

Predella journal of visual arts, n°49, 2021 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Cammelliti, Nicole Crescenzi, Roberta Delmoro, Paolo di Simone, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti, Claudia Scroccow

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Among all the visual translations of the Christological cycle, the Flight into Egypt is one of the most significant episodes dedicated to Jesus' childhood. But its concise and apparently simple title hides a complex issue. The article analyses two series of depictions of this subject and comments on some of its many variants.

Nel complesso delle interpretazioni figurative dedicate al ciclo cristologico, variabili in rapporto al contesto di destinazione, la Fuga in Egitto si annovera fra gli episodi più significativi dedicati all'Infanzia. Ma la titolazione sintetica e apparentemente semplice nasconde un nodo problematico¹.

Avevo rivolto la mia attenzione al problema, portando quasi a compimento uno studio e un saggio che prevedevo di pubblicare, quando ho avuto l'opportunità di leggere i saggi di Laurence Terrier Aliferis², dedicati al ruolo di Giuseppe all'interno della vicenda della Fuga in Egitto: contributi di sicuro rilievo, fondati su una buona conoscenza della letteratura cristiana medievale e dei suoi rapporti con la storia delle immagini. Il repertorio raccolto della studiosa è ampio, sicuramente più completo del mio, e peraltro ritagliato attorno alla figura del padre adottivo di Cristo: una delimitazione che ha qualche risvolto negativo, poiché una considerazione contestuale della tipologia più diffusa della Fuga in Egitto avrebbe offerto qualche elemento di riflessione in più; inoltre suscita perplessità il credito accordato alla corrispondenza morfologica di alcune parti dell'immagine (quel gesto, quello sguardo, quell'atteggiamento). Una considerazione storica dell'opera affiora quando la stessa offra una conferma al disegno dell'autrice; e analogamente l'immagine è analizzata puntando sulle componenti suscettibili di una interpretazione congruente con gli obiettivi di massima. Ne consegue una mappa articolata nella quale però ogni componente si presenta come una "sagoma" delineata al tratto, valida in sé, ma non inserita compiutamente in una specifica cultura figurativa.

Ho deciso pertanto di portare avanti la mia ricerca citando i contributi più significativi della letteratura pertinente, ma procedendo da storico dell'arte più che da studioso di iconografia, per quanto io creda fermamente che le due figure debbano felicemente coesistere all'interno della singola personalità di chi fa ricerca.

Tenterò di tracciare una via che evidenzi alcuni punti fermi del mio lavoro, peraltro dando visibilità anche ai problemi aperti e agli interrogativi che a mio avviso non hanno ancora ricevuto risposta.

I movimenti della Sacra Famiglia fra la Palestina e l'Egitto (luogo che per tradizione accoglieva esuli e fuggiaschi) si compone di almeno tre segmenti: dopo l'annuncio della eccezionalità del prossimo evento, Maria e Giuseppe si muovono in direzione di Betlemme, in Giudea, per partecipare al censimento, e in prossimità della città il cammino s'interrompe per l'urgenza del parto; dopo la nascita, descritta da uno specifico schema iconografico, un Angelo reca a Giuseppe la notizia della persecuzione e della strage ordinate da Erode, e quindi inizia la Fuga vera e propria del piccolo gruppo familiare, che si conclude con l'arrivo in Egitto; dopo alcuni anni un Angelo interviene ancora per comunicare a Giuseppe la morte di Erode e per auspicare il Ritorno in Palestina, e anche questo evento troverà una sua visualizzazione con l'immagine della Famiglia che si reca a Nazareth, in Galilea, poiché la presenza sul trono del figlio di Erode rendeva ancora rischioso un rientro a Betlemme.

Nella ricostruzione visiva dell'infanzia di Cristo, sia la Strage degli innocenti, preannuncio di una vicenda dolorosa che culminerà con la crocifissione, sia l'esilio in Egitto, ebbero ampio rilievo e vennero rievocate in numerosissime versioni, in Oriente e in Occidente. Per quanto riguarda la Fuga, le fonti letterarie più antiche sono quella canonica di Matteo, che è anche la più sintetica, e gli Apocrifi, soprattutto lo Pseudo Matteo e il Protoevangelo di Giacomo, ma anche altri testi di area copta e armena, i quali aggiungono molteplici dettagli, soprattutto in rapporto al numero dei personaggi: alle componenti chiave della storia si aggiungono vari accompagnatori, Giacomo, figlio di primo letto di Giuseppe, più raramente Disma, il Buon Ladron che si offre di scortare i fuggiaschi, e le levatrici che compaiono sulla scena del parto dopo la nascita; Apocrifi che erano considerati con favore in Oriente, ma guardati con diffidenza in Occidente³.

Occorre anche precisare che il successo della raffigurazione di questo viaggio è ben spiegabile⁴. Il tema aveva una forte impronta narrativo/descrittiva, quale si accompagnava ad altre due storie di grande e anche maggior successo, l'Adorazione dei Magi e l'Entrata in Gerusalemme, entrambe rappresentate spesso con il concorso di molti personaggi: il corteo che seguiva i tre saggi venuti dall'Oriente nel primo caso, e, nel secondo, il gruppo dei discepoli e il popolo festante che accoglie Cristo alle porte della città. In tempi che vedevano considerevoli spostamenti di gruppi più o meno numerosi (pellegrini, crociati, mercanti e avventurieri) le immagini che evocavano la complessa rete dei "cammini", con i personaggi che li percorrevano, doveva sollecitare curiosità e interesse, ed erano

un sicuro richiamo: proprio le immagini rivelano che i componenti della Fuga, e Giuseppe, più degli altri, si presentavano come pellegrini⁵.

La distinzione fra i tre segmenti doveva essere tenuta in conto, in ambito figurativo, anche nei tempi più lontani, come indicano le immagini del *Viaggio a Betlemme* conservate dalla Cattedra di Massimiano (Ravenna, Museo dell'Arcivescovado, VI secolo), dal dipinto murale di Castelseprio (VIII-IX secolo)⁶ e da una placchetta appartenente alla serie degli avori di Salerno (XI secolo)⁷ (figg. 1-3), mentre risulta più incerta la data d'inizio della stabilizzazione per l'iconografia del Ritorno, attualmente attestata in modo esplicito nel primo Trecento dai mosaici di San Salvatore di Chora⁸. In ogni caso l'immagine che ebbe maggior fortuna fu quella della coppia in cammino con il neonato, alla quale si connettono alcune digressioni narrative, il Riposo dei viandanti e l'Omaggio della palma che offre i suoi datteri a Maria provata dalla fatica del viaggio. Ma una variante significativa si afferma in una serie di immagini che dall'XI secolo si spinge fino all'inizio del Trecento e oltre: il Bambino trasportato sulle spalle da Giuseppe, a volte davanti, a volte al seguito della Madonna.

Questo il succinto profilo di una vicenda che è stata oggetto di immagini diversamente elaborate fra Alto e Basso Medioevo, e che risulterà semplificata e definita in seguito, soprattutto quando la Controriforma interverrà per disciplinare o eliminare gli aspetti che deviavano dalla tradizione canonica, lasciando agli artisti la libertà di variare e dilatare le immagini soprattutto in rapporto all'ambientazione e al ritmo della storia.

La Sacra Famiglia in cammino, tra viaggio e pellegrinaggio: una storia che si afferma soprattutto a partire dall'XI secolo

Non entro nella questione delle versioni letterarie del racconto, che non è di mia competenza, e guardo invece alle traduzioni figurali, ovviamente scegliendone solo alcune fra quelle che meglio esemplificano il complesso intreccio delle varianti; non mi propongo di delineare un tracciato di carattere generale (impresa ambiziosa e forse impossibile), bensì di evidenziare una serie indicativa di problemi: richiede infatti qualche riflessione il fatto che nelle immagini i segmenti che ho citato si associno e si sovrappongano più volte. Di fronte a questa multiforme realtà, ogni singola variante richiederebbe una specifica e approfondita indagine; ma forse una preliminare segnalazione di alcune situazioni emblematiche potrà essere utile per una prosecuzione degli studi. Come in altre occasioni, seguo un'impostazione di metodo che tende ad analizzare, all'interno del linguaggio per immagini, una formulazione che subisce alterazioni più o meno estese nel

tempo, cercando di promuovere ulteriori indagini sulle ragioni dei più significativi cambiamenti.

Gli eventi della Sacra Famiglia legati a questa fase dell'Infanzia implicavano diverse possibilità nella scelta dell'articolazione compositiva e dell'ambientazione. Talora la sequenza dei personaggi è collocata su una campitura priva di dettagli, come nelle soluzioni abbreviate della Porta bronzea di San Zeno a Verona e di quella lignea di Santa Maria in Campidoglio a Colonia (XI secolo), ma assai più spesso il piccolo gruppo si muove in un paesaggio variamente strutturato (terreni incolti, boschi, oppure ordinate coltivazioni, strade e lontane città). La narrazione prevedeva inoltre la presenza stabile di quattro/cinque o più personaggi, e di almeno un animale che aveva un ruolo centrale nell'immagine: quale cavalcatura destinata a trasportare la Vergine, l'asino (una tipologia che a tratti oscilla verso quella del cavallo) risultava determinante nella raffigurazione dell'Andata, quando la madre era in avanzato stato di gravidanza o dopoché aveva partorito, mentre non era indispensabile nel viaggio del Ritorno, dove però non manca anche se la Vergine procede a piedi. Dirò più avanti delle questioni legate alla variante del Bambino portato a spalle da Giuseppe, sulla quale ha già indagato positivamente Terrier Aliferis, e richiamo l'attenzione sull'equipaggiamento abituale dei viandanti-pellegrini (bastone, bisaccia, panni, fiasca/botticella, ciambelle di pane); un problema peculiare riguarda la posizione di Maria, che nelle raffigurazioni più antiche (sia in Oriente che in Occidente) è collocata trasversalmente sulla groppa dell'asino, e, come il bambino, si presenta all'osservatore frontalmente, spesso sostenuta nella posizione da un suppedaneo, mentre in alcune di data più tarda essa cavalca "all'amazzone", con le gambe affiancate ma con le ginocchia a diversa altezza, e il busto di profilo, essendo il corpo orientato nel senso del movimento⁹; si deve però considerare che la frontalità, propria della divinità in trono, contribuiva a sostenere l'aura di sacralità dell'immagine. Talora c'è un elemento specifico da tenere in conto, ovvero un gesto che torna più volte, attribuito a personaggi diversi (Madonna, Bambino, Angelo): si tratta del braccio alzato o proteso con la mano aperta a mostrare il palmo secondo la formula dell'*adlocutio*, che probabilmente valeva a sostenere il tono elevato del racconto; nel caso del Bambino è sostituito a volte dalla mano benedicente. E proprio la gestualità comporta un richiamo al dramma liturgico che si svolgeva all'interno e all'esterno degli edifici sacri, di cui abbiamo tracce certe anche se limitate¹⁰; a volte attestate in forma indiretta dalla normativa che, in epoca avanzata, proibiva lo svolgimento delle rappresentazioni. Sul piano più generale si può comunque osservare che gli artisti, in rapporto alla richiesta dei committenti, dovevano essere piuttosto liberi: il pubblico, sia quello indifferenziato generalmente numeroso, sia quello colto più ristretto, recepiva

