

Centro Studi Medievali
Università degli Studi
di Parma

Fondazione Cariparma

Medioevo: arte e storia

Atti del Convegno internazionale di studi
Parma, 18-22 settembre 2007

a cura di
Arturo Carlo Quintavalle



S 17 JUIN 09

BHAP

7

.033

TLC

7875

Electa

In copertina

Mozac, chiesa abbaziale
di Saint-Austremoine, capitello
con atlanti fra tralci e pigne
(foto A.C.Q.)

Enti promotori

Comune di Parma
Provincia di Parma
Fondazione Cariparma
Unione Parmense Industriali
Camera di Commercio di Parma

Comitato scientifico

Francesco Aceto
Maria Andalaro
Xavier Barral i Altet
Luciano Bellosi
Jean-Pierre Caillet
Arturo Calzona
Maria Stella Calò Mariani
Enrico Castelnuovo
Manuel Castiñeiras Gonzàles
Francesca Flores d'Arcais
Maria Monica Donato
Mario D'Onofrio
Eric Fernie
Francesco Gandolfo
Julian Gardner
Antonio Iacobini
Werner Jacobsen
Giovanni Lorenzoni
Anna Rosa Masetti
Valentino Pace
Arturo Carlo Quintavalle
Giovanna Valenzano
Giuseppa Zanichelli

Comitato organizzatore

Arturo Carlo Quintavalle
Maria Andalaro
Xavier Barral i Altet
Manuel Castiñeiras Gonzàles
Francesco Gandolfo

Comitato esecutivo

Stefania Babboni
Maria Pia Branchi
Francesca Stroppa
Carlotta Taddei

L'arte delle società miste del Levante medievale: tradizioni storiografiche a confronto

Michele Bacci

Recentemente alcuni studiosi greci hanno espresso il timore che l'enfasi crescente, da parte della storiografia anglosassone, sulle forme di interazione artistica nel Mediterraneo medievale rischi di far perdere di vista le forme d'espressione tradizionali delle comunità maggioritarie, finendo col caratterizzare aree artisticamente vitali quali Creta o Cipro come "spazi di incontro multiculturale senza un'identità dominante e definita"¹. Si tratta di un'argomentazione per più versi interessante, che ci invita a riflettere su uno dei cardini fondamentali della storiografia sull'arte medievale, l'individuazione dei caratteri distintivi degli stili in quanto elementi rivelatori dell'identità etnica e culturale dei popoli.

Che esista un rapporto tra gruppi umani e specifiche forme di espressione artistica è un assunto ampiamente condiviso e spesso dato per scontato, ma raramente è stato posto l'interrogativo sulla sua natura intrinseca, come pure sulle sue possibilità ed i suoi limiti. Tuttavia, l'antropologia moderna ha da tempo posto in dubbio la possibilità di individuare dei criteri oggettivi nella definizione di un'identità collettiva; così come è stata dismessa da tempo l'associazione tra territorio e nazione elaborata nell'Ottocento contestualmente alla cosiddetta "teoria del milieu", che tanta parte ha avuto nella formazione delle ideologie nazionaliste, nondimeno oggetto di forti critiche è stata la vecchia equazione tra lingua, cultura e razza. In seguito soprattutto agli studi di Fredrik Barth, l'attenzione si è spostata sull'appartenenza etnica come costruzione culturale in base alla quale una comunità si autodefinisce, immaginando una comune discendenza, individuando dei tratti comuni di ordine linguistico, culturale o religioso ed elaborando una serie di simboli di aggregazione largamente condivisi².

Si può certo affermare, in questo senso, che tra XIX e XX secolo, con l'emergere degli stati-nazione in Europa, la letteratura storico-artistica ed i grandi musei abbiano contribuito in modo rilevante ad elaborare dei punti di riferimento condivisi per la percezione dell'identità collettiva, ponendo enfasi su quei tratti stilistici fondamentali e ricorrenti in senso diacronico che sembravano rivelare al meglio l'indole o lo spirito di un intero popolo ed additando quelle opere e quei monumenti che parevano sintetizzare più efficacemente i caratteri fondamentali dell'arte nazionale. Ben più problematico è verificare se, nelle società medievali, le forme di espressione artistica abbiano effettivamente giocato un ruolo nell'etnogenesi di una comunità: rispetto agli stili, in effetti, l'antropologia culturale ha posto in luce le numerose difficoltà nell'attribuire loro un ruolo di strumenti di identificazione di un popolo, in parte perché, nella loro associazione con particolari funzioni, tendono a legarsi con l'autorappresentazione di identità diverse; l'arte religiosa o i prodotti di lusso, ad esempio, possono essere apprezzati nelle loro caratteristiche specifiche da parte di alcuni pubblici peculiari indipendentemente dall'origine etnica. Inoltre, è stato osservato dagli storici dell'arte delle società extraeuropee come non tutte le culture siano in grado di sviluppare degli stili autonomi pienamente definiti se non quando si mette in moto un processo storico e sociale che utilizza le forme artistiche come strategie collettive di distinzione rispetto ad altri gruppi umani³.

