

Una “inedita” icona a rilievo bizantina:  
il *sanctus Pantaleon* del Musée de Cluny a Parigi  
Osservazioni preliminari

Mara Mason

Nel Musée du Moyen Âge -Thermes et Hôtel de Cluny a Parigi si conserva un rilievo in marmo figurato pressochè misconosciuto dagli studi sulla scultura bizantina e parimenti sul medioevo occidentale. L’opera, di dimensioni significative (122x63x6,5 cm), rappresenta san Pantaleone con gli strumenti chirurgici in mano, incorniciato da una edicola architettonica trabeata (fig. 1). Nonostante l’evidente *allure* mediobizantina del santo, ritratto con il consueto volto giovanile dal mento aguzzo e la fitta massa di capelli ricciuti, hanno pesato sull’esclusione dell’opera dal dibattito critico sia la provenienza ignota, sia i caratteri latini dell’iscrizione che l’accompagna: S[AN]C[TU]S PA[N]TALEON.

Quanto sappiamo viene da una laconica nota di spesa, conservata tra la documentazione del Musée de Cluny e datata 1847, che testimonia l’avvenuta acquisizione del bassorilievo, comprato insieme ad altri 11 pezzi, da parte di Edmond du Sommerard, conservatore del Museo (e figlio del suo fondatore, Alexandre), al modesto prezzo d’asta di 312 franchi francesi. All’esterno del foglietto, tracciata in un secondo momento a matita, è l’indicazione «vente De Lange (?)»,<sup>1</sup> da identificare con Henri Delange, un mercante d’arte ed esperto di maiolica rinascimentale e alla maniera di Bernard Palissy, cui si devono alcune intermediazioni – per esempio – anche con il Victoria & Albert Museum a Londra (pavimento Petrucci).<sup>2</sup>

A quest’unica notizia nulla aggiungono i vari cataloghi del Museo: né quello del 1851, compilato dal medesimo Du Sommerard, che descrive per la prima volta l’opera come un bassorilievo di provenienza italiana decorato con

1. Musée de Cluny, Service de la Documentation du Musée National du Moyen Âge, CL 18839.

2. Miller–Graves 2010, 94-118. Vd. anche Giardini 2014, 105-147 (*Su Henri Delange traduttore della Istoria di Giambattista Passeri e qualche noterella sui lustri rinascimentali e del periodo romantico*).

incrostazioni colorate e databile all'XI secolo;<sup>3</sup> né il catalogo del 1922, che attribuisce il rilievo ad arte greca del XIII secolo e specifica «Mode d'acquisition inconnu».<sup>4</sup>

Più circostanziata, invece, la recente scheda di catalogo del museo curata da Xavier Dectot, che ascrive l'opera alla Sicilia angioina e soprattutto aragonese della fine del XIII sec., riconoscendo accanto alla componente bizantina chiare influenze del gotico francese (nella fattispecie, nel trattamento del panneggio del mantello sul petto e nella lunga cintura ricadente tra le gambe), e individuando nel *titulus* in caratteri latini l'evidenza maggiore di una matrice culturale occidentale.<sup>5</sup>

In definitiva, con l'eccezione della recente mostra dedicata al culto di san Pantaleone nel limosino che si è tenuta nel Musée du pays d'Ussel (2004), in cui l'icona marmorea è stata esposta riproponendo la scheda del 1851 di De Sommerard,<sup>6</sup> il dibattito su questo pezzo non è finora uscito dalle mura del Musée de Cluny.

La latitanza della storiografia artistica relativamente ad un'opera che dalla metà dell'Ottocento è sempre stata esposta al pubblico discende fondamentalmente da due cause: da una parte – ma in misura minore – dalle riserve circa l'autenticità dell'opera, di cui è traccia in un foglietto, all'interno del citato faldone relativo alla documentazione sul rilievo, che rimanda la ricerca tematica anche al dossier “falsi”, sotto la voce “à authentifier”.<sup>7</sup> Riserve probabilmente all'origine dell'esclusione di questo pezzo, che André

3. Du Sommerard 1851, 245 (sch. n° 1945): «Bas-relief italien en marbre blanc, décoré d'incrustations en pâtes de couleur. XI<sup>e</sup> siècle. H 1m,20».

4. Haracourt-de Montremy 1922, 118 (sch. n° 618. *Saint Pantaléon*).

5. [X. Dectot], *Saint Pantaleon* (cl. 18839): «Le premier indice, le plus évident, est l'inscription en caractères latins, qui ne serait compréhensible que dans la Constantinople de l'Empire latin, dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Or d'autres éléments montrent une claire connaissance de l'art gothique français du milieu de ce siècle, notamment le travail des plis du manteau sur le torse. Enfin, la mode de la ceinture tombant entre les jambes n'apparaît, elle aussi, que dans la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Outre le problème de l'alphabet de l'inscription, il faut noter qu'aucun de ces éléments ne se retrouve dans la sculpture byzantine, même provinciale, du temps des Paléologues. Il convient donc de rattacher cette sculpture à un centre sous forte influence byzantine, mais où le sculpteur avait en même temps une certaine ouverture à l'art gothique français. Plus qu'à Venise, de tels centres se trouvent dans la Sicile angevine et surtout aragonaise de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, et c'est probablement à cette région qu'il faut rattacher notre œuvre» (cat. on-line: <http://www.sculpturesmedievales-cluny.fr/notices/notice.php?id=104>, url verificata fino a marzo 2016). L'opera però è esposta in museo con l'indicazione: «Orient méditerranéen, XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle» (questo almeno fino al 2013).

