

# Arte medievale

2020

IV serie - anno X, 2020 Spedizione postale gruppo IV 70%



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

SilvanaEditoriale

# *Arte medievale*

IV serie - anno X, 2020

# Arte medievale

IV serie - anno X, 2020



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

SilvanaEditoriale

## Arte medievale

Periodico annuale

IV serie - anno X, 2020 - ISSN 0393-7267

© Sapienza Università di Roma

## Direttore responsabile

Anna Maria D'Achille

## Direzione, Redazione

Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo

Sapienza Università di Roma

P.le Aldo Moro, 5 - 00185 Roma

Tel. 0039 06 49913409

e-mail: artemedievale@uniroma1.it

www.artemedievale.it

I testi proposti per la pubblicazione dovranno essere redatti secondo le norme adottate nella rivista e consultabili nel suo sito. Essi dovranno essere inviati, completi di corredo illustrativo (immagini in .tif o .jpg ad alta risoluzione di 300 dpi in un formato adatto alla leggibilità) e riassunto, per essere sottoposti all'approvazione del Comitato Scientifico al seguente indirizzo:

artemedievale@uniroma1.it.

La rivista, impegnandosi a garantire in ogni fase il principio di terzietà della valutazione, adotta le vigenti procedure internazionali di *peer review*, con l'invio di ciascun contributo pervenuto, in forma anonima, a due revisori anch'essi anonimi.

Il collegio stabile dei revisori scientifici della rivista, che si avvale di studiosi internazionali esperti nei diversi ambiti della storia dell'arte medievale, può essere di volta in volta integrato con ulteriori valutatori qualora ciò sia ritenuto utile o necessario per la revisione di contributi di argomento o taglio particolare.

La Direzione della rivista conserva, sotto garanzia di assoluta riservatezza, la documentazione relativa al processo di valutazione, e si impegna a pubblicare con cadenza regolare sulla rivista stessa l'elenco dei valutatori che hanno collaborato nel biennio precedente.

## Autorizzazione Tribunale di Roma n. 241/2002 del 23/05/2002

*In copertina: Parigi, Bibliothèque nationale de France, Espagnol 30, Atlante catalano del 1375, rielaborazione (© Paris, BnF)*



## Distribuzione

### Silvana Editoriale

Via de' Lavoratori, 78

20092 Cinisello Balsamo, Milano

Tel. 02.453951.01

Fax 02.453951.51

www.silvanaeditoriale.it

### Direzione editoriale

Dario Cimorelli

### Coordinamento e grafica

Piero Giussani

*Fotolito: CQ Fotoservice, Cinisello Balsamo (Milano)*

*Stampa e rilegatura: Tip.Le.Co. snc, San Bonico (Piacenza)*

Finito di stampare nel dicembre 2020

### Valutatori del biennio 2014-2016

Valter Angelelli, Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Gerardo Boto, Varela Universitat de Girona

Jean-Pierre Caillet, Université Paris Nanterre

Fabrizio Crivello, Università di Torino

Tiziana Franco, Università di Verona

Michele Macchiarola, CNR- ISTECC, Faenza

Massimo Medica, Museo Civico Medievale, Bologna

Marina Vicelija, University of Rijeka

William Tronzo, University of California, San Diego

### Valutatori del biennio 2016-2018

Manuel Castiñeiras, Universitat Autònoma de Barcelona

Fulvio Cervini, Università di Firenze

Marina Falla, Università del Salento

Saverio Lomartire, Università del Piemonte Orientale

“Amedeo Avogadro”

Maria Raffaella Menna, Università della Tuscia

Alessio Monciatti, Università del Molise

Marco Rossi, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

#### **Comitato promotore**

F. Avril, B. Brenk, F. Bucher, A. Cadei, W. Cahn, V.H. Elbern,  
H. Fillitz, M.M. Gauthier, C. Gnudi, L. Grodecki, J. Hubert, E. Kitzinger,  
L. Pressouyre, M. Righetti, A.M. Romanini, W. Sauerländer, L. Seidel,  
P. Skubiszewski, H. Torp, J. White, D. Whitehouse

#### **Comitato direttivo**

A.M. D'Achille, A. Iacobini, M. Righetti, A. Tomei

#### **Comitato scientifico**

F. Aceto, M. Andalaro, F. Avril, X. Barral i Altet, M. Bonfioli, G. Bonsanti, B. Brenk,  
C.A. Bruzelius, S. Casartelli Novelli, M. D'Onofrio, J. Durand, F. Gandolfo,  
A. Guiglia, H.L. Kessler, J. Mitchell, E. Neri, G. Orofino, A. Peroni, P.F. Pistilli,  
P. Piva, F. Pomarici, A.C. Quintavalle, R. Recht, S. Romano, A. Segagni,  
H. Torp, G. Valenzano, G. Wolf

#### **Comitato redazionale**

E. Billi, R. Cerone, V. Danesi, B. Forti, M.T. Gigliozzi,  
S. Moretti, M.R. Rinaldi, E. Scungio, M. Tabanelli

ANVUR: A



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

**UAB**  
Universitat Autònoma  
de Barcelona



REAL  
ACADEMIA DE ESPAÑA  
EN ROMA



# Incontri mediterranei Encuentros mediterráneos

Arte e artisti tra Bisanzio e l'Occidente  
dopo la Quarta Crociata (1204-1430)

Arte y artistas entre Bizancio y Occidente  
después de la Cuarta Cruzada (1204-1430)

Convegno internazionale a cura di  
Congreso internacional coordinado por

Manuel Castiñeiras, Anna Maria D'Achille, Antonio Iacobini, Marina Righetti

Sapienza Università di Roma  
Real Academia de España en Roma  
26-27 settembre 2019

Come talora accade, non sempre tutti i relatori riescono a consegnare in tempo i loro testi per la pubblicazione. Sono rimasti fuori da questo volume due contributi importanti: quello di Ludovico Geymonat (Louisiana State University) sul Credo di Jean de Joinville e quello di Sophia Kalopissi-Verti (Kapodistrian University of Athens) sulla pittura del XIII secolo nella Signoria di Atene, che saranno pubblicati nel prossimo numero della rivista.  
*Quod differtur non aufertur.*

## SOMMARIO

- 11 Introduzione  
*Manuel Castiñeiras, Anna Maria D'Achille, Antonio Iacobini, Marina Righetti*
- 17 Catalunya en el contexto del arte de las Cruzadas entre los siglos XII y XIII  
*Jordi Camps i Sòria*
- 33 Tra Sicilia e Terra Santa: le pitture murali della Cappella del Castello di Paternò  
*Antonio Iacobini*
- 67 La portada de la Asunción de Gandesa: un autoelogio de la comitencia artística de la orden del Temple en la Corona de Aragón  
*Carles Sánchez Márquez*
- 81 Reliques et reliquaires byzantins : de Constantinople à la Flandre et au Hainaut au XIII<sup>e</sup> siècle  
*Jannic Durand*
- 103 Il corredo funerario di Costanza d'Aragona: uno sguardo verso il passato  
*Verónica Carla Abenza Soria*
- 115 Il voltar pagina della Corona sveva. Incontri e convergenze negli insediamenti 'federiciani' della Sicilia ionica  
*Pio Francesco Pistilli, Manuela Gianandrea*
- 135 Un problema controverso: la Lombardia tra influssi 'bizantini' e contesto europeo  
*Marco Rossi*
- 151 All'origine dell'architettura catalana a Palermo: S. Maria in Baida  
*Enrico Pizzoli*
- 161 «*Hanc veram coronam dabit Christus qui pro eo certabit*»: il portale del duomo di Messina  
*Francesca Pomarici*
- 177 «*Giace il Berterado scolpito alla guerriera*». Un cavaliere francese sepolto a Montevergine  
*Anna Maria D'Achille*
- 205 L'isola e il continente: rinnovamento urbano e produzione artistica a Palermo al tempo dei Chiaramonte  
*Roberta Cerone*
- 219 Un dono imperiale da Nicea a Genova: il pallio di San Lorenzo – anno 1261  
*Adelmo Taddei*
- 237 Il pallio di San Lorenzo tra storia e restauro  
*Marco Ciatti, Susanna Conti, Licia Triolo*
- 247 Icone trecentesche della 'Schöne Madonna'  
*Michele Bacci*
- 261 Un nuovo contesto per la Madonna Kahn? Michele VIII, l'Unione delle Chiese e la sconcertante connessione con Calahorra  
*Manuel Castiñeiras*
- 283 I metalli islamici in Italia. Una fonte d'ispirazione  
*Giovanni Curatola*
- 293 Sull'altra sponda del Mediterraneo. Brevi note sull'arte 'copta' in età ayyubide e proto-mamelucca  
*Paola Buzi*
- 305 Venezia nel Levante nel XIII secolo: note su alcuni oggetti sacri  
*Livia Bevilacqua*
- 315 Incontri mediterranei nel Duecento: gli Armeni a Roma e i loro manoscritti  
*Anna Sirinian, Francesco D'Aiuto*
- 337 Muslim and Latin Presence in the Treasures of Mount Athos (13<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries)  
*Paschalis Androudīs*
- 353 La Parigoritissa di Arta, un incrocio di tradizioni artistiche nel Despotato d'Epiro  
*Lorenzo Riccardi*
- 363 Le programme pictural de l'église du Parthénon à Athènes selon les aquarelles de Westlake : byzantin ou latin?  
*Athanasios Semoglou*
- 379 Concluding remarks  
*Ingo Herklotz*

UN NUOVO CONTESTO PER LA MADONNA KAHN?  
MICHELE VIII, L'UNIONE DELLE CHIESE  
E LA SCONCERTANTE CONNESSIONE CON CALAHORRA

*Manuel Castiñeiras*

Universitat Autònoma de Barcelona

La Madonna Kahn è una delle opere d'arte più intriganti e controverse degli scambi artistici tra Bisanzio e l'Occidente latino nel contesto del Mediterraneo del XIII secolo. Il suo posto nella storia della pittura medievale è stato a lungo oggetto di discussione. Questo dibattito è stato nutrito dalla discordanza di pareri tra gli esperti sull'identità del suo artefice e sul luogo di esecuzione. Così Bisanzio, l'Italia o il contesto crociato sono stati evocati per spiegare i suoi tratti peculiari e la sua complessa iconografia.

Da sempre la Madonna Kahn<sup>1</sup> è stata analizzata insieme alla Madonna Mellon<sup>2</sup> poiché entrambe le tavole non soltanto sono custodite nella National Gallery a Washington – nella stessa sala –, ma anche perché le prime notizie sulla loro comparsa nel mercato dell'arte nel secondo decennio del Novecento conducono alla Spagna, come luogo di provenienza.

Tre anni fa iniziai una ricerca su questi due manufatti, ma mi resi conto subito che per fare un passo avanti nel dibattito bisognava, almeno in una prima fase, non ritenere le due tavole come un insieme. Infatti, mentre la Madonna Kahn è un notevole dipinto realizzato su legno di pioppo – con cornice in abete –, che si distingue per le sue misure e per la tecnica sofisticata (cm 130 x 77) [3], la Madonna Mellon è una piccola tavola in tiglio (cm 84 x 53) [4] eseguita con una tecnica molto differente.<sup>3</sup>

Inoltre, la Madonna Kahn è giunta a noi in uno stato di conservazione quasi originale, praticamente nelle stesse condizioni visibili nella prima foto del catalogo della sua vendita a New York nel 1915 come parte della collezione di Émile Pares, dove era appunto indicata la sua provenienza da Calahorra (La Rioja, Spagna) [1].<sup>4</sup> È vero, però, che vi è stato un lieve intervento di restauro portato a termine tra 1915 e 1917 a New York, quando la tavola è diventata proprietà del *dealer* Franz Kleinberger, e poi del banchiere e protettore delle arti Otto H. Kahn. Questo restauro è consistito precipuamente in coprire le piccole lacune esistenti nel-

la base del collo del bambino, nella giuntura tra i listelli destri della tavola, e nella veste e nel trono della Vergine.<sup>5</sup>

La Madonna Mellon invece è stata ripristinata in modo consistente dopo il 1923 a New York allo scopo di renderla più simile alla Madonna Kahn. Infatti, quando il pezzo è stato pubblicato, per la prima volta, come 'Madonna Hamilton', da Bernard Berenson nel 1921 nella rivista *Dedalo* non erano ancora stati rifatti i merletti che incoronano lo schienale del trono, la crisografia delle vesti non era stata ridipinta e né i nimbi né lo sfondo dorati erano stati totalmente rifatti.<sup>6</sup>

Di recente, ho trovato la lastra in vetro di questa prima fotografia della Madonna Mellon a Madrid, nella Fototeca dell'Istituto del Patrimonio Culturale di Spagna, risultante far parte dell'Archivio Moreno (IPCE, Archivio Moreno 07331\_B) [2a]. Si tratta di una lastra in vetro, di cm 18 x 24, realizzata in gelatina di bromuro d'argento. Sul vetro è scritto a matita il nome di Weissberger [2b], cognome di due fratelli ebrei d'origine centroeuropea, José Arnaldo (Pepe) (1878-1956) e Herbert Paul (Herbie) (1892-1980) Weissberger stabilitisi allora a Madrid e conosciuti antiquari-collezionisti e *art dealers* dell'epoca. Il primo arrivò a Madrid già nel 1906,<sup>7</sup> mentre il secondo si recò a trovare il fratello alla fine della Prima Guerra Mondiale dopo aver servito nell'esercito statunitense, vale a dire nel novembre del 1918.<sup>8</sup>

Dunque la lastra è stata probabilmente ordinata tra il febbraio e il novembre/dicembre del 1918, giacché vi sono due lettere in cui si menziona che la Madonna Mellon era allora a Madrid, e nelle quali si faceva richiesta di una fotografia della tavola. Nella prima, datata il 25 maggio del 1918, il *dealer* Gabriel Dereppe informava Duveen Brothers (New York) di aver visto il pezzo nella casa di Aureliano de Beruete (1876-1922), storico, critico d'arte, collezionista e futuro direttore del Museo del Prado. Si diceva anche che questi avesse inviato poco prima una foto a Osvald Siren per chiederne il parere sull'opera,

giacché questo autore aveva appena pubblicato, nel numero di febbraio del *Burlington Magazine*, un piccolo articolo sulla Madonna Kahn, in cui attribuiva detto pezzo al Cavallini. Poi, il 17 novembre del medesimo anno, la filiale parigina di Dunveen Brothers rispose a Dereppe mostrando il proprio interesse per la tavola sottolineando tuttavia che occorresse prima inviare la foto a Bernard Berenson.<sup>9</sup> Ignoro purtroppo se la foto che videro Siren e Berenson fosse stata tratta dalla medesima lastra di vetro, ma non ho dubbi che la foto che Berenson pubblicò nel suo articolo del 1921 sia quella che ho rintracciato all'IPCE di Madrid. Perciò, ho il sospetto – ma non la prova incontrovertibile – che per l'invio a Berenson alla fine del 1918 si facesse un nuovo e migliore scatto, il quale corrisponderebbe alla realizzazione della nostra lastra.

