

The background of the cover features a detailed illustration. In the foreground, a scholar with a beard and a halo sits at a wooden desk, illuminated by a single candle. He is looking down at an open book on the desk, with his hand resting on the page. On the desk, there are several other books and a small container. Behind him, a large, unrolled scroll is draped over a structure, showing text in a Gothic script. In the background, a portion of a classical building with arches and columns is visible. The entire scene is rendered in a monochromatic style with shades of green and brown.

«Conosco un ottimo storico dell'arte...»

Per Enrico Castelnuovo
Scritti di allievi e amici pisani

estratto



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

«Conosco un ottimo storico dell'arte...»

Per Enrico Castelnuovo

Scritti di allievi e amici pisani

a cura di

Maria Monica Donato

Massimo Ferretti



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Una 'maniera latina' nel Levante tardomedievale?

In diversi dei suoi contributi Enrico Castelnuovo ha formulato l'invito a costruire una «storia dinamica» degli spazi artistici europei, che non si limiti a una mera descrizione dei paesaggi artistici e ponga al centro dell'attenzione quel complesso di fenomeni socio-culturali che lui riassume col termine 'frontiera', alludendo alle differenti forme di interazione fra tradizioni artistiche diverse e alle varie modalità di circolazione, trasmissione e rielaborazione di manufatti, schemi e tecniche lungo le grandi vie di comunicazione, come quei valichi montani che così spesso, nella sua opera, mettono in evidenza quanto possa esser duttile e penetrabile anche una barriera naturale tanto imponente come la catena alpina: lo sguardo globale su questo ambiente 'liminale', in cui gruppi umani e identità differenti vengono in contatto producendo ora attriti ora forme di simbiosi, offre allo storico la possibilità di superare la tendenza sempre latente a postulare l'equivalenza tra una cultura e una particolare sensibilità estetica (il *genius loci*) e di adottare un metodo di indagine che individua, come elementi di unitarietà, soprattutto la compartecipazione a un sistema di relazioni regionali e l'esigenza condivisa di dare una risposta a problemi comuni¹. Nonostante la passione irresistibile per le montagne, il destinatario di questa *Festschrift* non ha mai dimenticato il fatto che interrogativi analoghi, anche se distinti per certi versi, debbono essere formulati anche per l'analisi dei fenomeni artistici che si mettono in atto lungo le vie marittime e, anzi, in un suo scritto del 1979 dichiara di aver voluto applicare all'area alpina quanto alcuni anni prima Ferdinando Bologna aveva tentato di fare nella sua analisi dei fenomeni di espansione artistica lungo le rotte del Mediterraneo occidentale all'epoca di Alfonso il Magnanimo². Da allora questioni simili sono state sollevate spesso, e da più parti, anche relativamente alle epoche più antiche e alle diverse sponde del *mare nostrum*, la cui fisionomia assieme attraente ed elusiva sembra affascinare un numero sempre maggiore di studiosi, al punto da trasformare il

Mediterraneo in un esempio paradigmatico di sistema geografico dinamico nei cui nodi principali, che coincidono da una parte con i porti e dall'altra con i luoghi di culto condivisi, si realizzano modi diversi di interazione interculturale, quelli per cui forme e oggetti di diversa origine e significato vengono giustapposti nello stesso spazio, adattati a un contesto architettonico, recepiti secondo modalità variabili di fruizione, per esser poi imitati, rielaborati, trasformati e combinati in modo tale da dar luogo, con esiti differenti per intensità, a fenomeni di appropriazione, sintesi ed ibridazione.

Pur con un'enfasi talora eccessiva sui momenti di sincretismo e meticcaggio, che è probabilmente figlia del moderno clima di globalizzazione, il dibattito storiografico recente si è interrogato a più riprese sulla complessità dei riferimenti culturali nella produzione pittorica dei regni crociati tra XII e XIII secolo e ha iniziato a mettere a fuoco il problema storico della *koinè* veneziana che caratterizza il Quattrocento 'levantino'; per converso, è il capitolo trecentesco di questa vicenda che ancora attende di essere adeguatamente ricostruito. Indubbiamente, l'indagine è resa ardua dalla scarsità di testimonianze superstiti, dalla loro precarietà materiale e dalla difficoltà che le storiografie nazionali hanno avuto ad inserirle all'interno di un discorso organico sull'evoluzione delle forme. Quelle che seguono sono riflessioni preliminari su punti che mi sembrano nodali di una storia ancora quasi del tutto da costruire.