dalla caratterizzazione di alcuni personaggi in movimento l'immagine di un "viaggio", qualunque fossero la direzione del piccolo corteo e la sua composizione. I modelli furono certamente più d'uno, e in alcuni casi le iscrizioni introducevano precisazioni destinate a coloro che erano in grado di leggere¹¹, e che, di fronte ai grandi cicli istoriati, si incaricavano di diffondere "a voce" il soggetto delle immagini; e da questo punto di vista non è difficile immaginare quante e quanto libere potessero essere le interpretazioni dei divulgatori.

Vorrei a questo punto proporre alcuni esempi delle due sequenze, distinte in rapporto alla presenza del Bambino all'interno del piccolo corteo. E prioritariamente richiamo l'attenzione su due fattori determinanti: l'ampiezza delle perdite, che sicuramente hanno privato la "rete" di molteplici maglie, e la eventualità che le varianti siano dovute alla pratica di adottare modelli "uno per l'altro".

Maria con il Bambino in grembo. Maria trasportata dall'asino (questo con una zampa sollevata evoca un lento procedere), il Bambino in braccio alla madre, e un conduttore della bestia, sono le componenti di uno schema base interpretato in una fitta serie di opere di cronologia medievale, soprattutto a partire dall'XI secolo. Lascio da parte i primordi dell'iconografia¹², e guardo all'area dei secoli XI-XIII, allorché la varietà delle soluzioni consente di seguire in dettaglio gli elementi di continuità e i mutamenti¹³. In alcune delle opere che citerò non compare la scritta che qualifica verbalmente la Fuga, ma laddove le immagini adiacenti siano dedicate all'infanzia di Cristo (Adorazione dei Magi, Presentazione al tempio, Strage degli innocenti), ho dato per scontato che tale identificazione fosse nelle intenzioni degli artisti e dei loro committenti; mentre ho dato rilievo a quelle situazioni che dal punto di vista iconografico presentavano qualche incertezza e pertanto erano motivo di riflessione.

Mi è sembrato opportuno segnalare le componenti più significative dedicando loro un breve commento. Ove possibile (in tempo di Covid-19), ho fornito indicazioni bibliografiche ridotte al minimo ma contenenti cenni alla storia del problema, nella speranza che tanta concisione sia compensata dal profilo complessivo che ho cercato di tracciare.

Avorio del Museo Diocesano, Salerno, *Fuga in Egitto* (fig. 4). La tavoletta appartiene a un prezioso complesso di pezzi d'avorio databili all'interno dell'XI secolo eseguito da intagliatori che si rivelano in possesso di uno stile sicuro e di una eccellente manualità: oggetto di una lunga serie di studi, è stato al centro di un recente dibattito a più voci¹⁴, nel corso del quale studiosi di grande competenza hanno esaminato i problemi dell'origine e della destinazione, della struttura e della esecuzione. Nonostante le ridotte dimensioni, nel riquadro sono stipati elementi disseminati in varia misura nelle soluzioni successive: architetture

illustri e forme arboree che evocano l'inizio, la fine e il percorso di un viaggio, personaggi dalle vesti eleganti che, con i loro gesti, sostengono l'articolazione del racconto. Qui il lieve scorcio che caratterizza la raffigurazione della Vergine introduce un tratto di novità, che, insieme con la lunga ala dell'angelo, potenzia l'impianto organico della microstruttura, da sinistra a destra e dal fondo verso il primo piano. Un'immagine che poteva essere avvicinata da pochi esponenti di una élite, e che veniva letta con gli occhi ma forse anche con le dita da coloro che avevano l'opportunità di sfiorare i delicati bassorilievi.

Bonanno, Porta di San Ranieri, Duomo di Pisa, 1170-1180 circa. Non ci sono dubbi sul soggetto, confermato da una vistosa iscrizione (fig. 5)¹⁵. Lo scultore realizza una soluzione che evoca l'evento con straordinaria efficacia e stringatezza: Giuseppe è l'unico compagno di Maria, e solo lui è in cammino, mentre l'asino/cavallo si arresta davanti alla palma che si piega per offrire i suoi frutti; la propensione alla sintesi risalta proprio dall'accostamento dei due momenti dell'azione. Il mantello di Maria esalta il rapporto affettivo tra madre e figlio lasciando entrambi con le onde di un sapiente drappeggio, dal quale la testa minuscola del Bambino emerge appena.

Zillis (Cantone dei Grigioni), chiesa di San Martino, soffitto ligneo, 1160 e oltre¹⁶. L'ampio spazio della superficie a disposizione ha suggerito una griglia che ricalca le forme della illustrazione libraria e dei bassorilievi altomedievali, e all'interno dei riquadri sono inserite figure semplici, generalmente concordi nell'indicare il senso di lettura. Nel settore comprendente la Fuga (figg. 6-7), la storia è ripartita in più pannelli: *Presentazione al tempio*, *Sogno di Giuseppe*, *Giuseppe in cammino*, *L'asino con la Madonna*, *L'Angelo guida*, *Erode e la Strage*. La serie tradisce il rispetto di *exempla* autorevoli (lo rivelano alcune presenze frequenti, come la frusta impugnata da Giuseppe o da altro accompagnatore, la mano della Madonna che si alza verso la palma) e raramente identificabili.

L'intensa elaborazione culturale e la vivida creatività dei secoli XII-XIII, definita spesso come un'epoca di "rinascita", offre l'occasione per ribadire la molteplicità delle linee stilistiche che convenzionalmente si riuniscono sotto l'etichetta di Arte Romanica. E in questo caso faccio riferimento soprattutto alla scultura perché nell'arredo degli edifici che sorgevano lungo le vie di comunicazione cresce il ricorso alle immagini modellate nella pietra: per il risalto e dunque per la forza del rilievo, e per le qualità di materiali che assicuravano alle immagini una lunga vita.

Aosta, Collegiata di Sant'Orso, Chiostro, prima metà del XII secolo¹⁷. Come negli altri capitelli del complesso, l'immagine della Fuga si distingue per una forte selezione delle componenti, alcune di dimensioni contenute, altre sovradimensionate (fig. 8): piuttosto semplici nell'intaglio, e in linea con l'iconografia più accreditata, il gruppo Madonna-Bambino e il conducente

Giuseppe raffigurato su un dei lati minori del capitello, mentre aumentano le dimensioni e si accentua la rustica fisicità dell'asino dalle lunghe orecchie, così come lo spessore della cavezza e della corda che lo conduce: circoscritte punte di realismo destinate a sostenere la credibilità della storia.

Fano, Duomo, Pulpito, Niccolò e bottega, intorno alla metà del XII secolo. Ricostruzione moderna con reimpiego di frammenti medievali (fig. 9). La lastra che contiene una rappresentazione della Fuga è allineata alla cultura di area padana e soprattutto alla linea impostata da Niccolò¹⁸. La scansione orizzontale dell'immagine, e le componenti principali, replicano fedelmente una tipologia diffusa, ma il rilievo merita una citazione perché vi compare una raffigurazione dell'arrivo in Egitto più estesa del consueto: presso le mura di una città il personaggio barbuto che si presenta nel vano di una porta dal battente spalancato è probabilmente il governatore Afrodasio, che secondo lo Pseudo Matteo accolse la Famiglia sulla Porta della città di Sotine¹⁹. Al tema dell'accoglienza in Egitto tornerò più avanti.

Autun, Saint Lazare e Saulieu, Saint-Andoche. Considero congiuntamente due capitelli straordinariamente rappresentativi dell'Europa romanica conservati a Autun (arredo sottoscritto da Gislebertus) e a Saulieu²⁰: due versioni della Fuga apparentemente simili, e situate entro la prima metà del secolo XII, probabilmente collegate a livello compositivo (figg. 10-11). Opere di forte spessore stilistico, la prima caratterizzata dalla leggerezza e da una lavorazione in punta di scalpello che tende a smaterializzare la pietra, l'altra più accentuata nel rilievo. Ma esplicite le analogie: la rigogliosa vegetazione d'invenzione, ideale citazione dell'episodio della palma e dell'offerta dei datteri, e la collocazione dell'asino su una sequenza di *rotae* finemente decorate che integrano il movimento e forse anche alludono alle asperità e alle incertezze di chi è costretto a fuggire. Alcuni studiosi v'identificano una citazione dei gruppi lignei su ruote che si portavano in processione, ma ritengo che si tratti di una efficace formula visiva adottata per dare risalto al movimento e per introdurre un'allusione alle difficoltà del viaggio²¹; una conferma di ciò potrebbe cogliersi anche nelle accentuate ondulazioni del terreno su cui si muove il gruppetto dei viandanti nella Cassa-reliquario di San Marco a Notre Dame de Huy²².

