso gioco di luci e ombre sovrapposte al fondo azzurro e delimitato dalle due fasce trasversali blu nere a loro volta più volte ritoccate e inspessite. Il confronto con l'analoga porzione della tunica del nostro apostolo delimitata dall'avambraccio e dalla mano aperta mostra lo stesso modo di sovrapporre le tinte per dare consistenza cromatica alla luce. Gli affreschi della Madonna del Monte presentano poi altre caratteristiche stilistiche da valutare con attenzione. Ad esempio il taglio degli occhi degli Apo-

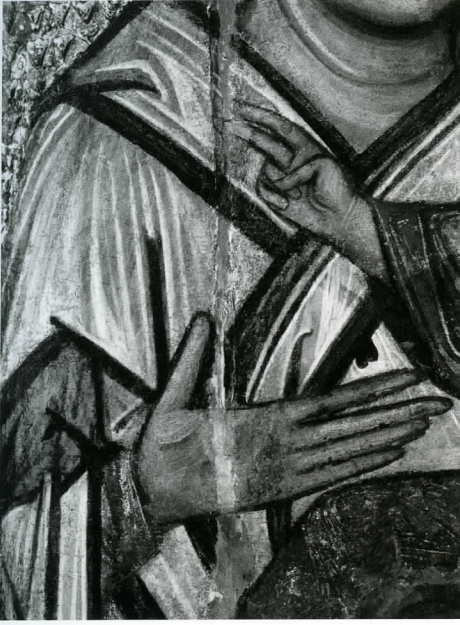


Fig. 8. *Madonna di san Luca*, particolare delle pieghe del maphorion sulla spalla e sul braccio.



Fig. 10. *Madonna di san Luca*, particolare della mano in foto composta con metodo "multilayer" 6. Le dita risultano più larghe e corte.



Fig. 9. Bologna, *Rotonda del Monte*, Apostolo n. 8, particolare delle pieghe della tunica sul braccio e sulla spalla. Immagine invertita per rendere più chiaro il confronto con l'analogo particolare della "Madonna del Monte".

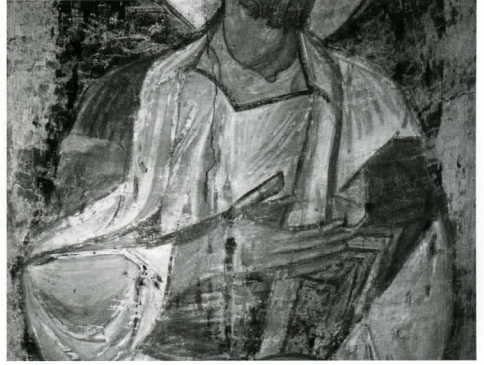


Fig. 11. *Madonna del Monte*, nicchia n. 7, particolare della mano posta davanti al busto.

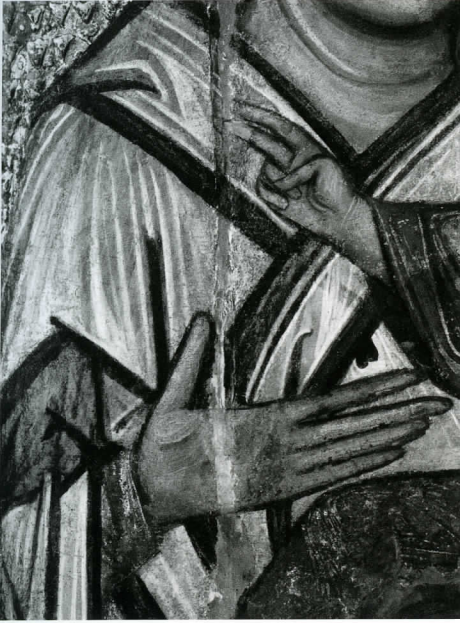


Fig. 8. *Madonna di san Luca*, particolare delle pieghe del maphorion sulla spalla e sul braccio.