6. Lemaitre 2004, 85, tav. 1.

7. Vd. *supra*, n. 1.

Grabar non poteva non conoscere,<sup>8</sup> dal *corpus* sulla *Sculpture byzantine du Moyen Âge*.<sup>9</sup> In secondo luogo tale latitanza è sintomatica dell'*impasse* in cui versa lo studio della scultura figurativa bizantina dopo i primi pionieristici tentativi operati da Reinhold Lange (1964)<sup>10</sup> e André Grabar (1976) di raccogliere e ordinare in un “*corpus* coerente” un materiale decisamente problematico, in quanto sparso, decontestualizzato e stilisticamente eterogeneo. A dare la misura della situazione basta il numero delle icone annoverate o annoverabili nel catalogo delle icone a rilievo bizantine: i repertori di Lange e di Grabar schedano poco meno di sessanta icone dall'età post-iconoclasta all'età tardobizantina, di cui soltanto dieci sono di provata origine Costantinopolitana, mentre le restanti provengono da territori un tempo parte dell'impero Bizantino (ventidue pezzi da Grecia e Macedonia), o sono erratiche. Oltretutto, larga parte delle icone di provenienza sconosciuta, conservandosi a Venezia e in laguna, periodicamente è soggetta a ripensamenti circa l'attribuzione bizantina, mentre va guadagnando crescente favore l'opinione che si tratti piuttosto di contraffazioni veneziane.<sup>11</sup>

Con tali premesse, dunque, è venuto a mancare un consolidato e rassicurante repertorio di confronti e di conseguenza – anche per eccesso di prudenza, per inerzia interpretativa e per il perdurare di una concezione aprioristica e immutabile del linguaggio bizantino – l'aggiornamento e la sistematica revisione critica della materia.

Lo scopo di questo contributo, pertanto, è offrire alcuni spunti utili a tale revisione, individuando nella metodicità della comparazione stilistico-formale e soprattutto nell'analisi tecnico-esecutiva del rilievo gli strumenti per una valutazione oggettivabile della cultura artistica espressa dall'opera.

In primo luogo va rilevata l'inconsistenza di valutazioni legate all'intitolazione latina: una osservazione più attenta e ravvicinata della lastra rivela che il *titulus* SANCTUS PANTALEON è frutto di un rimaneggiamento posteriore seguito all'abrasione dell'iscrizione originaria, disposta in verticale e verosimilmente in caratteri greci. L'attuale iscrizione, infatti, si trova su una fascia rialzata del fondo e, per contro, ai lati della testa del santo si percepisce una depressione, ovvero un abbassamento del piano di fondo dove in origine doveva essere il titolo greco (fig. 2). Inoltre sul lato sinistro è ancora

8. Grabar succedette a Gabriel Millet in qualità di direttore degli studi in arte bizantina e archeologia presso l'École des hautes études di Parigi dal 1937 al 1966; vd. anche Maguire 1991, XII-XV.

9. Grabar 1976.

10. Lange 1964.

11. Con riferimento solo ad alcune delle pubblicazioni più recenti, vd.: Maguire 2002, 303-312; Davis 2006, anche in versione abbreviata: Id. 2007, 69-87; Bezzi 2007, 3-69. Sul problema vd. anche le considerazioni, trattate in maniera più circostanziata, in Mason 2012, 25-39 in particolare.

visibile, a luce radente, il tratto verticale di una lettera, forse iota oppure l'asta verticale del gamma del consueto ΑΓΙΟΣ o dell'iniziale del nome (cfr. fig. 3).

In secondo luogo, pure i dettagli dell'abbigliamento sono rivelatori di un coerente contesto bizantino: la lunga cintura ricadente sul davanti non è soltanto un accessorio di moda nella Francia della seconda metà del XIII secolo, ma trova riscontro nell'iconografia bizantina dei santi anargiri almeno a partire dal XII secolo,<sup>12</sup> come per esempio nella figura di san Ciro in Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo, e ancor più nelle omologhe immagini di san Panteleimon nella riza d'argento dell'icona con i santi Pietro e Paolo a Novgorod (XII sec.),<sup>13</sup> nel celebre affresco della chiesa a lui intitolata a Nerezi,<sup>14</sup> e nell'icona a rilievo del Kunsthistorisches Museum a Vienna (figg. 4-5).<sup>15</sup> Inoltre – a ben vedere – la cintura che orna la veste del san Pantaleone di Parigi si qualifica come un'ampia fascia di tessuto orlata alle estremità con una frangia e impreziosita per l'intera lunghezza da inserti policromi, analoga alle “fuschiacche” ricamate o cosparse di gemme, dell'abito bizantino, e ben diversa dalle cinture di cuoio lunghe e sottili indossate dalla folla di santi, re e regine che abita i grandi portali gotici. Coerentemente, poi, il ricco ed elaborato drappeggio del manto e della veste del santo anargiro, gli orli zigzaganti e molli del manto, e l'intaglio nitido delle pieghe rimandano agli esempi più sofisticati della scultura mediobizantina, e in particolare alla celebre *Vlachernitissa* proveniente dal monastero costantinopolitano di San Giorgio dei Mangani<sup>16</sup> e alla *Valchernitissa* nel Museo regionale di Messina, sebbene qui interpretati in maniera più rigorosa e incisiva (figg. 6-7).<sup>17</sup> Inoltre, in ragione del sistema di pieghe innestate replicato su entrambe le gambe,<sup>18</sup> particolarmente significativo appare il confronto con la miracolosa *Hodighitria* ora in San Francesco della Vigna a Venezia, ma appartenuta alla chiesa di Santa Maria della Celestia prima delle soppressioni napoleoniche, e lì condotta nel 1372 da due fratelli di casa Contarini che l'avevano

12. Più anticamente si incontra soprattutto nella rappresentazione di presbiteri, com'è per esempio nel Menologio di Basilio II, BAV, Vat. gr. 1613, e nel Menologio c.d. “Imperiale” del Museo storico Statale di Mosca, Sin. gr. 183.