Forme di rinnovamento del racconto all'inizio del Trecento: il ricorso all'esperienza comune

Giotto, Cappella degli Scrovegni, 1302 circa²³. Com'è ben noto, il potenziamento dell'efficacia narrativa delle immagini trova molteplici riscontri nell'opera di Giotto e in un caposaldo del linguaggio visivo qual è il ciclo di Padova

(figg. 12-13): all'interno della Cappella si attenua il peso di una grammatica visiva fondata su schemi eleganti e tendenzialmente astratti, mentre cresce l'attenzione per la fisicità dell'uomo, le azioni e i movimenti evocati attraverso la dimensione quotidiana; valga lo spessore innovativo della Fuga che si vede concentrato nello scialle *porte-enfant* della Vergine, un dettaglio che sarà adottato anche altrove, peraltro in forma meccanica, poiché in alcune redazioni di imitatori il Bambino appeso al collo della madre resta una pupattola serrata nelle fasce (affreschi nella basilica inferiore di Assisi e in San Domenico a Bolzano)²⁴.

Giovanni Pisano, Pergamo del Duomo di Pisa. Proprio negli stessi anni in cui Giotto è sui palchi per gli affreschi Scrovegni, Giovanni Pisano è all'opera per il grandioso Pergamo del Duomo (1301-1310, fig. 14)²⁵; una lavorazione che si prolunga per un decennio, nel corso del quale lo scultore invia a Padova un importante trittico per l'Altare Scrovegni: fra le due maestranze vi fu un contatto, ma i due *leaders* erano artisti affermati, padroni di uno stile personale e del tutto consolidato. Se Giotto, libero di agire in un edificio programmato per l'occasione, sceglie una ripartizione regolare e limpida degli spazi, Giovanni nel pergamo del Duomo adotta una sintassi molto serrata, dove le componenti sono ravvicinate e poste in stretta relazione fra loro: Giuseppe batte amichevolmente le mani sul posteriore dell'asino, la Madonna vezzeggia il Bambino riverso sul suo braccio, e Giacomo si volta a guardarli, mentre le sue gambe "disegnano" il cammino allungandosi in parallelo con le zampe anteriori dell'animale.

Prima di passare alla risoluzione alternativa dell'iconografia della Fuga, ovvero quella contenente la figura di Giuseppe *Christophoros*, introduco il caso di un'opera famosa in cui si registra una sorta di ribaltamento: a fronte di immagini che per rappresentare la Fuga sembrano trarre ispirazione da figurazioni dedicate al Ritorno, la Lunetta realizzata a Parma da Benedetto Antelami, pur adottando nel complesso l'iconografia della Fuga, secondo una ben argomentata ipotesi di Chiara Frugoni, evocherebbe in realtà il Ritorno dall'Egitto.

Antelami, Parma, Battistero, Lunetta con elementi scolpiti e dipinti collocata all'interno, 1170-1180 circa²⁶. Nel rilievo si evidenzia, assai più di quanto si faccia altrove, il suolo sul quale si muovono i fuggiaschi (fig. 15); un sentiero tagliato nella pietra dove le componenti, distanziate, ben rilevate dal fondo e caratterizzate da tratti realistici, esigono una lettura lenta e cadenzata: l'abbigliamento delle due donne al seguito, l'asino affaticato, madre e figlio che comunicano guardandosi, San Giuseppe in cammino, l'Angelo che interviene con gesto perentorio; un'accentuata teatralità che apre verso nuove modalità di racconto adottate nel programma complessivo realizzato per buona parte da Benedetto. Chiara Frugoni identifica nell'accompagnatrice che reca una coppia di tortore la profetessa Anna

che assiste alla Presentazione al tempio: in rapporto a ciò il rilievo dovrebbe leggersi in collegamento con quello della Presentazione situato nella lunetta che corrisponde simmetricamente a questa all'interno del Battistero, nell'ottica di un programma ideato o interpretato dall'Antelami²⁷. È peraltro singolare che in questo caso lo scultore (o il suo eventuale consigliere) abbia lasciato il Bambino fra le braccia della madre e abbia affidato esclusivamente alla coppia di tortore il compito di collegare questa all'altra lunetta: una forma di adozione dell'iconografia che non collima pienamente con la finezza intellettuale che sottende il programma ricostruito da Frugoni e con lo stile sostenuto di Benedetto.

È questa una delle contraddizioni (o interrogativi) che lo studioso deve prepararsi a lasciare "in vista": un metodo che presupponga di risolverle in forma definitiva indebolisce spesso la portata del risultato.

Giuseppe Christophoros fra XII e XIV secolo: una variante di rilievo rafforza il ruolo del personaggio, da compagno di viaggio a portatore del protagonista

La seconda serie di soluzioni che prendo in esame, che ha per oggetto Giuseppe *Christophoros*, si presenta come un singolare caso di sdoppiamento dell'iconografia, poiché il Bambino Gesù non vi compare come un neonato fra le braccia della madre, bensì come un infante ormai autonomo che siede sulle spalle di Giuseppe, trattenuto nella posizione dal padre putativo che lo afferra alle caviglie. Nella maggior parte dei casi la collocazione della storia a contatto con l'Accoglienza in Egitto o con altre storie dell'Infanzia consente di classificare le stesse come varianti della Fuga in Egitto, nelle quali s'introduce la tipologia di Giuseppe portatore. Lo schema, palesemente di origine mediorientale, sembra nascere assai più tardi dell'altro, e infatti è attestato da miniature databili nell'XI secolo (un Tetraevangelo "greco" della Biblioteca Laurenziana, e un Menologio conservato nel monastero di Esphigmenou nel Monte Athos)²⁸, e dalla cultura figurativa che si manifesta in quello stesso ambito nel XIV secolo. Rinvio peraltro all'accurata indagine di Terrier Aliferis, che ricostruisce l'origine della valorizzazione della figura di Giuseppe in territorio copto (da cui proverrebbe una primissima testimonianza, un frammento di tessuto risalente al V-VI secolo), e fornisce un minuzioso e apprezzabile elenco delle soluzioni che attestano l'adozione della figura del *Christophoros*²⁹. La studiosa procede nella sua accurata registrazione, rilevando con stupore il cambiamento della formula, e persegue la ricerca di un archetipo, ma senza insistere troppo sulla singolarità della questione (un neonato in fasce sostituito con un bambino che si regge ben saldo sulle spalle del padre adottivo) e non sembra considerare l'eventualità di uno "scambio" nell'iconografia.

Una spiegazione potrebbe trovarsi a mio avviso nelle due soluzioni che attestano una stabilizzazione delle immagini tra Costantinopoli e i Balcani. Si tratta di testimonianze figurative di data trecentesca che devono aver avuto precedenti autorevoli, e che difficilmente sarebbero nate *ex nihilo*.

Istanbul, San Salvatore di Chora, mosaici del narteca, 1320-1330³⁰. Nell'esonarteco di Chora sono raffigurati due momenti della vicenda della Sacra Famiglia: la Partenza per Betlemme (preceduta da un primo avvertimento dell'Angelo che appare a Giuseppe in sogno per comunicare la nascita del Bambino), e, nello stesso settore, il Ritorno dall'Egitto, preceduto anch'esso da un analogo avvertimento dell'Angelo (figg. 16-17); in questa parte del mosaico la Madonna avanza a piedi, affiancata da Giuseppe che reca il Bambino sulle spalle, e l'asino segue, condotto "a mano" da un giovanetto. Nel Narteca e nell'Esonarteco si registrano lacune legate ad alcuni crolli.

Peja, Monastero Visoki Dečani, affreschi, 1320-1350. In un ciclo dipinto conservato in Kosovo e sopravvissuto a un conflitto prolungato e lacerante³¹, la Fuga sembra evocata attraverso una sola immagine, nella quale la Madonna procede sull'asino mentre il Bambino segue portato a spalle da Giuseppe: in questo caso, Maria, che è giunta alle porte di una città di elaborata struttura, compie una rotazione sul busto, si volge indietro e allunga le braccia verso il figlio, che risponde con identico gesto (figg. 18-19). Parte della critica legge in questa espressione degli affetti un riferimento allo stile paleologo, il che confermerebbe la datazione nella prima parte del Trecento. Il dipinto murale introduce peraltro un elemento importante per il problema qui affrontato: sulla porta di un cinta muraria, una figura femminile coronata (la città) accoglie i fuggiaschi³², mentre dalla sommità delle mura cadono le immagini degli dei sconfitti: una soluzione che traduce in forma visiva la Stanza XI dell'Akathistos³³.

Sembra ovvio che con il dipinto si intenda illustrare la Fuga in Egitto, ma seguendo, per quanto riguarda il Bambino, una formula relativa al Ritorno. Da ciò la traccia di uno snodo nella storia dell'iconografia della Fuga, ovvero un temporaneo ed episodico trasferimento del Bambino dal grembo della madre alle spalle del padre adottivo. Manca nel saggio di Terrier Aliferis una constatazione dell'importanza del dipinto del Kosovo, sul quale tornerò ancora, ma richiamo l'attenzione sulla donna che apre la porta della città alla Sacra Famiglia: si tratta di una figurazione dettagliata, che occupa quasi metà dello spazio disponibile, e che rivela la dipendenza da un modello illustre, analogo a quello seguito dai mosaicisti della Cappella Palatina di Palermo (XII secolo) di cui dirò fra breve. Una conferma dell'importanza di questa parte dell'immagine si ricava dal celebre Menologio di Basilio II conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana³⁴,

ricchissimo di miniature, nel quale la fuga della Sacra Famiglia si conclude davanti a una città turrata dalla porta dischiusa: una figura femminile regale esce dalla porta stessa e avanza protendendo le mani velate, evidentemente già conscia della eccezionalità dei viandanti. Si tratta di un dettaglio che compare anche in una icona "natalizia" datata intorno al 1100, esemplata secondo Belting sull'inno mariano citato sopra³⁵.

Lo schema alternativo di cui si è detto si muove da Oriente a Occidente seguendo a mio avviso due vie distinte, una che conduce verso Sud varcando l'Adriatico, l'altra verso Nord, quasi scorrendo lungo i due versanti delle Alpi.

Il primo approdo "occidentale" dello schema comprendente Giuseppe *Christophoros* potrebbe essere legato a due imprese siciliane di grande impegno e di esito splendido³⁶.

