



Two unusual iconography: the Mocking of Christ and the Miracle of the Dress of Saint Elizabeth of Hungary in an early fourteenth-century Majorcan altarpiece

Ireneu Visa Guerrero

Universitat Rovira i Virgili (URV)
Programa de Doctorat en Estudis Humanístics

Contact ireneu.visa@urv.cat

The subject of this essay is the *Passion Panel*, a large painted panel from the early 14th century originally destined for the convent of Poor Clares of Palma de Mallorca. Historiography has always emphasised its Byzantinism and has often established its figurative origin in Central Italian art. Through an examination of the iconography of the Mocking of Christ present in one of its twenty-four scenes (in which a dancer with long sleeves, an 'acrobat' and musicians who mock him have a special significance) is highlighted the rarity of this codification in relation to Western pictorial productions. Instead, its attested presence in Macedonian wall painted cycles would make it possible to trace a hypothesis through which the author of the altarpiece could be classified as a Byzantine painter. Moreover, the identification of the third scene of the predella as the episode of the miracle of the dress of Saint Elizabeth of Hungary, beyond highlighting this apparent iconographic *unicum*, makes possible to give more solidity to the hypotheses that see this work as the result of an Angevin commission.

Keywords: Passion of Christ, Mocking of Christ, Saint Elizabeth of Hungary, Byzantine art, fourteenth century panel painting, Majorca

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 18 March 2023; **Accepted** 08 May 2023;
First Published November 2023

Citation Ireneu Visa Guerrero, *Due inusuali iconografie: la Derisione di Cristo e il Miracolo del vestito di Santa Elisabetta d'Ungheria in una pala maiorchina di primo Trecento*, «La Diana», 5, 2023, pp. 63-78.

DOI 10.36253/ladiana-2381

Copyright © 2023 Ireneu Visa Guerrero

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Due inusuali iconografie: la *Derisione di Cristo* e il *Miracolo del vestito di Santa Elisabetta d'Ungheria* in una pala maiorchina di primo Trecento

Ireneu Visa Guerrero

Per quanto concerne il primo Trecento maiorchino, risulta perduta la maggior parte delle opere pittoriche che, stando alla documentazione pervenuta, ornavano in origine la cattedrale, le chiese conventuali e parrocchiali nonché le residenze regali. Sul piano storiografico, le esigue opere sopravvissute sono state raggruppate principalmente entro due correnti stilistiche: i dipinti risalenti ai primi decenni del Trecento sono stati accostati allo stile gotico lineare catalano; mentre un altro gruppo di opere, da collocare tra il terzo e quinto decennio del secolo, sono state legate alla pittura più segnata dal cosiddetto 'italianismo'.¹

Un caso a parte è costituito dalla cosiddetta Pala della Passione (fig. 1), una tavola che fino poco tempo fa è stata considerata un'opera realizzata da un pittore italiano, nonché, talvolta, un'opera d'importazione. Si tratta di un grande dipinto di formato orizzontale (199 x 298 cm),

1. *Pala della Passione*, tempera e oro su tavola. Palma di Maiorca, Museu d'Art Sacre. Crediti: Museu d'Art Sacre de Mallorca.



la cui superficie è suddivisa in quattro sequenze sovrapposte composte ognuna da sei scene, separate a loro volta da strutture trilobate dipinte. Nei tre registri superiori sono rappresentati diversi episodi della passione di Cristo. Il registro inferiore, invece, contiene sei diversi soggetti, di cui quattro prettamente francescani.

Per trovare un primo riferimento alla pala nella letteratura storico-artistica, bisogna risalire a fine Ottocento, e in particolare a un resoconto dell'arciduca Luigi Salvatore d'Austria, che vide il dipinto nel chiostro del convento di Santa Chiara a Città di Maiorca.² Il chiostro, tuttavia, non poteva certo essere il luogo deputato ad accogliere quest'opera fin dall'origine. Sia dal punto di vista iconografico sia per le grandi dimensioni, la grande pala doveva essere destinata all'altar maggiore o allo stesso coro delle monache della chiesa dell'insediamento conventuale fondato dalle clarisse a Città di Maiorca³ nel 1256.⁴

Nel 1916 il dipinto fece il suo ingresso nel Museo Diocesano di Maiorca, e da quel momento l'opera poté entrare nell'orizzonte degli studi. Per quanto concerne il suo linguaggio figurativo, Chandler R. Post e Millard Meiss n'esaltarono il bizantinismo, mostrando, però, divergenze di giudizio riguardo all'origine del pittore: Post accennava alla possibilità che provenisse da un centro italiano e costituisse un parallelo di Duccio, mentre Meiss era più incline a ricondurlo alla cultura dell'Oriente mediterraneo.⁵ Nonostante ciò, la critica, dati sia i caratteri bizantini che la tipologia e l'iconografia della pala, ha spesso continuato a metterla in rapporto con il *verso* della *Maestà* di Duccio.⁶ Solo nel 1998 Rosa Alcoy è riuscita a 'slegare' la pala maiorchina dall'influenza duccesca, proponendo di vederne lo stile in relazione alla pittura italo-bizantina romana e umbra.⁷ Nel 2017 Tina Sabater ha analizzato l'opera alla luce della pittura tra Siena e l'Umbria, fissando la sua realizzazione agli anni tra il 1300 e il 1315 e inserendola entro un contesto di committenza angioina che avrebbe interessato il convento delle clarisse di Città di Maiorca.⁸ Infine, di recente, Anne Derbes e Amy Neff hanno pubblicato uno studio sulla pala, nel quale, sul piano stilistico, ne è proposta la filiazione dall'arte paleologa e sono evidenziati possibili legami di natura tecnica con opere di area iberica.⁹ Alcuni studiosi, d'altro canto, hanno accostato a una bottega dipendente dal pittore della Pala della Passione un piccolo *Calvario* (24 x 16 cm), destinato anch'esso al convento delle clarisse (fig. 2).¹⁰ Nella tavoletta è rappresentato il Cristo crocifisso, affiancato da un lato da San Giovanni Evangelista e dall'altro dalla Madonna e dalla Maddalena, mentre ai piedi della croce, in dialogo col Cristo, è collocato San Francesco nell'atto di ricevere le stimmate. Secondo Post e Durliat, questa

