

LES CAHIERS
DE
SAINT-MICHEL DE CUXA

XXXVIII
2007

MONDE ROMAN ET
CHRÉTIENTÉS D'ORIENT



ART BYZANTIN EN SICILE ORIENTALE ENTRE LE XII^e ET LE XIII^e SIÈCLE : TÉMOIGNAGES DANS LE TERRITOIRE DE LENTINI

Simone PIAZZA

Maître de conférences, Université Paul-Valéry, Montpellier

Le premier historien de l'art à nous signaler l'existence de peintures médiévales dans les grottes présentes sur le territoire de Lentini, ville de la Sicile orientale à mi-chemin entre Catane et Syracuse, fut Émile Bertaux. Dans son œuvre célèbre, datée de 1904, à propos de l'enquête menée par l'archéologue Paolo Orsi sur les établissements rupestres de la région¹, il écrivait : « M. P. Orsi a découvert, dans la région de Catane et de Syracuse, une série de villages et de monastères abandonnés, dont les chapelles, comme les habitations, étaient creusées dans le tuf »².

Avec une pointe d'orgueil, il ajoutait : « J'ai, de mon côté, découvert en Sicile, près de Lentini, une grotte del Crocifisso, qui est plus richement décorée de peintures qu'aucune des grottes décrites par M. Orsi : dans l'abside, le Christ, assis entre la Vierge et le Précurseur (XII^e siècle ?) ; sur les parois et les piliers, un saint Christophe et une Vierge (fin XIII^e) ; un saint Jean-Baptiste et deux Vierges (XIV^e) ; une sainte Clarisse (XV^e siècle). Cette curieuse chapelle a été, comme la plupart des oratoires apuliens, décorée de peintures votives pendant plus de trois siècles »³.

Nous nourrissons cependant quelques doutes sur la réalité de la visite personnelle d'Émile Bertaux à la grotte du Crocifisso. Le savant, en effet, fournit une identification erronée du sujet de l'abside – prenant pour *Deesis* la version réduite d'une Ascension – et, de plus, il ne fait aucune allusion à l'existence des peintures dans une douzaine d'autres grottes éparpillées sur le territoire de Lentini. Pour avoir une vision d'ensemble de ces dernières, il faudra attendre l'étude de Giuseppe Agnello parue dans les années 50⁴ et surtout la publication du premier volume du répertoire des églises rupestres de la Sicile du à Aldo Messina⁵. C'est en partant de ce travail que notre enquête sur les peintures rupestres de Lentini prend naissance, en cherchant, essentiellement,

1. P. Orsi, « Chiese bizantine nel territorio di Siracusa », *Byzantinische Zeitschrift*, VII, 1898, p. 1-28 ; *Idem*, « Nuove Chiese bizantine nel territorio di Siracusa », *ivi*, VIII, 1899, p. 613-642 (réimpr. dans *Idem*, *Sicilia bizantina*, Tivoli, 1942, p. 3-6. Sur l'intérêt de Paolo Orsi pour la civilisation rupestre médiévale de la Sicile : A. Messina, « Paolo Orsi e la 'civiltà rupestre' medievale della Sicilia », *Archivio storico siracusano*, nouv. série, II, 1972-1973, p. 229-236.

2. É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris, 1904, p. 130, n. 2.

3. *Ibidem*.

4. G. Agnello, « Gli affreschi dei santuari rupestri della Sicilia. Le grotte di Lentini », *Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XXX-XXXI, 1957-1959, p. 189-204.

5. A. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, Palerme, 1979, p. 27-92, et ensuite les mises à jour : *Idem*, *Le chiese rupestri del Val di Noto*, Palerme 1994, p. 147-149 ; *Idem*, *Le chiese rupestri del Val Demone e del Val di Mazara*, Palerme, 2001, p. 143-148. Voir aussi : U. Spigo « La civiltà rupestre a Lentini e nella provincia di Catania », *La Sicilia rupestre nel contesto delle civiltà mediterranee. Atti del sesto convegno internazionale di studi sulla civiltà rupestre medievale nel Mezzogiorno d'Italia*, Catane, Pantalica, Ispica, 7-12 sept. 1981, C. D. Fonseca éd., Galatina, 1986, p. 271-281, et les nombreuses notices dans l'ouvrage de S. Giglio, *La cultura rupestre di età storica in Sicilia e a Malta. I luoghi del culto*, Caltanissetta, 2002.

à approfondir quelques points touchant aux interventions picturales, à leur chronologie, au contexte historico-artistique, à l'origine iconographique et aux modalités techniques d'exécution.

Cachées par la végétation et les clôtures des propriétés privées, abandonnées à leur sort, victimes d'actes de vandalisme, ces peintures demeurent néanmoins un témoignage important et significatif du Moyen Âge artistique de Lentini. Elles représentent le peu qu'il reste après le terrible tremblement de terre de 1693 qui rasa la ville et une grande partie des centres urbains de la Sicile orientale⁶. Des fouilles archéologiques ont mis au jour, au sud de l'actuelle ville moderne, des restes et vestiges du premier établissement originel, l'antique Léontinoï⁷, qui, au début du V^e siècle av. J.-C., vit naître le sophiste Gorgias, pour ne citer que le plus illustre de ses citoyens.

Pour ce qui est des monuments médiévaux, en revanche, il ne reste que les ruines du château érigé par Frédéric II sur la colline du Tirone pour protéger la cité, preuve de l'importance stratégique de cette dernière au XIII^e siècle⁸. Quant à l'architecture religieuse, une carte de 1584 atteste la disparition d'un nombre considérable de lieux de culte *intra moenia*, en grande partie probablement d'origine médiévale (ill. 1)⁹. À la perte désolante du patrimoine artistique du Moyen Âge, on a pu sauver par chance quelques œuvres « mobiles » hébergées par les nombreux établissements ecclésiastiques jusqu'en 1866, date de la suppression des couvents et des congrégations religieuses par le tout jeune État italien¹⁰. L'église Sant'Alfio, dans les locaux à côté de la sacristie, abrite une grande icône de l'*Odighitria*¹¹ et un précieux reliquaire de la « Vraie Croix » en stéatite¹². Après avoir présenté quelques exemples des plus significatifs de la peinture rupestre de Lentini, entre XII^e et XIII^e siècles, je me pencherai sur l'analyse de ces objets, produits à la même époque, en mettant en évidence leurs relations, directes ou indirectes, avec l'art byzantin.

6. L. Dufour, H. Raymond, « La riedificazione di Avola, Noto e Lentini: "Fra' Angelo Italia", maestro architetto », *Il barocco in Sicilia*, L. Triglia (dir.), Syracuse, 1987, p. 11-36 ; L. Dufour, « La reconstruction religieuse de la Sicile après le séisme de 1693, Une approche des rapports entre histoire urbaine et vie religieuse », *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge et Temps Modernes*, 93, 1981, p. 525-563.