A mio avviso, da questa serie di notizie si potrebbero trarre le seguenti conclusioni.

In primo luogo, non sembra che la Madonna Mellon sia stata mai legata alla Madonna Kahn prima della sua comparsa nel mercato dell'arte nel 1918. Se nel caso della Kahn sin dall'inizio si parla della cattedrale di Calahorra (1915) come luogo di provenienza, in quello della Mellon sembrerebbe sia stato l'articolo di Siren – pubblicato nel febbraio del 1918 – a fare riscoprire ai suoi possessori a Madrid il valore del pezzo, sulla base delle sue similitudini con la Kahn. Infatti, la prima menzione di un'origine *calagurritense* per la Madonna Mellon verrà fatta più tardi, dal Berenson, nel 1921, quando la tavola era già proprietà di Hamilton: «queste due tavole furono trovate in Ispagna, e precisamente a Calahorra nella provincia di Logroño».<sup>10</sup> Sembra quindi che il prestigio acquisito in pochi anni dalla Madonna Kahn fece sì che *dealers* e conoscitori volessero assegnare alla Madonna Mellon la medesima attribuzione e provenienza. Infatti, all'inizio di questo lungo processo, nella lettera scritta dal Dereppe nel maggio del 1918 si sottolineava che «the picture is in a pure state».<sup>11</sup> Ciò contrasta con il restauro subito dal pezzo qualche anno dopo, una volta che Carl W. Hamilton la restituì a Dunveen Brothers nel 1923 per impossibilità di pagamento. Ripristinare in modo abusivo una tavola era una pratica molto abituale nel mercato dell'arte a New York in quegli anni, dove le opere erano restaurate per soddisfare il gusto del collezionista, soprattutto per il fatto che, dopo la pubblicazione di tutte e due da parte di Berenson nel 1921, la somiglianza con la Madonna Kahn la rendeva sempre più pregevole.<sup>12</sup>

In secondo luogo, la traccia del cognome 'Weissberger' sul vetro indicherebbe che anche se la tavola era stata vista da G. Dereppe presso Aureliano Beruete, il suo possessore originario potrebbe essere stato José Weissberger – che allora vantava un'importante collezione d'arte spagnola a Madrid –, o che almeno egli o suo fratello Herbert Paul furono gli incaricati di fornire a Berenson la foto allo scopo della sua vendita negli Stati Uniti. Infatti, soltanto pochi anni dopo, nell'aprile del 1921, Herbert organizzò a New York una cospicua asta della collezione Weissberger, sotto il nome di 'The Almoneda Collection', in cui la stragrande maggioranza dei pezzi proveniva dalla Spagna.<sup>13</sup>

In terzo luogo, ritengo però, a questo punto delle mie indagini, poco probabile che i fratelli Weissberger abbiano acquistato i due pezzi nel mercato dell'arte *madrileño* nel 1914 o nel 1912, come viene affermato rispettivamente da Edward B. Garrison e da Hans Belting. Nel catalogo *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index* (Firenze 1949), dove il Garrison attribuisce le due tavole ad una presunta 'Scuola Adriatica' del Duecento, la scheda della Madonna Kahn è piena di errori e imprecisioni: l'autore afferma che la tavola arriva a New York nel 1914 (e non nel 1915) e che è acquistata da Otto Kahn nel 1920, risultando invece già di sua proprietà a partire almeno dal 1917. Altrettanto sconcertante è la notizia secondo la quale Weissberger sarebbe stato il suo primo proprietario prima del 1914 (?).<sup>14</sup> A mio avviso, Garrison, che non sembra molto ben informato, in quest'ultimo punto ha confuso la storia delle due tavole, giacché in base all'informazione giunta fino a noi, i Weissberger soltanto hanno avuto a che vedere con la Madonna Mellon. L'imbroglio cresce nel 1982 quando Hans Belting pubblica nel suo saggio sulle madonne 'bizantine' che le tavole apparvero nel mercato dell'arte di Madrid nel 1912, e che il *dealer* Weissberger (senza specificare quale dei due) «had fabricated this provenance».<sup>15</sup> Il Belting menziona come fonte le annotazioni del Garrison, che, per quello che abbiamo già visto, non sembrano molto affidabili, così come il Prof. Robin Cormack. Ho potuto contattare il Professor Cormack, il quale mi ha confermato che l'informazione di Garrison è 'entirely oral'. Perciò credo, come dopo si vedrà, che l'invenzione della provenienza da Calahorra sia ascrivibile ai Weissberger soltanto per la Madonna Mellon, nel 1918, e non prima. Infatti, a mio avviso, l'invenzione sarebbe stata

costruita su un fatto che si sembra praticamente assodato, cioè che la Madonna Kahn proviene da Calahorra.

Perciò, in questo saggio, mi concentrerò sulla Madonna Kahn, giacché essa ci permette un'indagine più approfondita sia sulla matericità dell'opera, ricavando dal pezzo stesso preziose informazioni, sia sulla sua provenienza. Il mio contributo è diviso quindi in tre parti. Prima, farò uno stato della questione, in cui vorrei sottolineare le lacune e le domande a cui rispondere. Poi, vorrei apportare qualche dato sul dibattito problema della sua provenienza dalla Spagna, giacché ora più che mai sembra plausibile che l'opera sia arrivata nella Penisola Iberica in una data precoce. Infine, vorrei proporre un nuovo contesto religioso e culturale per la produzione della Madonna Kahn. La riscoperta di titoli in Greco – ancora in parte inediti<sup>16</sup> – e lo studio di certe particolarità iconografiche dell'immagine, come il trono o il gesto di benedizione alla latina, ci hanno permesso di ipotizzare questo nuovo orizzonte per la Madonna Kahn e situarla nella conflittuale Costantinopoli di Michele VIII.

#### LO STATO DELLA QUESTIONE

Al momento c'è un parere concorde sulla datazione di queste tavole nella seconda metà del XIII secolo. Nonostante ciò, nessuno mette in dubbio che siano il risultato di un processo d'ibridazione artistica nel contesto mediterraneo tra Latini e Greci. È chiaro che nella realizzazione di ambedue le tavole si siano voluti emulare i tratti della cultura artistica dell'altro.

Non c'è però un consenso né sulla specifica identità e sulla formazione dell'artista, né sul *milieu* in cui il dipinto – la Madonna Kahn – sia stato commissionato e portato a termine. Finora gli specialisti hanno sviluppato tre ipotesi principali. La prima proposta difende la tesi che si tratti di un pittore bizantino attivo a Costantinopoli nel primo periodo paleologo, proprio nel momento della ripresa della città da parte dell'imperatore Michele VIII Paleologo, nel 1261. Quest'ipotesi è stata proposta da Otto Demus in una conferenza alla National Gallery di Washington nel 1958.<sup>17</sup> Secondo l'autore, questo sarebbe l'unico modo per spiegare l'ellenismo della Vergine (dai tratti dolci, il profilo a tre quarti e la tridimensionalità) [5]. Egli anche fornì il paragone più convincente per la Madonna Kahn: la Ver-

gine del monumentale gruppo della *Deesis* nella galleria sud di Hagia Sophia a Costantinopoli. Demus data le due opere al 1261, il momento della incoronazione di Michele VIII nell'autunno del 1261 [6].

L'icona dell'*Odegitria* nell'iconostasi dell'antico *katholikon* del monastero di Chilandari (originariamente cm 90 x 124, adesso cm 86 x 116) [7], datata al terzo quarto del XIII secolo,<sup>18</sup> offre un altro convincente cenno di riscontro: i delicati tratti del volto della Vergine, col capo leggermente inclinato, il *maphorion* orlato d'oro su un velo a strisce che le copre i capelli, il verde-ocra degli incarnati o la schietta resa del volume della figura sono tutti tratti condivisi dall'autore della Madonna Kahn. Questa stessa somiglianza tra Chilandari e Kahn è palese nelle vesti, viso e capelli del Gesù bambino.

È certo che Rebecca Corrie, che riconosce l'assoluta grecità delle tavole di Washington, ha voluto spostare la data della Madonna Kahn all'anno 1300, in un tentativo di assegnare le tavole al Monte Athos in rapporto con le cosiddette 'despotic icons' e con la presenza del re Milutin di Serbia (1282-1321) in Macedonia.<sup>19</sup> Non sono d'accordo con questa data così tarda, ma ritengo altresì che la cronologia proposta da Otto Demus per i mosaici di Hagia Sophia (1261) sia troppo precoce. Molto probabilmente, tanto i mosaici quanto la Madonna Kahn furono eseguiti qualche anno dopo l'incoronazione di Michele VIII nel dicembre del 1261. Infatti nella sua cronaca Giorgio Pachymeres descrive come l'imperatore, dopo la sua entrata nella città nell'estate del 1261, abbia trovato gran parte dell'arredo liturgico di Hagia Sophia – santuario, ambone e solea – distrutto dai Latini (III, 2), e si sia rammaricato dell'allarmante stato di conservazione del palazzo imperiale di Blacherne (II, 31).<sup>20</sup> La massima priorità all'inizio del suo governo sarebbe stata dunque l'allestimento dell'arredo liturgico ortodosso della *Μεγάλη Εκκλησία*, della residenza imperiale così come delle mura difensive della città di Costantinopoli.<sup>21</sup> Nonostante ciò, come ha accennato Ruth Macrides, tanto i testi encomiastici di Michele VIII scritti da Emanuele Holobolos e da Gregorio di Cipro, quanto le cronache di Pachymeres e di Gregoras non danno una cronologia precisa sulla durata di questi lavori, ma sembra piuttosto ingenuo pensare che, cinque mesi dopo la sua entrata nella capitale, tutto questo programma edilizio e ornamentale sia stato allestito.<sup>22</sup>

1. Prima fotografia edita della Madonna Kahn (da Collection of Retrospective Art, 1915).

2. Madrid, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España:

a. prima fotografia della Madonna Mellon, lastra di vetro (IPCE, Archivio Moreno 07331\_B), ca 1918-1919 (© Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD);

b. Particolare della lastra di vetro con il nome 'Weissberger' scritto a matita (© Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD).



Dal canto suo, nel 1982 Hans Belting pubblicò un provocatorio saggio negli *Studies in the History of Art* della National Gallery di Washington, nel quale difese una seconda ipotesi basata su un interessante binomio che ha avuto molto successo storiografico: il pittore della Madonna Kahn era un maestro bizantino attivo a Siena intorno al 1280, mentre quello della Madonna Mellon era un pittore italiano (probabilmente proveniente da Pisa) che voleva imitare un artista bizantino.<sup>23</sup> Secondo il Belting questo spiegherebbe la combinazione di tecniche antiche con altre nuove, come l'uso delle incisioni (sgraffiato) nei nimbi della Madonna Kahn. Come risultato il nostro dipinto avrebbe costituito un esempio basilare per la creazione della maniera 'greca' di Duccio. Riprendendo parte di queste idee, Joseph Polzer ha voluto negli ultimi anni spostare le date delle Madonne di Washington al tardo Duecento, intorno all'anno 1300, come il prodotto di artisti bizantini che lavoravano in Toscana.<sup>24</sup>

Infine, una terza proposta è stata sviluppata da Jaroslav Folda che ipotizza una formazione crociata per i pittori delle Madonne Kahn



e Mellon. Secondo Folda, questi avrebbero lavorato in una stessa bottega nella Costantinopoli Latina intorno al 1260/1261, prima della riconquista della città. A suo avviso, il loro



modo di lavorare ebbe un impatto immediato in Toscana, in particolare nella celebre Madonna Pushkin (Pisa).<sup>25</sup>

Il fulcro della tesi del Folda di una formazione crociata dell'artista della Madonna Kahn risiede nella sua padronanza delle tecniche della *chrysographia*. Nonostante ciò, a mio avviso, le tecniche utilizzate nella Madonna Kahn – foglia d'oro sugli sfondi, doratura a mordente (*mordant gilding*) sul drappeggio e inciso nel nimbo – si ritrovano ugualmente nella pittura bizantina d'icona.

#### L'INCROCIO DI CALAHORRA:

DAL DONO DIPLOMATICO AL MERCATO DELL'ARTE

Allo stesso modo, la questione della provenienza della tavola è anch'essa molto controversa. Paradossalmente, entrambi i dipinti non ap-

paiono nel mercato dell'arte come provenienti dall'Italia o dall'ambito bizantino, ma dalla Spagna. Anche se la storia della loro scoperta e vendita è molto oscura, ho potuto negli ultimi anni rintracciare parte della vera storia lavorando negli archivi ecclesiastici e fotografici. Anche se studiosi come Edward Garrison, Hans Belting o Robin Cormack hanno affermato che la notizia pubblicata nel primo catalogo della vendita della collezione di Émile Parès di Parigi e di Madrid alle Anderson Galleries di New York sulla provenienza della Madonna Kahn («from the Cathedral of Calahorra, Spain») fosse falsa,<sup>26</sup> i riscontri eseguiti fino adesso sembrano piuttosto confermarla.