piccola tavola poteva servire da sportello di un tabernacolo che sarebbe stato collocato sullo stesso altare della Pala della Passione.¹¹ Dal canto suo, Joana Maria Palou ha ipotizzato che possa anche trattarsi della valva destra di un piccolo dittico devozionale.¹²

Nel 2021, in un breve saggio relativo all'inclusione di ballerini nelle scene della derisione di Cristo, ho proposto, riprendendo quanto ave-



2. *Crocifisso con le Marie, San Giovanni Evangelista e San Francesco*, tempera e oro su tavola. Palma di Maiorca, Convento di Santa Chiara. Crediti: Museu de Mallorca.

vo espresso nella mia tesi di laurea magistrale, di ricondurre l'origine della pala maiorchina a una maestranza bizantina.¹³ Questo contributo, riprendendo i miei studi precedenti,¹⁴ ha come scopo di analizzare l'inusuale iconografia della derisione di Cristo propria della pala maiorchina, precisare l'iconografia delle storie della sequenza in basso e, infine, valutare la possibilità che sia stato un pittore 'greco' ad eseguire l'opera.

Danza, acrobazie e musica nella Derisione di Cristo

È indubbio – come dimostrano gli apporti storiografici prima citati – che alcune coincidenze tipologiche, compositive e iconografiche possano spingere, di primo acchito, a ricondurre la genesi della Pala della Passione a un centro pittorico italiano.¹⁵ Nondimeno, gli argomenti

3. *Derisione di Cristo* (particolare della *Pala della Passione*), tempera e oro su tavola. Palma di Maiorca, Museu d'Art Sacre. Crediti: archivio dell'autore (2015).





in merito credo non abbiano raggiunto un peso sufficiente per fare inclinare la bilancia a loro favore, come ben dimostra il recente studio di Derbes e Neff. A questo punto, ritengo opportuno chiedersi se la componente italianizzante che appare stratificata sulla solida impronta bizantina sia veramente da ricondursi a un centro italiano specifico, o se invece non imponga una diversa chiave di lettura, fino a consentire di ipotizzare, sviluppando l'intuizione di Meiss, che si tratti dell'opera di un pittore formatosi e cresciuto nell'ambito della cosiddetta 'rinascenza paleologa'.¹⁶

Un buon punto di partenza per sostenere quest'ipotesi può essere l'analisi dell'iconografia della *Derisione di Cristo*, di cui già Post aveva

4. *Derisione di Cristo* (particolare del *Ciclo della Passione*), 1316-1318, dipinto murale. Staro Nagoričino, Chiesa di San Giorgio. Crediti: Voravit Roonthiva (2021).

evidenziato la peculiarità.¹⁷ In essa Gesù è raffigurato in piedi al centro della composizione, vestito di un manto rosso, senza la corona di spine (elemento assente in tutto il ciclo) e circondato da diversi personaggi che lo deridono (identificabili quali ebrei, poiché nessuno di loro è distinguibile come soldato). Assumono un particolare rilievo tre personaggi, che suonano tre strumenti diversi (un'arpa-citara, un cornetto e un paio di cembali), e altri due collocati ai piedi di Cristo: uno fa una capriola all'indietro e l'altro, inginocchiato, indossa una veste con dei manicotti molto lunghi (fig. 3).

Si tratta di un'iconografia poco diffusa nell'arte italiana del Due e Trecento, in cui è più comune trovare la raffigurazione dell'incoronazione di spine, con Cristo seduto e circondato da personaggi che lo deridono, tra i quali, certamente, possono essere presenti dei suonatori di corno.¹⁸ Al contrario, questo tipo di scherni sono particolarmente diffusi tra gli ultimi anni del XIII secolo e l'inizio del XIV in diversi cicli parietali bizantini dell'area macedone.¹⁹ Tra questi, spicca il noto ciclo di Staro Nagoričino, dipinto tra il 1316 e il 1318 dai pittori tessalonicesi Michele Astrapas ed Eutichio su committenza del re Milutin.²⁰ In queste composizioni, così come si osserva nella scena della pala maiorchina, la figura di Gesù, in piedi e abbigliato con un manto rosso, è posta al centro, e attorno a lui sono raffigurati diversi personaggi in atteggiamenti derisori, che lo scherniscono come re dei Giudei (fig. 4). Tra di essi è abituale trovare danzatori con lunghi manicotti e in atti burleschi, altri che fanno capriole, musici che in modo grottesco suonano tamburi, corna, cembali o citare. Si tratta di particolari non narrati nelle fonti evangeliche²¹ e che diversi studi hanno interpretato come un'imitazione delle cerimonie d'omaggio proprie della corte imperiale bizantina,²² riformulate a irridere Gesù Cristo quale *Rex Iudaeorum*.