13. Gordienko 1996, 85-93, fig. 2 a p. 93.

14. Su Nerezi vd.: Bardzieva Trajkovska 2004, in particolare pp. 72, 172-194, figg. 4-6; Lazarev 1967, 199 ss. e nn. 59-60 (p. 255 s.), figg. 302-308.

15. Lange 1964, 78 s., fig. 22.

16. Demangel–Mamboury 1939, 155-161; Lange 1964, 43 s., fig. 1; Grabar 1976, 35 s., tav. I/a

17. Lange 1964, 66 s., fig. 15; Farioli Campanati 1982, 293, fig. 215 a p. 279; Ousterhout 1997, 450, fig. 291 a p. 451.

18. Simile per concezione, ma declinato con cadenze provinciali, il panneggio della tunica di Cristo nell'icona a rilievo del Museo archeologico di Sofia (XII-XIII sec.): Karadimitrova 2012, 308, fig. XI.6 a p. 309.

rinvenuta e prodigiosamente prelevata da Costantinopoli – stando a quanto riferisce Flaminio Corner nelle *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello* (fig. 8).<sup>19</sup>

Di là dalla tipologia delle pieghe e dalla condivisione di un comune repertorio di forme e stilemi, sono però le caratteristiche tecniche del rilievo e dell'intaglio a determinare la provenienza bizantina dell'opera, e ancor più a qualificarla come l'esito notevolissimo di un artista o di una bottega sofisticata e colta. Anzitutto è una peculiarità costante della scultura medio-bizantina lo spessore esiguo della lastra marmorea e analogamente il bassissimo rilievo della parte figurata, che, in quest'opera, sporge al massimo 4 cm per le parti maggiormente aggettanti rispetto al piano del fondo (fig. 9).

L'impressione di una maggiore evidenza plastica e saldezza volumetrica deriva invece da una accurata scansione dei piani, ottenuta attraverso il finissimo gioco di sovrapposizioni della plissettatura del panneggio, con un sensibilità per il trattamento delle superfici accostabile all'intaglio eburneo. Il richiamo all'avorio (e verosimilmente alla perdita scultura lignea)<sup>20</sup> vale ancor più per la tecnica impiegata, laddove la creazione di pieghe e zone d'ombra deriva analogamente da un intaglio obliquo rispetto al piano di fondo, e da un uso decisamente parco del sottosquadro – qui adoperato solo in corrispondenza delle pieghe del manto che ricadono sopra l'avambraccio sinistro.<sup>21</sup> A dire cioè che, qualunque sia il *medium* adoperato, la scultura mediobizantina sembra avere una base comune non tanto sul piano formale quanto relativamente alla concezione plastica della figura umana, per via di una tridimensionalità più apparente che reale, e al procedimento tecnico-esecutivo atto a creare illusoriamente tale tridimensionalità.<sup>22</sup>

La medesima condivisione di un modo di costruire l'immagine che comprende trasversalmente tutte (o quasi) le arti plastiche ritorna poi nel rapporto tra parte figurata e cornice. Confine invalicabile tra la rarefatta sostanza plastica dei corpi e lo spazio fisico dell'osservatore, la cornice diviene il limite ideale del sacro, perdendo o conservando labilmente la connotazione

19. Corner 1758, 154 s. L'icona non compare nel catalogo di Lange, né in quello di Grabar. Vd. invece Davis 2006, 30, con bibliogr.

20. Unica eccezione alla pressochè totale perdita della scultura lignea bizantina è la straordinaria *Hodighitria* del monastero della Visitazione di Treviso, vd. Mason 2002, 7-46, figg. 1-23; Fiaccadori 2002, 47-70, figg. 24-46; Mason 2012, 7-56, con ulteriori rimandi bibliogr., e accenno anche alle relazioni tra icone eburnee e icone lignee.

21. Sulla tecnica degli avori bizantini vd. Cutler 1994, 110-140 in particolare; Id. 2008, 37-52, tavv. 7-10.

22. Una concezione del tutto differente, dunque, da quella della scultura di età paleologa, dove l'energica struttura plastica delle figure è costruita per grandi masse, lasciando la superficie scabra, solcata dai segni della gradina, e affidando ad una vivace policromia, stesa su una consistente preparazione a base di gesso, il compito di definire e rifinire l'aspetto finale: vd. Melvani 2013, 31-37; Barsanti 2014, 12 in particolare.