Rispetto all'architettura e alla scultura, in cui i richiami all'arte dell'Occidente europeo sono più facilmente riconoscibili, le testimonianze superstiti sulla produzione pittorica dei latini di Cipro e di altri territori del Levante nel Trecento o agli inizi del Quattrocento non sembrano indicare un orientamento formale preciso, bensì la ricezione e la reinterpretazione di modelli di diversa origine. Dalle testimonianze letterarie ricaviamo che le chiese disponevano di arredi figurativi molto estesi, nella forma di pitture murali, vetrate, ricami e tavole

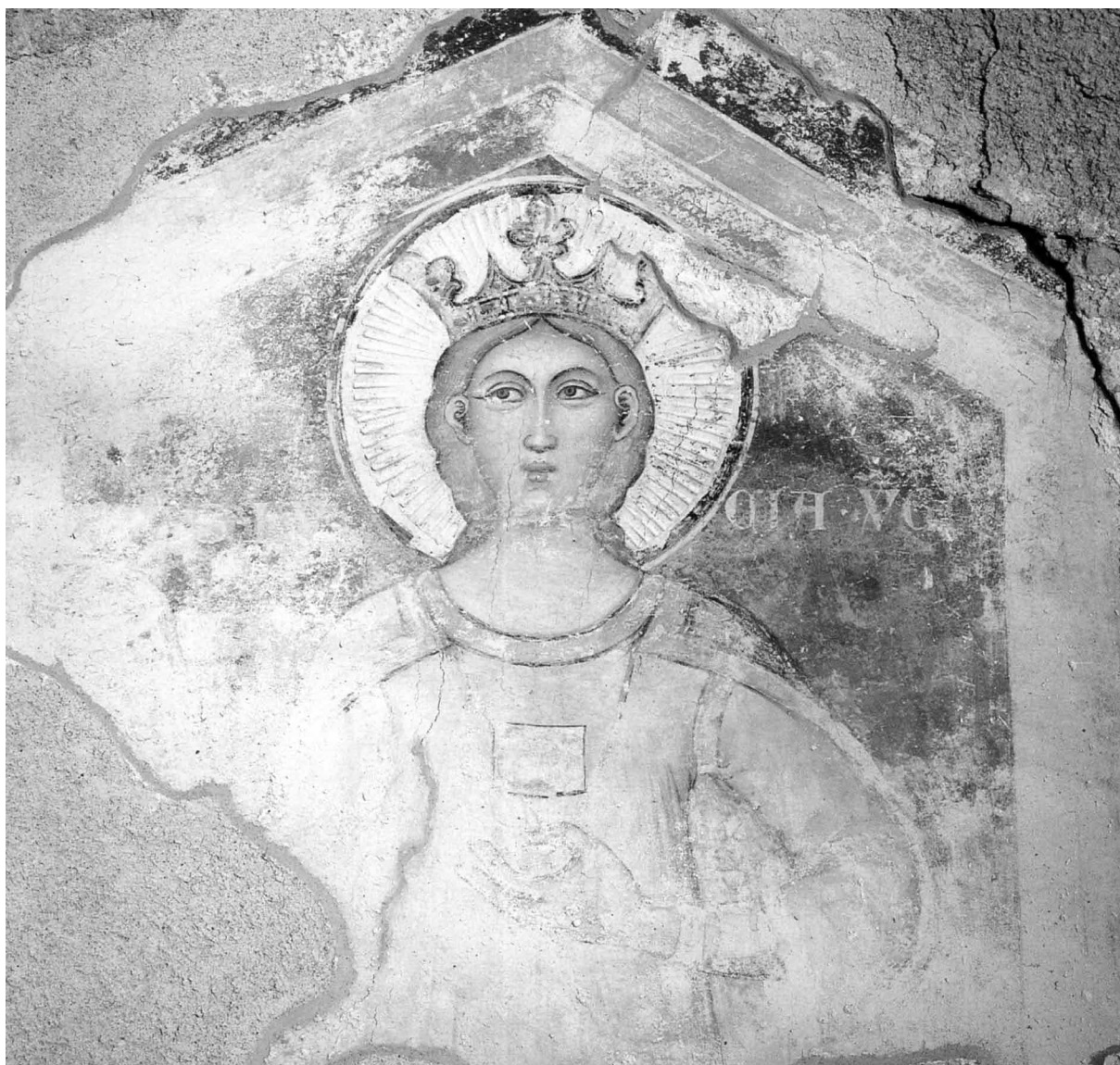
d'altare e che vi erano raffigurati temi e personaggi strettamente legati alla tradizione occidentale: di Giovanni Conti, arcivescovo di Nicosia tra il 1312 e il 1332, è nota la vasta attività di committenza di opere d'arte per la Cattedrale di Santa Sofia, per la quale fece realizzare tra l'altro un ampio drappo ricamato con la *Trasfigurazione* che doveva esser simile all'antependio in seta da lui inviato in dono nel 1325 al Duomo di Pisa (oggi nel Museo dell'Opera del Duomo), dove salta agli occhi la combinazione di modi gotici francesi con richiami all'iconografia bizantina³. Lo stesso Conti aveva eretto in Santa Sofia una cappella in onore di Tommaso d'Aquino, decorando le sue pareti con storie del santo e abbellendo l'altare con un polittico dorato⁴; nella stessa città, un'effigie di san Nicola da Tolentino compariva su una parete della chiesa degli Agostiniani⁵, mentre in quella dei Domenicani un altare laterale era sormontato da una sorta di retablo commissionato dalla regina Eleonora d'Aragona verso il 1370, in cui era raffigurata la santa patrona di Barcellona, Eulalia, in compagnia delle sante Orsola e Maria Maddalena, nonché della figura supplice della donatrice⁶.