La presenza nella pala maiorchina di tale iconografia, dunque, non sarebbe scaturita dall'adozione di un 'tipo' orientale da parte di un pittore occidentale – come avviene, ad esempio, nelle *Deposizioni* o nelle *Flagellazioni di Cristo* nell'ambito della pittura italiana due e trecentesca – bensì da una formulazione iconografica bizantina che non sembra aver avuto affermazione nella penisola italiana.²³ Quale ulteriore conferma, si possono richiamare le conclusioni degli studi di Rosario Álvarez, la quale ha potuto mostrare che gli strumenti musicali raffigurati nella *Derisione* maiorchina sono strumenti propriamente bizantini.²⁴

D'altronde, al di là delle coincidenze iconografiche indicate per la scena della *Derisione*, i cicli macedoni, in particolare quelli di Staro Nagoričino, si candidano come un validissimo esempio di pittura 'narrativa' paleologa con cui poter mettere a confronto certi aspetti



stilistici della pala maiorchina, nonché del piccolo *Calvario*. Non a caso, il tipo di architettura che fa da fondale nell'opera delle clarisse trova un paragone molto più adeguato in queste figurazioni macedoni che non nella pittura umbra, romana o senese.²⁵ Si veda, ad esempio, come le mura color seppia presenti nella *Flagellazione* maiorchina vengano raffigurate in modo molto affine (nonostante siano stati disegnati con un punto di vista invertito, e cioè dal basso) nella *Decapitazione di San Giorgio* a Staro Nagoričino (figg. 5, 6). Inoltre, il motivo decorativo delle greche osservabile in alcuni dei fondali grigiastri della pala maiorchina è un elemento ricorrente nella pittura macedone del periodo. Naturalmente, i confronti offerti da questi cicli si possono estendere facilmente, nella pala maiorchina, al disegno dei corpi allungati e ai volti delle figure, al punto di poterli considerare come il travaso sulla superficie di una tavola di quelle grandi figurazioni parietali 'greche'.

Il Miracolo del vestito: un'inusuale iconografia di Sant'Elisabetta d'Ungheria

Le diciotto scene relative al ciclo della passione presenti nella pala maiorchina non presentano grandi problemi d'identificazione,²⁶ anche se alcune di esse hanno una particolare codificazione che, allo stesso modo della *Derisione*, meriterebbe una speciale attenzione sia sul piano iconografico che iconologico.²⁷ La 'pseudo-predella', invece, a causa dello stato di conservazione e della rarità di alcuni dei soggetti, non è stata decodificata in modo unanime dalla storiografia.²⁸

5. *Flagellazione di Cristo* (particolare della *Pala della Passione*). Palma di Maiorca, Museu d'Art Sacre. Crediti: archivio dell'autore (2015).

6. *Decapitazione di San Giorgio* (particolare del *Ciclo di San Giorgio*), 1316-1318, dipinto murale. Staro Nagoričino, Chiesa di San Giorgio. Crediti: Voravit Roonthiva (2021).



Si tratta di un registro che presenta due raffigurazioni di carattere iconico, seguite da quattro episodi narrativi. Gli unici soggetti identificati con precisione sono quelli delle due ultime scene: la *Lapidazione di Santo Stefano* e il *Noli me tangere*. Determinare in modo preciso i soggetti dei primi quattro scomparti, dunque, è un passo necessario per poter formulare delle ragionate ipotesi quanto alla committenza e alla destinazione della pala.

Nella prima scena di questa 'pseudo-predella' è rappresentato San Francesco, affiancato a destra da un santo vestito all'apostolica e che reca un libro, il quale, malgrado l'assenza significativa delle chiavi, finora è stato identificato con San Pietro. La figura posta a sinistra – anche se lacunosa – si può invece identificare con San Giovanni Battista, in virtù del gesto di benedizione della mano, che si è conservata.²⁹ Nella seconda scena, ad occupare il centro della composizione è la Madonna in trono che allatta Gesù Bambino, con ai lati Santa Chiara e un'altra

7. *Miracolo del vestito di Sant'Elisabetta d'Ungheria* (particolare della *Pala della Passione*), tempera e oro su tavola. Palma di Maiorca, Museu d'Art Sacre. Crediti: archivio dell'autore (2015).

santa, distinta dall'abito di terziaria francescana. A lungo questa figura è rimasta priva d'identificazione; tuttavia, tenendo conto anche delle due scene che seguono, appare indubbio che si tratti di Santa Elisabetta d'Ungheria.³⁰

Il terzo riquadro, infatti, anziché essere interpretato come l'offerta di una veste a Santa Chiara da parte di un angelo (lettura di cui già Post si mostrò dubbioso), va piuttosto riconosciuto come l'episodio del miracolo del vestito di Santa Elisabetta d'Ungheria (fig. 7), un'iconografia che, apparentemente, non è presente nell'ambito della produzione pittorica italiana³¹ e catalana, ma già registrata nelle fonti agiografiche duecentesche relative alla santa ungherese. Segnatamente, però, sono le *legendae* italiane trecentesche a offrire il racconto più calzante per decifrare la scena della pala maiorchina. In esse si racconta come Elisabetta fu invitata a un banchetto da un cavaliere. Non avendo dei vestiti