Negli inventari e visite del Cinquecento si parla parecchie volte della presenza di almeno due tavole mariane sugli altari della cattedrale, tanto nella cappella maggiore quanto nella cappella nord. È vero che l'informazione è confusa e

3. Washington DC, National Gallery of Art, *Madonna Kahn* (1949.7.1), ca 1272-1282. *Dono di Otto H. Kahn, 1949* (© National Gallery of Art).

4. Washington DC, National Gallery of Art, *Madonna Mellon* (1937.1.1), ca 1272-1282. *Andrew Mellon Collection, 1937* (© National Gallery of Art).

difficile da inquadrare correttamente, giacché la fabbrica della cattedrale di Calahorra ha subito molti cambiamenti lungo i secoli. Praticamente nulla resta dell'edificio medievale. Inoltre, il nuovo tempio costruito tra il 1484 e il 1526 fu sottoposto anche a grandi trasformazioni nel capocroce, con la costruzione di una nuova cappella maggiore e delle sue collaterali, a cui venne aggiunto, tra la fine del XVI secolo e il 1640, un deambulatorio con cappelle. Poi, nel secolo XVIII il tempio venne portato a compimento con una nuova sacrestia (1739-1766) e rinnovati gli arredi liturgici.<sup>27</sup> Infine, nell'anno 1900 un vorace incendio distrusse il retablo dell'altare maggiore, il quale fu sostituito da uno nuovo nel 1904.

Nella cappella maggiore, dedicata alla Madonna, titolare della cattedrale, vi era, in alto, sopra il reliquiario «una ymagen de Nuestra Señora a pinzel antigua de retablo, y detrás de esa está un dosel de raso con una orla amarilla» (Libro di fabbrica, anno 1554, f. 11v).<sup>28</sup> Questa tavola è altresì descritta probabilmente nel 1509 quando si parla di un «retablo llano de pinzel con algunos chapiteles de follages en que Nuestra Señora está en medio (...)» (Visita, 1509, fol. 233).<sup>29</sup> Con ogni probabilità si trattava di un retablo gotico, che combinava scultura con pannelli dipinti con sportelli, il quale era stato restaurato e in parte rifatto a metà del XV secolo.<sup>30</sup> Si potrebbe ipotizzare che queste due descrizioni (1509 e 1554) facciano riferimento ad un primitivo allestimento della Madonna Kahn, la quale, come era accaduto con altre icone, sarebbe stata riutilizzata fin da antica data nella struttura lignea di un retablo o di un dossale con sportelli. Come si vedrà, ciò che appare come una mera ipotesi, potrebbe trovare riscontro nelle tracce di un riuso antico della Madonna Kahn, tracce che si possono ancora oggi osservare nei lati della cornice dell'icona e che sono passate inosservate alla critica.

Una sistemazione del genere non ci dovrebbe sorprendere, giacché nella stessa cattedrale di Calahorra una seconda tavola-icona era stata sistemata in questo modo nel XV secolo nella cappella absidale nord, dedicata ai santi martiri Emeterio e Celedonio. Al di sopra di un tabernacolo accompagnato su entrambi i lati da un retablo con immagini di santi e d'apostoli, vi era: «una imagen de Nuestra Señora che truxo el Sr. Diego de Roma al dechado de una imagen de Nuestra Señora del Populo de Roma».<sup>31</sup> Questa volta non c'è dubbio sulla titolarità dell'immagine: era una copia dell'icona di S. Maria del

Popolo portata da Roma nella prima metà del XV secolo dal vescovo Diego de Zúñiga (1408-1443). Con il rifacimento della cattedrale nel Seicento questa seconda icona fu trasferita ad una cappella della nuova *girola*, prima intitolata a 'Nuestra Señora del Populo', poi, nel Settecento, detta 'del Pilar'. In occasione di questo trasferimento l'icona fu sostituita da una copia del Seicento che si conserva attualmente nella sagrestia della cattedrale [8].<sup>32</sup>

Nel Settecento la sagrestia della cattedrale e l'oratorio annesso di S. Francisco Javier divennero, in parte, un deposito dei dipinti che erano stati rimossi nel corso dei vari rifacimenti dell'edificio. Così in un inventario datato 1792 si parla di «un quadro de Nuestra Señora del Populo en el oratorio de San Francisco Javier» e «otros tres en la antesacristía». Sono particolarmente interessanti le glosse scritte accanto queste notizie: sull'icona di S. Maria del Popolo si dice «son dos, sin marcos, y muy viejos», il che indicherebbe che a quel tempo ancora si conservasse la copia del XV secolo accanto a quella del Seicento. Inoltre, in riferimento a quei dipinti che vi erano nell'antesacrestia s'aggiunge la postilla: «son 4, y los dos espejos que estaban en la sacristía de los Santos Martires».<sup>33</sup> In seguito, dopo la devastazione subita durante l'invasione napoleonica (1808-1814), si fece un nuovo inventario, nell'anno 1818, in cui si utilizzò l'espressione 'muy ordinario', vale a dire 'molto rozzo', per riferirsi a queste tavole, ciò che ci permette di dedurre che tutto questo gruppo di dipinti fosse percepito allora come costituito da opere antiche, poco classiche, dato il loro aspetto medievale: «Dos quadros muy ordinarios en el Oratorio de S. Francisco Javier. Otros quadros ordinarios en la ante Sacristía y dos espejos, que antes estaban en la Sacristía de los Santos».<sup>34</sup> Si potrebbe quindi ipotizzare che tra questi quadri 'ordinari' si trovasse forse la Madonna Kahn, che dunque sarebbe sopravvissuta ai rimaneggiamenti delle cappelle della cattedrale.

L'incendio del 1900 e i lavori ricostruttivi che si susseguirono per quasi due decenni nella cattedrale dettarono la necessità della vendita di parte del proprio patrimonio artistico. Tale necessità pare particolarmente urgente nel 1914, anno in cui il capitolo deve affrontare l'incarico e l'allestimento di quindici nuove vetrate. Così, il 3 febbraio dello stesso anno arriva la proposta di un antiquario di Saragozza, Evaristo Sanz, per l'acquisto di una serie d'oggetti antichi – un tappeto, una tavola dipinta della Vergine, un violoncello e

alcuni libri antichi –, proposta che viene accettata il 6 febbraio.<sup>35</sup> Potrebbe quindi trattarsi della Madonna Kahn che soltanto un anno dopo, il 6 febbraio del 1915, viene esposta per la sua vendita alle Anderson Galleries a New York come proveniente dalla cattedrale di Calahorra. Occorre sottolineare che l'antiquario Evaristo Sanz fu un notevole personaggio del mercato dell'arte internazionale: nel 1909 offrì al Museo Municipal de Barcelona (futuro MNAC) tre tavole gotiche;<sup>36</sup> tra il 1909 e il 1922, comprò diverse opere in chiese castigliane; inoltre poté vantare addirittura buoni contatti negli Stati Uniti, dato che, nel 1922, vendette la collezione dell'arciduca d'Austria Luigi Vittorio (1842-1919) a New York per mezzo delle American Art Galleries.<sup>37</sup>

La notizia della presenza di almeno due icone o tavole dipinte della Vergine nell'arredo degli altari della cattedrale medievale di Calahorra ci permette di aprire la questione della ragione del loro arrivo, in particolare, di quella che sarebbe la più antica ed enigmatica, e che noi abbiamo identificato con la Madonna Kahn. I primi studi che hanno voluto giustificare la presenza delle Madonne di Washington in Spagna hanno evocato la figura di Anna Costanza (1230-1307), imperatrice di Nicea e vedova di Giovanni III Vatatzes.<sup>38</sup> Anna Costanza partì in esilio da Costantinopoli nel 1262 per abitare inizialmente in Sicilia, e poi a Valencia, dove morì nel 1307. L'accoglienza che la famiglia Lascaris ebbe nel Regno di Aragona, e l'interesse dei monarchi aragonesi per le icone, soprattutto in ambito valenciano – Monastero d'El Puig, 1237, Cattedrale di Valencia, 1239<sup>39</sup> –, sembravano costituire un buon contesto per l'arrivo di questi pezzi ma bisogna ricordare che Calahorra apparteneva ad un altro regno, il regno di Castiglia.

Dopo un lungo percorso di ricerca, nel quale ho dovuto respingere la possibilità che la Madonna Kahn venisse da altri luoghi della Spagna di nome 'Calahorra' – Torre della Calahorra, Elx (Alacant); Castello della Calahorra, in provincia di Granada; Torre della Calahorra, Cordova<sup>40</sup> –, ho potuto ricostruire un possibile contesto del suo arrivo. Nella tomba di uno dei vescovi di Calahorra, Esteban II de Sepúlveda (1273-1281), è stata trovata come corredo liturgico una stola bizantina (*epitrachelion*) (cm 88 x 9), venduta nel 1957 al Museo Arqueológico Nacional di Madrid (n. inv. 60590) [9a-b].<sup>41</sup> Anche se il pezzo, ricamato in seta e oro su sfondo blu e rosso (nell'estremo conservato), è molto dan-



5. Washington DC, National Gallery of Art, *Madonna Kahn* (1949.7.1), ca 1272-1282. *Dono di Otto H. Kahn, 1949. Particolare del volto della Vergine (foto Autore).*



6. Istanbul, Santa Sofia, galleria sud, *mosaico della Deesis, dettaglio della Vergine*, ca 1261-1272 (foto Antonio Iacobini).



7. Monte Athos, Monastero di Chilandari, Tesoro, *Icona della Vergine dell'Odegitria, terzo quarto del XIII secolo* (da PETKOVIC, *Icons of Monastery Chilandar*).

neggiato, è possibile riconoscere la sua fattura bizantina (a punto steso in seta), con motivi di croci e vegetali che si ritrovano in altri esempi paleologi.<sup>42</sup> Inoltre, si è potuta leggere correttamente la traccia delle due scritte in greco che accompagnavano la raffigurazione degli apostoli Pietro e Giovanni Evangelista, raffigurati nei loro ritratti tipologici bizantini: *Ο Α(γίος)/Π(έτρο)C Α(πόστολο)C* (san Pietro Apostolo); *Ο Α(γίος)/Ιω(άννης)*.<sup>43</sup> Non a caso, la cronologia del vescovo coincide con la data che io ho proposto per la Madonna Kahn, giacché Esteban governò la diocesi tra 1273 e 1281. Il vescovo era molto vicino al re di

8. Calahorra (La Rioja), cattedrale, antisacrestia, icona di Santa Maria del Popolo, XVII secolo (foto Autore).



Castiglia, Alfonso X, dato che era stato precettore del fratello di costui, Enrique,<sup>44</sup> e sicuramente fu uno dei trecento prelati che parteciparono al Concilio di Lione II del 1274 per l'Unione delle Chiese latina e ortodossa.<sup>45</sup> Infatti nella sua tomba compariva un'epigrafe, ormai perduta, celebrante il suo nome, *Stephanus*, come il primo martire, e dichiarante che il suo esempio poteva essere testimoniato dal popolo Greco e Israelita («*Haec testatur ita duo, Graecos et Israelitas*»)<sup>46</sup> Questa strana iscrizione, contenente un riferimento così diretto ai 'Greci', potrebbe essere infatti interpretata come una metaforica allusione alla vita stessa del vescovo, in particolare alla sua partecipazione al Concilio di Lione II e ai possibili doni ottenuti dai rappresentanti bizantini durante questo eventuale viaggio.

Il II Concilio di Lione costituì un momento propizio allo scambio di doni tra Latini e Ortodossi. Infatti, secondo Pachymeres (V, 17), Michele VIII aveva inviato per l'evento due navi, una con gli ecclesiastici e l'altra con i suoi ambasciatori. Quest'ultima era carica di regali, in realtà, oggetti sacri, tra cui spiccavano ornamenti liturgici ('*στολάς*'), icone dorate (*κατάχρυσα εικονίμαστα*), incenso e la tovaglia d'altare di Hagia Sophia.<sup>47</sup> Anche se, secondo Pachymeres (V, 21), la nave dei doni naufragò all'altezza del Capo Malea (Laconia),<sup>48</sup> è probabile che l'autore – esplicitamente contrario all'unione e alla politica di Michele VII – abbia esagerato nel descrivere il fato avverso ai doni imperiali, e sembrerebbe plausibile che anche la nave ecclesiastica trasportasse oggetti sacri da offrire ai Latini. Infatti, in



9. Madrid, Museo Arqueológico Nacional:

a. stola bizantina (epitrachelion) della Calahorra ca 1261-1274;

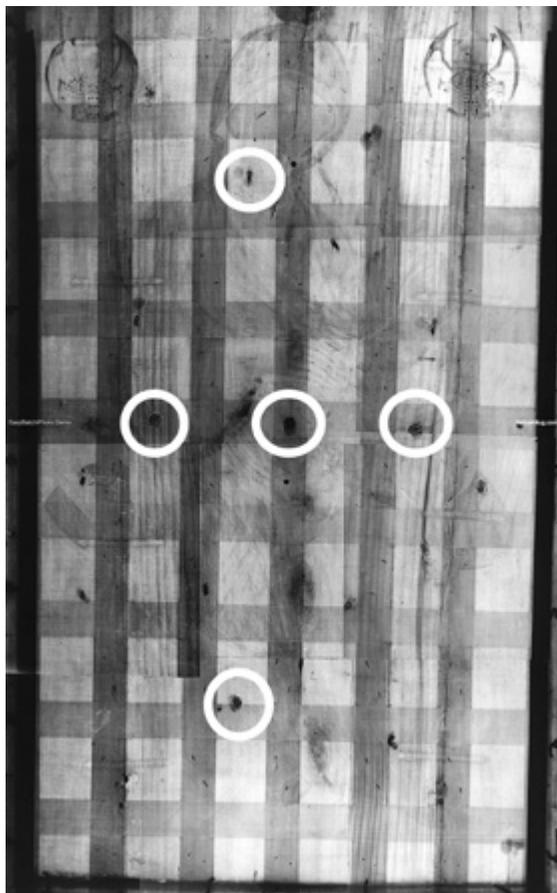
b. particolare della stola (© Museo Arqueológico Nacional, inv. 60590).