Palermo, Cappella Palatina, mosaici nella parete destra, 1130-1140³⁷. Nel prezioso involucro della Cappella, che rappresenta nella forma più compiuta l'acquisizione del potere in Sicilia da parte dei Normanni, la Fuga in Egitto corrisponde nell'insieme alla formula "alternativa" (fig. 20); preceduta dall'Avvertimento a Giuseppe e seguita dal Battesimo, la storia vede in sequenza pochi personaggi in cammino, ciascuno ben definito nelle sue funzioni: il giovane che porta il bagaglio e sollecita la cavalcatura, la Madonna protagonista («La madre di Dio che fugge in Egitto» recita la scritta in greco) il Bambino che addita la madre, Giuseppe concentrato nell'avanzamento. Segnano le tracce di continuità con altre soluzioni della serie: la frusta a due capi, la Vergine che trattiene le redini, raffigurata in una forma che associa la visione frontale e quella di scorcio, il Bambino che si volge alla madre con il gesto proprio del retore. Il ruolo emergente della Madonna in questa sede è confermato dal testo iscritto in una lunga fascia sovrastante. Al di là di una finestra che si apre nella parete, una figura di donna eretta presso le mura di una città indica la fine del viaggio; la "corona turrata" sul capo la identifica come immagine di una città che offre ospitalità alla Sacra Famiglia³⁸. Questa variante di Giuseppe *Christophoros*, evidenziata nei più noti repertori, è stata riconsiderata in un ampio saggio dedicato ai mosaici della Cappella Palatina da De Giorgi-Wolf dove è citato come motivo desueto e nel contempo curioso, forse derivato da una forma di "osmosi iconografica" tra la Fuga e il Ritorno dall'Egitto: una ipotesi convincente, ma l'impostazione del saggio³⁹, teso a valorizzare nei mosaici il tema della regalità testimoniato da un doppio ingresso trionfale di Cristo (in Egitto nella Fuga, in Gerusalemme nella Entrata), punta sulla peculiarità del ciclo siciliano e sul legame con la conquista normanna, lasciando in ombra la peculiare iconografia di Giuseppe. La diffusione della casistica, oggi confermata dall'articolato contributo di Terrier Aliferis, merita però maggiore considerazione.

Monreale, Duomo, mosaici nel transetto, 1185-1189 circa. Eseguito a distanza di alcuni decenni dalla Cappella Palatina, l'esteso rivestimento a mosaico nel Duomo di Monreale⁴⁰ presenta solo riscontri parziali con il ciclo più antico, e di ciò troviamo conferma proprio nel caso della Fuga in Egitto (fig. 21). Lo spazio assegnato alla vicenda è suddiviso in due parti, ai lati di un arco spezzato, e l'immagine è abilmente adattata al formato: a sinistra Giuseppe che giace addormentato e riceve l'avvertimento dell'Angelo, a destra la Fuga, nella quale il movimento dei personaggi sfrutta il profilo dell'arco sottostante: una testimonianza dell'intervento personale dell'autore del programma e dei mosaicisti, i quali sottolineano lo sforzo dell'asino che contrae i gartti mentre scende da un declivio, preceduto da Giuseppe che porta il Bambino. Non ci sono dubbi sulla identificazione del tema, certificato dalla iscrizione che sovrasta l'immagine e dall'ultima parte della raffigurazione, una città con la porta dai battenti socchiusi che, in forma più sintetica rispetto al settore corrispondente della cappella Palatina, visualizza l'accoglienza ricevuta in Egitto; il testo in latino situato sopra al gruppo ristabilisce l'equilibrio rispetto al mosaico di data più antica, «Cristo con Maria sua madre e Giuseppe entrò in Egitto». La soluzione di Monreale va letta con prudenza, in considerazione dei restauri che hanno interessato tutto l'edificio e gli stessi mosaici, peraltro nel caso di questi ultimi riprendendo con ogni probabilità il disegno originale.

La tipologia del *Christophoros* non compare negli episodi appartenenti a due cicli di grande rilievo vicini nel tempo, nei mosaici del Battistero di Firenze (la soluzione specifica è ridotta nelle componenti, anche se di qualità elevata come tutto il rivestimento della cupola)⁴¹, e nei mosaici marciاني⁴², dove la raffigurazione della Fuga, preceduta dall'immagine del Viaggio a Betlemme, è conforme allo schema più affermato, ovvero con il Bambino che arriva in Egitto fra le braccia della madre⁴³.

E invece è ancora al Sud, e in una zona dove la presenza di modelli di area bizantina è stata più volte confermata e descritta, che si trova una versione significativa, anche se molto lontana dalle interpretazioni altisonanti dei mosaici di Palermo⁴⁴.

Cripta di San Biagio, San Vito dei Normanni, datata da una scritta al 1196⁴⁵. Nonostante gli spazi angusti, la grotta conserva un piccolo ciclo di dipinti d'impianto narrativo che si distinguono rispetto a quelli di altri eseguiti *in rupe*, di prevalente impostazione iconica. La Fuga, complessivamente ben leggibile nonostante l'usura della superficie pittorica e la curvatura del soffitto scavato nella roccia, raffigura i viandanti mentre procedono in salita, il giovanetto in testa, quindi la Madonna sull'asino e infine Giuseppe con il Bambino (fig. 22). La cosa

più singolare è però costituita dall'immagine dell'altro abituale accompagnatore dei viandanti, l'Angelo, che non procede affiancandosi o librandosi sulla Sacra Famiglia, ma appare inserito entro un clipeo quasi fosse un'icona: ciò potrebbe rappresentare un singolare punto di contatto con il Fonte battesimale di Verona (vedi oltre), dove l'Angelo che spinge la Famiglia alla fuga esce da un oculo: non un rapporto diretto tra la fragile effigie dipinta nel buio della grotta e l'imponente storia intagliata nel marmo rosato, ma l'indizio del ricorso a modelli derivati da analoghe fonti.

Ritengo opportuno citare qui un'opera che pur essendo destinata a una sede del Centro Italia, discende dalla cultura figurativa greco-bizantina.

Madonna in trono e storie (Trittico Marzolini), Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, seconda metà del Duecento⁴⁶. Un netto divario cronologico separa la soluzione della grotta pugliese dalla splendida cromia del dipinto su tavola della Galleria perugina (figg. 23-24). Lasciando da parte la grandiosa icona centrale, la storia relativa alla Fuga, accertata come tale da una iscrizione in latino situata alla base («Fuggiva in Egitto») è inserita fra le storie degli sportelli, dopo la *Presentazione al tempio* e prima del *Gesù fra i dottori*: il formato angusto non ha creato troppe difficoltà al colto autore del dipinto, che ha esteso in orizzontale la figura dell'asino, e in verticale tutte le altre componenti, il giovane conduttore, la Madonna, Giuseppe con il Bambino, nonché due edifici costituiti da elementi sovrapposti situati ai lati; espliciti gli accenti arcaizzanti, la frontalità della Vergine, l'anatomia schematizzata dell'asino, la stesura grafica, imperniata sul nero dei contorni e sul bianco delle affilate lueggiate: una tecnica da miniatore e quasi da amanuense. Un dipinto di peculiare rilievo che ha una parte importante nel dibattito vivace che si è articolato, con l'apporto di studiosi autorevoli e di diversa formazione, sul tema del rapporto Oriente-Occidente, nonché sui fenomeni pertinenti alle definizioni di "maniera greca" e "lingua franca": questione che esula da questo contesto, nel quale si può solo ribadire l'impronta mediorientale dominante sia nel dipinto che in una serie di miniature di qualità altissima come l'*Epistolario Gaibana*⁴⁷. Fra l'altro uno studio recente condotto con grande scrupolo ha riassunto la complessa vicenda storico-critica, e ha ricondotto l'opera, con buone ragioni, a un'area di committenza francescana⁴⁸. Una conclusione che troverà positiva corrispondenza nei caratteri dell'ultimo e conclusivo elemento della casistica.

L'itinerario che conduce a Sud lascia idealmente altre tracce: rinvio alla puntuale registrazione di Terrier Aliferis, e mi limito a ricordare il grande trittico ligneo di Alatri (il pannello dedicato alla *Fuga* mostra una composizione molto semplice), e la *Janua Maior* del Duomo di Benevento, dove la formella pertinente,

danneggiata nel corso della Seconda Guerra Mondiale, è stata restaurata e deve essere valutata con prudenza⁴⁹.

A introdurre l'itinerario "nordico" cito uno splendido manoscritto che non conosco direttamente, al quale è stato opportunamente dedicato un facsimile: mi riferisco alle Pericopi di Santa Erentrud (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek), e alla interpretazione della *Fuga in Egitto* che vi compare⁵⁰ (fig. 25). Un piccolo riquadro listato d'oro mostra un sequenza ordinata di personaggi, da sinistra e dal fondo verso destra e verso l'esterno; l'albero schematizzato in forma elegante e l'asino in cammino valgono da supporto e controfondo alla Madonna che con gli occhi dialoga con il Figlio, mentre Giuseppe, che è in massima evidenza, sorregge il Bambino sulla spalla destra; una fluida connessione di gesti e di sguardi serra l'impianto narrativo impeccabile, che, soprattutto con le figure strettamente allacciate del Bambino e del padre, vale a introdurre il prosieguo della casistica qui raccolta.

Si conserva nell'Italia centrale, ma è stato riconosciuto come probabile prodotto di ambito renano, un'opera di alta oreficeria che ritengo opportuno introdurre nella catena della serie "nordica".