8. *Banchetto con Sant'Elisabetta d'Ungheria* (particolare della *Pala della Passione*), tempera e oro su tavola. Palma di Maiorca, Museu d'Art Sacre. Crediti: archivio dell'autore (2015).



adeguati, poiché li aveva donati tutti ai poveri, la santa pregò Cristo affinché potesse avere una veste dignitosa, ricevendola (insieme a una corona) da un angelo di Dio. Sotto il trilobo che inquadra la scena è raffigurata la *Dextera Domini*, alla quale si rivolge Santa Elisabetta, che – con le mani in segno di preghiera e con le stesse umili vesti indossate nella scena precedente – è appunto inginocchiata di fronte a un angelo che le porge una veste rossa e una corona, ancora ben leggibile, quest'ultima, malgrado la lacuna presente al centro della scena. E, infatti, questi sono gli attributi che la santa presenta nella storia successiva, quella che inscena il banchetto al quale era stata invitata (fig. 8).³² Il particolare rilievo che assume Santa Elisabetta d'Ungheria in quest'opera – cui sono dedicate tre scene, a fronte di un'unica in cui compare la santa titolare del convento, Chiara d'Assisi – rappresenta la base per un'ulteriore riflessione relativa alla committenza dell'opera, legata evidentemente alla casa reale napoletana degli Angiò, un lignaggio particolarmente interessato alla promozione del culto della santa ungherese (che era prozia della regina Maria, moglie di Carlo II d'Angiò) e con legami col convento maiorchino. Di conseguenza, è altamente probabile – come è stato a lungo ipotizzato – che Sancia di Maiorca (1284-1345), figlia del re Giacomo II e regina consorte di Napoli in virtù del matrimonio in seconde nozze con Roberto d'Angiò, figlio di Carlo II e di Maria d'Ungheria, abbia avuto un ruolo centrale nella commissione di questa grande pala.

Interrogativi

Malgrado la possibilità di ricondurre l'esecuzione della Pala della Passione a una maestranza 'greca', le precisazioni riguardo alla 'pseudo-predella' e ai possibili legami con la casa reale angioina, non è facile proporre una precisa cronologia per la pala maiorchina. Considerato il ristretto arco cronologico entro cui è diffusa nella pittura murale macedone la scena della *Derisione di Cristo* nella versione con i musicisti e i ballerini, la datazione della pala maiorchina potrebbe essere fissata ai primi decenni del Trecento. Purtroppo, però, non conosciamo nessun dato relativo alle commissioni artistiche e alle dotazioni degli altari della chiesa delle clarisse maiorchine che possa aiutare a circoscrivere nel tempo la commissione della grande pala cristologica e della tavola raffigurante la *Crocifissione*, strettamente legata alla prima dal punto di vista stilistico.

In assenza di ulteriori dati, resta aperto anche l'interrogativo riguardo al luogo di 'produzione' di queste opere. Furono eseguite in un centro balcanico, e poi spedite a Maiorca? Oppure giunsero a Maiorca dalla

penisola italiana, tramite la mediazione di una città marittima? In diverse occasioni, la storiografia le ha considerate d'importazione italiana. Non sarebbe questo un fatto sorprendente, poiché durante tutto il Trecento e il Quattrocento furono numerose le importazioni nell'isola di opere d'arte dall'Italia, ma anche da altri centri quali le Fiandre e i territori dell'Impero Romano d'Oriente.³³ D'altronde, un possibile esempio d'importazione lo forniva il primo retablo documentato (purtroppo non giunto fino a noi) della cattedrale di Ciutadella, a Minorca, acquistato in data 8 febbraio 1287 per quaranta soldi barcellonesi da un tale 'Epiano Genovese'.³⁴ In questo senso, è utile ricordare come gli affreschi che ornano la controfacciata e la navata laterale sinistra del Duomo di Genova siano stati riconosciuti opera di un pittore di origini costantinopolitane.³⁵ Le lacune materiali e documentarie, purtroppo, azzerano le possibilità di formulare ulteriori congetture riguardo al ruolo di Genova quanto alla mobilità dei pittori bizantini.³⁶

Resta aperta la possibilità, però, che la bottega del pittore 'greco' si fosse spostata nell'isola per realizzare quest'opera (e magari altre, di cui non è rimasta traccia). In questo senso, le osservazioni tecniche di Derbes e Neff renderebbero plausibile l'ipotesi, dato che hanno evidenziato come la lavorazione dei fondi dorati con incisioni a mano libera presente nella pala maiorchina si riscontri, quasi nella stessa formulazione, in diverse opere del primo Trecento catalano.³⁷ Tale coincidenza potrebbe far pensare, di conseguenza, alla partecipazione di artisti locali, sotto la direzione di una maestranza greca, all'elaborazione di questa grande pala.

Concludendo, in questo breve *excursus* sulla pala delle clarisse mi sono limitato ad analizzare alcune particolarità stilistiche e iconografiche che consentirebbero di 'spostare' l'origine dell'opera – insieme al piccolo *Calvario* – dall'Italia ai territori nell'orbita dell'impero bizantino. Credo non sia azzardato sostenere che la Pala della Passione (uno dei rarissimi esempi di pittura su tavola in cui sia presente una *Derisione di Cristo* che comprenda un danzatore dai lunghi manicotti, un 'acrobata' e dei musicisti) meriti uno studio di maggiore portata, che permetta di verificare l'ipotesi accennata in queste pagine, di definire in maniera più dettagliata lo stile di questo anonimo maestro e offrire un'analisi approfondita dell'iconografia dell'intero ciclo cristologico. Basti per ora aver sollevato il problema, nel tentativo di far toccare con mano la poliedricità del panorama pittorico maiorchino del primo Trecento.