In rapporto al Levante mediterraneo, la questione è resa parti-

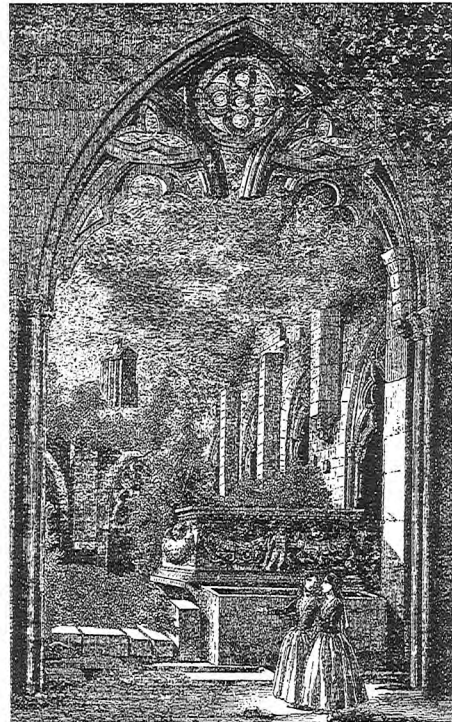
colarmente complessa da tutta una serie di fattori. In primo luogo, la definizione delle identità comunitarie è stata spesso variabile e condizionata, oltre che dal richiamo ai tratti linguistici e culturali, anche e soprattutto da altri punti di riferimento, come l'affiliazione politica, l'articolazione in clan familiari, l'appartenenza religiosa e le opportunità di ordine giuridico e socio-economico (si pensi, ad esempio, alle comunità di arabi cristiani, armeni e siriaci che ottennero in età crociata la cittadinanza genovese o veneziana e che la mantennero, per i vantaggi fiscali che comportava, anche allorché si insediarono a Cipro in seguito alla conquista mamelucca di Aciri nel 1291⁴). In secondo luogo, la tassonomia, se mi viene concessa l'espressione, delle manifestazioni artistiche di questa parte del Mediterraneo è stata elaborata nel periodo in cui andavano formandosi i grandi imperi coloniali da studiosi occidentali, ed in particolare francesi, che tendevano inevitabilmente a proiettare sulla complessa realtà mediorientale criteri e concetti modellati sulle vicende della storia europea.

Una figura di primaria importanza in questo processo è stata senz'ombra di dubbio il conte Louis de Mas Latrie (1815-1897)⁵. Storico, archivista e paleografo, membro dell'École de Chartes e tra i fondatori dell'*Oeuvre d'Orient*, dedicò infaticabilmente la sua esistenza allo studio dei rapporti tra la Francia ed il mondo mediterraneo, a partire dal momento in cui, appena laureato nel 1839, fu incaricato da Luigi Filippo di approfondire la storia delle relazioni commerciali e culturali francesi con i paesi "barbareschi", nel momento in cui si sviluppava l'interesse politico nei confronti del Maghreb. Immediatamente dopo iniziò ad interessarsi al Levante mediterraneo e, nella fattispecie, di Cipro, alla cui storia sotto la dominazione della dinastia pittavina dei Lusignano dedicò un'opera monumentale, a tutt'oggi indispensabile per la ricchezza dei documenti e dei materiali raccolti, presentata in forma manoscritta all'Académie des inscriptions et belles lettres nel 1843 e pubblicata a Parigi tra il 1852 e il 1861⁶. Per la realizzazione di quest'opera, Mas Latrie aveva tratto beneficio da una serie di finanziamenti che gli erano stati accordati, dopo diverse istanze di richiesta, dal Ministero dell'istruzione pubblica, dapprima per il compimento di missioni presso gli archivi italiani, quindi per un'ispezione a Cipro stessa, giustificata con la necessità di raccogliere informazioni inedite grazie alla "messe di monumenti originali e di prim'ordine per la storia di una delle parti più interessanti e probabilmente meno conosciute delle spedizioni e delle colonie della Francia durante il Medio Evo"⁷.

Nonostante la riluttanza iniziale del Ministero, lo studioso riuscì, dopo molte richieste, ad ottenere i fondi per organizzare il suo viaggio nell'estate del 1845. Determinante era stato il proposito di cogliere l'occasione per realizzare una carta geografica aggiornata dell'isola e di raccogliere testimonianza delle iscrizioni, dei blasoni e degli edifici medievali, così da "poter dare un'idea completa della nostra dominazione in Oriente nel Medio Evo, di quell'epoca che costituisce, secondo una giusta espressione, l'età eroica della Francia"⁸; questo doveva preludere alla pubblicazione, auspicata dalle autorità francesi, di una raccolta di vedute dei principali monumenti francesi del Levante realizzate in collaborazione col pittore orientalista Eugène Flandin⁹. Giunto a Costantinopoli per ottenere dalla Sublime Porta il visto d'ingresso per Cipro, si

1. Cipro, abbazia di Bellapais, veduta del chiostro

2. Veduta del chiostro di Bellapais, dal "Magasin pittoresque", XV 1847, p. 145



preoccupò soprattutto di prender nota delle iscrizioni genovesi ancora visibili a Pera¹⁰; appena sbarcato a Larnaka, scrisse immediatamente al Ministro per rassicurarlo della quantità straordinaria di vestigia della dominazione francese, in stile ogivale, che si conservavano sull'isola¹¹. Poco più tardi si spostò in Libano ed in Palestina per visitare i monumenti crociati di Beirut, Sidone, Tiro, Acri, Giaffa, Abu Ghosh, Gerusalemme, Betlemme, Ascalona e Cesarea Marittima¹²; al suo ritorno a Cipro, tuttavia, gli parve che la quantità e la qualità degli edifici gotici fosse assai più rilevante di quanto aveva avuto modo di vedere nella Terrasanta. In un rapporto minuzioso inviato al Ministero il 6 maggio 1846 (quindi pubblicato in forma leggermente rimaneggiata sul "Magasin pittoresque" dell'anno successivo¹³) scriveva di essersi ormai convinto che l'isola conservava da sola un numero di testimonianze monumentali francesi superiore a quello dei paesi d'Outremer, di Rodi, Costantinopoli e dei territori dell'Egeo messi insieme: "In effetti ho ritrovato in tutte le province dell'isola, a Nicosia, a Famagosta, a Limassol, a Cazaphani, a Poli, a Chirokitia, nelle montagne del paese di Keryneia e della Carpasia, così come nella zona di Paphos e del monte Olimpo, edifici della più pura architettura gotica – chiese, cappelle, conventi elevati dai nostri antichi crociati stabilitisi in Oriente. E nell'attribuire queste costruzioni ai Francesi non dò niente alle congetture o alle probabilità... Si vedrà che lo stile, importato dai Franchi in Oriente, è il puro stile gotico e che i loro architetti non hanno tratto alcunché dal gusto bizantino¹⁴".