7. G. Rizza, « La ricerca archeologica a Lentini. Contributi e prospettive », *Leontini, il mare, il fiume, la città*, M. Frasca (dir.), Syracuse 2004, p. 81-86.

8. G. Agnello, *L'architettura sveva in Sicilia*, Rome, 1936 (réimpr. anastatique 2001), p. 253-286.

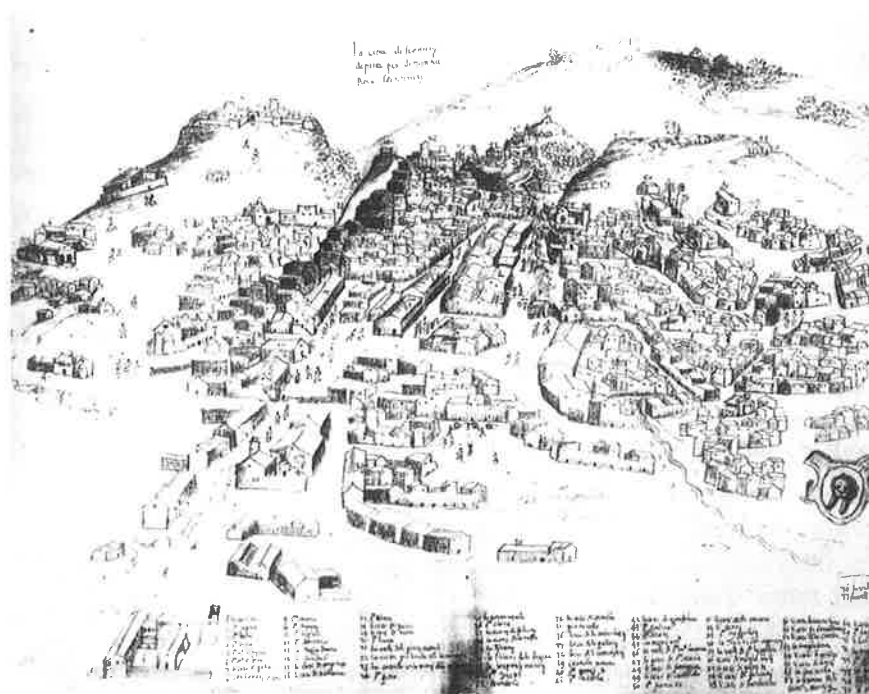
9. La carte (cm 42,5 x 56) est conservée à la Biblioteca Angelica de Rome : F. Valenti, *La città del leone : il centro urbano di Lentini dal 1693 al 1860*, Catane 1993, p. 23, pl. à p. 24.

10. L. Messina, « La soppressione dei conventi di Lentini nel 1866 », *Archivio storico siracusano*, 10, 1996, p. 113-139.

11. G. Barbera, « L'Odighitria a figura intera di Lentini », *Federico II dalla terra alla corona. Arti figurative e arti santuarie*, M. Andaloro (dir.), Palerme 1995 (réimpr. 2000), p. 453-456.

12. S. Piazza, « Stauroteca con i Ss. Costantino e Elena », *Nobile officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, 2 vol., M. Andaloro (dir.), Catane 2006, vol. I, p. 122-124 (trad. en anglais de M. Gittins, p. 612-613).

13. Agnello, « Gli affreschi dei santuari rupestri della Sicilia », o. c., p. 192-200 ; S. Ciancio, « Lentini. Arte cristiano-bizantina inedita », annexe dans la réimpression de l'ouvrage de S. Pisano Baudo, *Storia di Lentini antica e moderna*, Lentini 1965-1974 (1^{re} édition 1898), 3 vol., II (1969), p. 1-24 ; Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, o. c., p. 36-48 ; *Idem*, *Le chiese rupestri del Val di Noto*, o. c., p. 147-148 ; *Idem*, *Le chiese rupestri del Val Demone e del Val di Mazara*, o. c., p. 143-144 ; A. Romeo, *Gli affreschi bizantini delle Grotte del Crocifisso di Lentini*, Catane 1995 ; Giglio, *La cultura rupestre di età storica in Sicilia e a Malta*, o. c., p. 149-153.



1 - La ville de Lentini représentée sur un dessin du 1584 (Rome, Biblioteca Angelica, d'après F. Valenti, 1993).



2 - Lentini, Grotte du Crocifisso, abside.



3 - Lentini, Grotte du Crocifisso, Ascension.



4 - Cefalù, cathédrale, le Christ Pantocrator de l'abside.



5 - Lentini, Grotte du Crocifisso, le Christ Pantocrator de l'abside.

I. - LA GROTTE DU CROCIFISSO

Selon toute vraisemblance la grotte dite du « Crocifisso »¹³, doit son nom à la présence, attestée à la fin du XIX^e siècle, d'un crucifix en bois, aujourd'hui disparu¹⁴. Aucune des nombreuses couches de peinture qui recouvrent l'espace principal n'est antérieure au milieu du XII^e siècle. Les enduits appartiennent au moins à cinq phases successives datables du milieu du XII^e siècle jusqu'au XV^e siècle.

I.1 – Décor de l'abside

L'intervention la plus ancienne concerne la décoration de la petite abside à droite de l'entrée (ill. 2). La moitié inférieure de la surface concave devait être pourvue d'une table d'autel, comme le laisse supposer la trace d'une encoche horizontale, entourée d'une décoration géométrique, qui semble faite justement pour accueillir un plan d'appui. Malgré des chutes de peinture, l'ensemble est plutôt bien conservé ; il s'agit d'une version réduite de l'Ascension¹⁵ : un Christ bénissant, le livre des saintes écritures fermé sur son torse, trônant assis sur un coussin de couleur pourpre, est entouré de quatre anges qui le poussent en vol, en tenant le bord de la mandorle de lumière orné de pierres précieuses (ill. 3). Il manque le registre inférieur avec la Vierge orante flanquée des douze apôtres. Le visage du Christ et les plis du drapé trahissent une forte similitude avec le Pantocrator monumental de la mosaïque absidiale de la cathédrale de Cefalù, réalisée vers 1140, par des artistes embauchés par Roger II, vraisemblablement byzantins (ill. 4 et 5)¹⁶.