Questo contributo ha potuto giovare di un contratto pre-dottorale FISDUR (del Dipartimento di Història i Història de l'Art de la Universitat Rovira i Virgili) ed è stato elaborato nell'ambito del gruppo di ricerca 'LAiREM-Nexus' (Universitat Pompeu Fabra, Universitat Rovira i Virgili) e del progetto HECO. Heterotopias coréuticas: danza y performance en la cultura visual y literaria del Mediterráneo desde la Tarda Antigüedad hasta la Edad Media (HAR2017-85625-P). Uno speciale ringraziamento a Roberto Bartolini, Licia Buttà, Voravit Roonthiva, Victor M. Schmidt e Mar Valls Fusté.

¹ Allo stile gotico lineare catalano, da alcuni chiamato 'stile franco-gotico', sono stati accostati, ad esempio, il retablo di San Bernardo (Museu de Mallorca) e i frammenti del retablo di sant'Orsola (chiesa di San Francesco, Palma di Maiorca), risalenti ai primi decenni del Trecento. Il gruppo dei dipinti italianizzanti, d'altro canto, è formato principalmente dalle cinque opere che costituiscono il catalogo del 'Maestro de Privilegi', dalla tavola di Santa Chiara (conservata nel convento delle clarisse maiorchine) e da sei frammenti di un retablo dedicato alle sante Maddalena e Lucia (Museu de Mallorca). In generale, su queste opere, si vedano Marcel Durliat, *L'Art dans le Royaume de Majorque. Les débuts de l'art gothique en Roussillon en Cerdagne et aux Baléares*, Privat, Toulouse, 1962, pp. 321-333; e Gabriel Llompart Moragues, *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, I, Luis Ripoll editor, Palma de Mallorca, 1977, pp. 55-69.

² Erzherzog Ludwig Salvator, *Die Balearen. Geschildert in Wort und Bild*, I, Hofbuchhandlung von Leo Woerl, Würzburg, Leipzig, 1897, p. 454. Bisogna considerare del tutto eccezionale la visita dell'arciduca d'Austria, poiché in quel momento il convento delle clarisse di Città di Maiorca era, ed è tutt'oggi, soggetto alla clausura.

³ Palma di Maiorca ha conosciuto diversi toponimi attraverso i secoli. In questa sede ho voluto adoperare quello più usato nella letteratura storica relativamente al Trecento, e cioè Città di Maiorca. Sulla storia della toponimia di Maiorca, si veda Gabriel Bibiloni, *La ciutat de Mallorca: consideracions sobre un topònim*, in «Randa», 9, 1979, pp. 25-30.

⁴ A un anno di distanza della canonizzazione di Santa Chiara d'Assisi (1255), le monache del convento di Santa Maria della città di Tarragona ricevettero l'autorizzazione e il supporto del pontefice Alessandro IV, del primo vescovo maiorchino (Ramon de Torroella) e del re Giacomo I il Conquistatore per fondare un convento dedicato a Santa Chiara a Città di Maiorca. Già nel 1262 le clarisse chiesero a papa Urbano IV di poter costruire una nuova chiesa (ciò significa che nei primi anni ne dovettero usare una preesistente), di cui oggi si conservano solo due archi trasversi nella zona alta del coro, poiché nel Seicento fu eretta una nuova chiesa che inglobò la precedente. Le altre parti del complesso, come il chiostro, il refettorio, la cucina e la sala capitolare hanno invece conservato la loro struttura originale, il che fa loro assumere grande rilievo quale importante esempio della prima architettura gotica maiorchina. Gli studi hanno evidenziato come le donazioni dei privati e della monarchia a questo convento siano state spesso generose, malgrado si siano anche evidenziate delle difficoltà economiche verso il 1278, che sarebbero però state superate già dal XIV secolo. Le sessantadue religiose registrate nel convento nel 1323 sono un dato eloquente della capacità espansiva delle clarisse maiorchine. Riguardo alla storia del convento, si veda Donald G. Murray, Aina Pascual, Jaume Llabrés e Gabriel Llompart Moragues, *Conventos y monasterios de Mallorca: historia, arte y cultura*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 1992, pp. 57-75; Joan Carles Sastre i Barceló, *Espi-*

ritualitat i vida quotidiana al Monestir de Santa Clara. Ciutat de Mallorca. Segles XIII-XV, Lleonard Muntaner editor, Palma de Mallorca, 2006.

⁵ Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting*, II, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1930, pp. 183-186; Millard Meiss, *Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop*, in «The Journal of The Walters Art Gallery», IV, 1941, p. 53.

⁶ Walter Cook e José Gudiol, *Ars Hispaniae*, VI, Plus-Ultra, Madrid, 1950, p. 272; Durliat, *L'Art dans*, cit., pp. 324-325; Gabriel Alomar Esteve, Guillem Rosselló Bordoy, Felipe Sánchez Cuenca, *Pintura gòtica mallorquina: exposició de las obras restauradas por la fundación Juan March*, Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1965, s.p.; Llompart, *La pintura medieval*, cit., I, p. 159; Llompart, *Mestre de la Passió*, in *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, III, Promomallorca, Àmbit Serveis Editorials, Palma de Mallorca, 1996, p. 183. Nel libro di Edward B. Garrison, *Italian Romanesque panel painting. An illustrated index*, Leo S. Olschki, Firenze, 1949, p. 147, la pala è inclusa tra gli «horizontal rectangular dossals. Venetian type».