I caratteri stilistici erano talmente inconfondibili da dichiarare perentoriamente la loro origine nazionale:

"Le chiese francesi – scriveva in una lettera indirizzata ai colleghi dell'École des Chartes – sono molto numerose: i papàs della zona le considerano chiese greche, ma, purtroppo per questa loro pretesa, sono tutte in ogiva, tutte d'impianto basilicale, i loro portali sono ricoperti di bassorilievi e di quelle graziose dentellature in pietra che ornano le nostre cappelle e le nostre cattedrali

gotiche. D'altra parte su alcune di esse si vedono ancora stemmi ed iscrizioni che servono a loro da atto di nascita e stabiliscono bene la loro nazionalità¹⁵".

Durante la visita dell'abbazia di Bellapais (figg. 1-2), che nel suo stesso nome manteneva memoria del glorioso passato francese del luogo, Mas Latrie dovette provare un'emozione profonda nell'osservare, sulle pendici del Pentadattilo, in un ambiente naturale esotico e pittoresco, le bifore polilobate, i fasci di colonnette, le finestre a traforo, le ogive, i blasoni scolpiti e i capitelli figurati che decoravano il chiostro, il refettorio e la chiesa dell'antico monastero; l'entusiasmo fu tale che non ebbe dubbi nell'attribuire all'iniziativa contemporanea dei Greci che officiavano il luogo di culto sotto il nome di Panagia Asproforoúsa la realizzazione degli affreschi trecenteschi che decoravano il nartece¹⁶. Giunto a Nicosia (fig. 3) e a Famagosta (fig. 4), riconobbe subito i caratteri stilistici eminentemente gotici delle due antiche cattedrali, ne registrò minuziosamente gli elementi decorativi e strutturali e propose una loro datazione rispettivamente agli inizi del XIII e al XIV secolo. Entrato all'interno, non mancò però di rilevare una certa fascinazione per il loro assetto attuale di edifici cristiani adattati al culto islamico, in particolare per il singolare contrasto che la presenza del *mihrab* e dei tappeti colorati faceva con la solennità delle colonne cilindriche e delle volte a crociera (fig. 3)¹⁷.

Senz'altro il più pittoresco di tutti i monumenti dovette sembrargli il romantico castello di Dieu d'Amour (fig. 5), con cui i Lusignano, nel XIII secolo, avevano riadattato le fortificazioni che circondavano l'antico romitorio che ospitava il corpo di sant'Illarione. All'interno di questa costruzione ardita e possente, le cui rovine si trovavano ancora abbarbicate all'impervia altura che dominava il golfo di Keryneia, era senz'altro molto appagante, dopo la fatica dell'ascesa, affacciarsi dal belvedere dell'edificio residenziale, contraddistinto dalle eleganti finestre a bifora da cui si poteva godere la vista degli aranceti e dei palmeti tra Lapithos e Vassiliá. Mas Latrie non mancò di notare che il fascino del monumen-

3. Nicosia, Selimiye Camii
(già cattedrale di Santa Sofia),
interno

4. Famagosta, Lala Mustafa Camii
(già cattedrale di San Nicola),
facciata

to derivava non solo dall'emozione di ritrovare una così pura struttura gotica in un contesto tanto insolito, ma anche dalla presenza di elementi esotici che rivelavano il gusto orientaleggiante dei suoi antenati francesi; notò infatti che: "questa [la porta d'ingresso] è merlata e sormontata da una *moucharabieh* su sei mensole, una costruzione il cui nome così come la forma sembra esser stata presa in prestito dalla Francia all'Oriente; giacché ne ho viste di simili sui minareti del Cairo, nella fortezza di Damasco e sulla cinta muraria di Aigues-Mortes"¹⁸.

In tal modo lo spirito francese si faceva, quasi per paradosso, agente del trapianto in un paese d'oltremare di elementi di derivazione islamica rielaborati nella Francia metropolitana, secondo un'idea che era pienamente in accordo con il gusto e gli interessi del revivalismo gotico contemporaneo; tale sensazione di Mas Latrie si era d'altra parte rafforzata durante un suo viaggio al Cairo, quando, nel visitare le antiche moschee, si era convinto a dar ragione a quanti sostenevano che l'ogiva, ossia il più evidente elemento distintivo dello stile gotico, aveva le sue origini nell'arte araba¹⁹.

Le intuizioni di Mas Latrie trovarono uno sviluppo scientifico più approfondito dopo la guerra di Crimea (1853-56), che, in parte motivata dalla volontà francese di affermare la propria protezione sui pellegrini e sulle proprietà e i privilegi cattolici presso i luoghi santi, risvegliò l'interesse generale nei confronti della Terrasanta e del Levante mediterraneo in generale. Nel 1856 l'inglese John Wigley pubblicò un volume di studi sulle antichità di Gerusalemme in cui sosteneva l'origine dell'architettura gotica dall'incontro tra l'arte islamica e il Romanico nella Palestina crociata, che qui aveva acquisito l'ogiva ed elaborato l'idea dell'ornamentazione come interpretazione dell'arabesco²⁰. A queste idee reagì il marchese Melchior de Vogüé nel 1860 con la pubblicazione del suo volume sulle chiese di Terrasanta, nato dall'esperienza delle sue esplorazioni in Palestina negli anni cinquanta; egli sostenne le radici classiche sia dell'ornato gotico che di quello islamico, mentre per quanto riguarda l'arco acuto, lo caratterizzò come un elemento che, seppur presente sia nella tradizione occidentale che in quella araba, nell'architettura crociata aveva trovato una rinnovata vitalità. Per il resto, gli edifici appartenenti a questa tradizione rivelavano una stretta aderenza ai modelli francesi; a suo modo di vedere, gli architetti ed i costruttori venuti al seguito dei soldati avevano letteralmente "trapiantato" in mezzo agli edifici bizantini ed arabi i modelli della madrepatria, esportando in *outremer* dapprima lo stile romanico e quindi gotico, riconoscibile da elementi inconfondibili, come le navate alte ed allungate, i fianchi laterali ed il sistema delle volte. Le acquisizioni dalla cultura artistica delle popolazioni indigene erano state minime e si erano limitate ad alcuni caratteri secondari, motivati più dalla necessità di adattarsi ad un contesto ambientale diverso che da scelte di gusto: il più evidente era il ricorso ai tetti a terrazza, considerati più congeniali al clima caldo della Palestina²¹.