Fig. 10. *Madonna di san Luca*, particolare della mano in foto composta con metodo "multilayer" 6. Le dita risultano più larghe e corte.



Fig. 9. Bologna, *Rotonda del Monte*, Apostolo n. 8, particolare delle pieghe della tunica sul braccio e sulla spalla. Immagine invertita per rendere più chiaro il confronto con l'analogo particolare della "Madonna del Monte".

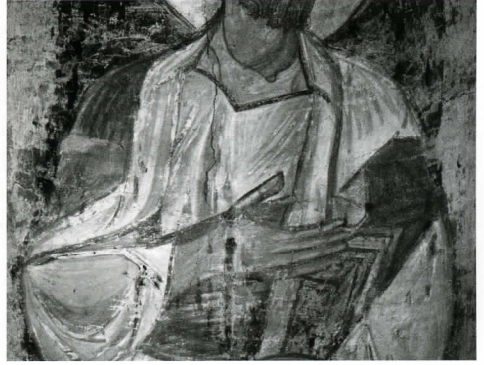


Fig. 11. *Madonna del Monte*, nicchia n. 7, particolare della mano posta davanti al busto.

stoli, lateralmente aperti, senza congiungere le palpebre, meglio confrontabili nelle immagini in bianco e nero scattate subito dopo il ritrovamento e prima dell'intervento di restauro. Anche le mani parlano uno stesso linguaggio. Mani grandi, in evidenza che nell'Icona rispondono ad uno schema iconografico che caratterizza la particolare tipologia dell'immagine e negli apostoli sottolineano un analogo ruolo di guida, di richiamo delle figure che ora invitano ad una sosta e tal altra indicano il libro. Anche qui mani che indicano la via da seguire o che invitano all'ascolto della parola. Mani che segnano un punto fermo per il confronto tra gli affreschi e la nostra Icona. Sono identici sia per la forma che per dimensioni e valori cromatici. Basti il confronto con gli apostoli della nicchia n. 10 o della nicchia n. 7 per trovare un fermo riscontro. Confronto ancora più significativo se osserviamo la mano che indica della Vergine in una foto agli infrarossi che conferma quanto era già riscontrabile in radiografia: la mano è stata allungata in un certo momento della storia mantentiva dell'immagine. Quella più antica mostra spessori e forme ancora più vicini agli apostoli della "rotonda del Monte"¹³ (figg. 10-11).

Mani grandi che nell'Icona indicano il Cristo da una posizione poco angolata, quasi orizzontale. Una scelta senza dubbio alternativa rispetto all'iconografia consueta della Theotòkos Odighitria ove la mano della Vergine è molto angolata, volta verso i volti dei protagonisti, ma del tutto in linea con le mani degli apostoli della "Rotonda del Monte". Nelle raffigurazioni della Vergine Odighitria troveremo mani analoghe alla nostra icona solo in immagini molto antiche come, ad esempio, l'icona del Sinai datata dalla Pentcheva al IX secolo¹⁴, per altro del tutto diversa dal nostro dipinto.

Gli affreschi della Madonna del Monte non hanno una vera datazione e oscillano tra il 1116 e il 1170, date riferite in verità più alla storia del monumento che alle decorazioni. È anche da dire che il ciclo decorativo è così intrinsecamente legato allo spazio architettonico che è difficile poterlo pensare eseguito molto tempo dopo la realizzazione della chiesa. Un primo dato riscontrabile, ma certamente "tardo", è la conferma del possesso della chiesa nel 1205 ai benedettini del convento bolognese di san Felice. Possesso che stando al Masini, datava dal 1170. È comunque evidente che se al 1205 – dato attestato dal documento custodito nell'archivio di Stato di Bologna – il possesso della Chiesa veniva confermato da Innocenzo III ai monaci benedettini, la chiesa doveva essere stata eretta nel secolo precedente¹⁵ e certamente lo era almeno dalla seconda metà del secolo e comunque quasi certamente decorata al 1205.