Foto Ángel Martínez Levas.

10. Washington DC, National Gallery of Art, *Madonna Kahn* (1949.7.1), ca 1272-1282. Dono di Otto H. Kahn, 1949:

a. radiografia (X-ray image) con indicazione dei chiodi della struttura originaria per appendere la tavola (evidenziazione dell'Autore su negativo © National Gallery of Art);

b. particolare dei buchi nel lato sinistro della cornice originale (foto ed evidenziazioni dell'Autore).

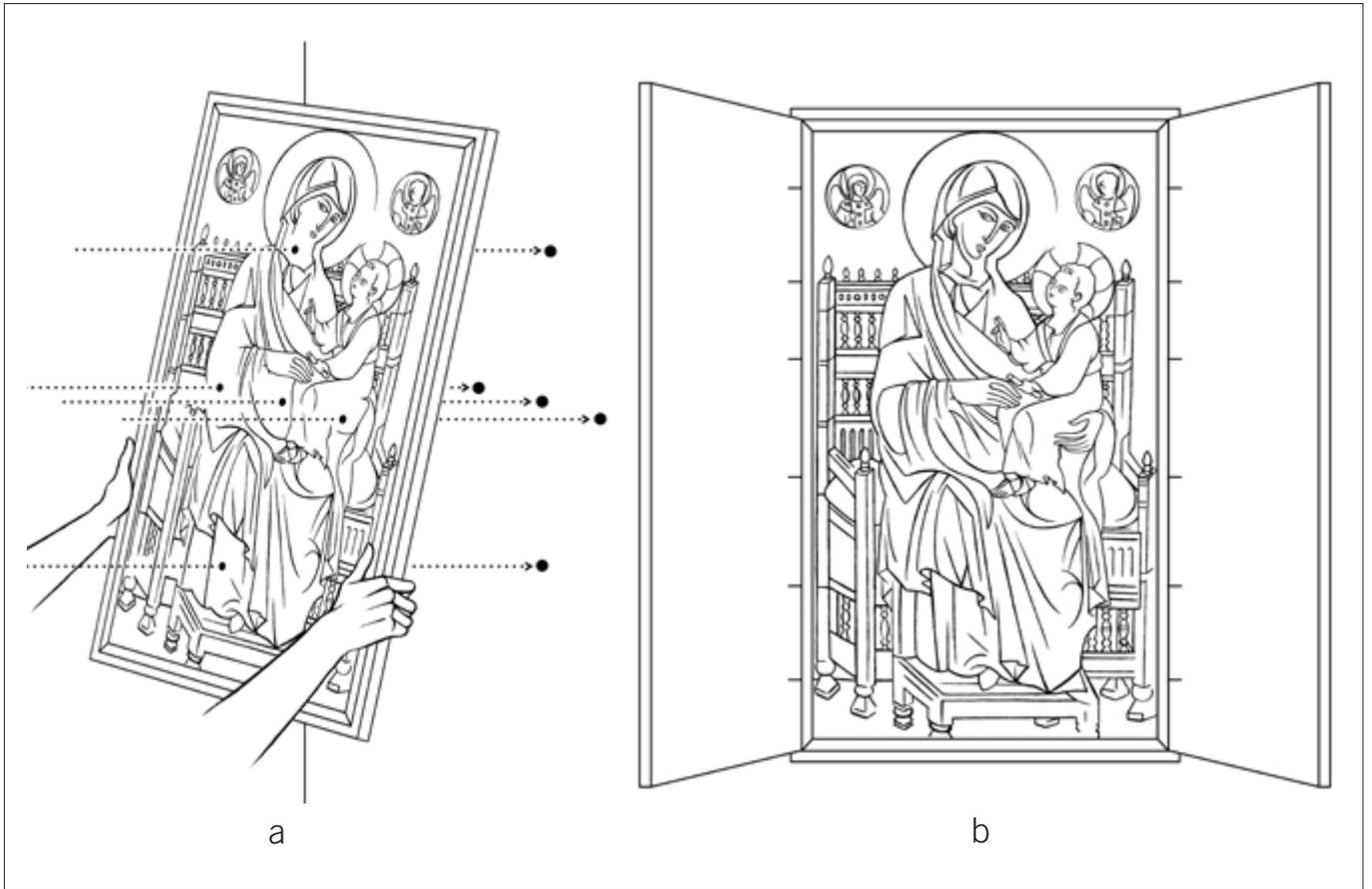


un inventario papale del 1295, è descritta tra i *dorsalia* una tenda di seta con filo d'argento, in cui, tra diversi soggetti sacri, era raffigurato il papa Gregorio X nell'atto di condurre l'imperatore Michele VII davanti a San Pietro.<sup>49</sup>

Questa potrebbe essere stata una via plausibile per l'arrivo di questi pezzi bizantini – *Madonna Kahn* e stola a Calahorra –, sebbene negli stessi anni abbiamo anche notizie di fitti rapporti diplomatici dell'imperatore Michele VIII Paleologo con i regni della penisola per fermare la minaccia di Carlo I d'Angiò incombente sull'Impero Bizantino. Così, il genovese Benedetto Zaccaria, Signore di Focea (Asia Minore), si recò in Spagna come ambasciatore imperiale diverse volte, prima, nel 1271, per negoziare con il re di Castiglia, Alfonso X, delle mancate nozze tra l'erede bizantino e una *infanta* castigliana, e, successivamente, con i re d'Aragona, Jaume I (1213-1276) – che non a caso fu l'unico re europeo presente al Concilio di Lione –, e, anni dopo, con suo figlio, Pedro III, con cui stabilì un'alleanza in vista della conquista di Sicilia nel 1282.<sup>50</sup>

Nonostante ciò, continuo a pensare che il contesto più adatto per l'arrivo della *Madonna Kahn* a Calahorra sia stato quello legato al suo vescovo, Esteban. L'*epitachelion* bizantino del

suo corredo funerario è probabilmente la testimonianza più chiara di questo possibile vincolo con Bisanzio attraverso il II Concilio di Lione. In aggiunta a ciò, in quel periodo in Castiglia era molto diffuso il culto delle icone orientali per esaltare la figura di Maria quale parte del tentativo di convertire la popolazione musulmana e quella ebraica. Le miniature delle *Cantigas* di Alfonso X, eseguite addirittura nel decennio del 1270, testimoniano questa particolare devozione e provano la presenza di icone bizantine nelle terre della Spagna cristiana,<sup>51</sup> icone spesso adatte alla tipologia dell'arredamento liturgico latino, visto che potevano essere inserite in un dossale con sportelli o in un retablo [13].<sup>52</sup> La *Madonna Kahn* potrebbe essere stata una di queste immagini? La lettera scritta da Gilbert W. Kahn nel 1949, nel momento della donazione della tavola alla National Gallery, non sembra mostrare dubbi su questo vincolo con Calahorra: «I am delighted to know that your Trustees were so pleased with the *Madonna and Child that Mother* (Mrs. Otto Kahn of New York) bequeathed to the National Gallery and to know that it will again hang beside the Mellon Collection *Madonna*, as it used to in the *olden days in Spain*».<sup>53</sup>



UN CONTESTO ARTISTICO PER LE MADONNE KAHN E LA MELLON

Siamo però lontani dal risolvere le incognite sulla Madonna Kahn. Il luogo di produzione del manufatto resta ancora un enigma. La matericità dell'opera, appena esplorata dalle pionieristiche analisi del 1982, ci ha dato però nuovi dati sulla formazione del pittore e sulle aspettative del suo committente. La maggior parte delle novità sull'opera si basano su una paziente revisione delle radiografie così come delle macro-foto. Si tratta di un *work in progress* che richiederebbe un nuovo studio integrale di laboratorio sulle opere in questione.

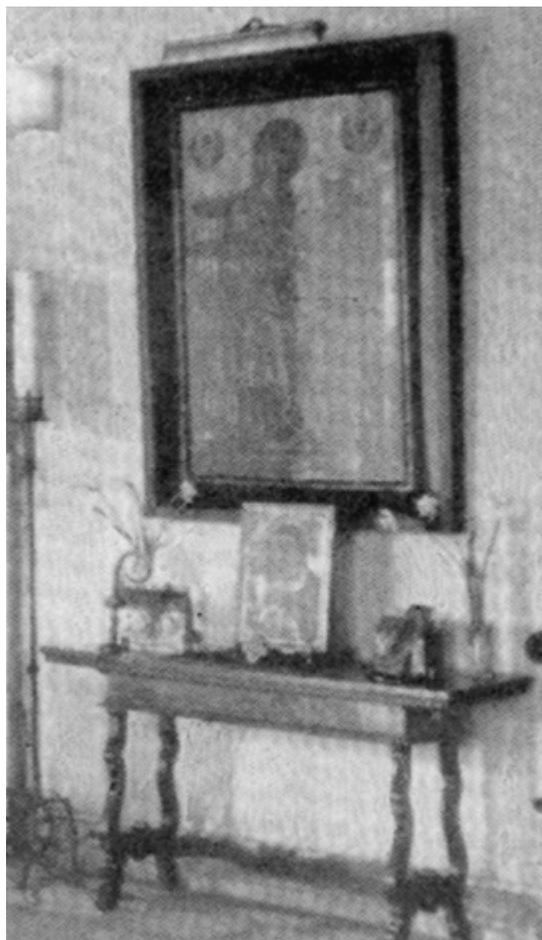
Questi sono i risultati preliminari.

In primo luogo, sullo sfondo dorato della Madonna Kahn è ancora possibile rintracciare i resti dei titoli abbreviati in rosso scritti in un perfetto greco, che finora sono stati ignorati o parzialmente pubblicati.<sup>54</sup> Si legge:

sul nimbo di Cristo: *I(HΞOY)C X(PICTO)C* [15a];

ai due lati della Madonna: *M(HTH)P Θ(EO)Y* [15b-c];

sui medaglioni degli arcangeli Michele e Gabriele – ma in questo caso quasi scomparsi –,



11. Disegno ricostruttivo dei due ipotetici utilizzi successivi della Madonna Kahn:  
a. icona da appendere sulla parete;  
b. trasformazione in icona-tabernacolo, © Iker Spozio.

12. La Madonna Kahn nello studio di Otto H. Kahn nella sua casa di New York, 1110 Fifth Avenue (da BIRMINGHAM, "Our Crowd").



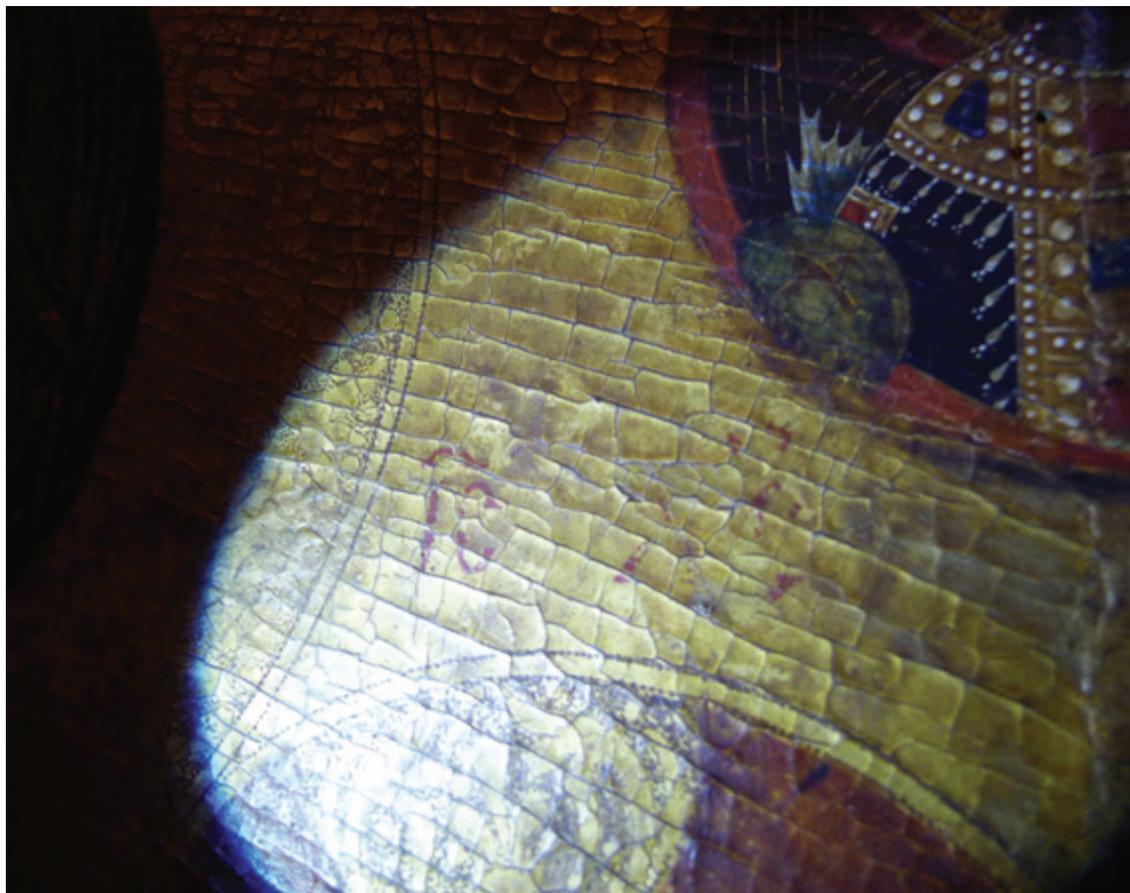
13. El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms. T.I.1, fol. 50r, Cantigas de Alfonso X el Saggio, ca 1270, dettaglio di tabernacoli con un'icona (cantiga 34) (© Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional).