di elemento concreto e tangibile con cui l'immagine sacra può interagire (diversamente da quanto accade nella scultura occidentale). Non a caso, nei rilievi di maggiore formato così come nell'intaglio eburneo, le parti maggiormente aggettanti delle figure raramente fuoriescono dalla cornice sopravanzandone l'oggetto massimo. Di solito invece – e questo vale anche per il rilievo del Musée de Cluny – i punti più rilevati di parti figurate e di modanature o incorniciature architettoniche giacciono sullo stesso piano, come si può ben vedere osservando la lastra di profilo.<sup>23</sup>

Rimanda poi alla sensibilità per i valori cromatici e per gli effetti di preziosismo materico dell'estetica e della cultura artistica bizantina la tecnica dell'incrostazione con paste vitree,<sup>24</sup> impiegata con sobrietà nell'icona di san Pantaleone per la decorazione della cintura (fig. 10), in corrispondenza della fibula che trattiene il mantello, nella definizione dell'astuccio con i medicinali e gli strumenti medici, e infine nella decorazione architettonica dell'architrave e dei capitellini. La gamma cromatica è vivace e varia: nell'alveolo dell'astuccio si conservano frammenti di pasta vitrea color bruno-tabacco, sulla cintura si alternano cerchi di color nero-ossidiana e losanghe verdi (con l'eccezione del vetro circolare posizionato sul punto vita, non compatto e uniforme come le altre "gemme", ma bulicoso e di un verde differente), e infine arancio becco-di-merlo sulle parti architettoniche. Pur essendo numerosi i confronti proponibili in merito all'uso di inserti di pasta vitrea (o di marmi colorati), basti qui citare per l'evidente somiglianza dell'effetto decorativo complessivo due celebri rilievi ora conservati nel Museo Archeologico di Istanbul, ovvero l'*Hodigitria* d'età comnena proveniente dall'area dov'è la Sokollu Mehmet Paşa Camii (XI sec.),<sup>25</sup> e la frammentaria *Ascensione di Alessandro* (X-XI sec.? Fig. 11).<sup>26</sup>

23. Per quanto riguarda l'avorio vd. Cutler 1994, 102; Id. 2008, 43, e n. 33, dove osserva che le eccezioni sono davvero rare; differente tuttavia la sua opinione in merito al valore della cornice «It contributed materially to the sense of substance, to the illusion of reality, which is the raison d'être of byzantine ivory sculpture» (Cutler 1994, l. cit.).

24. Di là dalla più celebre tecnica decorativa con incrostazione a mastice (per tutti vd.: Coden 2004, 69-94; Id. 2006; Barsanti 2007, 5-49, in particolare 31-49), numerosi, benchè sovente frammentari, sono gli esempi di figure con inserti di paste vitree colorate (ma anche marmi colorati ed elementi ceramici). Tra i più noti e meglio conservati sono l'icona con santa Eudocia proveniente dal monastero di Costantino Lips e il pannello di iconostasi con tre apostoli del Museo bizantino di Atene, di cui rispettivamente: Gerstel 1997, 41-43; Chatzidakis 1997, 43; per una panoramica generale vd. Barsanti 2007, 26-41, con bibliogr.

25. Lange 1964, 55, fig. 9, che erroneamente la indica proveniente dalla chiesa (del monastero) della Panachrantos, da alcuni autori identificato a torto con la Fenari Isa Camii (su questo punto vd. Janin 1969, 215); Grabar 1976, 37, tav. I/b; Firatli 1990, sch. n° 131 a p. 79, tav. 46/131, indica come provenienza la Sokollu Mehmet Paşa Camii.

26. Grabar 1976, 37 s., tav. III/c; Firatli 1990, sch. n° 76 a p. 40, tav. 28/76.

La componente cromatica del *San Pantaleone* non si esauriva tuttavia nell'avvicendamento delle incrostazioni. Nelle scanalature delle foglie d'acanto del capitello destro, sono chiaramente visibili anche lacerti di un pigmento blu-verde in vivace contrasto con l'arancio della pasta vitrea negli occhielli delle foglie medesime (fig. 12). Inoltre contribuiscono a restituire la *facies* policroma dell'icona ulteriori tracce di pittura rilevabili sulla massa dei capelli (di color bruno), e sul nimbo (dov'è dell'ocra gialla, forse impiegata come base per una stesura finale d'oro).<sup>27</sup> Purtroppo l'esame autoptico delle superfici unitamente all'esiguità dei frammenti dipinti non consente di attribuire con sicurezza le stesure di colore alla fase originaria dell'icona, piuttosto che alla sua successiva ricontestualizzazione latina; tuttavia l'oramai ben documentato impiego del colore nella scultura decorativa e figurativa bizantina avvalora l'ipotesi di un'opera interamente colorata.<sup>28</sup> Solo così, d'altra parte, le incrostazioni di paste vitree si integrerebbero armonicamente nel contesto scultoreo senza spiccare isolate (e un po' incongruenti) contro il marmo bianco, come appaiono ora.

La sobria cornice architettonica dell'icona parigina si rivela invece del tutto inconsueta nel panorama delle icone a rilievo lapidee per via dell'edicola architravata in luogo della più frequente struttura archivoltata. Nondimeno sia la cornice con colonne e architrave, sia la tipologia dei singoli elementi architettonici sono inquadrabili a pieno titolo nell'ambito della cultura architettonica bizantina: la collocazione del santo nello spazio quadrangolare dell'edicola trabeata evoca infatti contesti simili alla decorazione marmorea dei pilastri che affiancano il *naos* della Kalenderhane Camii (Kyriotissa? 1195-1220),<sup>29</sup> dove le ampie specchiature incorniciate da pilastri, capitelli e architrave scolpita, in origine erano destinate verosimilmente ad accogliere grandi icone proskinetarie. Inoltre la cornice architettonica del *San Pantaleone* manifesta un coerente e rigoroso impiego di un lessico architettonico misurato ed elegante, di fattura accurata, intriso di suggestioni antiche e colte, particolarmente evidenti nella tipologia dei capitellini e nelle basi delle colonne. I primi, a foglie d'acanto angolari, ap-

27. Contro l'ipotesi di falso, la presenza di colore, a maggior ragione, depone a favore dell'autenticità dell'opera; vd. *supra* p. 114.