Bertelli aveva visto in questi affreschi "il precedente più immediato" per quelli di Parma per i quali sfuggivano ancora le date che oggi sono state meglio determinate¹⁶. L'intuizione dello studioso che immagina gli affreschi della Madonna del Monte, sia culturalmente che cronologicamente, antecedenti le pitture del Battistero di Parma, trova un riscontro temporale dal momento che quasi certamente dovevano essere già eseguiti negli anni 70 del XII secolo. A ciò si aggiungano gli stringenti riscontri di stile con la nostra Madonna di san Luca di cui abbiamo la data di fondazione della chiesa, il 25 maggio del 1194¹⁷. Il collegamento della nostra Icona con gli affreschi della Madonna del Monte rende ancora più plausibile l'ipotesi – spesso scartata per via stilistica che vuole la nostra immagine dei primi decen-

ni del XIII secolo – che la Madonna Odigitria, adesso conosciuta come “Madonna di san Luca” sia giunta sul Monte della Guardia assieme ad Angelica, la fondatrice dell’eremo. Non c’è ragione né possibilità di distinguere un’icona seguita nel 1220 o nel 1180 e i dati documentari, in presenza di uno scarto così poco significativo, diventano rilevanti, anche se non esclusivi.

Le coordinate culturali che ho provato a tracciare servono per ancorare l’immagine ad un ambiente e dimostrano la concreta possibilità che l’opera possa anche essere il frutto di maestranze che operavano in Emilia e che, nella stessa Bologna, ritroviamo al lavoro nell’unico superstito cantiere di questa feconda e smarrita stagione pittorica. In ogni caso, al di là dell’istituito confronto, molti elementi riemersi a seguito del restauro e l’osservazione finalmente ravvicinata e documentata dell’Icona, rimandano ad una stagione antica e fanno dell’icona quasi un unicum, con delle caratteristiche iconografiche ben distinte dai modelli di volta in volta richiamati a cominciare da quelli ciprioti, per altro ancora discussi tra gli storici, quanto a provenienza culturale¹⁸.

¹ Gratioli Accarisii, *Historicus Contextus Trium Bonon. Civitatis Gloriarum; hoc est templi D. Mariae Virginis de Monte divinitus constructi. Bononiae Typis Ferronianis MDCLXV*, ma scritta intorno al 1459. Cfr. M. FANTI, *La leggenda della Madonna di san Luca di Bologna. Origine, fortuna, sviluppo e valore artistico*, in *La Madonna di san Luca in Bologna*, Amilcare Pizzi editore, 1993.

² C. BERTELLI, *Appunti per la Madonna di San Luca a Bologna*, in *Byzantija Dzubie Slaviane Drevnija Rus Zapadnaja Europa*, Mosca 1973 e riedito, in “*Wolwinio e gli Angeli*” – *Studi sull’Arte medievale*, Mendrisio Accademy Press, 2006, pp. 191-199.

³ I. NIKOLAEVIC, *La Madonna del Monte*, in *Arte romanica a Bologna – La Madonna del Monte*, a cura di Ivanka Nikolaevic, Franco Bergonzoni, Francesca Bocchi, Edizioni Alfa Bologna 1973, pp. 57-85.

⁴ P. ANGIOLINI MARTINELLI, *L’icona della Beata Vergine di san Luca*, in *La Madonna di san Luca a Bologna*, a cura di Mario Fanti e Giacarlo Roversi, Bologna 1993, pp. 13-31.

⁵ V. LAZAREV, *Two newly-discovered pictures of the Lucca school*, in *The Burlington Magazine* 1927 n. 293, pp. 56-67. Lo studioso pubblica l’icona per primo, trovandola in collezione private italiana. Oggi è custodita al Metropolitan Museum of Art a New York. Per una ulteriore riflessione cfr. A. MONCIATTI, *L’arte del duecento*, Einaudi 2013, scheda n. 6 che mantiene l’attribuzione di Lazarev e pubblica una riproduzione a colori dell’opera.