14. Washington DC, National Gallery of Art, Madonna Kahn (1949.7.1), ca 1272-1282. Dono di Otto H. Kahn, 1949. Particolare dell'arcangelo Michele (foto Autore).



si potrebbe leggere: (O APXAIΓEΛOΣ MI) X(AHA)/ O A(PXAIΓEΛOΣ ΓABPIHA) [15d]. Sono consapevole che la presenza di queste scritte non possa essere ritenuta come una incontestabile prova della 'grecità' o della 'cultura bizantina' del pittore. Comunque, vorrei soffermarmi su questa discussione e trarre delle conclusioni: è vero che durante questo periodo

– sia negli stati crociati sia in Italia –, ci sono esempi di scritte in greco che accompagnano le raffigurazioni e che hanno lo scopo di creare un'opera pseudobizantina. Tuttavia risulta spesso molto facile riconoscere quest'intenzione occulta dell'artista. Ad esempio, ciò accade nella Croce di Sant'Alberto, un manufatto della pittura romana eseguito intorno al 1270, nella



15. Washington DC, National Gallery of Art, Madonna Kahn (1949.7.1), ca 1272-1282. Dono di Otto H. Kahn, 1949.

Particolari dei titoli in greco:

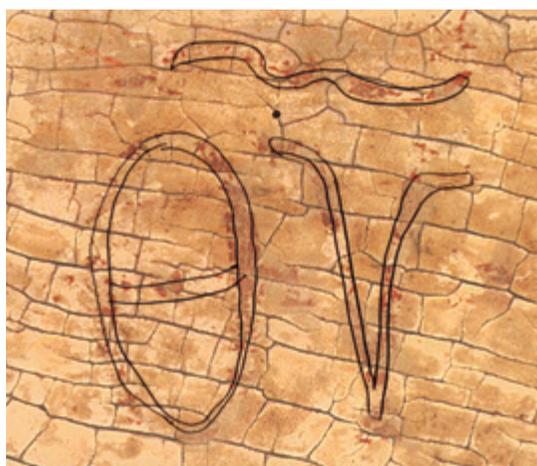
a. sopra il nimbo di Cristo: I(HΣΟΥ)C X(PICTO)C (foto Autore);

b-c. ai due lati della Madonna (con evidenziazione dell'Autore):

M(HTH)P Θ(EO)Y;

d. sopra i medaglioni degli arcangeli Michele e Gabriele: Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛ

(A16760-detail 2,3 e 4\_ppt@National Gallery of Art).



quale l'artista – che è stato identificato come il giovane Jacopo Torriti – ha utilizzato una scritta in greco – *O NIKITHΣ TOY ΘANATOY* (vittorioso sulla morte) – per accompagnare la raffigurazione di Cristo sulla croce. Comunque né il formato né lo stile del dipinto potrebbero mai essere riconosciuti come 'bizantini'.<sup>55</sup>

Ad ogni modo, nel caso della Madonna Kahn, la presenza di scritte in greco insieme a una raffigurazione 'bizantina' sembrano indicare la sua effettiva appartenenza ad un contesto bizantino. A mio avviso, ciò significa che il pittore era bizantino e che l'opera sia stata concepita per un contesto bizantino. L'uso di tecniche bizantine è palese nell'incarnato delle guance di Maria (cinabro, verde e bianco), nell'impiego della foglia d'oro e della *chryso-graphia* sul drappaggio, e nel rilievo dello strato di pittura degli arcangeli [14]. L'eleganza, i modi aristocratici e la plasticità degli esseri angelici ricordano notevoli esempi di arcangeli eseguiti in altre tecniche sotto il governo di Michele VIII, come la lastra con l'arcangelo Michele del monastero di Peribleptos (Costantinopoli) (1261-1274) (Berlino, Museo Bode),<sup>56</sup> o i tondi angelici della Croce degli Zaccaria (Tesoro della Cattedrale di Genova), rinnovata dal vescovo Isacco, arcivescovo di Efeso tra il 1260 e il 1283.<sup>57</sup> Infine, i *nomina sacra* sulla Madonna Kahn permettono al fedele di riconoscere i personaggi raffigurati, conferiscono alle figure un'aura di santità e conferiscono alla tavola lo *status* d'oggetto sacro.<sup>58</sup> A mio avviso, il deterioramento e la quasi totale perdita di queste epigrafi sarebbe un indizio del lungo soggiorno dell'opera in una cultura aliena a Bisanzio, quale La Calahorra. Inoltre, nel mercato dell'arte del Novecento in cui l'opera fu venduta – nel 1915, come se fosse opera del Cimabue – non vi era alcun interesse di recuperare queste lettere, giacché esse sono assenti nelle opere del pittore toscano.

Un secondo punto da notare, e non indagato finora, è la particolare struttura lignea della Madonna Kahn. In primo luogo, nella parte posteriore del pannello c'è una serie di cinque chiodi in ferro disposti in modo romboidale ed appartenenti all'allestimento originale dell'opera [10a]. Sembrano essere resti di agganci per appenderla a una parete o ad una seconda struttura lignea. Potrebbe essere la traccia di un sistema per appendere vincolato ad un uso molto documentato a Bisanzio e studiato da N.K. Moutsopoulos: quello delle cosiddette *crossed*

*columns*, consistente in una serie di buchi nei muri e nelle colonne delle chiese al fine di agganciarvi croci o *ex voto*,<sup>59</sup> e che poteva essere anche utilizzato per icone di grandi dimensioni. D'altro canto, sui lati della cornice originale c'è una serie di piccoli buchi irregolari che indica un secondo allestimento in una struttura più ampia [10b]. Non si tratta di tracce di un allestimento recente, dato che nell'unica foto pubblicata finora della tavola nella casa di Otto H. Kahn a New York la cornice era ugualmente libera [12]. In essa la tavola, con la stessa cornice di oggi, era attaccata ad un tavolone più largo, appeso alla parete, che le fungeva da sostegno.<sup>60</sup> Perciò, si potrebbe pensare a un riuso dell'oggetto in ambito latino, dove sarebbe stata allestita come un'edicola o un tabernacolo con porte [11a-b], come si vedeva nella miniatura della *Cantiga* 34 di Alfonso X il Saggio (ca 1270) [13]. Infatti, nella prima foto pubblicata della Madonna Kahn nel 1915, si ravvisano tracce sulla parte frontale della cornice dei probabili giunti delle porte laterali [1].

Il terzo punto della mia indagine ha a che fare con il controverso trono della Madonna. Gli studiosi hanno voluto vedere nell'impiego di questo motivo – certamente centrale per capire l'opera – la giustificazione di una sua origine italiana, dato che la Vergine in trono appare sovente nella pittura toscana dalla fine del XIII secolo in poi.<sup>61</sup> Il Folda ha voluto addirittura collegarlo alla tradizione romanica e gotica di Maria come Trono di Sapienza.<sup>62</sup>

Nonostante ciò, dal primo momento sono stato davvero incuriosito dal carattere unico di questo trono. Ritengo che l'oggetto rappresentato faccia riferimento a un manufatto reale e coevo (*realia*). Si tratta di una sofisticata struttura in legno, dalle forme bulbose e una armatura quadrangolare incoronata da merli. Come è noto nel caso della Madonna Mellon la struttura è resa in una forma ellittica dall'apparenza più solida, simile all'aspetto di un anfiteatro romano o semplicemente alle mura di una città.

Nel caso della Madonna Kahn il riferimento è senza dubbio un trono o cattedra ecclesiastica bizantina, come quella del monastero di Rila in Bulgaria (XIV secolo) [17] o il trono vescovile del monastero di Valsamonerou a Creta (Heracleion, Historical Museum, XV secolo).<sup>63</sup> Nel mondo bizantino il trono era immagine di potere, universalità, cosmo e armonia.<sup>64</sup> Alcuni elementi del trono della Madonna Kahn, come gli ornamenti a forma di cuore, appaiono sia nel

trono di Rila sia come motivo di decorazione a mattone dell'architettura bizantina dal XII secolo in poi, come si può vedere a Chios (Panagia Krina, Hagios Giorgios Sykoussis) o nel *katholikon* di Chora.<sup>65</sup>

La prominente presenza del trono è un elemento intrinseco al significato dell'immagine. Potrebbe essere un riferimento alle parole impiegate nella liturgia bizantina dell'*Akathistos*, un inno di gratitudine intonato, in origine, ogni 25 marzo o il giorno di Natale, e, in seguito, il venerdì della quinta settimana di Quaresima – prima della settimana di Pasqua –, davanti all'icona della Madonna.<sup>66</sup> Anche se il ciclo figurativo dell'*Akathistos* non si sviluppa fino al periodo di Andronico II (1282-1328), esistono opere precedenti che suggeriscono un'ispirazione nelle immagini simboliche cantate in alcune delle stanze del canto liturgico.<sup>67</sup>

La nostra immagine quindi potrebbe essere uno dei primi tentativi d'incorporare le metafore dell'inno nell'iconografia della Madonna. Bisogna ricordare che la Vergine viene celebrata come Cattedra del Re (*Βασιλεὺς καθέδρα*) (stanza 1) [16], Torre della Chiesa (*τῆς ἐκκλησίας ὁ πύργος*), Mura del Regno (*τῆς Βασιλείας τὸ τεῖχος*) o arca dorata dello Spirito (*κιβωτὲ χρυσοθεῖσα τῷ πνεύματι*) (stanza 23),<sup>68</sup> in cui Maria è celebrata come protettrice (*palladium*) e immagine della città (*ἡ πόλις*), vale a dire Costantinopoli.<sup>69</sup>

Infatti il trono della Madonna Kahn/Mellon incarna molti degli ideali dell'imperatore, Michele VIII, che dopo la presa della città promosse una vera 'mariolatrìa'. Ad esempio, fece coniare nuove monete in oro (*hyperpyron*), con la raffigurazione della Vergine intronizzata o al centro di una città murata [18a-b].<sup>70</sup> Il fatto che Michele VIII facesse riparare ed elevare le mura di Costantinopoli con torri venne celebrato nella sua *Laudatio*, in cui la Vergine dice alla Città: «Città, grazie a te, sono rinata e ho recuperato l'ornato del mio antico splendore e ho cinto la corona sul mio capo».<sup>71</sup> Infine, nella misura in cui il trono è un oggetto reale, questo potrebbe fare riferimento alla sede del Patriarcato Ortodosso, restaurato da Michele VIII dopo un lungo periodo di governo latino.

Una volta cambiata la percezione della Madonna Kahn, che non sarebbe un oggetto della Costantinopoli dell'Impero Latino, e una volta spostata la sua data a un momento più maturo del governo di Michele VIII, si potrebbero comprendere meglio certi dettagli dell'opera, ad

esempio l'inusuale gesto di benedizione latina del Cristo bambino. Ciò suggerisce un momento molto preciso nel periodo di Michele VIII: l'unione delle chiese latine e greche tra il concilio di Lione (1274) e la morte dell'imperatore nel 1282. È noto l'approccio pro-latino di certi oggetti commissionati da lui o dal suo *entourage*, in cui vengono addirittura inclusi soggetti occidentali e scritte in latino, come si può vedere tanto nel *peplos* o *pallio* che regalò alla città di Genova dopo la conquista di Costantinopoli, quanto nella tenda di seta in filo d'argento (*dorsalia*) che era custodita nel palazzo papale, dove Michele VIII era guidato dalla mano di Gregorio X, mentre si dirigeva verso la figura di San Pietro.<sup>72</sup> Il pezzo era accompagnato da scritte in latino e in greco e fu probabilmente realizzato in occasione del Concilio di Lione. La raffigurazione includeva l'immagine maggiormente oggetto di controversia tra Latini e Greci, facendola divenire occasione di conciliazione: la Trinità, rappresentata da una mano divina benedicente sulla colomba dello Spirito Santo e su Cristo: «*super imagine Salvatoris est quedam pars ad modum celi de argento albo tractitio in quo est quedam manus desuper benedicens, iii cherubini et in medio eorum quedam avis*».<sup>73</sup> Si tratterebbe quindi di un'immagine della Trinità alla latina che ha poco a che fare con altre immagini della Trinità eseguite durante il governo di Michele VIII nei suoi territori e che indicherebbe una volontà di adattare l'iconografia bizantina alla nuova realtà dell'Unione, almeno nel contesto della produzione di opere di carattere diplomatico.<sup>74</sup>

Un altro oggetto che attesta questo approccio nei confronti dei Latini è il cosiddetto Vangelo Bilingue (Parigi, BNF, gr. 54), in cui non a caso compare il paragone più convincente per il trono circolare della Madonna Mellon nella miniatura dell'Annunciazione (fol. 176r) [19],<sup>75</sup> un motivo che si ritrova in esempi successivi come nei dipinti dell'arcosolio di Porta Panagia (Tessaglia) (ca 1283) [20]<sup>76</sup> o nel mosaico della Ciambretta al Museo Regionale di Messina (XIII secolo), originariamente nella chiesa del monastero di S. Maria de Monalium.<sup>77</sup> È molto probabile che il manoscritto sia stato prodotto a Costantinopoli dopo il Concilio II di Lione sotto la guida del frate greco-francescano Giovanni Parastron per essere donato a papa Gregorio X, giacché Parastron era stato legato bizantino alla Santa Sede (1272) e interprete dei Greci durante il concilio.<sup>78</sup> Inoltre, anni prima, nel 1269, lo stesso Parastron, in funzione



16. Salonico, Hagios Nikolaos Orphanos, ciclo dell' *Akathistos*, ca 1315, Stanza 1, particolare della Vergine intronizzata (foto Autore).

17. Sofia, Museo Storico Nazionale, replica del trono vescovile del monastero di Rila, XIV secolo (foto Autore).

18. Washington DC, Dumbarton Oaks Byzantine Collection, *Hyperpyra* di Michele VIII Paleologo:

a. Costantinopoli: la Vergine e le Mura (BZC.1948.17.3590. D2012, recto);

b. Magnesia: Vergine intronizzata (BZC.1969.54. D2012, verso).