I.2 - Panneau votif avec cinq saints

Le panneau votif représentant cinq figures iconiques est, lui, le résultat d'une intervention postérieure (ill. 6 et 7). Il se trouve à droite de l'entrée d'une pièce secondaire et fut partiellement sacrifié par la création, à l'époque moderne, d'un arc. Sa lecture, de gauche à droite, nous révèle une sainte Élisabeth en position d'orante (*SCA HELISABET*), une *Theotokos*, un saint Léonard de *Nobiliacum* (*S LEONARDU[S]*), muni de la chaîne de la captivité¹⁷, un saint Jean-Baptiste, avec le cartouche sur lequel est reporté le traditionnel verset de Jean (1, 29), *ECCE/AGNUS/ DEI/QUI TOLLIS PEC/CATA MU/NDI*. Le dernier de la série est un saint évêque, au crâne très dégarni, portant une barbe blanche. Il pourrait s'agir de saint Nicolas mais l'identification reste incertaine, en l'absence du moindre indice onomastique¹⁸. Le résultat stylistique de cette seconde couche trahit quant à elle une dette envers les mosaïques de Monreale qui remontent à Guillaume II (1166-1189)¹⁹. En particulier, la tête de sainte Élisabeth semble assez similaire à celle de la Vierge trônant, dans l'abside de la



6 - Lentini, Grotte du Crocifisso, sainte Elisabeth, la Vierge à l'Enfant, saint Léonard.



7 - Lentini, Grotte du Crocifisso, saint Jean Baptiste et un saint évêque.

14. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, o. c., p. 38.

15. Sur la diffusion de l'iconographie de l'Ascension dans les absides de l'Italie centre-méridionale aux XI^e et XII^e siècles, récemment : S. Waldvogel, « The Ascension at San Pietro in Tuscania : an apse painting as reflection of the reform movement and expression of episcopal self-confidence », *Shaping Sacred Space and institutional Identity in Romanesque Mural Painting. Essays in Honour of Otto Demus*, Th. E. A. Dale et J. Mitchell (dir.), Londres, 2004, p. 203-229.

16. E. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, VI. *La cattedrale di Cefalù, la Cattedrale di Palermo, il Museo diocesano, mosaici profani*, Palerme, 2000, p. 9-14, pl. 5.

17. S. Piazza, *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale, secoli VI-XIII* (Collection de l'École française de Rome, 370), Rome, 2006, p. 51.

18. Voir l'image de saint Nicolas, plus au moins contemporaine, dans les mosaïques de Monreale : S. Brodbeck, *Messages et fonctions du programme hagiographique de la cathédrale de Monreale (Sicile, fin XII^e siècle)*, thèse de doctorat, université Paris 1-Sorbonne, juin 2005, vol. IIb, fiche 134.

19. E. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, III. *Il duomo di Monreale : i mosaici dell'abside, della solea e delle cappelle laterali*, Palerme, 1994 ; Idem, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, IV. *Il duomo di Monreale : i mosaici del transetto*, Palerme, 1995 ; Idem, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, V. *Il duomo di Monreale : i mosaici delle navate*, Palerme, 1996.



8 - Lentini, Grotte du Crocifisso, sainte Elisabeth.



9 - Monreale, cathédrale, détail de la Vierge de l'abside.



10 - Lentini, Grotte du Crocifisso, image de Jean Baptiste au-dessous du panneau votif avec cinq saints.



11 - Palerme, Chapelle Palatine, paroi au-dessus de l'abside de gauche, détail de Jean Baptiste.



12 - Lentini, Grotte du Crocifisso, paroi méridionale, restes du Jugement dernier (Christ à gauche, Jean Baptiste au centre, saint Michel archange à droite).



13 - Lentini, Grotte du Crocifisso, paroi méridionale, le panneau avec sainte Claire et saint Pierre après le vol des visages.

cathédrale sicilienne (ill. 8 et 9)²⁰. De même, la figure de Léonard ressemble à celle des saints moines, Siméon le Stylite ou Maure, représentés dans la *solea*, sur l'intrados de l'arcade de gauche²¹.

À peine au-dessus de la tête de saint Jean, on découvre un autre visage, appartenant à une couche précédente. Il s'agit d'une version plus ancienne du même personnage, comme le laissent penser les cheveux longs et flottants et l'évidente similitude des traits physiques (ill. 10). Une comparaison avec l'image de Jean-Baptiste de la travée de gauche du presbytère de la Chapelle Palatine de Palerme²², datant des années 1140 (ill. 11), nous laisse supposer, sur la base d'une ressemblance qui n'est pas seulement iconographique mais aussi formelle, une contemporanéité de cette peinture avec l'Ascension représentée dans l'abside.

I.3 – Superposition des couches picturales sur la paroi méridionale

La lecture stratigraphique des vestiges picturaux sur la paroi méridionale de la pièce principale est autrement plus complexe. Malgré l'état extrêmement fragmentaire des peintures, nous avons cependant réussi à apercevoir un Jugement Dernier, plutôt rare dans la peinture rupestre de l'Italie centre méridionale²³. On l'explique par la très probable utilisation de la salle voisine qui abrite un ossuaire, pour des fonctions funéraires²⁴. On distingue, sur la gauche, un saint Michel qui pèse les âmes²⁵, tandis que, juste au-dessous, on entrevoit les défunts qui attendent le Jugement. Encore plus à gauche, en revanche, sont visibles les restes du groupe central, avec Jean Baptiste qui, en droite ligne avec l'iconographie de la *Deesis*, fléchit les bras vers la figure du Christ-juge trônant (ill. 12)²⁶.

La fresque du Jugement Dernier a été, par la suite, recouverte par un second panneau votif représentant des saints peints de face, dont il reste quelques fragments. Un saint Pierre, en partie sacrifié par l'ouverture d'un arc pour faciliter l'accès à l'ossuaire, il y a une dizaine d'années, a été volé (ill. 13)²⁷. Des photographies antérieures au vol témoignent d'une figure en parfait état (ill. 14)²⁸. Ces anciennes reproductions en blanc et noir, en l'occurrence, se révèlent être d'une importance cruciale puisque le visage de l'apôtre apparaît quasiment similaire aux figures de certains saints des mosaïques de l'abside de Monreale²⁹. Ainsi, si l'on rapproche la représentation de saint Pierre à celle de saint Martin, on constate qu'elles sont presque identiques, jusque dans les moindres détails (ill. 15). La seule différence qui mérite d'être notée, concerne les cheveux, due à la tradition qui impose à saint Pierre le port, surplombant le front, d'une couronne de cheveux blancs et bouclés. Une telle ressemblance nous autorise à supposer le réemploi, dans la grotte du Crocifisso, de la silhouette d'un visage de saint Pierre provenant du chantier de Monreale. Là, cependant, la seule figure de face de saint Pierre, au milieu des très nombreuses représentations de trois-quarts rattachées au cycle hagiographique, se trouve sur la mosaïque de la scène de la Crucifixion, qui, malheureusement, a subi une restauration radicale au XIX^e siècle³⁰. Malgré les altérations apportées à cette occasion par les restaurateurs, il est clair cependant que le saint, représenté la tête en bas, même à l'origine posait strictement de face.

20. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, III, o. c., pl. 20-22.

21. *Ibidem*, pl. 104-105.

22. *Idem*, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, I, *La Cappella Palatina di Palermo: i mosaici del presbiterio*, Palerme, 1992, p. 37, pl. 100.