L'interesse francese verso il patrimonio monumentale di età crociata nel Levante proseguì con le ricerche del barone Emmanuel Guillaume Rey sui castelli, sulla topografia di Acri e sulle arti preziose²², con la riedizione, nel 1877, della *Histoire des croisades* di Michaud con le illustrazioni di Gustave Doré²³, con la prosecu-



5. Keryneia (dintorni), castello
di Dieu d'Amour o di Sant'Illarione



6. Gerusalemme, Sant'Anna

7. Nicosia, Selimiye Camii
(già cattedrale di Santa Sofia),
veduta del tetto

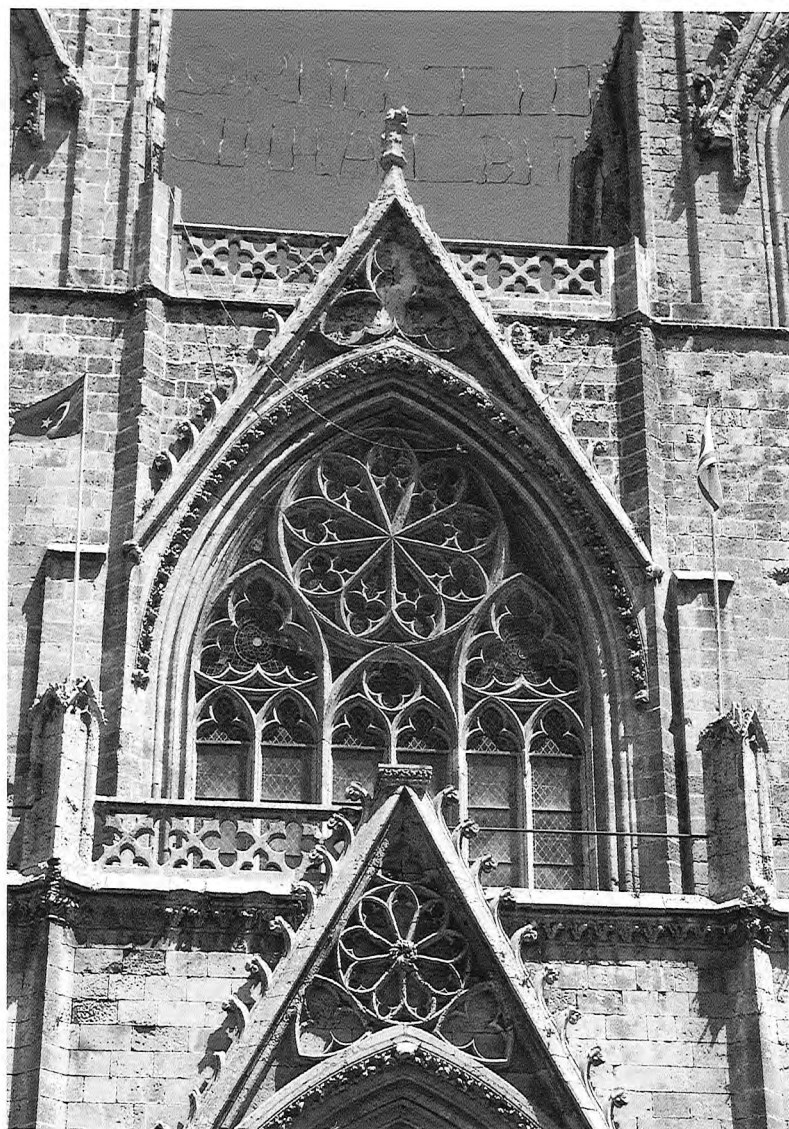


zione della pubblicazione del *Recueil des historiens des croisades* avviata nel 1841²⁴, con gli studi di Gustave Schlumberger sulla numismatica²⁵ e con la costituzione della Société de l'Orient latin nel 1875; di pari passo, nuove informazioni emergevano anche occasionalmente grazie all'intensificarsi degli scavi archeologici inglesi in Palestina e delle attività delle Società bibliche russe, britanniche e francesi intorno ai Luoghi santi²⁶. Nel settembre del 1897 la "Revue générale des sciences" organizzò un viaggio di studi "au pays des Croisés" indirizzato a un pubblico di non specialisti desideroso di conoscere in prima persona le tracce del passaggio dei propri antenati in Palestina, come pure nelle città di Rodi e Famagosta, dove era previsto che facesse tappa la nave *Sénégal*; fu a bordo di quest'ultima che il bizantinista Charles Diehl tenne una conferenza introduttiva in cui, pur mantenendo l'idea dell'arte dei crociati come un sostanziale innesto occidentale e specificamente francese nei territori d'oltremare, non mancò di osservare il suo emergere all'interno di un contesto sociale e culturale decisamente "composito e curioso", determinato dalla necessità di stabilire una forma di convivenza con le popolazioni indigene greche, siriane, maronite, curde ed arabe mussulmane, di confrontarsi con una civiltà superiore come quella islamica e, non ultimo, di adattarsi alle condizioni del clima d'Oriente, "che ben presto fece

deporre ai cavalieri la pesante armatura di ferro, gettò sopra al loro elmo d'acciaio la leggera e sventolante *keffieh* siriana, impose loro le vesti più allentate e comode dei paesi caldi".