(© Dumbarton Oaks Byzantine Collection, Washington, DC).



di legato di Michele VIII, offrì un vangelo bizantino al re Luigi IX di Francia (Paris, BNF, Coislin 200), come prova di amicizia per ottenere l'unione delle chiese: nel foglio 2v è scritto il nome di Michele VIII.<sup>79</sup>

A questo punto, si potrebbe affermare che il carattere ibrido della Madonna Kahn, o per meglio dire l'attenuazione del suo carattere bizantino nei gesti delle mani o nell'uso delle incisioni sulla doratura del nimbo, potrebbe essere letto come un vero prodotto di questo tempo unionista. Niente di meglio che l'ambiente italo-bizantino dell'unione a Costantinopoli tra 1272 e 1275 per produrre un'opera come la Madonna Kahn, la tenda bizantina di Gregorio X o il citato Vangelo Bilingue. In questo *entourage* costituito dal patriarca Giovanni Bekkos, dal greco-francescano Giovanni Parastron e dai legati papali (i francescani Girolamo Masci d'Ascoli – futuro papa Niccolò IV –, Raymond Berenguer, Bonagrazia Tiedi e Bonaventura di Mugello),<sup>80</sup> sembra più che mai plausibile l'accesso degli artisti bizantini a modelli latini, i quali spiegherebbero la peculiarità della nostra tavola. Anche se la Madonna Kahn è stata realizzata da un pittore



19. Paris, Bibliothèque National de France, ms gr. 54, Vangelo Bilingue, f. 176r, Annunciazione, ca 1274-1275 (© Bibliothèque National de France).

20. Pyli (Tessaglia), Porta Panagia, esonartece, arcosolio, affresco, particolare della Madonna intronizzata, ca 1283 (© Anastasios Papadopoulos).



bizantino, non possiamo escludere la puntuale collaborazione con un pittore italiano o crociato per le incisioni del nimbo, o piuttosto la supervisione dell'opera da parte di un membro dell'ambito unionista, che avrebbe fornito dei modelli

all'artista. Un'aggiornata e necessaria indagine di laboratorio sulla matericità delle Madonne di Washington contribuirebbe a confermare o meno questo particolare così come altre questioni sollevate in questo saggio.

Non sapremo mai se la Madonna Kahn fu una delle icone dorate inviate da Michele VIII in omaggio ai Latini in occasione del Concilio di Lione, ma non c'è dubbio che l'imperatore fece uso di questo tipo di doni durante il suo governo per assicurarsi l'alleanza con l'Occidente, un'abitudine questa che potrebbe esser continuata

dopo la dichiarazione ufficiale dell'Unione nella cappella del palazzo di Blacherne nel 1275. In ogni caso, tanto la Madonna Kahn quanto l'*epitachelion* di Calahorra sono metaforicamente, anch'essi, i resti d'un naufragio, giacché l'avventura unionista di Michele VIII si concluse in una feroce *damnatio memoriae*.<sup>81</sup>

## NOTE

*Ho potuto sviluppare la presente ricerca sulle Madonne Kahn e Mellow in quanto Samuel H. Kress Senior Fellow presso il Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA) della National Gallery di Washington durante l'anno accademico 2017-2018, con un progetto intitolato: Shifting Identities and Travelling Objects: Artistic Encounters with Byzantium during the Expansion of the Crown of Aragon. Per completare questa lunga e variegata indagine ho avuto anche il supporto del progetto di ricerca Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo medieval (1187-1388): artistas, objetos y modelos.-Magistri Mediterranei (MICINN HAR2015-63883-P). Colgo l'occasione per ringraziare tutte le persone che mi hanno facilitato questa ricerca, in particolare, Anne Halpern (documentarista) e Ann Hoenigswald (Senior Conservator in Paintings), nella National Gallery di Washington; Ángel Ortega, canonico-archivista della Cattedrale di Calahorra (Spagna); Isabel Argerich Fernández, conservatrice della Fototeca dell'Instituto Histórico del Patrimonio Cultural de España (IPCE); Sergio Vidal, curatore d'arte medievale del Museo Arqueológico Nacional (Madrid); e Caterina di Giacomo, direttore, e Agostino Giuliano, esperto catalogatore, nel Museo Regionale di Messina. Sono anche grato a Julian Gardner, Nancy Sevcenko, Ricardo Garay, Stefanos Kroustallis, Anastasio Papadopoulos, Paschalis Androudis, Carmen Bueno, Verónica Abenza, Rosanna Bianco, Anna Serra e Iker Spozio per gli aiuti resi durante le diverse fasi della realizzazione di questo saggio. Attualmente ho in preparazione un libro in cui le Madonne Kahn e Mellon saranno oggetto di uno studio ancor più approfondito: Latin Perceptions of the Byzantine East: Art and Identity in Flux during the Catalan Expansion across the Late Medieval Mediterranean, Roma (in elaborazione).*

<sup>1</sup> Kahn Madonna, Washington National Gallery of Art, 1949.7.1. Donativo di Otto H. Kahn, 1949. Infatti, la prima notizia sulla Madonna Kahn risale al 6 febbraio del 1915, quando la tavola viene esposta come appartenente alla collezione di Émile Pares a Parigi e a Madrid, alle Anderson Galleries (Madison Avenue/Fortieth Street) a New York, per essere venduta in un'asta pubblica. Nel catalogo il manufatto è documentato per mezzo di una bella fotografia in bianco e nero e di un interessante commento, che oltre ad attribuirlo al pittore toscano Cimabue (1240-1302) e segnalare «From the cathedral of Calahorra, Spain» (cioè, Calahorra) come luogo di provenienza, aggiunge la frase: «The present example is believed to be the only one in this country», *Collection of Retrospective Art from the XII to the XVIII Centuries. Property of Émile Pares of Paris and Madrid*, New York 1915, cat. nr. 306, p. 77. Il pezzo era incluso nella terza sessione d'asta, la quale ebbe luogo venerdì sera (19 febbraio), in cui vi erano altri notevoli dipinti provenienti da altre chiese spagnole (Burgos, Zaragoza, Ávila, Valladolid, Vitoria, Pamplona, Madrid, Cádiz, Sevilla, ecc.). La tavola fu venduta per 1.350 dollari a G.W. Arnold in base a quanto si può leggere nell'«American Art News», XIII (27 febbraio 1915), 21, p. 3. Non sappiamo però se questa trattativa venne portata a termine, giacché qualche

mese dopo, come si vede nella ricevuta d'acquisto datata 26 novembre 1915, l'opera venne direttamente acquistata a Émile Pares dal dealer ebreo Franz Kleinberger, che aveva una galleria nella Fifth Avenue. Nella ricevuta è scritto: «Vierge sur panneau garanti du 13<sup>e</sup> siècle, provenant de la Cathedral de Calahorra». Poi finalmente divenne proprietà di Otto H. Kahn, giacché nel 1917 la 'Kahn Madonna' figura in una mostra di Primitivi italiani organizzata nelle stesse gallerie Kleinberger, dove è attribuita per la prima volta a Pietro Cavallini. In questo caso le notizie sulla provenienza sono più precise – «Formerly in the Old Church at Calahorra, near Miranda, Provincia de la Rioja» – e la scheda risulta accompagnata da una fotografia in cui si vede un lieve restauro rispetto a quella del 1915, soprattutto nella base del collo del bambino e nella giuntura tra i listelli destri della tavola, così come altre piccole lacune nella veste e nel trono della Vergine. O. SIREN, M.W. BROCKWELL, *Catalogue of a Loan Exhibition of Italian Primitives in aid of the American War Relief, F. Kleinberger Gallerie 725 Fifth Avenue, November 1917*, New York 1917, cat. nr. 69, p. 178. Un anno dopo, Osvald Siren la pubblicò come opera di Cavallini in una rivista scientifica, O. SIREN, *A Picture by Pietro Cavallini*, «Burlington Magazine», XXXII (1918), 179, pp. 44-47. Vedi anche: M. BOSKOVITS, *Byzantine 13th Century/Enthroned Madonna and Child/c. 1250/1275*, in *Italian Paintings of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, NGA Online Editions, <https://purl.org/nga/collection/artobject/37004> (consultato il 2 maggio 2017).

<sup>2</sup> Mellon Madonna, Washington National Gallery of Art, 1937.1.1. Andrew Mellon Collection, 1937. La storia della Madonna Mellon è più confusa e difficile da rintracciare con chiarezza. Comunque abbiamo molte informazioni grazie al fatto che i documenti dei Duveen Brothers, una società di dealers con base a Parigi, Londra e New York, sono digitalizzati e disponibili nel sito web del Getty Research Institute. Infatti, il trasloco in America della Madonna Mellon è stato realizzato dalla filiale francese di Duveen Brothers tra 1918 e 1919 per mezzo d'un conosciuto art dealer, Gabriel Dereppe, molto noto nella storia dell'arte medievale spagnola, giacché è stato coinvolto negli stessi anni, congiuntamente con I. Pollack e poi con L. Plandiura, nello strappo (1919) dei dipinti romanici di S. Maria di Mur in Catalogna e nella loro posteriore vendita (1921) al Museum of Fine Arts di Boston, vedi: A. WUNDERWALD, M. BERENQUER I AMAT, *Les circonstances sobre la venda de les pintures de Santa Maria de Mur*, «Butlletí del MNAC», V (2001), pp. 121-129: 122-123. In una lettera datata 25 maggio 1918, G. Dereppe scrisse da Madrid a Duven Brothers per offrire una tavola che allora era nella casa dello storico, critico d'arte e collezionista Aureliano de Beruete (1876-1922), il quale poco dopo divenne direttore del Museo del Prado. Nella stessa lettera, Dereppe attribuisce la tavola a Pietro Cavallini in base alle similitudini della stessa con la Madonna Kahn, che era stata pubblicata da O. Siren in febbraio sul Burlington Magazine (Duveen Brothers Records, nr. 960015, Research Library, Getty Research Institute, Los Angeles: reel 212, box 357, folder 7). In essa si menziona anche che Beruete aveva inviato una foto a Siren in cui il dipinto è 'in stato puro' (cioè, senza restauro): «the picture is in a pure state». Nella risposta alla lettera,

emessa dalla filiale francese di Dunveen Brothers (17 novembre 2018) si richiede la foto perché Bernard Berenson possa fornire il proprio parere. La Madonna Mellon finì per essere acquistata come 'Pietro Cavallini' l'11 settembre 1919 secondo il libro d'acquisti di Dunveen Brothers (Dunveen Brothers Records, nr. 960015, Research Library, Getty Research Institute, Los Angeles: reels 8-11, boxes 17-26 (New York Stock Books); reels 36 and 37, boxes 105-109 (Paris Stock Books); reel 422 (the X-book, 1910-1927). In questo caso, e in nessun momento, la tavola viene definita «da Calahorra». Solamente allorché il dipinto fu comprato da Carl W. Hamilton (1886-1967) nel 1920, le due tavole (Kahn e Hamilton) cominciarono a essere trattate come un insieme. Infatti sarà Bernard Berenson il primo autore a ritenerle «opere bizantine eseguite a Costantinopoli verso l'anno 1200» e a dare per scontato che anche la Madonna Hamilton (Mellon) venisse da Calahorra (B. BERENSON, *Due dipinti del decimo secondo secolo venuti da Costantinopoli*, «Dedalo», II (1921), pp. 284-304). Ma Hamilton non pagò mai l'acquisto e dovette restituirla nel 1923 a Dunveen Brothers. Fu allora che il dipinto venne profondamente restaurato. Nel 1936 la tavola venne acquisita da The Andrew W. Mellon Educational and Charitable Trust, che poi la donò nel 1937 alla National Gallery di Washington. Vedi anche: M. BOSKOVITS, *Byzantine 13th Century/Madonna and Child on a Curved Throne/c. 1260/1280*, in *Italian Paintings of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, NGA Online Editions, <https://purl.org/nga/collection/artobject/35> (consultato il 2 maggio 2017).

<sup>3</sup> Durante il mio soggiorno a Washington tra il 2017 e il 2018 ebbi l'opportunità di consultare, grazie al generoso aiuto di Ann Hoenigswald, l'informazione tecnica finora eseguita e custodita su queste due tavole nel Conservation Department della National Gallery: radiografie (IX), fluorescenza (IFR), analisi del legno e dei pigmenti pittorici. Anche se la stragrande maggioranza di questo materiale è stato discusso nella pionieristica pubblicazione di Ann Hoenigswald (A. HOENIGSWALD, *The "Byzantine" Madonnas. Technical Investigation*, «Studies in the History of Art», XII (1982), pp. 25-31), nel periodo del mio soggiorno a Washington siamo riusciti ad ottenere ulteriori informazioni sia dalle indagini fatte quasi quarant'anni fa, sia dall'esame ad occhio nudo dei manufatti. Infatti, parte dei risultati di questa nuova ricerca furono presentati da me congiuntamente con Ann Hoenigswald nella Gallery Talk, *Reading the Invisible: New Issues Concerning the Kahn and Mellon Madonnas*, 30 novembre 2017, National Gallery, Washington. D'altra parte, Jaroslav Folda ha realizzato un ambizioso studio sulla questione dell'uso della crisografia nella pittura del Duecento, mettendo la Kahn e la Mellon Madonna al centro del dibattito, J. FOLDA, *Byzantine Art and Italian Panel Painting. The Virgin and Child Hodegetria and the Art of Chrysography*, New York 2015.

<sup>4</sup> Vedi *supra* n. 1.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Questi particolari sono stati commentati a lungo da HOENIGSWALD, *The "Byzantine" Madonnas*, p. 29, e BOSKOVITS, *Madonna and Child on a Curved Throne*. In effetti, quando il Berenson pubblicò per la prima volta una foto della Mellon Madonna in «Dedalo» nel 1921 (BERENSON, *Due dipinti*, p. 287), la tavola non era ancora restaurata, un fatto che sicuramente avvenne dopo il 1923, quando Hamilton dovette restituirla a Dunveen Brothers (vedi *supra* n. 2).