Città di Castello, Museo Diocesano, Paliotto d'altare, argento lavorato a sbalzo e cesello, parzialmente dorato, 1135 circa. Una tradizione che oggi può dirsi confermata identificava il manufatto come dono di Papa Celestino II, Guido Gualfucci, nativo di Città di Castello (figg. 26-27). Personaggio di un certo rilievo, collaboratore del suo predecessore (Innocenzo III), fu protagonista di missioni che lo videro muoversi in Italia e al di là delle Alpi nella prima metà del XII secolo. Com'è stato rilevato con pieno merito da una recente pubblicazione⁵¹, negli anni Trenta il Gualfucci soggiornò a lungo a Colonia, e tutto fa pensare che il manufatto sia stato commissionato ed elaborato in un'area come quella renana, nota per la perizia nella lavorazione dei metalli, e nella quale si conservava la tradizione delle oreficerie di epoca carolingia. Nel pannello del Paliotto, abitualmente identificato come *Fuga*, il Bambino non è in braccio alla Madonna, ma siede ben eretto sulle spalle di Giuseppe in testa al piccolo corteo, e si volge con la mano benedicente alla madre, che risponde al suo gesto tendendo le braccia, mentre in alto un Angelo sostiene il loro cammino. Il fatto che la scena immediatamente adiacente sia la *Cattura*, e che nella ripartizione delle storie quelle del Cristo bambino siano situate nella fascia superiore, quella del Cristo adulto nella fascia inferiore, potrebbe indicare che in questo caso si sia seguita volontariamente l'impostazione di una storia relativa al Ritorno dall'Egitto; si veda la collocazione molto elevata di Gesù (quasi un ragazzo) e il risalto della mano benedicente, così come della croce inserita nel nimbo. Tutto ciò è possibile, poiché il Paliotto è opera

di un artista di sicura esperienza e di cultura raffinata che doveva ben conoscere soluzioni dedicate a temi complessi, articolati visivamente per singoli episodi; e basti pensare agli esiti delle iniziative del vescovo Bernward, e a ciò che di lui si conserva a Hildesheim⁵².

L'itinerario della formula alternativa si spinge al Nord lungo le Alpi e passa idealmente dalla Val d'Adige, ma i dipinti murali di Castellappiano sono conservati solo in parte, e la *Fuga*, in mediocri condizioni di conservazione, è giudicabile solo dal punto di vista del soggetto. Ben più rappresentative risultano due sculture di area padana, un capitello proveniente dal Sant'Abbondio di Como e il Fonte battesimale di Verona.

Como Museo del Duomo, Capitello con *Fuga in Egitto*. Si tratta di un pezzo proveniente da un edificio illustre, la basilica di Sant'Abbondio, ed è datato alla seconda metà sec. XII⁵³. La superficie lapidea è fortemente abrasa, ma nonostante ciò le immagini, scolpite ad alto rilievo, sono ancora ben leggibili (*Adorazione dei Magi, Annuncio a Giuseppe, Fuga in Egitto*). Anche in questo caso è sicura l'identificazione della *Fuga* (fig. 28), nella quale il racconto è ridotto al minimo, come sulle altre facce: pochi personaggi coperti da vesti pesanti, appena rigate da una plicatura che scende in verticale, e limitati i dettagli. Nella *Fuga* la Madonna guida personalmente un asino di piccola taglia, il Bambino è tenuto in braccio da Giuseppe⁵⁴ e la connessione delle due figure è ribadita dalle mani che s'incrociano; anche nell'*Adorazione* il primo dei Magi protende il dono, sul quale il Bambino appoggia una grossa mano, e in entrambi i casi parte della figura si stacca dal nucleo del capitello. Scultura apparentemente dimessa, in realtà robusta e severa, che la cronologia e l'affinità della risoluzione iconografica inducono a citare in prossimità di un'opera assai diversa, un manufatto prestigioso giunto fino a noi in buone condizioni di conservazione perché collocato in un interno.

Verona, Battistero di San Giovanni, Fonte battesimale, fine del XII secolo. La grande vasca ottagonale, capolavoro di struttura monolitica secondo un recente restauro⁵⁵, presenta nelle otto facce le storie dell'infanzia fino al *Battesimo*. Tutti i rilievi rivelano l'intervento di un artista (o di una *équipe*) di rango e di esperienza, come si evince proprio dalla *Fuga* (figg. 29-30) e dallo spazio, che all'interno di questo lato, è ripartito con disinvoltura fra l'*Ammonimento a Giuseppe* a sinistra e, a destra, l'asino con la Vergine e Giuseppe che trasporta sulle spalle il Bambino. Qui, come nelle altre lastre, l'autore (identificato senza troppa convinzione con Brioloto), si manifesta quale straordinario interprete di marmi antichi, evidentemente conosciuti, indagati e reinterpretati con passione; soprattutto Giuseppe, con il Bambino seduto sulla spalla sinistra e trattenuto con il braccio destro, sembra esemplato su precise tipologie di area classica imperniate su un

ben calcolato bilanciamento delle membra; un riferimento all'iconografia del Satiro che porta sulle spalle Dioniso bambino è plausibile se si guarda al rapporto fra i due personaggi, che peraltro nei marmi antichi sono completamente nudi, mentre nel rilievo del Fonte risultano coperti da vesti sapientemente drappeggiate. A sostegno dei collegamenti franco-germanici di questa serie, mi piace ricordare che Angiola Maria Romanini avanzava, per il Fonte, riferimenti alla scultura sassone del XII secolo⁵⁶.

Storie della Vergine e dell'infanzia di Cristo, Sant'Antonio in Polesine, Ferrara (prima metà del XIV secolo). I dipinti murali, considerati opera di tre maestri di scuola giottesca con accenti emiliani e riminesi⁵⁷, hanno sofferto per il logoramento della superficie pittorica, ma presentano non poche novità dal punto di vista iconografico e strutturale insieme. Nella *Fuga* (l'identificazione del soggetto è supportata dal legame con la sottostante *Strage*) l'anonimo pittore manifesta una buona padronanza della definizione spaziale di matrice giottesca, soprattutto negli inserti architettonici ai due lati della lunetta (fig. 31). Ma un più sofisticato esercizio di scorcio è rappresentato dall'asino, che si sofferma e china la testa per brucare l'erba: un dettaglio non richiesto dalla storia, ma rappresentativo di un esperimento di grande attualità nel Trecento (vedi i celebri murali del Camposanto pisano) e perseguito nel secolo successivo, come dimostrano la celebre Formella ghibertiana per il Concorso del 1401⁵⁸ e alcuni disegni eseguiti per studio e progettazione (figg. 33-34); peraltro c'è anche una giustificazione di ordine compositivo; l'intento di sottolineare il rapporto affettivo fra madre e figlio ha comportato un forte avvicinamento dei due personaggi e ha imposto di distogliere dal centro dell'immagine la testa dell'asino: ancora un intreccio significativo di istanze che è necessario sceverare per ricondurre ogni parte alla sua "ragione".

Gli affreschi trecenteschi di Sant'Antonio in Polesine evidenziano emblematicamente le minute e molteplici difficoltà che contrassegnano il percorso della ricerca. Ho tentato di approfondire l'analisi delle storie di Ferrara tenendo conto delle esigenze di devozione da parte di un monastero benedettino d'impronta francescana, e ho cercato di confrontare le soluzioni iconografiche più complesse ivi adottate con le immagini conservate da un testo rappresentativo della teologia cristocentrica e del pensiero di San Bonaventura: mi riferisco ai disegni acquerellati che illustrano le *Supplicationes Variæ* della Biblioteca Laurenziana⁵⁹, ovvero un testo al quale la critica ha riconosciuto un ruolo di rilievo non solo nella letteratura cristiana, ma anche nel linguaggio delle immagini. Com'è stato rilevato, una delle storie più note delle cappelle ferraresi, il Cristo che sale spontaneamente sulla croce, trova piena corrispondenza nel codice

laurenziano⁶⁰; ma purtroppo ciò non avviene per la *Sacra Famiglia* in cammino, un episodio che nel disegno corrispondente delle *Supplicationes* è risolto adottando la formulazione più semplice e scontata (fig. 32), la città che i fuggiaschi si lasciano alle spalle, la Madonna col Bambino trasportata dall'asino, San Giuseppe che li guida, e, come unica concessione al racconto, la palma che si curva per offrire i suoi frutti. L'affresco nella lunetta, con l'incrociarsi dei gesti fra madre e figlio, Giuseppe che cammina ma volge la testa a guardarli, l'asino inconsapevole che mentre procede si china a strappare un ciuffo d'erba, resta per ora, dal punto di vista iconografico, un caso senza validi confronti nel territorio⁶¹, e lascia aperto il problema di come una raffigurazione della Fuga fondata su un'abile fusione di modelli mediorientali sia stata elaborata da un anonimo maestro che era anche ben al corrente delle problematiche legate alla raffigurazione di scorcio (fig. 35).

Resta da segnalare infine il caso di un piccolo complesso di opere appartenenti a un circuito francese, brillantemente studiato e descritto da Terrier Aliferis⁶²: si tratta di una sorta di iconografia intermedia rispetto a quanto considerato fin qui, che vede introdurre fra i protagonisti della Fuga un affascinante elemento di novità. Mentre la Madonna procede sull'asino, Giuseppe, che la segue, si accosta a lei e allunga le braccia offrendole il Bambino: la madre, in risposta, si prepara a riceverlo. La serie francese è esigua, essendo costituita da una miniatura situata all'interno di un manoscritto famoso, Il Salterio di Ingeborg conservato nel Musée Condé a Chantilly, e da tre vetrate appartenenti alle cattedrali di Laon e di Troyes, e alla collegiata di Noyon, tutto databile nei primi decenni del Duecento. L'analisi di Terrier Aliferis è approfondita ed esauriente nel valutare affinità e variazioni all'interno delle quattro soluzioni, e nel sottolineare il rapporto con la *Presentazione al tempio*: un legame evidenziato anche qui in rapporto all'opera dell'Antelami nel Battistero di Parma (cfr. *supra* Frugoni). Altrettanto condivisibile la localizzazione della formula in quella parte della Francia orientale; più difficile, invece, seguire fino in fondo la proposta della studiosa laddove attribuisce una forte carica simbolica ai due protagonisti e al passaggio del Bambino dalle mani del padre a quelle della madre: nell'azione che vede i due affrontati a braccia tese si registra una crescita dello spessore di Giuseppe, ed è credibile che nella sua figura vada affiorando l'autorità del ministero sacerdotale, ma se ciò vale in rapporto al singolo personaggio, la lettura metaforica di tutta la formula del passaggio dall'uno all'altra è meno convincente. Guardando infatti al ciclo dipinto di Visoki Dečani, alle braccia tese della madre e del Bambino (fig. 19), alla porta spalancata della città, e all'accoglienza degli egiziani, si possono proporre altre spiegazioni: ad esempio la derivazione da un modello in cui la restituzione del piccolo Gesù alla madre prevedeva un ingresso trionfale di madre e figlio mentre varcano a

cavallo le mura di una città amica. Soluzione semplice, ma non semplicistica, e non impossibile. Un'immagine illustre imperniata sull'Arrivo in Egitto – oggi perduta – potrebbe essere stata all'origine di una circoscritta digressione nell'ambito della narrazione della Fuga.