Di pari passo, ad un'osservazione minuziosa, i monumenti militari ed ecclesiastici, pur nell'aspetto generale romanico o gotico, rivelavano tutta una serie di dettagli di diversa origine, concentrati significativamente sui margini superiori o esterni degli edifici, come le cupole bizantine innestate sui transetti, come a Sant'Anna di Gerusalemme (fig. 6), o come le terrazze all'orientale in luogo dei tetti appuntiti; ancor più evidentemente, quando dall'architettura si passava alla decorazione pittorica, i riferimenti alle tradizioni indigene divenivano palesi: di stile bizantino erano gli affreschi ed i mosaici, come a Betlemme, mentre gli ornati islamici, con i loro intrecci ed il loro repertorio di animali fantastici, si introducevano nella decorazione delle porte e dei sottarchi. Anche nell'arte di Cipro e di Rodi, vista come la diretta continuazione di quella del regno latino di Gerusalemme, erano presenti elementi che dimostravano l'apporto dell'Oriente ma, rispetto al continente, il loro impatto era molto meno percettibile: anche qui la verticalità delle cattedrali era arrestata dal ricorso ai tetti a terrazza (fig. 7) e gli ornamenti si ispiravano alla flora ed alla fauna locale, ma la purezza dello stile occidentale non era alterata né dalla costru-

8. Famagosta, Lala Mustafa Camii
(già cattedrale di San Nicola),
facciata, particolare del finestrone
centrale



9. Rizokárpaso (Cipro), Ágios
Sinésios, veduta absidale

10. Famagosta, Lala Mustafa Camii
(già cattedrale di San Nicola),
veduta dello chevet



zione di cupole né dal ricorso alla pianta a croce greca, come dimostrava quell'esempio di monumento schiettamente francese che era San Nicola a Famagosta²⁷.

Lo sviluppo degli studi sulla storia e l'arte dei regni crociati avviene di pari passo col declino dell'Impero ottomano e con la crescente influenza europea nel Levante mediterraneo, le cui tappe fondamentali possono essere riconosciute nei ripetuti interventi francesi in Siria, che avevano portato nel 1860 all'ottenimento dell'autonomia parziale del Libano sotto un governatore cristiano, nelle ingerenze dell'Inghilterra nella politica egiziana in età khediviale, nell'apertura del canale di Suez nel 1869 e nella sottomissione del paese nel 1882, nonché nel passaggio di Cipro sotto l'amministrazione britannica in seguito agli accordi di Berlino del 1878. Inizialmente sembra che gli inglesi, che consideravano l'isola poco più di una piazza d'armi strategica per la protezione dei traffici da e verso l'India attraverso Suez, abbiano prestato scarsa attenzione al locale patrimonio artistico: se si eccettua infatti un breve articolo da parte di due membri del Royal Institute of British Architects pubblicato nel 1883 e largamente basato su Mas Latrie ed il volume, significativamente in francese, del maggiore Tankerville Chamberlayne sulle lastre tombali latine²⁸, non fu prima della definitiva annessione dell'isola nel 1914, con la costitu-



11. Pelendri, *Tímios Stavrós*,
Giovanni di Lusignano in
atteggiamento supplice, particolare
dell'Incredulità di Tommaso,
1375 circa



12. Nicosia, *Arablar Camii*
(già chiesa dello *Stavrós tou*
Missirichou)



zione del Department of Antiquities del Ministero dei lavori pubblici e l'avvio di attività di restauro e conservazione sotto la supervisione di George Jeffery, che si sviluppò una storiografia in lingua inglese sull'arte cipriota²⁹. Questa, d'altra parte, ricevette uno stimolo straordinario dalla pubblicazione nel 1899, da parte dello studioso francese Camille Enlart, di un volume destinato a costituire, fino ad oggi, il punto di riferimento fondamentale per qualsiasi studio sulle manifestazioni artistiche di Cipro in età lusignea e veneziana³⁰.

Grazie ad un finanziamento del Ministero dell'istruzione, il futuro direttore del Musée des monuments français al Trocadéro giunse a Cipro nel 1896, stimolato dalla lettura di Mas Latrie e de Vogüé e munito di carta da disegno ed apparecchiatura fotografica, per procedere ad una raccolta sistematica delle informazioni sulle tracce monumentali superstiti della dominazione "franca" sull'isola. Nel suo soggiorno di quattro mesi riuscì a compiere un'esplorazione completa degli edifici medievali, che lo soddisfece così tanto da vantarsene esplicitamente nell'introduzione al volume: il suo unico cruccio era di non aver avuto il tempo di studiare le chiese di stile bizantino e la loro decorazione murale, giacché riteneva che da queste si sarebbero potuti trarre spunti interessanti per la comprensione dei rapporti tra l'arte di Bisanzio e la pittura di Giotto tra XIII e XIV secolo. Nel tracciare un bilancio della sua ricerca, notò inoltre una disparità geografica evidente nella distribuzione degli edifici gotici sull'isola, che, se dominavano il paesaggio dei grandi centri urbani di Nicosia e Famagosta, cedevano il passo alle modeste costruzioni tradizionali nei villaggi greci dell'interno³¹.

La storia dell'architettura franca sull'isola poteva essere suddivisa in diverse ondate di influenza, la prima delle quali, corrispondente alla fase romanica nota soprattutto per gli edifici di Terrasanta studiati dal marchese de Vogüé, era rappresentata da una serie di chiese nella zona di Rizokárpaso (fig. 9) che colpirono Enlart perché, nel sostanziale aspetto bizantino, recavano elementi, come la serie di arcatelle cieche sulle absidi, che gli sembravano chiaramente di origine occidentale; oggi si tende a porre queste soluzioni in rapporto con edifici analoghi del secolo XI che si conservano lungo le coste dell'Asia Minore e della Licaonia in particolare³². Il successivo periodo gotico si manifestava in termini molto meno ambigui: ad una fase iniziale nella prima metà del secolo XIII, coincidente con l'avvio del cantiere di Santa Sofia a Nicosia (fig. 3) col trapianto di forme elaborate nell'Île-de-France nella seconda metà del secolo XII, seguiva una sorta di età d'oro, inaugurata dal soggiorno di san Luigi intorno al 1250, in cui diveniva fondamentale l'apporto soprattutto di soluzioni derivate dall'architettura della Champagne; dal 1350 circa fino a tutto il secolo XV si imponeva l'influenza degli stili ritardatari del Midi e della Catalogna, sopravvissuti a Cipro in buona parte anche sotto il dominio della Serenissima.