<sup>7</sup> J. PÉREZ-FLECHA GONZÁLEZ, *José Weissberger (1878-1954) y la dispersión del patrimonio artístico español: una breve aproximación*, «I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado artístico en España e Iberoamérica» Sevilla, 2016, dirigido por A. Higuera Cabrera, E. Pietro Ustio, M. Uriondo Lozano, Sevilla 2017, pp. 805-820; Id., *La colección de mobiliario de José Weissberger en el Museo Nacional de Artes Decorativas*

(Madrid), «*Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*», V (2016), número extraordinario 6, 2 («I Congreso Iberoamericano de Historia del Mueble»), pp. 371-385; Id., *Los Descendimientos de Erill la Vall y Santa María de Taiüll de la colección Plandiura y su relación con el mercado de antigüedades*, «Locus Amoenus», XVII (2019), pp. 169-185.

<sup>8</sup> Ho potuto rintracciare il percorso biografico di Herbert Paul Weissberger (1892-1980) a Washington, DC, presso la biblioteca della Society of the Cincinnati, giacché egli fu direttore dell'Anderson House Museum tra il 1966 e il 1972. Sono grato a Michele Lee Silverman (Research Services Librarian) dell'aiuto prestatomi nella mia ricerca, facilitandomi l'accesso a diverso materiale, tra l'altro, il necrologio dedicato a Herbert Weissberger e pubblicato in «The Washington Star» (Monday July 21, 1980).

<sup>9</sup> Vedi *supra* n. 2.

<sup>10</sup> BERENSON, *Due dipinti*, p. 293.

<sup>11</sup> Vedi *supra* n. 2.

<sup>12</sup> Questo fenomeno è stato studiato da Federico Zeri che mostra come i restauratori d'allora tentassero d'attenuare l'aspetto originario dei dipinti allo scopo di soddisfare il gusto particolare del collezionista. Questo è stato il caso, per esempio, della Vergine col Bambino da Benedetto Bonfigli, appartenente allora alla collezione di Otto H. Kahn, a New York: F. ZERI, *Cos'è un falso e alte conversazioni sull'arte*, Milano 2011, pp. 114-115.

<sup>13</sup> *Spanish Art Treasure collected by Herbert P. Weissberger of Madrid, Spain known as the Almoneda Collection. Illustrated catalogue*, New York 1921.

<sup>14</sup> E. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Firenze 1949, pp. 11, 44 (cat. nr. 23: Kahn Madonna) e 58 (cat. nr. 42: Mellon Madonna).

<sup>15</sup> H. BELTING, *The 'Byzantine' Madonnas: New Facts about Their Italian Origin and Some Observations on Duccio*, «Studies in the History of Art», XII (1982), pp. 7-22: 7 e 21 (n. 2).

<sup>16</sup> Belting è l'unico ad accennare a una parte di questi titoli – per la Madonna e Gabriele – ma senza svilupparli (ivi, p. 17). Invece Jaroslav Folda nel suo ultimo studio sulle Madonne li ignora totalmente.

<sup>17</sup> Ho potuto accedere al testo inedito di questa *guest lecture* (*Two Masterpieces of Byzantine Art in the National Gallery of Art*), impartita da Otto Demus nel 1958 alla National Gallery di Washington, grazie alla generosità di Ann Hoenigswald nel Painting Conservation Department della NGA. Il suo contenuto però riproduce per sommi capi quello dell'articolo pubblicato in tedesco da Otto Demus il medesimo anno: O. DEMUS, *Zwei Konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts*, «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft», VII (1958), pp. 87-104. Sulla realizzazione costantinopolitana delle Madonne di Washington, vedi anche V. PACE, *Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI-XV)*, in *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, pp. 427-494: 490.

<sup>18</sup> Secondo S. Petrovic l'icona risale al periodo antecedente la ricostruzione di Chilandari portata a termine sotto il re Milutin di Serbia verso il 1300 e, sulla base delle somiglianze stilistiche con le pitture di Sopoćani (1260), la data al terzo quarto del XIII secolo, S. PETKOVIC, *The Icons of the Monastery of Chilandar*, Monastery Chilandar (Mount Athos) 1997, p. 24, tav. 79-81.

<sup>19</sup> R. CORRIE, *The Kahn and Mellon Madonnas and their Place in the History of the Virgin in Italia and the East, in Image of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, edited by M. Vassilaki, Aldeshot 2004, pp. 293-299; EAD., *Madonna and Child on a Curved Throne*, in *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)* (exhibition cat., New York, Metropolitan Museum of Art, March 23-July 4 2004), edited by H.C. Evans, New York 2004, pp. 476-477 (scheda nr. 286).

- <sup>20</sup> GIORGIO PACHYMERES, *Relations Historiques I. Livre I-III*, édition du texte grec et commentaire par A. Failler, traduction par V. Laurant («Corpus Fontium Historiae Byzantinae»), Paris 1984, pp. 216 (II, 31), 232 (III,2). Cfr. C. CHAPMAN, *Michel Paléologue, restauration de l'Empire Byzantine (1261-1282)*, Paris 1926, pp. 155-156; D.J. GEANOKOPLOS, *Emperor Michael Palaeologus and the West 1258-1282. A Study in Byzantine Relations*, Cambridge, Mass. 1959, pp. 123-124.
- <sup>21</sup> Per l'intervento d'innalzamento delle mura marittime della città, vedi: PACHYMERES, *Relations Historiques*, III, 9, p. 250.
- <sup>22</sup> R. MACRIDES, *A New Constantine and the New Constantinople – 1261*, in *New Constantines: the Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th-13th centuries*, «Papers from the Twenty-Sixth Spring Symposium of Byzantine Studies, St Andrews, March 1992», edited by P. Magdalino, Aldershot 1994, pp. 13-41: 15.
- <sup>23</sup> BELTING, *The 'Byzantine' Madonnas*. Poco prima, in un primo tentativo di comprendere le Madonne Kahn e Mellon, Hans Belting aveva visto queste opere come un esempio di ciò che lui chiamava la 'lingua franca' della pittura mediterranea del XIII secolo, e che sarebbe il risultato de «l'art de la commonwealth méditerranéen de Venise», ID., *Introduction*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo / Near East and West in 13th Century Art*, «Atti del XXIV Congresso internazionale di Storia dell'Arte, Bologna, 10-18 settembre 1979», a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 1-10: 5). Secondo Belting, questo fenomeno non si deve confondere né con 'arte bizantina', né con l'arte italiana (ivi, p. 5). L'autore tedesco affermava allora a proposito delle nostre Madonne che «la question de leur origine me paraît d'ailleurs secondaire. Celle des conditions de leur production par contre est primordiale» (ivi, p. 6). E concludeva sull'origine dei pittori delle tavole di Washington: «les peintres ont directement connu la peinture d'icône et la peinture de chevalet italienne de la période précoce de Duccio et de Cimabue et ont fait le bilan des traditions, dans lesquelles ils n'étaient pas vraiment intégrés» (*ibid.*).
- <sup>24</sup> J. POLZER, *Some Byzantine and Byzantinising Madonnas painted during the Later Middle Ages. The Kahn and Mellon Madonnas. Part. II*, «Arte Cristiana», LXXXVII (1999), pp. 167-182; ID., *The "Byzantine" Kahn and Mellon Madonnas: Concerning their Chronology, Place of Origin, and Method of Analysis*, «Arte Cristiana», XC (2002), pp. 401-440; ID., *Concerning Chrysography in Dugento Tuscan Painting and the Origin of the Two Washington Madonnas*, «Arte Medievale», s. IV, II (2012), pp. 161-186: 177-182.
- <sup>25</sup> Dopo anni di ricerca sulla Madonna Kahn e Mellon e sulla tecnica della *chrysographia*, Jaroslav Folda ha pubblicato una voluminosa monografia, in cui sviluppa le sue conclusioni su questi due manufatti: FOLDA, *Byzantine Art and Italian Panel Painting*, pp. 112-131. Vedi anche: ID., *The Kahn and Mellon Madonnas: Icon or Altarpiece?*, in *Byzantine East, Latin West*, edited by D. Mouriki, Princeton University 1995, pp. 501-510; ID., *Reflections on the Kahn and Mellon Madonnas*, «Ideas», VI (1999), 1, pp. 43-55.
- <sup>26</sup> *Collection of Retrospective Art*, cat. nr. 306, p. 77. Cfr. n. 1 e 15.
- <sup>27</sup> M. MARTÍNEZ SAN CELEDONIO, M<sup>a</sup> J. DEL RINCÓN ALONSO, *Tesoros artísticos y monumentales de Calahorra*, I, Calahorra 1994, pp. 16-66; J. DE FELIPE CASTRILLÓN, *La catedral de Calahorra. Un baptisterio para un martirio*, León 2000, pp. 1-3.
- <sup>28</sup> Catedral de Calahorra, Archivo Capitular, *Libro de Fábrica de la Madre Yglesia de Calahorra, la cual visitó el Ille. y Rvmo Señor don Juan Bernal de Suco*, 1554, n. 202, f. 10v. Cfr. *Resumen de la Obras de Fábrica y libros de inventarios de la S. I. Catedral de Calahorra*, dirigido por A. Ortega López, Calahorra 1990, testo inedito (corsivo dell'autore nel brano citato).
- <sup>29</sup> Catedral de Calahorra, Archivo Capitular, *Actas Capitulares*, nr. 108, *Inventario de 1509*, f. 233. Cfr. *Resumen de la Obras de Fábrica*; MARTÍNEZ, RINCÓN, *Tesoros artísticos*, I, p. 28.
- <sup>30</sup> F. MARTÍNEZ SAN CELEDONIO, *Historia de Calahorra*, IV, Calahorra 1979, p. 397.
- <sup>31</sup> Visita datata nel 1511 pubblicata da MARTÍNEZ, RINCÓN, *Tesoros artísticos*, I, p. 31.
- <sup>32</sup> MARTÍNEZ, RINCÓN, *Tesoros artísticos*, I, pp. 31, 133-173.
- <sup>33</sup> Catedral de Calahorra, Archivo Capitular, *Libro de Inventario*, nr. 205: inventario dell'anno 1792 (senza paginazione).
- <sup>34</sup> Catedral de Calahorra, Archivo Capitular, *Libro de Inventario*, nr. 205: inventario dell'anno 1819 (senza paginazione).
- <sup>35</sup> La tavola viene citata come «tabla de la Virgen» o «tabla pintada»: Catedral de Calahorra, Archivo Capitular, *Actas Capitulares*, nr. 185, pp. 347 (3 febbraio 1914), 249 (13 febbraio 1914). È conservata anche la lettera di autorizzazione della vendita datata 6 febbraio 1914: Carta/1914/914/3 (*Legajo Cartas*).
- <sup>36</sup> Arxiu Nacional de Catalunya, Junta de Museus de Catalunya, ANC1-715-T-1953.
- <sup>37</sup> A. VELASCO GONZÁLEZ, *Antiquaris, Església i les vendes de patrimoni artístic al bisbat de Lleida (1875-1936)*, in *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*, editado por B. Bassegoda, I.D. Bellaterra, Barcelona 2013, pp. 225-290.
- <sup>38</sup> A.L. MAYER, *Correspondence*, «Art in America», XII (1924), 5, pp. 234-235. Vedi anche: J. STUBBLEBINE, *Two Byzantine Madonnas from Calahorra, Spain*, «The Art Bulletin», XLVIII (1966), 3-4, pp. 379-381: 381. Su Costanza, vedi: M. ORDEIG ORSINI, *Constanza de Hohenstaufen, Emperatriz de Grecia*, Valencia 2000.
- <sup>39</sup> Sull'arrivo d'icona in ambito valenciano tra i secoli XIII e XVI, vedi: *Oriente en Occidente. Antiques icones valencianes*, dirigido por N. Blaya Estrada, Valencia 2000, pp. 212-213; J. MOLINA FIGUERAS, *Iconos marianos, leyendas y monarquía en la Corona de Aragón (s. XIII-XV)*, «Hortus artium medievalium», XX (2014), 2, pp. 783-791; A. SERRA, *A Brave New Kingdom: Images from the Sea and in the Coastal Sanctuaries of Valencia*, in *The Holy Portolano. The Sacred Geography of Navigation in the Middle Ages*, edited by M. Bacci, M. Rohde, Berlin-München-Boston 2014, pp. 283-306.
- <sup>40</sup> Purtroppo questa ricerca sulle altre 'Calahorra' mi ha impegnato a lungo ma è risultata assolutamente sterile, perciò ho fatto a meno di questo dibattito nel presente articolo.
- <sup>41</sup> La stola è stata pubblicata come tessuto bizantino dell'XI secolo e mai è stato svelato il luogo dove fu trovata. Debbo la preziosa notizia del suo ritrovamento nel sarcofago del vescovo Esteban II de Sepúlveda, oggi incastrato sul muro nord del braccio nord del transetto, all'archivista della cattedrale, Ángel Ortega. Sul tessuto, cfr. F. NIÑO, *Memorias de los Museos Arqueológicos 1955 a 1957*, Madrid 1960, pp. 95-97; A. MATA, *El tesoro románico*, «Boletín del Museo Arqueológico Nacional», XVII (1999), 1-2, pp. 201-225: 218-219; EAD., *Obras medievales del Museo Arqueológico Nacional en la exposición "La Rioja. Tierra Abierta"*, «Boletín del Museo Arqueológico Nacional», XVIII (2000), 1-2, pp. 221-230: 222-223.
- <sup>42</sup> Ad esempio, tanto nel *sakkos* del Vaticano (Dalmatica di Carlomagno) quanto nell'*epitachelion* di Patmos, ambedue del XIV secolo, si ritrova il motivo della croce circondata da quattro foglie. Inoltre una cintura serba dello stesso periodo usa la stessa ornamentazione di foglie trilobate. Cfr. *Byzantium. Faith and Power*, schede nrr. 177, 184, 185, pp. 300-302, 308, 310.
- <sup>43</sup> Nonostante ciò, la bibliografia precedente li aveva interpretati come Pietro e Paolo. Si tratterebbe però degli apostoli Pietro e Giovanni il Teologo (Evangelista).