⁷ Rosa Alcoy, *Anònim. Mestre de la Passió de Mallorca. Taula de la Passió de Crist i escenes hagiogràfiques*, in *Mallorca gòtica*, catalogo della mostra (Barcelona del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999; Palma, Llotja, abril-maig de 1999), Barcelona, Museu nacional d'art de Catalunya, 1998, pp. 126-1, 30; Eadem, *Pintura catalana. El gòtic*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2017, pp. 40-43.

⁸ Tina Sabater, *Sobre tres pinturas del Gótico Italiano en el monasterio de S. Clara de Mallorca*, in «Arte medieval», IV-VII, pp. 191-214.

⁹ Anne Derbes e Amy Neff, *The Santa Clara Passion panel and the poor clares*

of Palma de Mallorca: a preliminary report, «Specula», 5, 2023, pp. 95-120. In questo studio, per spiegare i particolari caratteri iconografici di alcune scene si conferisce uno speciale rilievo alle suore del convento e alle problematiche che le legarono nel primo Trecento agli ebrei di Città di Maiorca.

¹⁰ Alcoy, *Taller del mestre de la Passió de Mallorca. Taula del Calvari. Crucifixió amb les Maries, sant Joan i sant Francesc*, in *Mallorca gòtica*, cit., pp. 118-121. Al contrario, Sabater, *Sobre tres pinturas*, cit., 2017, pp. 197-205, ritiene che il pittore del *Calvario* sia diverso, e di minore statura, rispetto all'autore della Pala della Passione, ma comunque propone per l'opera una stessa datazione al 1300-1315, situandola entro il medesimo programma di committenza angioina.

¹¹ Post, *A History*, cit., VI, 1935, pp. 584-586; Durliat, *L'Art dans*, cit., p. 325.

¹² « [...] due as much to the size as to the presence of little clasps and of an equal number of lateral grooves, arguably it resembles more closely the one remaining piece of a small devotional diptych, the matching half of which has vanished in the course of time». Joana Maria Palou, *Studio of the Master of The Passion of Mallorca. Calvary with Saint Francis*, in *Terramare. Miquel Barceló*, a cura di Jean Clottes, Alberto Manguel, Eric Mézil, Joana Maria Palou e Gabriel Llompert, catalogo della mostra (Avignon, Palais des Papes, Petit Palais, Collection Lambert, 27 giugno-7 novembre 2010), Actes Sud, Avignon, 2010, p. 212.

¹³ Si tratta di breve saggio on-line pubblicato nel 2021 sul sito web del gruppo di ricerca ICONODANSA: Ireneu Visa Guerrero, *Ballarins en la derisió de Crist: la dansa cerimonial invertida com a instrument de burla*: www.iconodansa.org/ca/heco/assais (ultimo accesso giugno 2023).

¹⁴ Ireneu Visa Guerrero, *Il Maestro dei Privilegi e la cultura artistica nel Regno*

di Maiorca nel primo Trecento, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Siena, a.a. 2015-2016, pp. 65-72.

¹⁵ A un primo sguardo, certe scene della pala maiorchina, come la *Deposizione di Cristo* – sia per l'inquadramento mediante l'arco trilobato sorretto da due colonne, sia per le coincidenze iconografiche – fanno venire in mente alcuni esempi della pittura di ambito umbro, come la *Deposizione* dipinta dal 'Maestro del San Francesco' nel dossale esposto alla Galleria Nazionale di Perugia. Tali aspetti, tuttavia, non paiono sufficienti a radicare l'opera maiorchina in quest'ambito. Gli archi trilobati sono elementi relativamente diffusi nella pittura italiana e catalana del secondo Duecento e del primo Trecento, mentre l'iconografia della deposizione appartiene a un tipo molto diffuso nella pittura italiana del XIII secolo, che trova le sue radici nella pittura medio-bizantina (si pensi alla testimonianza esemplare del ciclo della chiesa di San Pantaleimone a Nerezi). Inoltre, dal punto di vista tipologico, è difficile identificare nell'ambito italiano un'opera con un formato analogo a quello della pala maiorchina.

¹⁶ «The style of this altarpiece seems to me fundamentally Byzantine rather than Italian. If the altarpiece was not imported into Majorca, then it may have been executed by some east Mediterranean painter who had wandered to that island. It does, however, contain some elements which seem to derive from Sieneese Trecento painting. The ground is tooled in Ducciesque fashion (foliate forms on a hatched ground). The figures in the "Washing of the feet" resemble those in Duccio's representation of this subject in the "Maestà" and even the shoes on the floor exhibit a wriggly animation, like Duccio's. The Virgin and St. John are seated on the ground in the "Crucifixion", a motif which is not common in Italy, where apparently it originated, until the thir-

ties or forties». Meiss, *Italian style*, cit., p. 53.

¹⁷ Post, *A History*, cit., II, p. 186.

¹⁸ Si veda tra le tante occorrenze, a mero titolo di esempio, il *Cristo deriso* conservato nel Musée des Beaux-Arts di Strasburgo, attribuito da Roberto Longhi al 'Primo miniatore perugino', legato al *Compianto sul corpo di Cristo* del Museo Civico di Pistoia. Per altre occorrenze, Anne Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge University Press, New York, 1996, pp. 94-112.