23. Un autre cas de Jugement dernier associé au culte funéraire, datant de la fin du XI^e siècle et toujours faisant partie d'un contexte creusé dans le rocher, se trouve à Bolsena (près de Viterbe) à l'entrée des catacombes de Santa Cristina: Piazza, *Pittura rupestre medievale*, o. c., p. 45-46, 204-205.

24. Romeo, *Gli affreschi bizantini delle Grotte del Crocifisso*, o. c., p. 26-28.

25. Sur la présence de l'image de la pesée de l'âme (*psychostasiè*) dans la peinture rupestre de l'Italie centre méridionale: S. Piazza, « La Grotta dei Santi a Calvi e le sue pitture », *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 57, 2002, p. 169-208, spéc. p. 205-207.

26. Sur l'iconographie de la *Deesis*, voir *infra*, note 45.

27. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, o. c., p. 42-43.

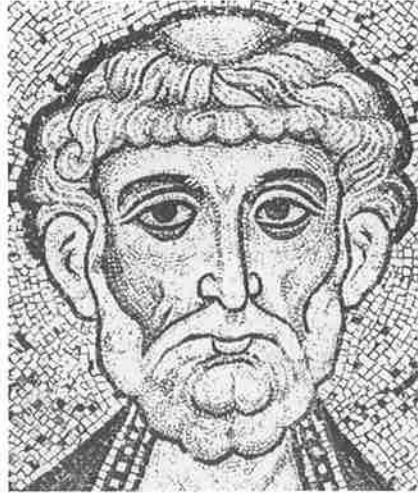
28. Agnello, « Gli affreschi dei santuari rupestri della Sicilia », o. c., p. 193-194; S. Ciancio, « Lentini. Arte cristiano-bizantina inedita », o. c., p. 13-14, pl. 10-11.

29. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, III, o. c., pl. 1, 55, 69.

30. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, IV, o. c., p. 18, 51, pl. 280.



14 - Lentini, Grotte du Crocifisso, paroi méridionale, saint Pierre (d'après G. Agnello 1957-1959).



15 - Monreale, cathédrale, détail du visage de saint Maure, dans la solea, à gauche de l'abside.



16 - Lentini, Grotte des Santi Anargiri, panneau de la paroi de gauche, les trois saints anargyres.

À côté de saint Pierre, les anciennes photographies nous montrent une sainte Claire datable du XIV^e siècle, comme tant d'autres images mariales dans le sanctuaire rupestre³¹. Entre la seconde et cette dernière couche, il en existait une troisième dont on redécouvre quelques traces figurant un saint à cheval.

II.- GROTTA DES SANTI ANARGIRI

À environ deux kilomètres au nord de la banlieue de Lentini, près du lieu-dit Saint-Ilaire, se trouve la grotte des *Santi Anargiri*. Cet établissement rupestre est constitué de deux pièces rectangulaires, consécutives, et doit son nom à une peinture votive de saints médecins qui se trouve au centre de la paroi gauche de la seconde pièce (ill. 16)³².

II.1- Paroi de gauche

La fresque représente, dans une pose identique, trois jeunes personnages, vêtus de tuniques grises et de manteaux rouges. Le fond uniforme est constitué de trois bandeaux superposés. Chacune des figures porte, de la main gauche, un coffret contenant des instruments de médecine. L'identification des saints pose quelques problèmes, les inscriptions onomastiques, autour des auréoles, étant mal conservées et difficilement interprétables. De la première, il ne reste rien. De la seconde, on peut facilement lire *COSMA* et pour la troisième *ANARGIRI* (du grec *αναργυροι*, « sans argent », les saints médecins offrant leur service gratuitement)³³.

Le premier saint pourrait être Damien, traditionnellement associé à Côme. L'expression *ANARGIRI* qui distingue le troisième personnage nous laisse en revanche perplexe. Il est possible qu'à travers lui, on ait voulu représenter la catégorie des saints médecins, thème par ailleurs récurrent de l'hagiographie médiévale. D'autre part, l'image des *anargiri* regroupés par trois est attestée ailleurs. À l'époque de Roger II, Côme et Damien sont représentés en compagnie du médecin Pantaléon, que ce soit dans la chapelle Palatine ou dans l'église Santa Maria dell'Ammiraglio, à Palerme³⁴. Deux longues inscriptions sont peintes aux pieds du personnage central. Celle de droite mentionne : « ME / ME / [N]TO / D[OMI]NE / FAMV / LI TUI / MAT[E]HI / PVLIC(INI?) / (ET) (FI)(L)(I) / (EI)VS »³⁵ ; tandis que celle de gauche précise : « (HO)RV[M] / SANTOR[VM] / HOC / MARTI / R[I]V[M] / EST / (I) / DIAE / NOVE[M]BRIS »³⁶. L'invocation reprend tout à fait les formules

31. Selon Sebastiano Pisano Baudo, la reine Eléonore d'Anjou (1289-1341), qui résidait à Lentini plusieurs mois par an, fit bâtir un monastère en l'honneur de sainte Claire d'Assise : Pisano Baudo, *Storia dei martiri e della chiesa di Lentini*, o. c., p. 173.

32. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, o. c., p. 68-70 ; Idem, *Le chiese rupestri del Val di Noto*, Palerme 1994, p. 148-149 ; G. Asero et al., « La grotta dei Tre Santi Anargiri : un esempio di pittura sacra nelle chiese rupestri della Sicilia orientale », *Archeologia, uomo e territorio*, 13, 1994, p. 153-163 ; Giglio, *La cultura rupestre di età storica in Sicilia e a Malta*, o. c., p. 260-262.

33. D. Kripp, « The Chapel of Physician at Santa Maria Antiqua », *Dumbarton Oaks Papers*, 56, 2002, pp. 1-23.

34. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, I, o. c., Palerme 1992, pl. 123-125. Dans les mosaïques de Santa Maria dell'Ammiraglio les portraits des saints médecins ont presque entièrement disparu, mais l'existence des Côme, Damien et Pantaléon est assez probable : E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Bologne 1990, p. 160, pl. 80-81.

35. « Souviens-toi, O Seigneur, de ton serviteur Matteo Pulicino et de son fils », cf. Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, o. c., p. 70.

36. « Le martyr de ces saints tombe le premier jour de novembre ». Incompréhensiblement Aldo Messina lisait « septembre » au lieu de « novembre », *Ibidem*.



17 - Lentini, Grotte des Santi Anargiri, panneau de la paroi de droite, traces de cinq personnages.



18 - Lentini, Grotte des Santi Anargiri, panneau de la paroi de droite, traces du dessin préparatoire d'un saint moine.



19 - Lentini, Grotte des Santi Anargiri, panneau de la paroi de droite, traces de la Vierge.