Aggiungo infine una nota personale: questo breve saggio si collega, senza intenzione da parte mia, almeno all'inizio dell'indagine, a un mio precedente intervento sulle pagine di «Predella» dedicato alla “malinconia” di Giuseppe e alla raffigurazione del personaggio⁶³. Trovando sostegno nella parola di Bernardo di Chiaravalle e nell'onda crescente del movimento francescano, l'interpretazione visiva conquista una sua autonomia: il vecchio falegname perplesso dinanzi alla giovane sposa, e che nelle più antiche immagini vediamo camminare con la schiena curva e il passo incerto oppure accoccolato in un angolo, col tempo si fa avanti e acquista un ruolo di maggiore spicco, si accosta a Maria e al Bambino, interviene nella preparazione dei pasti, accoglie i Magi e prende in consegna i doni preziosi, trovando un riscontro nel passaggio, sia pure episodico, dalle braccia della madre a quelle del padre, e forse in una insensibile trasformazione dell'immagine della Sacra Famiglia: si profila un'attenuazione della sacralità, cresce una immagine “quotidiana” del rapporto che lega i tre protagonisti, e Giuseppe è un uomo maturo, ma eretto e vigoroso, che con disinvoltura cammina guidando il gruppo e a volte sostenendo senza fatica il Figlio: l'esigenza di separarlo nettamente dalla gravidanza della Madonna sembra perdere di attualità nel contesto della riflessione teologica, e, fra Due e Trecento, la paternità fittizia di Giuseppe non sembra più essere motivo di disagio o di dubbio.

Ho ricevuto informazioni e suggerimenti da molti colleghi e amici, fra i quali mi piace ricordare Valentino Pace, Annarosa Masetti, Patrizia Lasagni, Gianfranco Adornato, Paolo Bolpagni, Vittoria Camelliti. Ad Alberto Favata, allievo e collaboratore a distanza, un caldo ringraziamento per il costante confronto e per i molteplici contributi.

- 1 Fra le numerose voci pertinenti, vedi *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. II, Roma, 1970, pp. 43-47; G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gutersloh, 1981, vol. I, pp. 126-135.; S. Mostafawy, *Die Flucht nach Aegypten*, Bern, 1998; A. Lavaure, *L'image de Joseph au Moyen Age*, Rennes, 2013; F. Boespflug, E. Fogliadini, *La Fuga in Egitto nell'arte d'Oriente e d'Occidente*, Milano, 2017 (altre citazioni nelle note successive).
- 2 L. Terrier Aliferis, *Joseph christophore dans la Fuite en Egypte: transmission d'un schéma iconographique spécifique à travers le Moyen Age*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 79, 2016, pp. 164-192; *ead.*, *À propos de quatre représentations particulières de la Fuite en Egypte autour de 1210 dans les diocèses de Laon, Noyon et Troyes*, in *Mélanges dédiés à Christian Heck*, a cura di P. Charron, M. Gile, A. Vilain, Turnhout, 2016. Pur apprezzando i solidi fondamenti della ricerca e la consistenza delle argomentazioni dell'autrice, affiora talvolta l'impressione che il lavoro sia stato condotto soprattutto su fotografie, poiché le osservazioni sulle

immagini prescindono talora dalla materialità delle stesse e dalle condizioni della visione all'origine.

- 3 *I Vangeli Apocrifi*, a cura di M. Craveri, Torino, 1969.
- 4 Vedi su questo tema l'autorevole saggio di H. Belting "Pittura animata" in *id., Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, [1990] 2001, pp. 319-360. Da rilevare un intervento originale di Hugo Van der Goes, che introduce un cenno alla interruzione del viaggio a Betlemme nel fondo del celebre trittico Portinari (E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: its origins and character*, New York, [1953] 1971, vol. I, p. 333).
- 5 Con lucida intelligenza e impegno appassionato, Carlo Arturo Quintavalle ha dedicato a questo tema una parte importante dei suoi studi. Vedi, riassuntivamente, A.C. Quintavalle, *Le vie del medioevo: da Chateaubriand a Viollet le Duc, da Ruskin a Hugo fino a Bédier, Porter, Mâle*, in *Le vie del Medioevo*, atti del convegno, Parma 1998, a cura di A.C. Quintavalle, Parma-Milano, 2000, pp. 3-9; nello stesso volume *id., Wiligelmo, l'antico, Matilde e le tombe dei Canossa sulle vie del pellegrinaggio*, pp. 258-270.
- 6 La cronologia dei dipinti murali di Santa Maria foris portas è una delle più dibattute questioni della storia dell'arte. Rinvio alla esauriente rassegna di M. Andaloro, *Castelseprio, Affreschi in Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IV, Roma, 1993, pp. 453-459.
- 7 Vedi oltre, nota 14. Il murale di Castelseprio e la tavoletta sono esemplate su uno schema affine, ma divergono nettamente in rapporto allo stile.
- 8 Al mosaico di Chora, Terrier Aliferis (*Joseph Christophore*, cit., p. 172) aggiunge un manoscritto della Bibliothèque nationale di Parigi, Gr. 74.
- 9 Il poggiaiedi può essere stato diffuso come ausilio per salire e scendere, e come sostegno per le gambe.
- 10 K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933; C. Frugoni, *Le lastre veterotestamentarie e il programma della facciata*, in *Lanfranco e Wiligelmo, Il Duomo di Modena*, catalogo della mostra, Modena 1984, a cura di E. Castelnuovo, V. Fumagalli, A. Peroni, S. Settis, Modena, 1984, pp. 422-431; D. Glass, *Portals, Pilgrimage and Crusade in Western Tuscany*, Princeton, 1997, pp. 54-63; H. Toubert, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, Milano, [1990] 2001, pp. 315-333; A.C. Quintavalle, *Ritualità e strutture dell'arredo fra XI e XIII secolo: novità nell'officina di Niccolò a Fano*, in *Medioevo: i modelli*, atti del convegno, Parma 1999, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2002, pp. 108-136, in part. pp. 125-130; A. Lavaure, *L'image de Joseph*, cit., pp. 61-97.
- 11 Ho preferito citare in traduzione italiana alcune delle iscrizioni che accompagnano le immagini, al fine di evitare i problemi che inevitabilmente sorgono in rapporto alla diversità delle lingue e alle peculiarità dei caratteri.
- 12 L'immagine di un *encolpion* perduto, descritto nelle voci citate in precedenza, ne attesterebbe la presenza nel V secolo.
- 13 Non entra nella mia indagine lo sfarzoso e antico mosaico di Santa Maria Maggiore, dove è raffigurata non la *Fuga*, bensì l'*Arrivo in Egitto*; ed escludo il lacerto di Sant'Urbano alla Caffarella, troppo logoro e ridipinto. Una traccia parziale delle realizzazioni più antiche è conservata nella sinopia del ciclo pittorico nel San Salvatore di Brescia (A. Peroni, *Un ciclo pittorico medievale rivisitato*, in «Arte medievale», 1, 1983, pp. 53-80). Con riferimento alla circolazione di modelli nei secoli successivi segnalo il ruolo di pezzi di oreficeria e di avorio: D. Gaborit Chopin, *La Fuite en Agypte du Musée del Tesoro della cattedrale di Savona*, atti

- del convegno, Bordighera 1997, a cura di A. Calderoni Masetti *et al.*, Bordighera, 1999, pp. 81-102.
- 14 *The Amalfi – Salerno Ivories and the Medieval Mediterranean: a notebook from the workshop convened in Amalfi*, atti del convegno, Amalfi 2009, a cura di F. Dell'Acqua, Amalfi, 2011; vedi altresì il più recente contributo di V. Pace, *Una Bibbia in avorio. Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo*, Castel Bolognese, 2016.
 - 15 C. Baracchini, schede nn. 393-419, in *Il Duomo di Pisa (Mirabilia Italiae)*, a cura di A. Peroni, Modena, 1995, pp. 384-395; *La Porta di Bonanno e le porte bronzee medievali europee*, atti del convegno, Pisa 1993, a cura di O. Banti, Pontedera, 1999.
 - 16 W. Kemp, *Medieval Pictorial Systems*, in *Iconography at the Crossroad*, a cura di B. Cassidy, Princeton, 1993, pp. 122-133; *Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis*, a cura di C. Bläuer Böhm, H. Rutishauser, M.A. Nay, Bern-Wien-Stuttgart, 1997; M.A. Nay, *Die Bilderdecke von Zillis: Grundlagen und Versuch eine Rekonstruktion*, Chur, 2015.
 - 17 S. Barberi, *Il Chiostro di Sant'Orso in Aosta*, Roma, 1988. La monografia descrive la struttura del chiostro e dell'arredo plastico, e riassume i termini del problema pertinente alla collocazione dello stesso nell'ambito del Romanico, fra Provenza e Lombardia. Sulla datazione della struttura, e per alcune aggiunte alla bibliografia, vedi F. Gandolfo, *Noterella al margine del Chiostro dei S.S. Pietro e Orso ad Aosta*, in *Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di A. Cadei *et al.*, Roma, 1999, pp. 369-372.
 - 18 A.C. Quintavalle, *Ritualità e strutture dell'arredo*, cit., pp. 127-130; G. Ugolini, *Mirabili iconologie*, in «Memoria Rerum», 5, 2014, pp. 79-108. L'impegno con cui l'autore considera la melagrana fra le mani della Madonna scivola verso la sovrainterpretazione: il frutto è attribuito alla Madonna e al Bambino con riferimento alla sacralità dei personaggi, pertanto sembra plausibile che la Sacra Famiglia si presenti al popolo che l'accoglierà con l'offerta di un simbolo positivo (eternità, fertilità, ecc.).
 - 19 Sotina o Sotima: nome per il quale la ricerca storica non ha identificato una corrispondenza precisa, ma che si presume corrispondesse a una località nei pressi di Heliopolis.
 - 20 Per una considerazione complessiva della tipologia del capitello istoriato, vedi J.R. Gaborit, *La Scultura romanica*, Milano, 2010. In Francia altre immagini significative dimostrano la popolarità del soggetto: cito le Abbazie di Saint Benoît sur Loire, e di Moissac (dove oltre alla *Fuga* è rappresentata la *Caduta degli idoli*), e la chiesa di Sainte Foy a Morlaàs.
 - 21 G. Dalli Regoli, *La Nascita di Cristo nell'interpretazione dei Guidi a Barga: note sulla tendenza all'istoriazione nell'arredo degli edifici sacri (secoli XII-XIII)* in *E la Parola si fece bellezza*, atti del convegno, Barga-Firenze-Pistoia-Siena 2016, a cura di T. Verdon, G. Serafini, Firenze, 2017, pp. 161-170, in part. p. 169.
 - 22 Opera problematica, nella quale, secondo Terrier Aliferis, *Joseph christophore*, cit., p. 167, alcune parti sarebbero di restauro.
 - 23 *La Cappella degli Scrovegni a Padova (Mirabilia Italiae)*, a cura di D. Banzato *et al.*, Modena, 2005.
 - 24 Sul complesso tema della tradizione giottesca rinvio a G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano, 1967; C. Volpe, *Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito"* in *Storia dell'arte italiana*, II parte, a cura di F. Zeri, Torino, 1983, 5. *Dal Medioevo al Quattrocento*, pp. 229-304.
 - 25 R.P. Novello, *Il Pergamo di Giovanni Pisano* in *Il Duomo di Pisa*, cit., pp. 225-262; M. Seidel, *Padre e Figlio*, Venezia, 2012: nell'ampia trattazione di Seidel gli approfondimenti dedicati al pergamo sono molteplici.