Attraverso una serie di confronti puntuali con monumenti della madrepatria francese o delle zone ad essa connesse, Enlart procedeva a consolidare l'intuizione di Mas Latrie sul gotico cipriota come stile che esprimeva lo spirito e la coscienza nazionale dei dominatori franchi dell'isola; come scrisse nelle conclusioni: "Per quanto riguarda il Gotico, così com'era quando fu importato

13. Beirut, San Giovanni, veduta
absidale

14. Famagosta, San Giorgio
dei Greci, veduta absidale

15. Amioun (Libano), Mar Fauqa,
interno

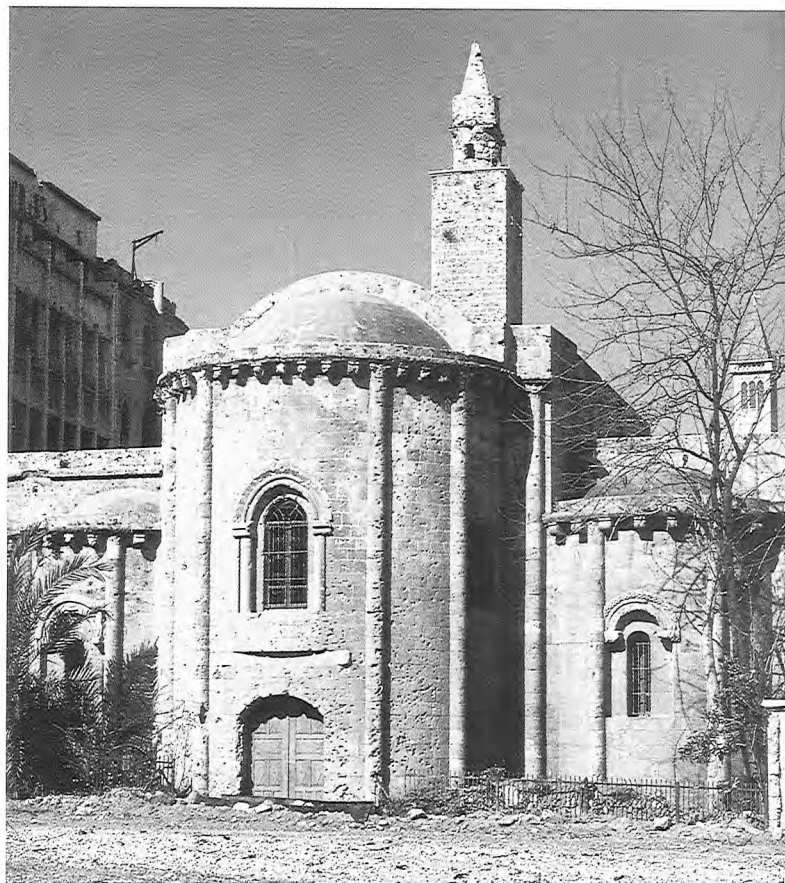
dalla Francia nel suo periodo migliore, non aveva da temere nulla dal confronto con qualsiasi altra arte mondiale. Si acclimatò, ma non necessitò di alcuna alleanza esterna per farsi fertile e produttivo. I suoi monumenti danno una testimonianza straordinaria dei meriti e della potenza dell'arte e della colonizzazione francese³³.

Questo corrispondeva inevitabilmente ad una visione della società cipriota come giustapposizione di entità culturali nettamente separate: "Sul piano architettonico.." – osservava – "il Regno di Cipro fu sempre suddiviso in due scuole: gli abitanti autoctoni per lo più rimasero fedeli all'arte bizantina del periodo precedente la conquista; i Franchi impiegarono o imitarono gli artisti gotici francesi, e con qualche piccola eccezione Cipro, così come il Levante Cristiano, ebbe il buon senso di aspettare il Rinascimento prima di imitare l'architettura italiana"³⁴.

In generale Enlart non diede mai gran credito alla possibilità di influenze reciproche fra le diverse culture artistiche dell'isola e, in ogni caso, ne escluse l'esistenza durante il periodo più florido dell'arte sotto i Lusignano, che si caratterizzava per l'affermarsi di uno stile gotico naturale e di prima mano, assai più francese nei suoi elementi distintivi di quanto lo fosse, ad esempio, il gotico italiano, di cui pure aveva enfatizzato le origini oltralpine in un volume del 1894³⁵. Questa percezione lo portò, da una parte, a minimizzare le affinità con gli edifici della Renania, rivelate tanto chiaramente dalla decorazione *rayonnant* di San Nicola a Famagosta (figg. 4, 8, 10), ed a considerarle come uno sviluppo parallelo rispetto alle comuni radici nell'arte della Champagne; dall'altra, nell'impossibilità di invocare precisi paralleli francesi per la presenza di ampi resti di pittura murale all'interno degli edifici latini, diede quasi per scontato che si trattasse dell'opera di maestri italiani di scuola giottesca o senese, ipotizzando una forma di collaborazione simile a quella avvenuta nel Palazzo dei Papi di Avignone e negando l'intervento di pittori greci anche di fronte al complesso di affreschi paleologhi della chiesa di Santa Croce a Pelen-dri (fig. 11)³⁶.

Rapporti più fruttuosi con l'arte bizantina erano semmai esistiti in età romanica, come più ampiamente venne a sostenere nel suo più tardo volume sulla Terrasanta, pubblicato all'epoca del mandato francese in Siria e Libano; in quest'ultimo caratterizzò l'architettura dei Regni latini come variante regionale del romanico francese, in parte affine alle scuole della Borgogna e delle province a sud della Loira, ma perfettamente acclimatata al contesto del Levante mediterraneo, e sottolineò un'adozione più frequente di motivi di derivazione orientale (bizantina, ma anche araba, armena, copta o bizantina) che tuttavia non arrivavano ad alterare l'identità formale degli edifici³⁷.