20 - Palerme, église Santa Maria dell'Ammiraglio, panneau votive en mosaïque de Georges d'Antioche, détail du visage de la Vierge.

votives traditionnelles. Le nom *Pullicinus* est courant en Sicile, et est déjà attesté au début du XIII^e siècle³⁷. Le 1^{er} novembre correspond, dans le calendrier liturgique grec, aux *dies natalis* des saints Côme et Damien³⁸.

Cette représentation revêt une valeur culturelle importante car au moment de l'exécution de cette fresque la zone au nord de Lentini connaissait la malaria et tout près de la grotte existait une église-hôpital dédiée à saint Lazare ou à sainte Marie des malades³⁹.

II.2- Paroi de droite

En face de la représentation des trois *anargiri*, prend place une autre fresque, moins bien conservée que la première, reproduisant cinq saints (ill. 17). Elle s'inscrit dans la même lignée que la précédente comme nous le prouve l'utilisation de la même palette de couleurs. De gauche à droite et après les vestiges d'une première image disparue, on trouve une sainte revêtue d'un manteau rouge. À côté d'elle, trône une Vierge *Odighitria*, portant dans ses bras le Christ-enfant et recouverte d'un *maphorion* de couleur pourpre. Suit un saint à la barbe blanche portant une longue cape qui recouvre également la tête, probablement un moine. Le dernier panneau sur la droite, reprend lui-aussi l'image d'un saint barbu portant manteau. Dans ce cas cependant, la tête est seulement recouverte d'un petit couvre-chef, marque distinctive des prophètes de l'Ancien testament. L'aplatissement chromatique a malheureusement disparu, sous l'effet des agents atmosphériques, mais l'écoulement de l'eau a, heureusement, mis au jour le dessin préparatoire de l'ensemble (ill. 18).⁴⁰

Dans ce cas aussi, l'exécution de la fresque révèle une certaine affinité avec la peinture monumentale de l'époque normano-souabe. La coiffure particulière des trois saints médecins, taillée à hauteur du cou, se retrouve chez des saints soldats en médaillon sur les intrados de la Chapelle Palatine⁴¹. Malgré l'état avancé de dégradation, le visage de Marie, dont on distingue plus ou moins le profil et les traits les plus saillants, trahit une certaine ressemblance avec le visage de la Vierge représentée dans l'église Santa Maria dell'Ammiraglio (ill. 19 et 20)⁴². La figure solennelle du vieux moine avec capuche et barbe est très proche de celle de l'Antoine-abbé de l'abside de la cathédrale de Monreale⁴³. Une datation remontant à la moitié du XII^e siècle paraît alors plus que probable.

37. *Ibidem*, p. 70.

38. F. Halkin, éd., *Bibliotheca Hagiographica graeca*, 3 vol., Bruxelles, 1957, I, p. 126-137.

39. M. Gaudio, *Per la storia del territorio di Lentini nel secondo medioevo. Feudi, casali, castelli, baroni dal XIII al XIV secolo*, Catane, 1926, p. 11 et n. 5.

40. D'avis différent était Aldo Messina qui pensait à un cas de peinture inachevée : Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, o. c., p. 70.

41. Cf., par exemple, le portrait de Jean Stratilates : Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, I, o. c., pl. 74.

42. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, o. c., p. 189-211, pl. XXI.

43. *Idem*, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, I, o. c., p. 28, pl. 53, 67.



21 - Lentini, église Sant'Alfio, restes des anciennes catacombes, arcosole avec une *Deesis*.



22 - Lentini, église Sant'Alfio, *Deesis*, détail de l'inscription à côté de Jean Baptiste.



23 - Lentini, église Sant'Alfio, *Deesis*, détail du visage de la Vierge orante.

III.- CATACOMBES DE SANT'ALFIO

À l'intérieur de l'église Sant'Alfio, du XVIII^e siècle, une des arcades latérales, la seconde à droite, donne accès à une partie des anciennes catacombes creusées dans la roche. La tradition veut qu'elles aient accueilli les tombes des saints martyrs patrons de la ville, Alfio, Filadelfo et Cirino⁴⁴. Leur culte est encore très vivant, à en juger par les nombreux *ex-voto* entassés dans une niche. En procédant plus loin, on découvre sur la droite un arcosole avec une remarquable *Deesis*, sujet qui se prête bien au lieu (ill. 21)⁴⁵.

Malgré la pollution causée, pendant tous ces siècles, par les fumées des lampes, nous pouvons distinguer nettement la figure centrale du Christ trônant, vêtu d'un manteau bleu azur recouvrant une tunique rouge. Il bénit, à la grecque, de la main droite et tient, de la gauche, le livre des évangiles, de couleur rouge, entouré de pierres précieuses et décoré d'une croix blanche en son centre. La Vierge priant, sur la gauche, a la tête et le buste recouverts d'un *maphorion* violet bordé de blanc, sous lequel est visible une tunique bleu azur. La représentation du Baptiste, moins visible que les deux précédentes, suit la tradition iconographique en l'habillant d'une tunique marron et portant une longue barbe. Les inscriptions grecques présentent un certain intérêt : MP/ (ΘΥ) ; ΙΣ/ΧΣ ; ΙΩ/ ΠΡΟΔΡΟ[ΜΟΣ]. Elles mériteraient en effet une étude paléographique plus approfondie, leur rédaction fluide et quelque peu désinvolte faisant penser à l'œuvre d'un artiste grec (ill. 22). Si l'on se tourne maintenant vers Byzance, on constate que la lunette dont on vient de parler se rapproche d'un arcosole de l'église de Sainte Sophie d'Iznik (Nicée), datable de la moitié du XI^e siècle⁴⁶. Le style en revanche, fait plutôt penser à la dernière période de l'art des Comnènes, qui connaît en Sicile, avec les mosaïques de Monreale, la représentation la plus évidente. Dans le cycle christologique du vaisseau méridional de la cathédrale sicilienne, par exemple, les visages des femmes de la scène de la « Résurrection du fils de la veuve », sont très proches de celui de la Vierge de la lunette de Lentini (ill. 23 et 24)⁴⁷.



24 - Monreale, cathédrale, scènes du vaisseau méridional, détail de la « Résurrection du fils de la veuve ».

44. O. Garana, *Le catacombe siciliane e i loro martiri*, Palermo 1961, p. 76-77. Sur le culte des saints Alfio, Filadelfo et Cirino : C. Gerbino, « Appunti per una edizione dell'agiografia di Lentini », *Byzantinische Zeitschrift*, 84-85, 1991-1992, p. 26-36.