¹⁹ Si vedano al riguardo: Derbes, *Picturing the Passion*, cit., pp. 97-107; Elizabeta Dimitrova, *The Staging of the Passion Scenes: A Stylistic Essay. Six Paradigms from 14th Century Fresco Painting*, «Zograf», 31, 2006-2007, pp. 115-124; Gabriela Ilnitich, *The emergence of a paradigm representations of musical instruments in the Palaiologan depictions of the "Mocking of Christ"*, «Imago Musicae», 23, 2010, pp. 46-77; Claudia Wohlhauser, *Zur Entwicklung und Deutung der Ikonographie der Verspottung Christi in der byzantinischen Kunst*, «Iconographica», 15, 2016, pp. 112-121.

²⁰ Nektarios Zarras, *The Passion Cycle in Staro Nagoričino*, «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik», 60, 2010, pp. 181-213. La chiesa, inoltre, presenta un importante ciclo pittorico dedicato a San Giorgio, il santo titolare, opera anch'esso di Astrapas ed Eutichio. Si veda, Sašo Korunovski, Elizabeta Dimitrova, *Macedonia. L'arte medievale dal IX al XV secolo*, Jaca Book, Milano, 2006, pp. 161-168.

²¹ Derbes, *Picturing the Passion*, cit., p. 106, segnala il Libro di Giobbe quale possibile fonte di quest'iconografia: «The combination of musical instruments and dancing children seen in these Byzantine works may thus allude to the torments of Job, who in the East as well as the West was viewed as a prefiguration of Christ».

²² Ilnitchi, *The emergence*, cit.; Wohlhauser, *Zur Entwicklung*, cit.; Kono Keiko (*Notes on the Dancers in the Mocking of Christ at Staro Nagoričino*, «Τòμος KZ», 2006, pp. 159-168) sviluppa inoltre uno studio approfondito dell'iconografia dei ballerini, legando l'origine della raffigurazione dei lunghi manicotti alle culture orientali (segnatamente, al mondo persiano e cinese).

²³ In effetti, gli unici due esempi di *Derisioni di Cristo* italiane che ho individuato in cui possano riscontrarsi alcuni degli elementi della derisione 'greca' risalgono a Venezia, uno dei centri più aperti agli influssi medio-orientali. L'esemplare più antico è il mosaico duecentesco con la *Derisione di Cristo* presente nella basilica di San Marco, dove Gesù è raffigurato in piedi, abbigliato con un manto rosso e circondato da cinque personaggi che lo deridono. Acquisisce un particolare rilievo il fatto che Cristo sia raffigurato in piedi, così come la gestualità della figura collocata in basso a destra, analoga a quella dei derisori nelle scene macedoni. Si veda, al riguardo, Otto Demus, *The mosaic decoration of San Marco, Venice*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1988, p. 70. Il secondo esempio risale già al primo Trecento: si tratta della scena di derisione presente in una pala con venti episodi della vita di Cristo attribuita ad un anonimo pittore veneziano, noto come 'Maestro di Saint-Nicolas-des-Champs'. L'opera fu rubata nel 1971, ma si è conservata una testimonianza fotografica: si veda Andrea De Marchi, *Polyptyques vénitiens. Anamnèse d'une identité méconnue*, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIV^e siècle*, Silvana, Cinisello Balsamo (Milano), 2005, pp. 22, 84-87. In questo caso, Cristo è raffigurato in trono, quale evocazione di un re, con un abito profusamente decorato, regge in mano uno scettro e ha gli occhi bendati. Alla sua destra, una figura cerca di aggredirlo, mentre e alla sua sinistra un altro derisore punta alla sua testa (appa-

rentemente priva della corona di spine) con un bastone. Sono i due personaggi raffigurati in basso, però, a mostrare un evidente nesso con le *Derisioni* macedoni, poiché si tratta di figure che compiono gesti burleschi, abbigliate con lunghi manicotti.

²⁴ Malgrado ciò, la studiosa ritiene che il dipinto possa essere stato eseguito da un pittore italiano, che avrebbe deciso di introdurre questi strumenti con lo scopo di conferire all'opera un carattere più orientaleggiante. Rosario Álvarez, *Instrumentos bizantinos en una pintura medieval del Museo Diocesano de Palma de Mallorca*, in *De Musica Hispana et aliis, Miscelánea en honor al profesor Dr. José López-Calo*, I, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 43-53; Eadem, *El arpa-cítara (rota): su probable origen bizantino y su trayectoria mediterránea hacia la Europa occidental*, «Revista de Musicología», XXII, 1999, n. 1, pp. 21, 33.

²⁵ Lo stesso Meiss, *Italian style*, cit., p. 53, aveva indicato come le forme architettoniche del ciclo di Staro Nagoričino fossero simili a quelle presenti nella Pala della Passione, riferimento che estendeva anche al tipo di architetture dipinte dal 'Maestro dei Privilegi', interpretate dallo studioso come un misto di forme bizantine, romaniche e gotiche.

²⁶ Le diciotto scene dei tre registri superiori raffigurano l'ingresso a Gerusalemme, la confabulazione degli ebrei nel sinedrio, l'ultima cena, la lavanda dei piedi, il congedo di Gesù dagli apostoli, la cattura di Cristo, Gesù davanti ad Anna, l'interrogatorio di Pilato, la flagellazione, la derisione, il ritorno di Gesù davanti a Pilato, l'andata al Calvario, l'inchiodamento alla croce, la crocifissione, la deposizione, il compianto sul Cristo morto, il seppellimento del corpo di Cristo e le tre Marie al sepolcro.