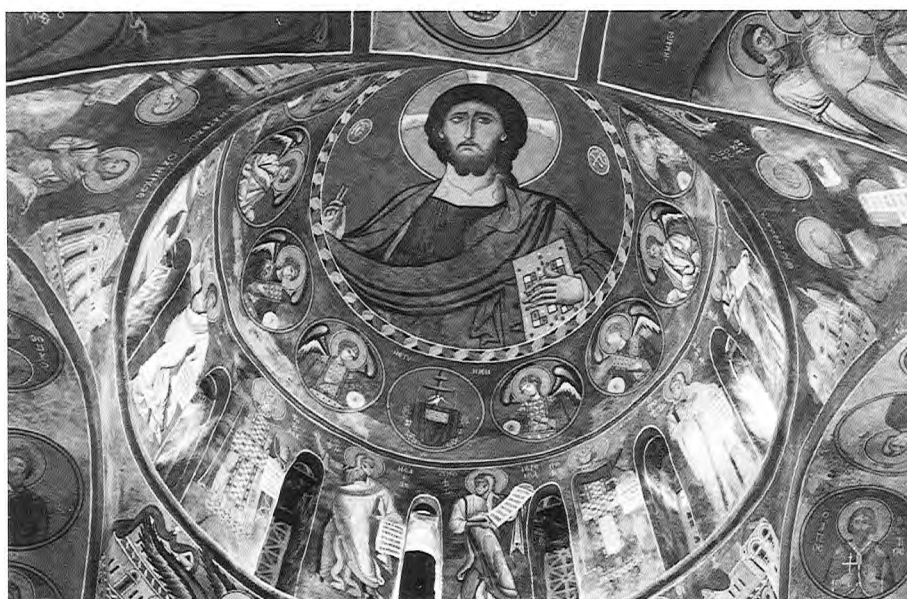
L'emergere di forme ibridate tra stili autoctoni ed importati in architettura come nelle altre arti era un fenomeno che per Enlart poteva verificarsi solo in un'epoca molto tarda e condannata ormai a una "decadenza senza speranza", com'era evidenziato ad esempio dalla commistione di elementi gotico-francesi, rinascimentali e bizantini nella piccola chiesa cinquecentesca di Stavros tou Missirichou a Nicosia (fig. 12)³⁸. Anche se queste forme gli sembravano non più imbastardite di quanto si poteva incontrare in alcune province di frontiera come le Hautes-Alpes, il loro valore intrinseco, fondato su un'imitazione meccanica sia di modelli



16. Amioun, Mar Fauqa, L'apostolo Paolo, affresco della tribuna absidale

17. Asinou (Cipro), Panagia Forviótissa, Koimisis, affresco della controfacciata, XII secolo

18. Lagouderá (Cipro), Panagia Forviótissa, Theódoros Apsefdis, Cristo Pantokrator, angeli e profeti, 1192



più antichi che di stili diversi ed opposti, gli appariva illogico, giacché a suo modo di vedere solo “elementi della stessa natura possono essere combinati assieme”; una volta ripudiato questo principio, si possono produrre solo copie prive di originalità o assurdi meticcicciaggi senza futuro³⁹.

La percezione dell'esperienza artistica del Levante crociato come una forma di coesistenza separata di stili incompatibili fra loro si accompagnava ad un'enfasi particolare sull'architettura rispetto alle arti figurative, dove più evidente era la continuità rispetto alle tradizioni indigene. Dopo Rey, gli studi sui castelli attrassero l'attenzione di un pubblico ampio, anche per finalità dichiaratamente politiche, come si intravede nel *Crusader Castles* di Thomas Edward Lawrence, meglio noto come Lawrence d'Arabia⁴⁰; si intensificarono, quindi, all'epoca del mandato francese su Siria e Palestina con gli studi dello stesso Enlart e del suo allievo Paul Deschamps. In questo periodo si approfondì la conoscenza del patrimonio monumentale del Libano anche relativamente all'architettura ecclesiastica, e si definirono le linee generali di sviluppo di una corrente romanica locale che trovava i suoi esempi più rappresentativi nelle cattedrali di Beirut (fig. 13) e Jbail e nell'abba-

ziale di Balamand. Già nel suo volume su Cipro Enlart aveva evidenziato come lo stile dei dominatori potesse esser fatto proprio anche dalle popolazioni indigene, come dimostrava con grande evidenza il caso, seppur isolato, di San Giorgio dei Greci a Famagosta (fig. 14); nello studio sulla Terrasanta formulò l'idea, molto significativa per le sue implicazioni politiche, della formazione, presso le comunità cristiane autoctone libanesi, di una corrente architettonica di derivazione occidentale, additando ad esempio Mar Fauqa ad Amioun (fig. 15), “una chiesa indigena costruita con l'apporto di artisti d'Occidente e sotto l'influenza dei modelli romanici”⁴¹. Nondimeno, i resti di affreschi presenti all'interno di questi edifici (fig. 16), che già nel 1860 Ernest Renan aveva ricordato *en passant* come interessanti esempi di arte bizantina⁴², andavano per lui attribuiti per lo più ad artisti crociati di passaggio⁴³; di questi resti del passato “franco” si interessò notevolmente il Servizio delle antichità del Libano mandatario e, nel 1926, un suo funzionario, Charles Léonce de Brossé, dedicò un articolo agli affreschi della Grotta di Santa Marina presso Qalamoun, dove la presenza di iscrizioni in latino, a dispetto dell'osservanza di modelli comneni, dichiarava palesemente l'associazione con i crociati⁴⁴.