45. Ciancio, « Lentini. Arte cristiano-bizantina inedita », o. c., p. 15-24, pl. 11-12 ; Messina, *Le chiese rupestri del siracusano*, o. c., p. 70. Sur l'iconographie de la *Deesis* : M. Andaloro, « Note sui temi iconografici della *Deesis* e della Hagiosorittissa », *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, XVII, 1970, p. 85-153 ; Eadem, « Polarità bizantine, polarità romane nelle pitture di Grottaferrata », *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, W. Tronzo (dir.), Bologne-Baltimore 1989, p. 13-26 ; I. Zervou Tognazzi, « Δεησις Interpretazione del termine e sua presenza nell'iconografia bizantina », *Milione. Studi e ricerche d'arte bizantina : Costantinopoli e l'arte delle province orientali*, C. Barsanti et A. Guiglia Guidobaldi (dir.), Rome, 1990, p. 391-402. À droite de la lunette de l'arcosole, en correspondance de la partie inférieure de l'intrados, une lacune laisse apercevoir, au dessous de la couche de peinture de la *Deesis*, l'image d'un saint évêque appartenant à une phase picturale précédente.

46. A. B. Yalcin, « Un affresco con la "Deesis" nella Santa Sofia di Iznik - Nicea », *Milione. Studi e ricerche d'arte bizantina. Costantinopoli e l'arte delle province orientali*, o. c., p. 369-379, pl. 12.

47. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, V, o. c., pl. 183, 186-187.



25 - Lentini, église Sant'Alfio, icône de la Madonna del Castello.



26 - Lentini, église Sant'Alfio, icône de la Madonna del Castello, inscription, détail à gauche du suppedaneum (« LVCAS + »).



27 - Lentini, église Sant'Alfio, icône de la Madonna del Castello inscription, détail à droite du suppedaneum (« AD LEON(T)[T]INOS »).

IV - L'ICONE DE LA MADONNA DEL CASTELLO

Dans la chapelle à gauche de l'église Sant'Alfio, jusqu'à très récemment, était conservée l'icône de la Madonna del Castello (ill. 25)⁴⁸. De nos jours, peut-être pour la protéger des risques de vols, elle est enfermée dans une annexe de la sacristie. Haute presque de deux mètres, l'icône reproduit une figure mariale fidèle à l'iconographie byzantine de l'Odighitria. Une légende, rapportée et transcrite par un érudit local du XIX^e siècle, Sebastiano Pisano Baudo, lui octroie même une origine grecque⁴⁹. Des marins l'auraient trouvée sur une plage du littoral voisin d'Agnone en 1240. Se disputant l'image, les habitants de Catane et de Lentini finirent par s'en remettre au hasard. Ils ligotèrent l'icône à un couple de bœufs, qui évidemment guidés par une inspiration divine, se dirigèrent sans hésitation et promptement vers Lentini. Cette histoire nous rappelle l'épisode de l'icône miraculeusement transportée par la mer des côtes de Nicée au monastère d'Ivèron, sur le Mont Athos⁵⁰. À en croire un témoignage du XVII^e siècle, l'icône de Lentini se trouvait dans le château au sud de la ville, d'où le nom « Madonna del Castello »⁵¹. Il fallut attendre 1675, et les menaces d'un conflit armé, pour descendre l'image dans l'église *Santa Maria della Cava*⁵². Aux dires de Pisano Baudo, depuis des temps immémoriaux, les autorités civiles se chargèrent de l'icône : chaque année, le 2 juillet, la commune finançait une fête en son honneur ; en cas d'événement funeste, guerre, maladie, tremblement de terre, après serment du Sénat de la ville, il était même possible d'amener l'image mariale à l'intérieur des murs pour conjurer le mauvais sort, à la manière des *palladia* de l'Empire d'Orient⁵³.

En 1665, la Madonna del Castello subit sa première restauration : elle fut nettoyée et le fond recouvert d'une nouvelle dorure, comme nous le rapporte un document conservé aux archives communales de Lentini, signé sous serment par de nombreuses autorités civiles et religieuses de l'époque⁵⁴. On y signale notamment l'apparition, aux pieds de la Vierge, de l'inscription « Lucas ad Leontinos »⁵⁵. Mais ce que virent les restaurateurs du XVII^e siècle, les savants contemporains ne le remarquèrent plus. Pour Antonio Salinas, qui examina l'œuvre, probablement bien noircie, en 1905, l'inscription n'existe pas⁵⁶. Il y a une dizaine d'années, Gioacchino Barbera, qui a étudié l'œuvre après les restaurations de 1941⁵⁷ et 1972⁵⁸, semble avoir deviné les restes de quelques mots en grec, cependant indéchiffrables⁵⁹. Néanmoins, en regardant l'icône avec un verre grossissant, j'ai pu lire « LVCAS + » et « AD LEON(T)[T]INOS », respectivement à droite et à gauche de la partie inférieure du vêtement de la Vierge, le long de la bordure supérieure du *suppedaneum* (ill. 26 et 27). Les caractères semblent d'ailleurs plus similaires à l'écriture du XIII^e siècle qu'à celle du XVII^e. Nous préférons donc considérer cette inscription comme authentique, pouvant expliquer assez logiquement l'utilisation du nom de Luc par la volonté de lier l'œuvre à celle réalisée par l'évangéliste du vivant de la Vierge selon la tradition byzantine⁶⁰. Echappant au tremblement de terre de 1693, l'icône a été dégagée des ruines de *Santa Maria della Cava*, transférée à l'église Sant'Alfio et protégée par une plaque en argent⁶¹. Malgré la perte d'une grande partie des rehauts de fil d'or qui décoraient le *maphorion* pourpre de la Vierge et l'*himation* de couleur ocre de l'enfant Jésus, les repeints en

48. A. Salinas, « Monumenti inediti di Lentini e di Noto », *L'arte*, 6, 1903, p. 159-164, spéc. p. 160-162 ; R. Van Marle, *The Development of the Italian schools of Painting*, 18 vol., The Hague 1923-1938, VIII, 1927, p. 484 ; Agnello, *L'architettura sveva in Sicilia*, o. c., p. 268-269 ; E. B. Garrison, *Italian romaneseque Panel Painting. An illustrated index*, Florence, 1949, p. 49 ; G. Bellafiore, *La civiltà artistica della Sicilia. Dalla preistoria ad oggi*, Florence 1963, p. 182 ; Barbera, « L'Odighitria a figura intera di Lentini », o. c., p. 453-456.

49. Pisano Baudo, *Storia dei martiri e della chiesa di Lentini*, o. c., p. 216-217.

50. M. Bacci, *Il pennello dell'evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*, Pise 1998, p. 178.

51. « Sacralissima Imago haec hodie in Matrice Ecclesia, in honorifico sacello, Deipara dicato, magna veneratione asservatur ; quo delata fuit, siquidem in Castello, ut par erat, coli non poterat opposito in Arce Militum praesidio post Gallorum in proxima Augustae civitatem ingressum », C. A. Conversano, *Aetheria Leontinorum gloria*, Catane, 1690, p. 107 citation dans Pisano Baudo, *Storia dei martiri e della chiesa di Lentini*, o. c., p. 217.

52. *Ibidem*.

53. *Ibidem*.