Le opere su tavola, anche se l'isola ne produceva una grande quantità grazie alle sue botteghe di icone, potevano essere degli oggetti di importazione, come lo furono sicuramente l'effigie di santa Caterina che il console catalano a Damasco donò, nel 1387, al Monastero del Monte Sinai⁷ o l'icona, anch'essa catalana, di santa Barbara oggi al Museo copto del Cairo⁸. Allo stesso modo a muoversi lungo le rotte di navigazione erano anche i pittori, come dimostra in particolare il singolare affresco con *Santa Lucia* (fig. 1) che si conserva all'interno della Panagía tou Kástrou di Rodi, ossia la chiesa del quartier generale degli Ospedalieri di San Giovanni⁹. La santa, che è strettamente legata alla tradizione latina, vi è raffigurata non solo secondo soluzioni iconografiche e compositive occidentali (vedi la cornice multicolore, il coronamento triangolare, i raggi incisi sull'aureola, ecc.), ma anche in uno stile che presuppone una profonda familiarità con le innovazioni formali introdotte da Giotto. Si può immaginare che sia stata realizzata entro il secondo quarto del secolo XIV da un artista italiano, forse proveniente da Napoli, in virtù di certe affinità che si possono riscontrare col trattamento delle fisionomie che caratterizza la pittura dei seguaci partenopei del maestro fiorentino¹⁰.

Diversi indizi pongono in evidenza come nel corso del Trecento la nuova pittura elaborata in Italia dagli imitatori di Giotto e della sua bottega cominci ad espandersi lungo le rotte di navigazione del Levante: le tracce superstiti di pitture murali che si conservano a Cipro (la decorazione di un arcosolio nel vestibolo dell'abbazia di Bellapais presso Kyrenia, alcuni resti di affreschi in due delle cappelle annesse al fianco meridionale di San Nicola a Famagosta e, nella stessa città, i frammenti di pannelli votivi nelle chiese dei Carmelitani e dei Francescani)¹¹ sono sufficienti ad illustrare come, nella decorazione di questi edifici, si facesse ricorso alle incorniciature di stile italiano e al loro repertorio ornamentale fatto di quadrilobi, finti intarsi e motivi vegetali.