<sup>44</sup> C. DE AYALA MARTÍNEZ, *La política eclesiástica de Alfonso X. El rey y sus obispos*, «Alcanate», IX (2014-2015), pp. 41-105: 67.

<sup>45</sup> Sul Concilio di Lione II, vedi: P.A. FRANCHI OFM, *Il Concilio II di Lione (1274). Secondo la Ordinatio Concilii Generalis Lugdunensis*, Roma 1965.

<sup>46</sup> L'epigrafe è stata pubblicata da J.M. SOLANO, *El gobierno eclesiástico de la vasta diócesis de Calahorra. Su obispos durante XX siglos*, Calahorra 1997, p. 65, e L. LAHOZ, *El sepulcro del obispo-Santo Esteban en la catedral de Calahorra y su vinculación con el maestro de Cañas*, in *Historia del arte en la Rioja Baja. Ambito y vínculos artísticos*, «IV Jornadas de Arte Riojano, Alfaro (La Rioja), 8, 9 y 10 de octubre de 1993», dirigido por B. Arrúe Ugarte, Logroño 1994, pp. 97-108: 101-102.

<sup>47</sup> GIORGIO PACHYMERES, *Relations Historiques II. Livre IV-VI*, édition du texte grec et commentaire par A. Faille, traduction par V. Laurant («Corpus Fontium Historiae Byzantinae»), Paris 1984, pp. 492-493.

<sup>48</sup> Ivi, pp. 506-507.

<sup>49</sup> É. MOLINIER, *Inventaire du trésor du Saint Siècle sous Boniface VIII (1295)*, Paris 1888, p. 82; P. JOHNSTONE, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, London 1967, p. 76; A. PARIBENI, *Il Pallio di San Lorenzo a Genova*, in *L'arte a Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi, 1261-1453*, a cura di A. Iacobini, M. Della Valle, Roma 1999, pp. 229-252: 230-236; C.J. HILSDALE, *The Imperial Image of the End of Exile. The Byzantine Embroidered Silk in Genoa and the Treaty of Nymphaion (1261)*, «Dumbarton Oaks Papers», LXIV (2010), pp. 151-199: 162.

<sup>50</sup> R. LOPEZ SABATINO, *Genova marinara nel Duecento. Benedetto Zaccaria, ammiraglio e mercante*, Milano 1933, pp. 63-70, 82, 92, n. 73; GEANAKOPLOS, *Emperor Michael*, pp. 354, 357-363.

<sup>51</sup> Icone dipinte della Madonna sono raffigurate nel Códice Rico (Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, ms T.I.1) delle *Cantigas d'Alfonso X*: Cantigas 9, 34 e 46. Cfr. A. REMENSNYDER, *La Conquistadora. The Virgin Mary and War and Peace in the Old and New Words*, Oxford 2014, pp. 47-50; R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, *Imaxes e teoría da imaxe nas Cantigas de Santa Maria*, in E. FIDALGO, *As Cantigas de Santa Maria*, Vigo 2002, pp. 245-330: 277-287.

<sup>52</sup> Tale è il caso della Cantiga 34 del Códice Rico (Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, ms T.I.1)

<sup>53</sup> Lettera datata 1 novembre, 1949, intestata a John Walker, chief curator della National Gallery of Art (corsivo dell'autore nel brano citato).

<sup>54</sup> Vedi *supra*, n. 16.

<sup>55</sup> C. STRINATI, *Croce Dipinta*, in *Un'antologia di restauri. 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981* (cat. della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini, 18 maggio-31 luglio 1982), a cura di S. Alloisi, R. Rinaldi, Roma 1982, pp. 17-20.

<sup>56</sup> N. MELVANI, *Late Byzantine Sculpture*, Turnhout 2013, p. 189, fig. 12.

<sup>57</sup> S.G. MERCATI, *Sulla croce bizantina degli Zaccaria nel Tesoro del Duomo di Genova*, «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», XIII (1959), pp. 29-43; A. FROLOW, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961, pp. 437-439.

<sup>58</sup> Sull'uso delle epigrafi nelle icone bizantine, come datrici di vita e di ornamento all'immagine rappresentata, vedi: I. DPRIC, *Epigram, Art and Devotion in Later Byzantium*, Cambridge 2016, pp. 187-196.

<sup>59</sup> N.K. MOUTSOPOULOS, *Σταυρομύνη κίονες / Crossed Columns*, Athína 2004, pp. 101-102, figg. 30-39, 151-152.

<sup>60</sup> Ho rintracciato la foto in una pubblicazione sulle famiglie ebrae a New York: S. BIRMINGHAM, «Our Crowd». *The Great Jewish Families of New York*, New York-London 1967, pp. 200-201, tav. IX.

<sup>61</sup> Sul lungo dibattito sull'origine toscana, veneziana o siciliana delle Madonne Kahn e Mellon rimando allo stato della questione fatto da BOSKOVITS, *Byzantine 13th Century/ Enthroned Madonna and Child*; ID. *Byzantine 13th Century/Madonna and Child on a Curved Throne*.

<sup>62</sup> FOLDA, *Icon or Altarpiece*, p. 50.

<sup>63</sup> *Byzantine Art, a European Art*, Athína 1964, scheda nr. 128, p. 204.

<sup>64</sup> A. CUTLER, *Transfigurations: Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, Philadelphia 1975, pp. 5-52; M. PARANI, *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th centuries)*, Leiden-Boston 2003, pp. 160-168.

<sup>65</sup> R.G. OUSTERHOUT, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington DC 1982, p. 134, fig. 7.

<sup>66</sup> L.M. PELTOMAA, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Leiden-Boston-Köln 2001, p. 22.

<sup>67</sup> I. SPATHARAKIS, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden 2005, pp. 4-6.

<sup>68</sup> Ivi, pp. 185, 194.

<sup>69</sup> PELTOMAA, *The Image of the Virgin*, pp. 72-77.

<sup>70</sup> S. KALOPISSI-VERTI, *Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261-c. 1300): Reflections of Imperial Policy, Reactions, Confrontation with the Latins*, in *Orient et Occident méditerranéens au XIII<sup>e</sup> siècle. Les programmes picturaux*, «Actes du Colloque tenue à l'École Française à Athènes, 2-4 avril 2009», sous la direction de F. Joubert, J.-P. Caillet, Paris 2012, pp. 41-64: 48; C. HILSDALE, *Byzantine Art and Diplomacy in an Age of Decline*, Cambridge-New York 2014, pp. 155-156, 169-180, figg. 3 1ab, 3 2ab, 3 3ab.

<sup>71</sup> GEORGIO DI CIPRO, *Oratio laudatoria in imp. D. Michael Palaeologum Novum Constantinum*, *Patrologia Graeca*, ed. J.-P. Migne, CXLII, coll. 377-378), cfr. CHAPMAN, *Michel Paléologue*, p. 166; A.-M. TALBOT, *The Restoration of Constantinople under Michael VIII*, «Dumbarton Oaks Papers», XLVII (1993), pp. 243-261: 249.

<sup>72</sup> Vedi bibliografia *supra* n. 49. Cfr. HILSDALE, *Byzantine Art and Diplomacy*, p. 46.

<sup>73</sup> MOLINIER, *Inventaire du trésor*, p. 82 (nel brano citato l'enfasi in tondo è dell'autore).

<sup>74</sup> Per le rappresentazioni trinitarie eseguite in quel periodo in Macedonia, nelle chiese di Panagia Koumbelidiki e di Hagios Giorgios Omorphoklissia a Kastoria, vedi: KALOPISSI-VERTI, *Aspects of Byzantine Art*, pp. 46-47, fig. 8. Senz'altro tutte queste immagini formano parte del dibattito teologico tra Latini e Ortodossi intorno all'aggiunta del *Filioque* al Credo nel contesto dell'Unione delle Chiese. A mio avviso, almeno l'immagine della tenda regalata al papa potrebbe esser un riflesso delle soluzioni di compromesso elaborate allora dai teologi ortodossi. Non a caso, il patriarca unionista Giovanni Bekkos (1275-1282) scrisse un trattato intitolato *Της εκπορεύσεως του Αγίου Πνεύματος (De processione Spiritus Sancti)*, in cui argomentava che la preposizione 'da' (ἐξ) poteva esser essere scambiata per 'per mezzo di' (διὰ): «Ἐξ Υἱός εἶναι πιστεύειν το διὰ του Υιού εκ του Πατρός, ἔχον το εἶναι» («et ex Filio esse credas, quod per Filium ex Patre habets») (*Patrologia Graeca*, ed. J.-P. Migne, CXXI, Paris 1865, coll. 157-265: 160. Cfr. PACHYMERES, *Relations Historiques*, II, p. 608 (VI, 25). Non posso però, in questa sede, dilungarmi troppo sui dibattiti iconografici nel periodo di Michele VII, un argomento che ho potuto sviluppare nella lezione *A New Context for the Kahn Madonna? Michael VIII and the Union of the Churches*, impartita nei *Byzantine Lunches*, a Dumbarton Oaks, Washington, DC., il 9 febbraio 2018, su invito dell'allora *visiting scholar* Nancy Sevchenko.

<sup>75</sup> K. MAXWELL, *Between Constantinople and Rome. An Illuminated Byzantine Gospel Book (Paris gr. 54) and the Union of Churches*, Farnham (Surrey) 2014, p. 95, tav. XX.

<sup>76</sup> *Η Πόρτα Παναγία. Ένα περικαλλές μνημείο του 13<sup>ου</sup> αιώνας*, Dousiko (Trikala) 2007, p. 31.

<sup>77</sup> F. CAMPAGNA CICALA, *Le icone del Museo di Messina*, Messina 1997, pp. 19-22, fig. 9.

<sup>78</sup> La tesi più convincente sul perché il vangelo bilingue (Parigi, BNF, gr. 54) non sia stato finito è precisamente la morte del bilingue Parastron nel 1275 a Costantinopoli: MAXWELL, *Between Constantinople and Rome*, p. 197.

<sup>79</sup> G. MATTEUCCI, *Una lettera del 7 Aprile 1274 la Leuca (Lecce) ed un "nascosto" unionista costantinopolitano Giovanni Parastron OFM*, in *La Chiesa Greca in Italia dall'VIII al XVI secolo*, III, Padova 1973, pp. 971-1000: 982. A. WEYL

CARR, *A Group of Provincial Manuscripts from the Twelfth Century*, «Dumbarton Oaks Papers», XXXVI (1982), pp. 39-81: 79.

<sup>80</sup> Questa legazione papale rimase quindici mesi a Costantinopoli il 1272 e il 1274, M. RONCAGLIA, *Les frères mineurs et l'église grecque orthodoxe au XIII<sup>e</sup> siècle (1231-1274)*, Il Cairo 1954, pp. 159-165; G. MATTEUCCI, *La missione francescana di Costantinopoli. I. La sua antica origine e primi secoli di storia*, Firenze 1971, pp. 114-126.

<sup>81</sup> E. LAIOU, *Constantinople and the Latins. The Foreign Policy of Andronicus II, 1282-1328*, Cambridge, Mass. 1972, pp. 32-35.

## A NEW CONTEXT FOR THE KAHN MADONNA? MICHAEL VIII, THE UNION OF THE CHURCHES AND THE PUZZLING CONNEXION WITH CALAHORRA

The Kahn and Mellon Madonnas are among the most intriguing and controversial works in the National Gallery of Art (Washington DC). Their place in the history of medieval painting has been a matter of discussion for decades. Scholars have invoked Byzantine, Italian, and Crusader contexts to explain their idiosyncratic features and their challenging iconographies. Although they have usually been considered as a common topic of discussion, it is reasonable to assume that the Kahn Madonna had its own distinctive trajectory from the beginning. It allows us to re-examine issues such as the original place of production, its patronage and possible

early movement in Spain as portable object as well as the circumstances of its purchase in the 20<sup>th</sup> century. As result, it is very likely that the Kahn Madonna was produced in Constantinople by a Byzantine artist during the rule of emperor Michael VIII in the context of the Union of the Churches (1272-1282) and arrived in Calahorra as part of a diplomatic gift together with a Byzantine *epitachelion*.

### KEYWORDS

Kahn Madonna, Mellon Madonna, Byzantine Painting, Michael VIII, Byzantine textiles, Calahorra, Art Market.

## UN NUOVO CONTESTO PER LA MADONNA KAHN? MICHELE VIII, L'UNIONE DELLE CHIESE E LA SCONCERTANTE CONNESSIONE CON CALAHORRA

Le Madonne Kahn e Mellon possono essere annoverate fra le opere più intriganti e controverse della National Gallery of Art (Washington DC). La loro collocazione all'interno della storia della pittura medievale è stata oggetto di discussione durante decenni. Gli studiosi hanno evocato alternativamente il contesto bizantino, quello italiano o quello crociato per giustificare il carattere idiosincratice e l'iconografia spiazzante di queste opere. Nonostante esse siano state trattate congiuntamente quale oggetto di analisi, pare ragionevole supporre che la Madonna Kahn abbia seguito una sua propria traiettoria fin dall'inizio. Ciò ci permette di riesaminare questioni quali il suo luogo di produzione originale, la sua committenza e un possibile suo

antico arrivo in Spagna quale oggetto portatile, così come riesaminiamo le circostanze del suo successivo acquisto nel XX secolo. In base alle nostre ricerche possiamo concludere che molto probabilmente la Madonna Kahn sia stata realizzata a Costantinopoli da un artista bizantino durante il regno dell'imperatore Michele VIII, nel contesto dell'Unione delle Chiese (1272-1282), e che sia giunta a Calahorra quale parte di un dono diplomatico congiuntamente ad un *epitachelion* bizantino.

### PAROLE CHIAVE

Madonna Khan, Madonna Mellon, Pittura bizantina, Michele VIII, Tessuti bizantini, Calahorra, Mercato dell'arte.