28. Già Demangel-Mamboury 1939, 128-131, rilevavano la presenza di resti di policromia dipinta sulle sculture frammentarie portate alla luce durante gli scavi a San Giorgio dei Mangani. Tra i vari esempi vd. Hjort 1979, 199-289; Vikan 1995, 104-108 (*Roundel. Emperor John II*), e tav. 40; Melvani 2013, 36 in part.; e Barsanti 2014, 10-25, con ampia bibliogr. Chiaramente il gusto per la scultura policroma è una eredità del mondo classico: vd. in generale *I colori del bianco* 2004; e H. Bankel 2004.

29. Peschlow 1997, 101-111.

paiono chiaramente modellati su esempi bizantini di VI secolo (fig. 13);<sup>30</sup> esempi poi ripresi nel corso dell'XI, in quel clima di citazione della scultura tardoantica, di V e VI secolo, che gli è valso l'appellativo di *revival Giustiniano*<sup>31</sup> (e che contraddistinse anche gli esordi del cantiere di San Marco a Venezia, seppure rimodulato secondo un gusto per i netti trapassi chiaroscurali, come mostra l'adozione di colonnine ottagonali nel portale maggiore). Suggestioni antiche altrettanto evidenti nella modanatura delle basi delle colonne poggianti su plinto, accostabili a quelle della *Vlachernitissa* ora nel Bode Museum di Berlino e proveniente dal monastero costantinopolitano della Perivleptos (fig. 14),<sup>32</sup> come pure alle basi del rilievo della *Deesis* in San Marco a Venezia,<sup>33</sup> ma la cui matrice antica traspare ancora una volta dal confronto con un frammento scultoreo di VI secolo, con cui condivide – questo sì un dettaglio d'eccezione – le classicissime scanalature della colonna (fig. 15).<sup>34</sup>

Volendo infine avanzare qui, in via preliminare, una ipotesi attributiva più circostanziata, vale la pena aggiungere alcune considerazioni di natura squisitamente stilistico-formale sulle declinazioni dell'immagine di san Panteleimon, laddove le forme piene del volto giovanile e la massa voluminosa dei capelli ricci dell'icona del Musée de Cluny non solo rimandano alla consolidata iconografia bizantina del santo – com'è per esempio in alcune delle sue rappresentazioni più note quali l'icona di san Panteleimon del monastero atonita del Grande Lavra (XII secolo; figg. 16-17), la citata immagine ad affresco di san Panteleimon a Nerezi, e l'icona con scene derivate dalla *passio* di Simeone Metafraste del Monastero di Santa Caterina sul Sinai (inizio XIII secolo; fig. 18)<sup>35</sup> –, ma rivelano nel contempo una sostanza plastica e un piglio fresco e quasi sensuale che segnano la distanza dalle figure spiritualmente trasfigurate della seconda metà del XII e del XIII secolo. Qui, infatti, è ancora assente l'allungamento dell'ovale dal mento aguzzo, gli occhi allungati e il naso sottile delle icone appena menzionate; e piuttosto l'accostamento è con una concezione complessiva delle fattezze umane animata dalla vivacità carnale che connota certe figure di XI secolo: il volto rotondo e soffice, quasi trapunto da occhi,

30. Firatli 1990, sch. n° 66 a p. 35, tav. 26/66. Per una panoramica vd. Kautzsch 1936; Barsanti 1989, 91-220; Firatli 1990; per la diffusione della tipologia vd. anche Olivieri Farioli 1969, *passim*.

31. Dennert 1997; Id. 1998, 119-131.

32. L'icona è stata datata all'XI sec. da: Demangel-Mamboury 1939, 158 (n. 11) e 161, e Lange 1964, 45 s.; e al XII sec. da: Grabar 1976, 123, e Effenberger 2000, 88 s. («metà del XII»), con ampia bibliogr.

33. Grabar 1976, 121, tav. XCII.

34. Firatli 1990, 85 s., tav. 50/152a-c: «VI<sup>e</sup> siècle (première moitié?)».

35. Patterson Ševčenko 1997, 378-379; Κυκιάρης 2006, 233-244.



naso e bocca, la forma arrotondata dell’occhio con la palpebra segnata, il naso raccorciato e carnoso, le labbra vere, trovano i confronti più convincenti, per esempio, con una testina frammentaria ora nel Museo archeologico di Istanbul,<sup>36</sup> datata in via ipotetica all’XI secolo, con un testa di san Giorgio passata recentemente attraverso il mercato antiquario e ora in collezione privata, e con il san Giorgio di Caorle, prima del drammatico deterioramento della superficie marmorea avvenuto nel corso degli ultimi cinquant’anni, che ne ha definitivamente compromesso ogni possibilità di lettura (figg. 19-22).<sup>37</sup>