A questo proposito il problema di fondo su cui occorre interrogarsi è se, nella realizzazione di tali opere, siano intervenuti di volta in volta artisti itineranti provenienti dall'Italia o se, viceversa, si sia sviluppata una corrente autoctona di pittura 'alla latina'; se questo è il caso, dobbiamo chiederci se abbia senso considerarla una prerogativa di artisti di origine occidentale (postulando cioè una precisa corrispondenza fra un gruppo etnico e una manifestazione formale) e se non si debba piuttosto considerare la possibilità di una società 'mista' in cui gli artisti greci, eredi di un'antica pratica di bottega, si adattano a dipingere secondo schemi occidentali per venire incontro alle aspettative dei loro committenti 'franchi'. L'ipotesi di un'attività a Famagosta di artisti latini residenti può far leva unicamente sul singolo riferimento che compare nella *Vita del beato Pietro Tommaso* di Philippe de Mézières, composta nel 1366, in cui si ricorda una certa Agnese, moglie di un *Perrottus pictor*¹²: questa testimonianza assumerebbe tuttavia una reale importanza solo nel caso in cui si potesse dimostrare che questo personaggio era un 'latino-cipriota' da due o tre generazioni, anziché un *parvenu* stabilitosi da tempo sull'isola.

Certo è che, nelle chiese latine di Famagosta, non era inconsueto servirsi di artisti greci. A dimostrarlo sono in particolare gli affreschi, oggi in gran parte coperti da uno strato di calce, con cui verso gli anni Ottanta-Novanta del Trecento fu realizzato, in uno stile paleologo di altissima qualità, un ciclo di storie evangeliche da parte di un *atelier* di artisti forse provenienti da Tessalonica che, nello stesso periodo, fu



1. *Santa Lucia*, pittura murale, 1340 ca. Rodi, chiesa della Panagía tou Kástrou.

responsabile anche della decorazione di altri edifici appartenenti a comunità greche e arabe cristiane. Probabilmente alla stessa mano si deve ricondurre anche un pannello votivo con quattro vescovi che compare lungo la parete nord della chiesa dei Carmelitani, dove san Nicola si distingue in modo particolare per esser raffigurato con le insegne latine della sua dignità episcopale (fig. 2).

Questa scelta pone in evidenza come, per venire incontro alle esigenze di committenti e fruitori latini, i pittori greci non mancassero di adottare soluzioni compositive, iconografiche e ornamentali proprie della tradizione occidentale. Di queste iniziarono tuttavia a fare uso selettivamente anche

quando lavoravano in contesti non latini, come dimostrano in particolare le grandiose incorniciature con quadrilobi e motivi vegetali che, nella chiesa metropolitana greca di San Giorgio, inquadravano le *Storie della Passione* nell'abside meridionale (fig. 3): appare evidente che gli artisti, ispirati probabilmente da quanto si poteva vedere nella Cattedrale di San Nicola, ritenessero di impreziosire il proprio programma attraverso un'impaginazione 'all'italiana', che di conseguenza non doveva sembrare incompatibile con il moderno stile paleologo delle scene narrative.

Esistono altri casi, nei territori del Levante nel corso del Trecento, che dimostrano un'occasiona-



2. *San Nicola*, pittura murale, ultimo quarto del XIV secolo. Famagosta, chiesa dei Carmelitani.

3. Cornice a quadrilobi, pittura murale, ultimo quarto del XIV secolo. Famagosta, chiesa metropolitana di San Giorgio dei Greci.