- 26 A.C. Quintavalle, *I tempi dell'officina antelamica*, in *Benedetto Antelmi*, catalogo della mostra, Parma 1990, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 1990, pp. 99-131, in part. p. 125-131.
- 27 C. Frugoni, *La Cattedrale e il Battistero di Parma: guida a una lettura iconografica*, Torino, 2007.
- 28 Sul Tetraevangelo della Biblioteca Medicea Laurenziana vedi T. Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne (Florence, Lau.VI.23)*, Paris, 1971; M. Bernabò, *Voci dell'Oriente. Miniature e testi classici da Bisanzio alla Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze, 2011.
- 29 Terrier Aliferis, *Joseph christophore*, cit., pp. 166-167.
- 30 V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, pp. 357-363; R.G. Ousterhout, *The Art of the Karije Camii*, London, 2002; H.A. Klein, R.G. Ousterhout, B. Pitarakis, *The Kariye Camii Reconsidered*, Istanbul, 2011.
- 31 Il Monastero è tuttora circondato da un presidio militare.
- 32 Non mi pare che negli Apocrifi si possa reperire il nome di una località precisa, ma è esplicita l'allusione alla sconfitta degli idoli e all'accoglienza favorevole. L'identificazione della donna sulla porta è legata al copricapo, probabilmente una 'corona turrata': non un personaggio reale, bensì la personificazione di una città egiziana, o dell'Egitto stesso (vedi oltre, nota 38).
- 33 Boespflug, Fogliadini (*La Fuga in Egitto*, cit., pp. 91-94) traducono dal paleoslavo l'iscrizione che sovrasta la scena («La luce in Egitto illumina e santifica»), che non sembra corrispondere pienamente al testo dell'inno mariano; gli stessi autori citano altri affreschi in mediocre stato di conservazione che riprendono l'immagine del Bambino portato da Giuseppe. Non mi è stato possibile consultare *Sacral Art of Serbian Lands in the Middle Ages*, a cura di D. Vojvodic, D. Popovic, Belgrad, 2016. Sulle illustrazioni legate all'Akathistos, vedi l'approfondimento di Terrier Aliferis, *Joseph christophore*, cit., pp. 170-171.
- 34 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Gr. 1613, f. 274, datato fra i secoli X-XI. Vedi N.P. Ševčenko, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago-London, 1990.
- 35 Belting, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 340-343, fig. 104.
- 36 A. Jacobini, *Il Mosaico in Italia dall'XI al XIII secolo: spazio, immagini, ideologia*, in *L'Arte medievale nel contesto (300-1300), funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano, 2006, pp. 463-494.
- 37 V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, pp. 236-240; M. De Giorgi, G. Wolf, *Dalla Fuga all'Ingresso. Sui mosaici della parete meridionale nella cappella Palatina in La Cappella Palatina di Palermo, Testi e Saggi (Mirabilia Italiae)*, a cura di B. Brenk, Modena, 2010, pp. 125-135.
- 38 Rinvio per questo dettaglio, e per il rapporto con la figura della *Tyche*, all'approfondita trattazione di De Giorgi, Wolf, *Dalla Fuga all'Ingresso*, cit.; la veste della donna, che intenzionalmente ricade scoprendo un seno, ricalca la tipologia di una divinità pagana, e allineandosi talora agli idoli caduti potrebbe alludere alla situazione *ante legem* del popolo egiziano.
- 39 Si tratta di una interpretazione dei mosaici della Cappella che identifica i destinatari dell'opera nei sovrani normanni: una lettura prospettata nella letteratura precedente, ma qui ripresa con ulteriori argomenti.
- 40 Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, cit., pp. 239-240; E. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, 4. *Il Duomo di Monreale*, Palermo, 1995, pp. 9-10.

- 41 *Il Battistero di Firenze (Mirabilia Italiae)*, a cura di A. Paolucci, Modena, 1994
- 42 *San Marco: Basilica patriarcale in Venezia*, vol. I, *I mosaici, le iscrizioni, l'illuminazione*, a cura di O. Demus et al., Milano, 1990; vol. II, *I mosaici, le iscrizioni, la Pala d'oro*, a cura di M. Andaloro et al., Milano, 1991.
- 43 Può essere opportuno rilevare alcune peculiarità della Fuga marciara: il Bambino che si volge alla madre tendendo entrambe le braccia e il conduttore dell'asino che s'inoltra con foga nella porta aperta della città; inoltre l'impronta categorica della scritta sovrastante: «...esto ibi dum dicam tibi!»
- 44 Non condivido la considerazione paritetica riservata da Terrier Aliferis (*Joseph christophore*, cit., pp. 173-174) alla pittura della cripta pugliese e al mosaico siciliano: il riferimento a una stessa impronta di politica culturale travolge la concreta situazione storica delle due manifestazioni.
- 45 M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano, 1991, pp. 111-122. La scritta in greco oggi non più leggibile, conservava, oltre alla data, anche i nomi del committente e del pittore.
- 46 P. Scarpellini, scheda n. 7, in *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria. Studi e restauri*, a cura di C. Bon Valsassina, V. Garibaldi, Firenze, 1994, pp. 68-72 (contenente ampio resoconto della bibliografia precedente).
- 47 Per non risalire troppo indietro, segnalo l'equilibrato bilancio del dibattito offerto da V. Pace, *Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola dell'Italia centrale*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes», 1, 2000, pp. 19-43, e un riepilogo di M. Bacci, *Pisa bizantina. Alle origini del culto delle icone in Toscana*, in *Intorno al sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo*, atti del convegno, Genova 2004, a cura di A. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Venezia, 2007, pp. 63-78, in part. pp. 67-75.
- 48 F. Piagnani, *La provenienza del trittico Marzolini di Perugia. Una nuova proposta*, in F. Piagnani, M. Santanicchia, *Storie di pittori tra Perugia e il suo lago*, Morbio inferiore, 2008, pp. 77-111.
- 49 A. Cadei, introduzione in *Janua Major. La porta di bronzo del Duomo di Benevento e il problema del suo restauro*, catalogo della mostra, Benevento 1988, a cura di A. Cadei et al., Benevento, 1988.
- 50 Clm. 15903, f. 14r: M. Pippal, *Das Perikopenbuch von St. Erentrud. Theologie und Tagespolitik*, Wien, 1997.
- 51 M. Santanicchia, *L'Antependium di Città di Castello e l'oreficeria sacra in Umbria in età romanica*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, atti del convegno, Todi 2013, a cura di E. Neri Lusanna, Todi, 2014, pp. 183-202; l'autore cita il «motivo piuttosto raro» del Bambino sulle spalle di Giuseppe, rilevando l'analogia con i mosaici siciliani.
- 52 *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, catalogo della mostra, Hildesheim 1993, a cura di M. Brandt, A. Eggerbrecht, Hildesheim, 1993. Vedi in particolare H. Fillitz, *Ottonische Goldschmiedekunst*, in *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, Katalog der Ausstellung*, vol. I, a cura di M. Brandt, A. Eggerbrecht, Hildesheim, 1993, pp. 173-190.
- 53 O. Zastrow, *L'arte romanica nel Comasco*, Lecco, 1982, p. 56; M.L. Casati, [scheda], in *Romei e Giubilei. Il Pellegrinaggio medievale a San Pietro*, catalogo della mostra, Roma 1999-2000, a cura di M. D'Onofrio, Milano, 1999, p. 393.