In conclusione, ipotesi orientate ad attribuire l’icona di san Pantaleone a contesti occidentali, siano essi genericamente italiani o circoscrivibili alla Sicilia angioina, non trovano né il sostegno di confronti diretti né corrispondenze stilistiche, iconografiche e/o tecnico-esecutive convincenti con la scultura dell’Occidente medievale e gotico. L’unico elemento riconducibile all’ambiente ponentino è il *titulus* in caratteri latini del santo, che tuttavia discende da un rimaneggiamento successivo della lastra, ascrivibile al XIII secolo in base al dato paleografico. L’abrasione dei caratteri greci e la loro sostituzione con un’iscrizione latina è indicativa della collocazione dell’icona in un nuovo contesto devozionale, geograficamente estraneo al mondo greco. Forse un’indagine paleografica approfondita potrebbe restituire con maggiore precisione il luogo di destinazione che segnò la “seconda vita” dell’icona, chiarendo così le circostanze del suo trasferimento in Occidente.<sup>38</sup> Nondimeno, risalendo tali modificazioni al XIII secolo, è plausibile che l’icona marmorea fosse stata sottratta a qualche santuario bizantino in seguito agli avvenimenti della quarta crociata. La qualità dell’icona, in termini di linguaggio formale e di competenza esecutiva, lascia pensare ad una provenienza costantinopolitana, forse da uno dei numerosi santuari dedicati a Παντελεήμων – ne esistevano ben nove solo nella capitale –,<sup>39</sup> anche se le esigue notizie in merito non consentono di assegnare l’immagine ad un edificio preciso.

I confronti istituiti sopra, in particolare quelli con la *Valchernitissa* di San Giorgio dei Mangani e – in seconda istanza – con la *Valchernitissa* di Messina per le peculiarità del panneggio, e con le testine del Museo

36. Firatli 1990, 80, tav. 47/134: «XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles?».

37. Vd. Mason 2011, 344-390.

38. Nulla esclude che l’icona si trovasse in Francia già nel XIII sec.; tuttavia la straordinaria diffusione del culto di san Pantaleone in Occidente rende al momento congetturale qualsiasi ipotesi. Sulla diffusione del culto vd. in generale: Lemaitre 2004, 7-54 in part.; Luongo 2006, 19-40; Galdi 2006, 57-75; Taverna 2008, 31-57, sebbene incline ad attribuirlo in maniera pervasiva a presenze armene; Niero 2009, 113-134.

39. Janin 1969, 386 ss.

archeologico di Istanbul, del *san Giorgio* (?) di collezione privata, e del *san Giorgio* di Caorle per le fattezze del volto, non solo sostanziano l'attribuzione dell'icona del Musée de Cluny al *milieu* bizantino-costantinopolitano, ma esplicitano la sua partecipazione ad una comune temperie artistica, qualificata da un linguaggio elegante e colto, permeato di reminescenze classiche, originale nelle singole declinazioni e poco aduso all'impiego di sigle codificate. Un linguaggio che sembra rispecchiare le tendenze della prima età comnena e consente a buon diritto di collocare l'icona di *san Pantaleone* del Musée de Cluny tra gli esemplari più sofisticati e significativi della scultura figurativa bizantina, con una probabile datazione tra gli ultimi decenni dell'XI e i primi del XII secolo.

## Abbreviazioni bibliografiche

- Bankel 2004 = H. Bankel, *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Città del Vaticano–Roma, Musei Vaticani–De Luca Editori d’Arte 2004 (Collana di Studi e Documentazione, 1).
- Bardzieva Trajkovska 2004 = D. Bardzieva Trajkovska, *St. Panteleimon at Nerezi. Fresco painting*, Skopje, Sigmepres 2004.
- Barsanti 1989 = C. Barsanti, *L’esportazione di marmi dal Proconneso nelle regioni pontiche durante il IV-VI secolo*, «Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte» s. III, XII (1989), 91-220.
- Barsanti 2007 = C. Barsanti, *La scultura mediobizantina fra tradizione e innovazione*, in *Bisanzio nell’età dei Macedoni. Forme della produzione letteraria e artistica*. VIII Giornata di studi bizantini, Milano 15-16 marzo 2005, a c. di F. Conca, G. Fiaccadori, Milano, Cisalpino–Istit. Ed. Universitario 2007 (Quaderni di Acme, 87), 5-49.
- Barsanti 2014 = C. Barsanti, *Una rara scultura costantinopolitana di epoca paleologa a Murano*, «Venezia Arti» 24 (2014), 10-25.
- Bezzi 2007 = M. Bezzi, *Iconologia della sacralità del potere: il tondo Anagan e l’etimasia*, Spoleto, Fondazione CISAM 2007 (Quaderni della Rivista di bizantinistica), 3-69.
- Chatzidakis 1997 = M. C(hatzidakis), sch. n° 9. *Iconostasis Panel with Three Apostles*, in *The Glory of Byzantium*, 43.
- Coden 2004 = F. Coden, *Da Bisanzio a Venezia: niello o champlevé? Questioni critiche sulla scultura ad incrostazione di mastice*, «Saggi e memorie di storia dell’arte» 28 (2004), 69-94.
- Coden 2006 = F. Coden, *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Padova, Il Poligrafo 2006.
- Corner 1758 = F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello, tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*, Padova, Stamperia del Seminano 1758.
- Cutler 1994 = A. Cutler, *The Hand of the Master: Craftmanship, Ivory and Society in Byzantium (9<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> Centuries)*, Princeton, P.U.P. 1994.
- Cutler 2008 = A. Cutler, *Resemblance and Difference: Carving in Byzantium and Ottonian Germany in the Ivory Century*, in *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*, Hrsg. von G. Bühl, A. Cutler, A. Effenberger, Wiesbaden, Reichert Verl. 2008 (Spätantike - frühes