54. *Ibidem*, p. 159-161. Voir aussi Salinas, « Monumenti inediti di Lentini e di Noto », o. c., p. 160 ; Barbera, « L'Odighitria a figura intera di Lentini », o. c., p. 454.

55. « In cuius sacrae Imaginis pede fuerunt repertae infrascriptae literae idiomatae latino conscriptae tenoris sequentis, videlicet LUCAS AD LEONTINOS », cf. Pisano Baudo, *Storia dei martiri e della chiesa di Lentini*, o. c., p. 218.

56. Salinas, « Monumenti inediti di Lentini e di Noto », o. c., p. 160.

57. « Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri » (Regia Soprintendenza alle Gallerie di Palermo éd.), *Le Arti*, III, 5, juin-juillet 1941, p. 394.

58. M. Stella, « Ignoto, sec. XIV. Madonna col Bambino », *VIII mostra di opere d'arte restaurate. Catalogo*, Palerme, 1972, p. 17-19, pl. XIII-XIV.

59. Barbera, « L'Odighitria a figura intera di Lentini », o. c., p. 454.

60. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista*, o. c.

61. Agnello, *Architettura svava in Sicilia*, o. c., p. 264, pl. 174.

correspondance de la jonction longitudinale au centre de la table en bois et de l'angle droite du *suppedaneum*, l'œuvre est conservée en bon état. On est frappé surtout par les variations de couleurs des visages, du vert au rouge, et par l'intensité du bleu de la tunique de la Vierge.

Même si l'origine iconographique, la légende de sa découverte, le rappel explicite à Luc nous ramènent dans le milieu culturel byzantin, il est cependant tout aussi vrai que l'icône, par bien des aspects, trahit des influences occidentales. Les caractères latins de l'inscription tout d'abord nous le suggèrent. Mais aussi sa grande dimension qui fait plutôt penser aux icônes de la Rome du haut Moyen Âge. Parmi les icônes romaines, celle du Panthéon, datable *ad annum* de 609, pourrait d'ailleurs avoir été utilisée comme modèle quand on sait que sa taille actuelle pourrait être en réalité le résultat d'un re-dimensionnement d'une icône plus grande, représentante à l'origine la Vierge en entier (ill. 28)⁶². Au-delà même des sources d'inspiration, les clairs-obscurs des visages, les drapés naturels des vestes, la plastique des corps évoquent des influences occidentales. Ce n'est pas un hasard d'ailleurs si dans le passé, la peinture a été comparée à des œuvres du XIII^e siècle toscan⁶³. La confrontation proposée dans le passé avec une Madone de Coppo di Marcovaldo ne nous semble pas à ce point convaincante cependant, pour y voir une influence directe siennoise⁶⁴. Quant à elle, la date de 1240, rapportée par la légende, pourrait bien être authentique. L'histoire de l'icône est en effet liée à celle du château voulu par Frédéric II⁶⁵. Il est légitime de penser que le monarque souabe, dotant Lentini de défenses imposantes, a voulu pourvoir également la ville d'une image-*palladium*.

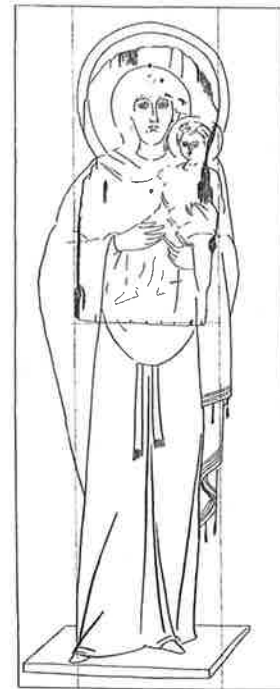
V – LA STAUROTHEQUE EN STEATITE

Selon Sebastiano Pisano Baudo, la reine Éléonore d'Anjou (1289-1341) ou Marie d'Aragon (1363-1401) aurait donné la précieuse staurothèque au trésor de l'ancienne cathédrale de Lentini (ill. 29). Elle aussi est jalousement conservée, comme la Madonna del Castello, dans une annexe de l'église Sant'Alfio⁶⁶.

Enfermé dans un cadre de bois muni d'un couvercle coulissant, l'objet est constitué d'une plaque en stéatite (13,3 x 8,1 cm), aux bas-reliefs finement travaillés. En son centre, une moulure en forme de croix à double traverse délimite une évidure creusée dans l'épaisseur de la pierre, qui accueille une simple petite croix de bois. Au milieu de cette dernière une petite cavité rectangulaire devait accueillir un morceau de la Vraie Croix.

La petite plaque obéit à une iconographie clairement grecque, fréquemment utilisée à l'époque médiobyzantine, essentiellement dans la décoration des reliquaires, mais aussi parfois pour celle des ensembles monumentaux comme le catholicon de Osios Loukas, décoré de mosaïque autour des années 1020⁶⁷. Dans les quatre espaces compris entre les bras de la croix et la bordure sont reproduits en bas, saint Constantin et sainte Hélène et en haut deux anges identifiables à Gabriel et Michel⁶⁸. Le thème est celui de la légende de la découverte des reliques de la croix du Christ par Hélène, mère de l'empereur Constantin. La diffusion de cette iconographie tout au long du Moyen Âge atteste de l'importance du culte des reliques de la Vraie Croix⁶⁹.

Pour ce qui est de la patine d'or encore largement présente sur les bas-reliefs, elle est très probablement postérieure à la réalisation de l'œuvre. Elle est, en effet, en parfaite contradiction avec la valeur esthétique et symbolique de la stéatite. Pour sa coloration sans veines entre l'azur pastel et le vert jade, elle a été exaltée par la littérature byzantine comme « pierre sans tache » (*αμιαντος λιθος*), et donc considérée particulièrement adaptée à la réalisation des icônes



28 - Rome, icône du Panthéon (d'après C. Bertelli 1961).

62. C'était l'hypothèse de Carlo Bertelli : C. Bertelli, « La Madonna del Pantheon », *Bollettino d'Arte*, XLVI, 1961, p. 24-32, pl. 1-2.

63. Stella, « Ignota, sec. XIV, Madonna col Bambino », o. c., p. 18.

64. *Ibidem*.