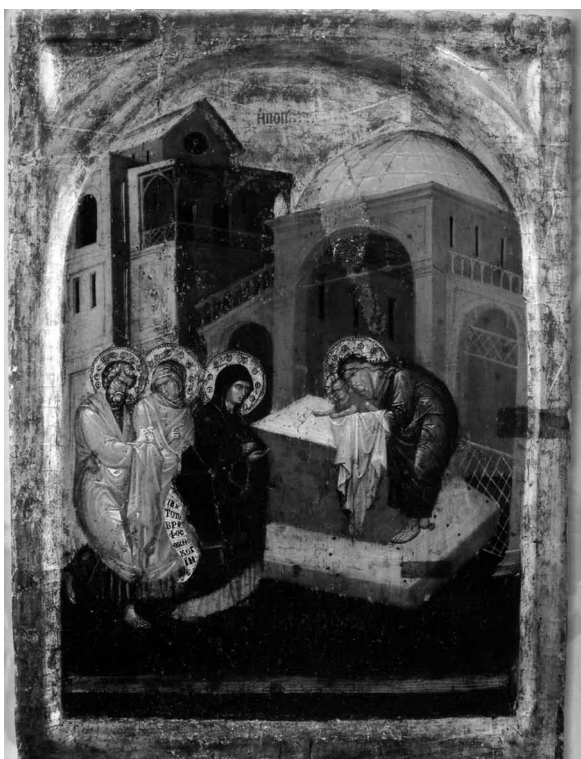
le appropriazione di modelli figurativi occidentali nella decorazione di edifici destinati al rito greco. Si tratta talora del recupero di formule compositive e iconografiche declinate però secondo uno stile bizantino più o meno aggiornato, talaltra dell'imitazione diretta di schemi italiani che si trascina dietro una più o meno profonda assimilazione formale: si è osservato, ad esempio, come nelle pitture murali della seconda decade del secolo XIV nella chiesa di Ágios Fótis nel villaggio di Ágioi Theódoroi a Creta (fig. 4) il desiderio di conferire una più forte drammaticità alla scena della *Crocefissione* stia alla base del suo orientamento stilistico italianeggiante, o, in altre parole, si è suggerita l'idea per cui, in un contesto misto come quello dei territori latini del Levante, la simulazione formale dell'arte 'altrui' nasca nel momento in cui le si riconosce una maggiore efficacia espressiva e la si considera quindi più adatta, rispetto alle formule consuete, a venire incontro a una particolare sensibilità devozionale¹³.

Esistono tuttavia alcuni casi in cui la penetrazione appare talmente profonda da far dubitare persino dell'identità culturale dell'artista, se mai

quest'ultima possa esser determinata sulla base delle sole caratteristiche stilistiche. Nella chiesa della Santa Croce (Tímios Stavros) a Pelendri (Cipro), che si distingue nella sua decorazione per la pluralità di riferimenti culturali e di cui sappiamo che la navata settentrionale fu utilizzata come cappella commemorativa per un membro della famiglia dei Lusignano, l'iconostasi è decorata con otto icone superstiti di un più ampio ciclo delle *Dodici feste*, a cui va aggiunta una nona oggi nel Museo del Monastero di Kykkos¹⁴. In tutte si osserva come ai riferimenti all'arte paleologa dell'avanzato Trecento, manifesti soprattutto nelle proporzioni dei corpi e nella resa dei panneggi, si accompagni un interesse piuttosto sviluppato verso la sperimentazione spaziale, come appare soprattutto nella scena della *Presentazione al Tempio* (fig. 5), dove gli edifici decorati con balconi e balaustre sono chiaramente presi a prestito dal repertorio dell'arte italiana del secolo XIV. La rappresentazione del Tempio come un'ampia struttura tripartita, priva di porte e con una vasta aula al centro coperta da un soffitto a cassettoni, ha naturalmente le sue radici nell'arte

4. *Le pie donne*, particolare di una *Crocefissione*, pittura murale, 1310-1320 ca. Ágioi Theódoroi (Creta), chiesa di Ágios Fótis.





5. *Presentazione al Tempio*, icona appartenente a un ciclo del *Dodekaorton*, ultimo quarto del XIV secolo. Pelendri (Cipro), chiesa del *Tímios Stavrós*.

di Giotto e dei suoi seguaci, ma nella sua visione di scorcio si riallaccia più precisamente a soluzioni sviluppate negli ultimi decenni del Trecento, come nella *Presentazione della Vergine* di Giovanni da Milano nella cappella Rinuccini in Santa Croce a Firenze (1365) o nella *Presentazione* di Altichiero nell'oratorio di San Giorgio a Padova (1389), mentre nelle scelte cromatiche, nella decorazione delle aureole e nell'inserimento della cupola con integrolatura azzurrina sembra riprendere molto da vicino formule presenti nella pittura di area veneta.