- Christentum - Byzanz; Reihe B: Studien und Perspective, 24), 37-52, tavv. 7-10.
- Davis 2006 = Ch. Davis, *Byzantine Relief Icons in Venice and along the Adriatic Coast: Orants and other images of the Mother of God*, München, Fundamenta Arte 2006.
- Davis 2007 = *Venetian and Byzantine Relief Icons in the Basilica di San Marco. Form, Placement, Function, Reception*, in *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Hrsg. v. J. Mysok, J. Wiener, Münster, Rhema 2007, 69-87.
- Demangel-Mamboury 1939 = R. Demangel, E. Mamboury, *Le quartier des Manges et la première région de Constantinople*, Paris, De Boccard 1939 (Recherches françaises en Turquie, 2).
- Dennert 1997 = M. Dennert, *Mittelbyzantinische Kapitelle. Studien zu Typologie und Chronologie*, Bonn, Rudolf Habelt 1997 («Asia Minor Studien» 25).
- Dennert 1998 = M. Dennert, *Zum Vorbildcharakter justinianischer Bauplastik für die mittelbyzantinische Kapitellproduktion*, in *Spätantike und byzantinische Bauskulptur*. Beiträge eines Symposions in Mainz, Februar 1994, Hrsg. U. Peschlow, S. Möllers, Stuttgart, F. Steiner Verlag 1998 («Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie» 19), 119-131.
- Du Sommerard 1851 = E. Du Sommerard, *Musée des Thermes et de l'Hotel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art, de l'Antiquité du Moyen Age et de la Renaissance exposés au Musée des thermes et de l'Hotel de Cluny*, Paris, Hotel de Cluny 1851.
- Effenberger 2000 = A. Effenberger, sch. n° 25, in *Konstantinopel. Scultura bizantina dai Musei di Berlino*, Cat. della mostra, Ravenna, Mus. Naz., 15 apr.-17 sett. 2000, a c. di A. Effenberger, Verona, Ed. de Luca 2000, 88-89.
- Farioli Campanati 1982 = R. Farioli Campanati, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in *I bizantini in Italia*, Milano, Libri Scheiwiller 1982 (Antica Madre).
- Fiaccadori 2002 = G. Fiaccadori, *Parergon Tarvisinum*, «Miscellanea marciiana» XVII (2002 [ma 2003]), 47-70, figg. 24-46.
- Firatli 1990 = N. Firatli, *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul*, Paris, J. Maisonneuve Éd. 1990 (Bibliothèque de l'Institut français d'études anatoliennes d'Istanbul, XXX).
- Galdi 2006 = A. Galdi, *La diffusione del culto di San Pantaleone in Campania e in Puglia nei secoli XI-XV*, in *Pantaleone da Nicomedia*, 6-75.
- Gerstel 1997 = S.E.J. Gerstel, sch. n° 8. *Inlaid Icons from the Lips Monastery*, in *The Glory of Byzantium*, 41-43.
- Giardini 2014 = C. Giardini, *Maioliche ducali e riflessioni ceramiche*, Ancona, Il lavoro editoriale 2014, 105-147.

- Gordienko 1996 = E.A. Gordienko, *A Silver Case of the Icon of Ss. Peter and Paul and Especial Features of the Novgorodian Liturgy in the Twelfth Century*, in *Acts of XVIIIth International Congress of Byzantine Studies. Selected Papers*, III. *Art History, Architecture, Music*, Moscow 1991, ed. by I. Ševčenko, G.G. Litavrin, Shepherdstown, WV 1996, 85-93.
- Grabar 1976 = A. Grabar, *Sculpture byzantine du Moyen Âge*, II. (*XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle*), Paris, Picard 1976 (Biblioth. des «CArch», XII).
- Haracourt–de Montremy 1922 = E. Haracourt, F. de Montremy, *Musée des thermes et de l’Hôtel de Cluny. Catalogue général*, I. *La pierre, le marbre et l’albâtre*, Paris, Musées nationaux 1922.
- Hjort 1979 = Ø. Hjort, *The Sculpture of Kariye Camii*, «Dumbarton Oaks Papers» 33 (1979), 199-289.
- I colori del bianco* 2004 = *I colori del bianco. Mille anni di colore nella scultura antica*. Cat. della mostra, Città del Vaticano 17 nov. 2004-31 genn. 2005, a c. di P. Liverani, Città del Vaticano–Roma, Musei Vaticani–De Luca Editori d’Arte 2004.
- Janin 1969 = R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l’empire byzantin*, III. *Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique. Les églises et les monastères*, Paris, Impr. de Bontemps 1969<sup>2</sup> (Publ. de l’Inst. fr. d’ét. byzantines, n.n.).
- Karadimitrova 2012 = K. Karadimitrova), Sch. n<sup>o</sup> XI.6. *Relief mit segnendem Christus*, in *Das goldene Byzanz und der Orient*. Kat. zur Ausstellung, Schallaburg 30. März-4. November 2012, Hrsg. von F. Daim, Schallaburg, Schallaburg Kulturbetriebsges 2012, 308-309.
- Kautzsch 1936 = R. Kautzsch, *Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert*, Berlin–Leipzig, De Gruyter 1936.
- Κυκιάρης 2006 = Σ. Κυκιάρης, *Εικόνα του αγίου Παντελεήμος με σκηνές του βίου του στη μονή Σινά* [*The Vita icon of St Panteleemon in the Sinai Monastery*], «Δελτίον τής Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας» σ. IV, 27 (2006), 233-244.
- Lange 1964 = R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen, Verl. A. Bongers 1964 (Beitr. z. Kunst d. Christl. Ostens, 1).
- Lazarev 1967 = V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, Einaudi 1967 (Bibl. di storia dell’arte, 7).
- Lemaitre 2004 = *Saint Pantaléon et son culte en Limousin*. Cat. de l’Exposition, Musée du pays d’Ussel 13 juillet-1ere septembre 2004, rédigé par J.-L. Lemaitre, Ussel–Paris, Musée du Pays d’Ussel–Diffusion de Boccard 2004 (Memoires et documents sur le Bas-Limousin, s. in-12, 21).
- Luongo 2006 = G. Luongo, *San Pantaleone in Occidente*, in *Pantaleone da Nicomedia*, 19-40.