65. G. Agnello, *L'architettura sveva in Sicilia*, Rome, 1936 (réimpr. anastatique 2001), p. 268-269.

66. Cf. R. Pirro, *Sicilia sacra*, 2 vol., Palerme, 1733, I, p. 673; Pisano Baudo, *Storia dei martiri e della chiesa di Lentini*, o. c., p. 221. Sur la staurothèque de Lentini : Salinas, « Monumenti inediti di Lentini e di Noto », o. c., p. 162-162; G. L. Schlumberger, *L'Épopée byzantine à la fin du dixième siècle*, III, Paris 1905, p. 804; G. Agnello, « Cimeli bizantini : la stauroteca di Lentini », *Sycolorum Gymnasium*, IV, 1951, p. 85-89; A. Frolov, *La relique de la Vraie Croix. Recherche sur le développement d'un culte*, Paris, 1961, p. 301; Idem, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris, 1965, p. 105-106; M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palerme, 1974, p. 453; I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine icons in steatite*, Vienne, 1985, p. 31-32; J. Durand, « Fragment d'un reliquaire de la Vraie Croix », *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises* (catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Louvre, nov. 1992 - février 1993), J. Durand et al. (éd.), Paris, 1992, p. 274-275; Piazza, « Stauroteca con i Ss. Costantino e Elena », o. c., p. 123-124.

67. E. Diez, O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece : Daphni and Hosios Lucas*, Cambridge, 1931, pl. 47.

68. Quelques traces d'inscriptions, peintes verticalement, avec un pigment pourpre, sont encore lisibles à droite et à gauche des têtes des personnages : [Ο ΑΓΙΟΣ] / [ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ] / Η ΑΓΙΑ / ΗΛ[ΗΝΑ] / [ΓΑΒΡΙΗΛ] / ΜΙ[ΧΑΗΛ].

69. N. Teteriatnikov, « The true Cross Flanked by Constantine and Helena. A Study in the Light of the post-iconoclastic re-evaluation of the cross », *ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ*, IV, 1995, p. 169-188.



29 - Lentini, église Sant'Alfio, la staurothèque en stéatite.



30 - Asar (Bulgarie), fragment d'une plaquette en stéatite (d'après N. Ovcarov, 1999).

70. I. Kalavrezou, « The Mother of God in Steatite », *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* (catalogue de l'exposition, Athens, Musée Benaki, 20 octobre 2000 - 20 janvier 2001), M. Vassilaki éd., Milan 2000, p. 185-193.

71. En ce qui concerne l'étui, on n'a pas d'éléments pour affirmer qu'il est d'origine, mais il est sûr qu'il est antérieur à l'époque de l'application de la dorure, étant donné, que dans le cadre entourant la stéatite, dans les zones où la feuille d'or a disparu, le bois laisse apercevoir des traces d'une ancienne peinture.

72. Kalayrezou-Maxeiner, *Byzantine icons in steatite*, o. c., p. 31, 185-186, pl. 104.

73. *Ibidem*, p. 31-32, 138-139.

74. Durand, « Fragment d'un reliquaire de la Vraie Croix », o. c., p. 274-275.

75. N. Ovcarov, « Dve sbornyje ikony XII i XIV vv., najdenyne na territorii Bolgarii », *Byzantinoslavica*, 60, n. 2, 1999, p. 575-592, pl. 2.

76. Cf. *supra*, note 66.

votives⁷⁰. Vraisemblablement, la dorure a été ajoutée au cours d'une restauration du XVI^e ou XVII^e siècle⁷¹. C'est aussi probablement à ce moment que la plaque de stéatite, brisée en plusieurs endroits, fut recomposée et les lacunes comblées avec du stuc.

Le pigment bleu azur, présent sur les manteaux des empereurs et le bord du reliquaire cruciforme, bien qu'il n'ait jamais été noté dans les analyses précédentes, semble bien authentique. Les cas de finissage, lors de leur fabrication, sur les objets en stéatite sont assez rares. On en trouve cependant quelques exemples comme sur la plaque de l'Annonciation du Musée Benaki d'Athènes où apparaissent encore des traces de bleu et de rouge⁷². Le fait que dans ces deux cas les couleurs ne se trouvent que sur les habits des personnages laisse penser à un travail d'embellissement de l'œuvre sans pour autant altérer son aspect original sur tout le reste.

Récemment, cet objet n'a pas échappé à l'analyse conduite par Joli Kalayrezou-Maxeiner sur un nombre assez important d'icônes byzantines en stéatite. La chercheuse a daté la plaquette de Lentini au XII^e siècle et l'a comparée, pour des raisons de typologie, au fragment de staurothèque en stéatite représentant Constantin conservé au Louvre⁷³. Par la suite, une nouvelle confrontation entre l'œuvre de Lentini et le fragment parisien a fourni l'occasion à Jannic Durand d'établir une datation entre le XI^e et le XII^e siècle. Les deux exemplaires ont été de plus rattachés à un atelier opérant en Italie méridionale⁷⁴.

De nouvelles contributions concernant la production et la circulation des icônes en stéatite dans les lieux de domination byzantine, spécialement sur le versant oriental, nous permettent cependant de reconsidérer la question. Parmi les fragments de stéatite retrouvés il y a seulement quelques années dans une couche datable du XII^e siècle, à l'intérieur d'une fouille en Bulgarie, près de la forteresse de Asar⁷⁵, l'un est particulièrement intéressant : il représente un ange, posant de trois-quarts qui révèle d'étroites similitudes avec l'archange de droite de la plaquette de Lentini (ill. 30). Bien que le premier ait été réalisé seulement à mi-buste, le travail de sculpture est identique et certainement les coïncidences quant à la représentation des figures ne peuvent s'expliquer par le hasard. Étant donné le rôle central de Byzance dans la production des icônes en stéatite, l'hypothèse la plus probable est que la plaquette de Lentini comme celle de Bulgarie proviennent d'un même atelier constantinopolitain, actif au XII^e siècle.

Dans ce cas précis donc, nous ne sommes pas en présence d'une production locale. Le fait cependant que l'objet en question fut donné à la cathédrale de Lentini au XIV^e siècle par Éléonore d'Anjou, épouse de Frédéric III d'Aragon, ou un siècle plus tard par la reine Marie⁷⁶, est le signe du rapport privilégié que les souveraines de la dynastie aragonaise entendaient établir avec la cité sicilienne, qui, à l'époque était partie intégrante d'un vaste espace géographique directement géré par elles, la *camera reginale*.

Rasée au sol par le tremblement de terre de 1693, ses biens ecclésiastiques confisqués en 1866, défigurée par la spéculation immobilière de ces cinquante dernières années, Lentini a perdu pour toujours son aspect médiéval mais a su préserver jalousement l'icône de l'*Odighitria*, son antique bouclier, rempart sacré qui pendant des siècles l'a protégée contre les événements funestes. Les peintures sur roche de l'église de Sant'Alfio, des grottes du Crocifisso et des Anargiri, au-delà de leur valeur intrinsèque comme œuvres d'art faisant partie du patrimoine artistique de la Lentini médiévale, doivent être considérées comme autant de témoignages de la production artistique normanno-souabe. Ces œuvres nous prouvent également jusqu'à quel point les artistes au travail dans les centres pourtant mineurs de la Sicile des XII^e et XIII^e siècles assimilèrent l'expérience des grands chantiers de mosaïques du versant occidental de l'île, ces derniers appliquant, eux-mêmes, en grande partie la leçon byzantine.