⁶ Ca. 1143. Cfr. J. CROISIER, *I mosaici dell’Abside e dell’Arco Trionfale di Santa Maria in Trastevere*, in SERENA ROMANO, *Riforma e Tradizione 1050-1198. La Pittura medievale romana*, corpus volume IV, Editoriale Jaca Book, 2006, pp. 305-311.

⁷ S. ROMANO, J. ENCKELL JULLIARD, *I mosaici dell’Abside e dell’Arco absidale in Santa Maria Nova*, in SERENA ROMANO, *Riforma e Tradizione 1050-1198. La Pittura medievale romana*, corpus volume IV, Editoriale Jaca Book, 2006, pp. 335-343.

⁸ C. BERTELLI, *Appunti per la Madonna di San Luca a Bologna*, cit., p. 192.

⁹ I. NIKOLAEVIC, *La Madonna del Monte*, cit., pp. 69-72. Immagine per altro molto sciupata e adesso inserita in una cornice che la decontestualizza fino a renderne difficile anche il confronto con le altre figure degli apostoli.

¹⁰ Per l’identificazione delle nicchie seguiamo la numerazione della Nikolaevic.

¹¹ G. ZUCCHINI, *La Madonna del Monte di Bologna*, Bologna 1939, cit.

¹² J.J. BOURASSÉ, *Essai sur divers arts en trois livres* par Théophile, pretre et moine; publiée par Migne, Paris 1851, p. 755.

¹³ Tutte le indagini diagnostiche sono state eseguite dalla ditta Art-Tes s.a.s. Firenze.

¹⁴ B.V. PENTCHEVA, *Icone e Potere. La Madre di Dio a Bisanzio*, ill. p. 154. Il riferimento è solo in relazione alla posizione della mano che indica.

¹⁵ Per i documenti citati si rimanda a G. ZUCCHINI, *La Madonna del Monte*, cit.

¹⁶ Il ritrovamento di altri affreschi nel Palazzo vescovile di Parma riferiti allo stesso gruppo che opera nel Battistero e databili per via documentaria al tempo del vescovo Grazia (1224-1236) consente di col-

locare più o meno definitivamente gli affreschi del Battistero non oltre il 1230-40. Cfr. G. FIACCADORI, *Postilla sui dipinti bizantineggianti del Battistero di Parma*, in "Archivio storico per le Province Parmensi", Quarta serie vol. LI, 1999 (pubblicato nell'anno 2000), p. 461, ma cfr. tutto l'articolo.

¹⁷ M. FANTI, G. ROVERSI, *La Madonna di San Luca in Bologna. Otto secoli di storia, di arte, di fede*, cit.

¹⁸ Non intendo sottovalutare il problema dei collegamenti tra la nostra icona e le "icone crociate". I riferimenti però si limitano all'uso del fondo e delle aureole a rilievo, che non è poca cosa, ma la cui diffusione a seguito della crociata del 1204 è molto discussa tra gli storici e anche tra gli storici dell'arte e che in molti finiscono per considerare un motivo d'importazione occidentale (cfr. M. S. FRINTA, *Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West**, in "Gesta" International center of medieval art volume XX/2 1981, pp. 333-348). Al fondo a rilievo fanno da contrappunto altri elementi iconografici, quali la mano che indica in posizione orizzontale, gli occhi, il colore del maphorion che orientano verso altri riferimenti culturali che ho cercato di evidenziare nel saggio e che sono stati riscontrati su altre icone e definiti come elementi italiani (cfr. K. WEITZMANN, *Crusader Icons and la "Maniera Greca"*, in *Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo* a cura di Hans Belting – Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte vol. 2). Né la data del 1204 costituisce un termine assoluto di riferimento perché, come argomenta Folda, la diffusione ha inizio nella seconda metà del XII secolo (cfr. J. FOLDA, *Crusader painting in the 13th century: the state of the question in: Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo* a cura di Hans Belting – Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte vol. 2).