- Maguire 1991 = H. Maguire, *André Grabar. 1896-1990*, «Dumbarton Oaks Papers» 45 (1991), XII-XV.
- Maguire 2002 = H. Maguire, *Observations on the Icons of the West Façade of San Marco in Venice*, in *Byzantine Icons. Art, Technique and Technology*. Internat. Symposium, Gennadius Libr.–The American School of Classical Studies of Athens 20-21 Febr. 1998, ed. by M. Vassilaki, Heraklion, Crete U.P. 2002, 303-312.
- Mason 2002 = M. Mason, *Un'icona lignea mediobizantina. La «Beata Vergine della Cintura di Costantinopoli» del Monastero della Visitazione di Treviso*, «Miscellanea marciana» XVII (2002 [ma 2003]), 7-46, figg. 1-23.
- Mason 2011 = M. Mason, *Le sculture sulla facciata del duomo di Santo Stefano a Caorle e un bottino della crociata a Costantinopoli*, «La parola del passato», LXVI (2011 [ma 2013]), 344-390.
- Mason 2012 = M. Mason, *Venezia o Costantinopoli? Sulla scultura figurativa bizantina a Venezia e nell'entroterra veneto e – di nuovo – sulla Beata Vergine della Cintura di Costantinopoli del Monastero della Visitazione a Treviso*, «Saggi e memorie di storia dell'arte» 36 (2012 [ma 2013]), 7-56.
- Melvani 2013 = N. Melvani, *Late Byzantine Sculpture*, Turnhout, Brepols 2013 (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages, 6).
- Miller–Graves 2010 = E. Miller, A. Graves, *Rethinking the Petrucci Pavement*, «Renaissance Studies» 24/1 (2010), 94-118.
- Niero 2009 = A. Niero, *Il culto di San Pantaleone a Venezia*, in *Pantaleone da Nicomedia santo tra cielo e terra: reliquie, culto, iconografia*. Secondo convegno di studi nel XVII centenario, Ravello, Complesso della Ss. Annunziata 23-24 luglio 2005, & *I santi venuti dall'Oriente. Trifone e Barbara sul cammino di Pantaleone*, Terzo convegno di studi, Ravello, Complesso Ss.A. 24-25 luglio 2006, a cura di C. Caserta, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane 2009, 113-134.
- Olivieri Farioli 1969 = R. Olivieri Farioli, «Corpus» della scultura paleocristiana bizantina e altomedievale di Ravenna, III. *La scultura architettonica: basi, capitelli, pietre d'imposta, pilastri e pilastrini, plutei, pulvini*, Roma, De Luca ed. 1969.
- Ousterhout 1997 = R. O(usterhout), sch. n° 291, in *The Glory of Byzantium*, 450-451.
- Pantaleone da Nicomedia = Pantaleone da Nicomedia santo e taumaturgo tra Oriente e Occidente*. Atti del Convegno, Ravello 24-26 luglio 2004, a c. di C. Caserta, M. Talalay, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane 2006.
- Patterson Ševčenko 1997 = N. Patterson Ševčenko, sch. n° 249. *Icon with Saint Panteleimon and Scenes from His Life*, in *The Glory of Byzantium*, 378-379.

- Peschlow 1997 = U. Peschlow, *Architectural Sculpture, in Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, their History, Architecture, and Decoration. Final Reports on the Archaeological Exploration and Restoration at Kalenderhane Camii 1966-1978*, ed. by C.L. Striker, Y. Dogan Kuban, Mainz am Rhein, Ph. Von Zabern 1997, 101-111.
- Sinkević 2000 = I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architectural, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000.
- Taverna 2008 = D. Taverna, *Culti orientali nel Piemonte medievale: San Pantaleone*, «Studi sull’Oriente Cristiano» 12/1 (2008), 31-57.
- The Glory of Byzantium = The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*. Cat. of the exhib., March 11-July 6 1997, ed. by H.C. Evans, W.D. Wixom, New York, The Metropol. Mus. 1997.
- Vikan 1995 = G. Vikan, *Catalogue of the Sculpture in the Dumbarton Oaks Collection from the Ptolemaic Period to the Renaissance*, Washington, DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection 1995.