²⁷ La scena della *Derisione* non è l'unica rappresentazione che si allontani dalle

iconografie cristologiche diffuse nell'arte italiana. Già Alcoy, *Anònim. Mestre de la Passió*, cit., p. 126, così come fecero Post e Meiss, evidenziò la singolarità di certe scene, come, ad esempio, la confabulazione degli ebrei del Sinedrio o il congedo di Cristo degli apostoli. Questi due episodi, in particolare, sono stati analizzati con attenzione da Derbes e Neff, *The Santa Clara*, cit., pp. 108-115.

²⁸ Post, *A History*, cit., II, pp. 183-186, diede una prima lettura delle sei scene nella 'pseudo-predella', confermata e ampliata da Garrison, *Italian Romanesque*, cit., p. 147; Llompарт, *La pintura medieval*, cit., III, p. 21; Alcoy, *Anònim. Mestre de la Passió*, cit., p. 126; Sabater, *Sobre tres pinturas*, cit., p. 191; e Derbes e Neff, *The Santa Clara*, cit., p. 98.

²⁹ Post, *A History*, cit., II, pp. 183-186; Llompарт, *La pintura medieval*, cit., III, p. 21; Alcoy, *Anònim. Mestre de la Passió*, cit., p. 126; Sabater, *Sobre tres pinturas*, cit., p. 191.

³⁰ Anche Derbes e Neff, *The Santa Clara*, cit., p. 98, propongono l'identificazione con Santa Elisabetta d'Ungheria.

³¹ Georges Kaftal, nei suoi quattro volumi dedicati all'iconografia dei santi nell'arte italiana (*Iconography of the saints in Tuscan painting*, Firenze, Sansoni, 1952, coll. 337-344; *Iconography of the saints in Central and South Italian schools of painting*, Firenze, Sansoni, 1965, coll. 380-397; *Iconography of the saints in the painting of North East Italy*, Firenze, Sansoni, 1978, coll. 284-285; *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*, Firenze, Le Lettere, 1985, coll. 256-257), non ha censito nessuna attestazione del miracolo del vestito.

³² Per quanto riguarda i testi agiografici relativi al miracolo del vestito di Sant'Elisabetta d'Ungheria e le divergenze tra alcune delle versioni tedesche e italiane, si veda Dávid Falvay, *Elisabetta d'Ungheria: il culto di una santa europea in Italia negli ultimi secoli del medioevo*, «Nuova

Corvina: Rivista di Italianistica», 14, 2003, pp. 113-125; Idem, *St. Elizabeth of Hungary in Italian Vernacular Literature. Vitae, Miracles, Revelations, and the Meditations on the Life of Crist*, in *Promoting the Saints: Cults and their Contexts from Late Antiquity until the Early Modern Period*, a cura di Otto Gezser *et alii*, Central European University Press, New York-Budapest, 2011, pp. 137-150. Per lo sviluppo dell'iconografia di Santa Elisabetta d'Ungheria, si veda Rolando Bellini e Melanie Zefferino, *Rose e visioni. L'iconografia di una santa tra medioevo e Ancien Règime: Elisabetta d'Ungheria*, in *L'Umiltà e le rose: storia di una compagnia femminile a Torino tra età moderna e contemporanea* a cura di Anna Cantaluppi e Blythe Alice Raviola, Leo S. Olschki editore, Firenze, 2017, pp. 213-243.

³³ Gabriel Llompарт è riuscito ad evidenziare la cospicua importazione di oggetti d'arte (quasi sempre destinati

alla devozione personale) tramite lo spoglio documentario di molti inventari di abitazioni e testamenti di mercanti maiorchini del XIV e XV secolo (Llompарт, *La pittura medievale*, cit., I, pp. 187-197).

³⁴ Anche questa tavola, sfortunatamente, non è giunta fino a noi, e resta il grande dubbio sul ruolo svolto da Epiano: si trattava del pittore o semplicemente di un mediatore che riscuoteva il pagamento per un possibile trasporto da un altro centro? Cosme Parpal Marqués, *La conquista de Menorca en 1287 por Alfonso III de Aragón. Estudio historico-crítico con un apéndice de documentos*, Imp. de la Casa Provincial de Caridad, Barcelona, 1901, p. XV, docc. XIX e XX.

³⁵ Com'è noto, nel 1313 è documentato nella città ligure un pittore denominato «magister Marchus Grechus [...] de Constantinopoli». Giovanni Romano, *Pittura del Duecento in Liguria*, in *La pittura*

in Italia. Il Duecento e il Trecento, a cura di Enrico Castelnuovo, I, Electa, Milano, 1986, p. 26; Clario Di Fabio, *Bisanzio e Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di Pietro Boccardo e Clario di Fabio, Silvana, Cinisello Balsamo (Milano), 2005, pp. 56-62.

³⁶ Quanto al ruolo di Genova nella propagazione di modelli bizantini, si veda Federica Volpera, *Genoa, Liguria, and Mediterranean Regions. Some reflections and new proposals for the circulation of pictorial models between the 14th and the beginning of the 15th century*, in *Global Turns, Local Circles. People, ideas and models in flux in medieval Europe*, a cura di Maria João Branco e João Luís Fontes, Instituto de Estudos Medievais (NOVA FCSH), Lisbona, 2022, pp. 137-160.

³⁷ Derbes e Neff, *The Santa Clara*, cit., p. 106.