- 54 La struttura del capitello non poteva contenere elementi troppo elevati in altezza.
- 55 F.Th. Lang, *Veroneser Skulpturen um 1200*, Frankfurt, 1992; E. Lucchini, *Il Fonte battesimale del Battistero del Duomo di Verona*, in *Medioevo. Arte lombarda*, atti del convegno, Parma 2001, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2004, pp. 261-264; G. Valenzano, *Il Duomo di Verona*, in *Veneto romanico* a cura di F. Zuliani, Milano, 2008, pp. 147-158; F. Agostini, S. Musetti, F. Piccoli, *San Giovanni in Fonte*, Verona, 2015.
- 56 A.M. Romanini, *Verona medievale. Verona e il suo territorio*, vol. II, Verona, 1964, p. 737.
- 57 D. Benati, *Bologna e altri centri dell'Emilia*, in *La pittura murale in Italia. Dal Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di M. Gregori, Bergamo, 1995, pp. 117-118; *id.*, *Il Trecento riminese: maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra, Rimini 1995-1996, a cura di D. Benati, Milano, 1995; L. Caselli, *Il monastero di S. Antonio in Polesine a Ferrara e l'iconografia della Passione di Cristo*, in «I Quaderni Del m.æ.S. - Journal of Mediæ Ætatis Sodalitium», 1, 1998, pp. 39-50.
- 58 Mi riferisco all'asino che ha trasportato la fascina per il fuoco, e che attende con i servi ai piedi del monte dove Abramo si appresta al sacrificio.
- 59 Il testo più ampio ed esauriente è quello di A. Neff, *A Soul's Journey: Franciscan Art, Theology and Devotion in the Supplicationes Variæ*, Toronto, 2019, ma segnalo anche il bel saggio di A. De Floriani, *Genova fra apporti bizantini e innovazioni toscane*, in G. Algeri, A. De Floriani, *La Pittura in Liguria. Il Medioevo*, Genova, 2011, pp. 97-129, in part. pp. 99-106, il cui titolo già evidenzia la densità della vicenda critica del codice.
- 60 Vedi A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge, 1996.
- 61 La soluzione abbreviata presente nel ciclo di affreschi dell'Abbazia di Pomposa non offre elementi utili.
- 62 Terrier Aliferis, *A propos de quatre représentations de la Fuite en Egypte*, cit.
- 63 G. Dall'i Regoli, *Malinconia di Giuseppe: l'avventura figurativa del santo fra tardo Medioevo e Rinascimento*, in «Predella. Journal of Visual Arts», 39-40, 2016, pp. 83-95. Negli stessi anni usciva un testo che anche nel mio saggio ho avuto l'opportunità di citare più volte: Lavaure, *L'image de Joseph*, cit.



Fig. 1: *Cattedra di Massimiano* (part.), Viaggio a Betlemme.
Ravenna, Museo dell'Arcivescovado.

Foto: Archivio Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa.



Fig. 2: Castelseprio, Santa Maria foris portas, *Viaggio a Betlemme*.
Foto: <https://delta-november.it/altro/vangeli-apocrifi/affreschi-castelseprio.html>
(CC BY-SA 4.0).



Fig. 3: *Viaggio a Betlemme*. Salerno, Museo Diocesano.
Foto: V. Pace, *Una Bibbia in avorio. Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo*,
Castel Bolognese, 2016.



Fig. 4: *Fuga in Egitto*. Salerno, Museo Diocesano.
Foto: V. Pace, *Una Bibbia in avorio. Arte mediterranea
nella Salerno dell'XI secolo*, Castel Bolognese, 2016.

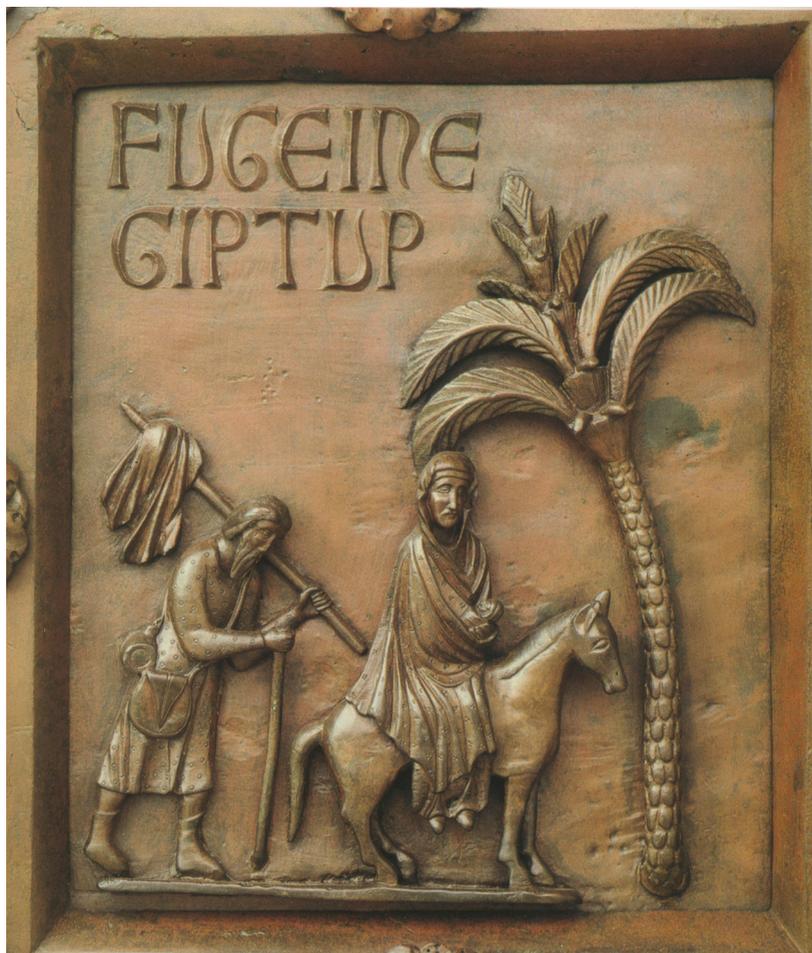


Fig. 5: Pisa, Duomo, Porta di San Ranieri (part.), Bonanno Pisano, *Fuga in Egitto*.
Foto: *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Mirabilia Italiae, Modena, 1995.



Fig. 6: Zillis (Canton Grigioni), Chiesa di Saint Martin, soffitto istoriato, settore con la *Fuga in Egitto*, pannello con San Giuseppe.
Foto: Archivio Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa.

Fig. 7: Zillis (Canton Grigioni), Chiesa di Saint Martin, soffitto istoriato, settore con la *Fuga in Egitto*, pannello con la Madonna.
Foto: Archivio Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa.



Fig. 8: Aosta, Sant'Orso, Chiostro della Collegiata, Capitello con *Fuga in Egitto*.

Fig. 9: Fano, Duomo, Niccolò e bottega, Pulpito (part.), *Fuga in Egitto*.
Foto: A.C. Quintavalle, *Ritualità e strutture dell'arredo fra XI e XIII secolo: novità nell'officina di Niccolò a Fano, in Medioevo: i modelli, atti del convegno, Parma 1999, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2002.*



Fig. 10: Autun, Saint Lazare, Gislebertus, capitello con *Fuga in Egitto*.
Foto: Archivio Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa.



Fig. 11: Saulieu, Saint-Andoche, capitello con *Fuga in Egitto*.
Foto: Archivio Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa.



Fig. 12: Padova, cappella Scrovegni, Giotto,
Storie di Cristo e della Vergine, *Fuga in Egitto*.
Foto: Archivio Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa.



Fig. 13: Padova, cappella Scrovegni, Giotto,
Storie di Cristo e della Vergine, *Fuga in Egitto* (part.).
Foto: Archivio Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa.



Fig. 14: Pisa, Duomo, Giovanni Pisano, Pergamo, *Fuga in Egitto* (?) (part.).
Foto: Gigetta Dalli Regoli.



Fig. 15: Parma, Battistero, Benedetto Antelami, *Ritorno dall'Egitto* (part.).
Foto: Archivio Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa.



Fig. 16: Istanbul, San Salvatore di Chora, Esonartece, *Avvertimento a Giuseppe e Viaggio a Betlemme.*



Fig. 17: Istanbul, San Salvatore di Chora, Esonartece,
Annuncio a Giuseppe e Ritorno dall'Egitto.



Fig. 18: Peja, Monastero di Visoki Dečani, *Fuga in Egitto*.
Foto: F. Boespflug, E. Fogliadini, *La Fuga in Egitto nell'arte d'Oriente e d'Occidente*,
Milano, 2017.



Fig. 19: Peja, Monastero di Visoki Dečani, *Fuga in Egitto* (part.).
Foto: F. Boespflug, E. Fogliadini, *La Fuga in Egitto nell'arte d'Oriente e d'Occidente*,
Milano, 2017.



Fig. 20: Palermo, Cappella Palatina, parete destra, *Fuga in Egitto*.



Fig. 21: Monreale, Duomo, transetto, *Fuga in Egitto*.



Fig. 22: San Vito dei Normanni, chiesa rupestre di San Biagio, *Fuga in Egitto*.
Foto: M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano, 1991.



Fig. 23: Tabernacolo a sportelli (Trittico Marzolini), *Fuga in Egitto*. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria. Foto: Gigetta Dalli Regoli.



Fig. 24: Tabernacolo a sportelli (Trittico Marzolini), *Fuga in Egitto* (part.).
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria. Foto dell'Autrice.



Fig. 25: München, Bayerische Staatsbibliothek (dal monastero di San Pietro a Salisburgo)
Pericopi di Santa Erentrud, Clm. 15903, *Fuga in Egitto*.



Fig. 26: Città di Castello, Museo del Duomo, Paliotto
(*Pantocrator e Storie di Cristo*), *Ritorno dall'Egitto (?)* (part.).
Foto: Studio Fotografico di Giuseppe Tacchini, Città di Castello.



Fig. 27: Città di Castello, Museo del Duomo, Paliotto
(*Pantocrator e Storie di Cristo*), *Ritorno dall'Egitto* (?).
Foto: Studio Fotografico di Giuseppe Tacchini, Città di Castello.



Fig. 28: Como, Museo del Duomo, Capitello con *Fuga in Egitto* (part.).



Fig. 29: Verona, Battistero, Fonte battesimale, *Fuga in Egitto*.



Fig. 30: Verona, Battistero, Fonte battesimale, *Fuga in Egitto* (part.).



Fig. 31: Ferrara, Monastero di Sant'Antonio in Polesine, Cappella presbiteriale,
Fuga in Egitto, prima metà del XIV secolo. Foto dell'Autrice.



Fig. 32: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Supplicationes Variae*, Laur.Plut.25.3, *Fuga in Egitto*.
Foto: B. Degenhart e A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, Berlin, 1968-.

Fig. 33: Pisa, Camposanto, Buffalmacco, *Trionfo della morte* (part.).



Fig. 34: Ghiberti, Formella per il Concorso del 1401, *Sacrificio d'Isacco* (part.).
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

Foto: Archivio Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa.

Fig. 35: Benozzo Gozzoli, *Studio di bovino*. Venezia, Galleria dell'Accademia.
Foto: B. Degenhart e A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*,
Berlin, 1968-.