Al di là, tuttavia, della forte adesione formale, forse mediata dalla conoscenza di tavole dipinte di produzione veneziana, alcuni dettagli indicano che l'artista ha avviato una lettura del modello italiano secondo le regole della tradizionale composizione bizantina. I protagonisti della scena sono i cinque dello schema usuale in Oriente, dove tuttavia la profetessa Anna, per amor di simmetria, è solitamente disposta alle spalle di Simeone, mentre qui la vediamo collocata vicino a Giuseppe e alla Vergine, dove di solito, nelle immagini italiane, compare una giovane attendente, talora impegnata, come

nella versione di Giotto a Padova, a reggere una candela accesa, così da alludere all'interpretazione latina dell'episodio come *Purificazione della Vergine*: pare evidente che il pittore dell'icona abbia voluto in questo modo razionalizzare un'immagine di cui non comprendeva fino in fondo il significato. L'altro elemento che colpisce è il fatto che l'altare sopra cui Gesù Bambino è elevato dall'anziano sacerdote, secondo la formula che manifesta il parallelismo tra l'antico e il nuovo Tempio rappresentato dal corpo di Cristo, per poter mantenere la propria centralità all'interno dell'immagine ha dovuto esser raffigurato all'esterno dell'edificio, in modo tale che quest'ultimo, anziché funzionare da contenitore dell'episodio, viene semplicemente a rimpiazzare il ciborio che abitualmente sovrasta la sacra mensa.

Opere come le icone di Pelendri pongono in evidenza come, nel contesto delle società miste del Levante medievale, non si considerasse improprio, anche per dipinti destinati all'esposizione in un edificio di rito greco, far uso di soluzioni figurative derivate dalla pittura italiana per rivitalizzare uno schema tradizionale, a patto che non venisse pregiudicata la riconoscibilità del soggetto sacro. Se tali esiti poterono realizzarsi fu in conseguenza di una profonda familiarità con i modi della nuova 'maniera latina', trasmessi dalla vasta, ancorché discontinua, circolazione di manufatti e artisti italiani lungo le rotte del Mediterraneo orientale.

MICHELE BACCI

¹ Cfr. i saggi raccolti nella sezione *Frontiere* in E. CASTELNUOVO, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno 2000.

² E. CASTELNUOVO, *Per una storia dinamica delle arti nella regione alpina nel Medioevo*, *ibid.*, pp. 46-66, in part. 46-47, con riferimento a F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Napoli 1977.

³ M. BACCI, *Tra Pisa e Cipro: la committenza artistica di Giovanni Conti († 1332)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 5, 2000, pp. 343-386; A. WEYL CARR, *Art*, in *Cyprus. Society and Culture 1191-1374*, a cura di A. Nicolaou-Konnari, Chr. Schabel, Leiden-Boston 2005, pp. 285-328; M. MARTINIANI-REBER, *La partie centrale de l'antependium de Grandson est-elle un opus cyprien?*, in *Πρακτικά του Δ' κυπριολογικού*

συνεδρίου. Λευκωσία 29 Απριλίου-3 Μαΐου 2008, a cura di I. Iliadis, in corso di stampa.

⁴ BACCI 2000, pp. 361-368.

⁵ Così secondo la testimonianza di ANTONIO DA CREMA, *Itinerario al Santo Sepolcro 1486*, a cura di G. Nori, Pisa 1996, p. 141.

⁶ Come riferito da S. LUSIGNANO, *Chorografia et breve historia universale dell'isola de Cipro*, Bologna 1573, c. 27r.

⁷ Sull'opera cfr., da ultima, K. COLLINS, scheda 57, in *Holy Image – Hallowed Ground. Icons from Sinai*, catalogo della mostra (Los Angeles 2006-2007), a cura di R.S. Nelson, K.M. Collins, Los Angeles 2006, pp. 268-269.

⁸ P. VAN MOORSEL, M. IMMERZEEL, L. LANGE, *Catalogue général du Musée Copte. The Icons*, Cairo 1994, p. 141, n. 158.

⁹ M. ACHEIMÁSTOU-POTAMIÁNOU, *Η εκκλησία της Παναγίας του Κάστρου της Ρόδου*, «Αρχαιολογικόν Δελτίον», 23, 1963, Μελέται, pp. 221-263, in part. 267-268; E. KÓLLIAS, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και το Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου*, Athína 1994, pp. 117-119 e fig. 61; J.-B. DE VAIVRE, *Peintures murales à Rhodes: le quatre chevaliers de Philirimos*, «Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes rendus», 2, 2004, pp. 919-943 (con attribuzione ad artista toscano intorno al 1350). Cfr. ancora A.-M. KASDÁGLI, A. KATSIÓTI, M. MICHAELÍDOU, *Archaeology on Rhodes and the Knights of Saint John of Jerusalem*, in *Archaeology and the Crusades. Proceedings of the Round Table*, Nicosia, 1 February 2005, a cura di P. Edbury, S. Kalopissi-Vérti, Athens 2007, pp. 35-62, in part. 51.

¹⁰ Cfr., ad esempio, la fisionomia di Cristo nell'*Allegoria francescana* attribuita a quest'ultimo artista nel convento di Santa Chiara a Napoli e realizzata nel corso degli anni Trenta del Trecento (P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, p. 414 e fig. 36).

¹¹ Sugli affreschi superstiti di Famagosta, al quale sarà dedi-

cato interamente un mio contributo nell'ambito di un volume di prossima pubblicazione sulla storia della città a cura di Ch. Schabel e A. Nikoláou-Kónnari, mi permetto di rimandare a questi miei precedenti lavori: M. BACCI, *Syrian, Palaiologan, and Gothic Murals in the 'Nestorian' Church of Famagusta*, «Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας», 4, 27, 2006, pp. 207-220; ID., *Arte e raccomandazione dell'anima nei domini latini del Levante: alcune riflessioni*, in *Oltre la morte. Testamenti di Greci e Veneziani redatti a Venezia o in territorio greco-veneziano nei secc. XIV-XVIII*, atti del convegno (Venezia 2007), a cura di Chr. Maltézou, G. Varzelióti, Venezia 2008, pp. 131-159; ID., *Greek Painters Working for Latin and Non-Orthodox Patrons in the Late Medieval Mediterranean*, in *Crossing cultures: conflict, migration and convergence: the proceedings of the 32nd International Congress of the History of Art*, a cura di J. Anderson, Melbourne 2009, pp. 196-201.

¹² J. SMET, *The Life of Saint Peter Thomas by Philippe de Mezières edited from hitherto unpublished manuscripts*, Rome 1954, p. 172.

¹³ S. PAPADÁKI-OEKLAND, *Δυτικότροπες τοιχογραφίες του 14^{ου} αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μιας αμφίδρομης σχέσης*, in *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, II, Athína 1992, pp. 491-513; M. VASSILÁKI, *Η Κρήτη υπό βενετική κυριαρχία. Η μαρτυρία των μνημείων του 13^{ου} αιώνα*, in *Η βυζαντινή τέχνη μετά την τετάρτη σταυροφορία. Η τετάρτη σταυροφορία και οι επιπτώσεις της*, atti del convegno (Atene 2004), a cura di P.L. Vokotópoulos, Athína 2007, pp. 31-46, in part. 39-40.

¹⁴ S. SOPHOCLEOUS, *Icons of Cyprus 7th-20th Century*, Nicosia 1994, p. 95; K. GERASÍMOU, *The Italo-Byzantine Art in the Church of Panayia Katholiki at Pelendri and Its Twofold Character*, in C. GERASÍMOU, D. MYRIANTHÉVS, K. PAPAΪOAKÉIM, *The Churches of Pelendria. History – Architecture – Art*, Nicosia 2005, pp. 100-125, in part. 123-125.

Finito di stampare nel mese di gennaio 2012
in Pisa dalle
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com