19. Ma'ad (Libano), Mar Charbel, Koïmisis, particolare, 1250 circa



20. Balamand (Libano), convento di Nostra Signora di Balamand, Ne'meh al-Musawwir, San Simeone stilita e san Simeone del Monte Ammirabile, icona, 1699



Negli stessi anni in cui Charles Diehl, Dmitrij Ajnalov e soprattutto Josef Strzygowski reagivano all'idea romantica, per lo più sviluppata in ambito inglese e tedesco e fatta propria dagli storici del neonato Regno ateniese dei Wittelsbach, della sostanziale "ellenicità" dell'arte bizantina, attribuendo per converso un ruolo propulsore ed una distinta fisionomia alle diverse regioni dell'Oriente medievale (dalle steppe eurasiatiche al Caucaso e alla Siria)⁴⁵, Enlart ed i suoi seguaci, a partire da Paul Deschamps, portavano avanti un progetto di ricerca che andava esattamente nella direzione opposta, esaltando l'espansione nel Mediterraneo orientale, a seguito dei Crociati, dei più distintivi stili architettonici elaborati in Occidente. Per più versi parallelo fu il percorso scientifico di Giuseppe Gerola, che nei primi anni del nuovo secolo esplorò Creta, su incarico dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti ed in collaborazione con la missione archeologica promossa dal Ministero degli Esteri e diretta da Federico Halbherr, allo scopo di raccogliere e documentare le memorie attinenti all'antica dominazione veneziana sull'isola, nonché di realizzare disegni, fotografie e calchi che avrebbero dovuto essere esibiti nel costituendo museo veneziano del Levante⁴⁶. Anche in questo caso,

le implicazioni politiche erano evidenti: l'Italia aveva partecipato all'intervento militare provocato dai moti di unione alla Grecia del 1897 conclusosi con l'istituzione di un protettorato internazionale sull'isola; contemporaneamente, stavano maturando quei progetti di espansione verso l'Egeo che sarebbero culminati con l'occupazione, nel 1912, di Rodi e del Dodecaneso, ai cui monumenti medievali lo stesso Gerola dedicò una serie di studi⁴⁷.

Rispetto ad Enlart, tuttavia, lo studioso trentino non si limitò alla conoscenza dei soli monumenti veneziani: durante le sue esplorazioni, documentò e descrisse approfonditamente il gran numero di piccole chiese di rito greco dell'entroterra cretese, di fatto gettando le basi per lo studio del passato bizantino dell'isola. Nei cinque tomi dei *Monumenti veneti dell'isola di Creta* presentò un quadro della produzione artistica sotto il dominio della Serenissima suddiviso significativamente sia in senso etnico-culturale che funzionale; l'arte dei colonizzatori e quella della popolazione autoctona corrispondevano per lui a due forme d'espressione che rimanevano inconciliabili nell'ambito dei monumenti ufficiali, mentre trovavano delle forme di "transizione e compromesso" in due luoghi specifici di fruizione: da una parte la sfera privata e

21. Sinai, monastero di Santa Caterina, Altarolo portatile con la Madonna in trono e angeli e scene evangeliche, 1250 circa



domestica delle case dei magistrati veneti che amavano indulgere alle piaceri della calda vita levantina, dall'altra "le costruzioni ideate e volute da quella popolazione etnograficamente già mista, che avrebbe pensato essa medesima a dichiarare se era piuttosto greca che veneziana"⁴⁸. Tuttavia, da questo processo, che caratterizzava soprattutto la fase più recente della storia cretese, rimaneva sorprendentemente immune la pittura, la quale, con qualche piccola eccezione, gli sembrava aver costantemente obbedito ai precetti dell'"agiografia bizantina" per quel suo valore normativo tanto universalmente riconosciuto sul piano della prassi religiosa da essere osservato persino nella decorazione delle chiese latine⁴⁹.

La percezione dell'esistenza di un forte scarto tra le manifestazioni artistiche autoctone e lo stile occidentale trapiantato dalla Francia o dall'Italia, e che si esprimeva in modo drammaticamente evidente nell'opposizione tra architettura e pittura, fu alimentata, nei decenni successivi, dalla storiografia in lingua greca, sviluppata col crescente interesse accordato dallo Stato ellenico al passato bizantino di pari passo con l'affermarsi della *megáli idéa* che auspicava l'emergere di una Grecia espansa fino a comprendere Costantinopoli ed "ogni altra terra collegata con la storia o la razza greca", secondo la celebre espressione di Ioánnis Koléttis. Dopo la catastrofe del 1922 e l'arrivo di migliaia di profughi dalla Turchia, fu percepita in modo ancor più pressante la necessità di salvaguardare la memoria storica delle comunità "eteroctone" e si

svilupparono quindi gli studi sulle manifestazioni artistiche bizantine e post-bizantine in tutti gli antichi territori dell'Impero bizantino, con un'enfasi speciale sulla pittura religiosa, vista come depositaria di un'antichissima e nobilissima tradizione, la cui convenzionalità e sostanziale refrattarietà alle influenze esterne sembrava riflettere, ancor più della lingua o degli usi e costumi, la tenace volontà di conservazione della propria identità ellenica da parte delle comunità greche sparse in tutta l'ampia area tra i Balcani, l'Asia Minore, la Palestina e l'Egitto, e sottomesse di volta in volta alla dominazione araba, franca, italiana o turca ottomana⁵⁰.

Inevitabilmente, la lettura del passato attraverso i fatti artistici comportava, in quegli anni, una riflessione più o meno esplicita sull'ambivalente definizione dell'identità greca. Quando Stéfanos Xanthoudídis, nel 1903, rilevò in diversi affreschi tardomedievali delle chiese ortodosse di Creta la presenza di iscrizioni con date espresse secondo il computo bizantino e col richiamo ai contemporanei imperatori di Costantinopoli, gli sembrò evidente di poter concludere che i sudditi cretesi di Venezia avessero sviluppato una "coscienza nazionale" non dissimile da quella che animava i suoi contemporanei nel richiedere l'annessione alla Grecia, e quindi basata fondamentalmente su una forma di identificazione di tipo istituzionale⁵¹, che tuttavia non era in contrasto con quella caratterizzazione fondamentalmente religiosa che diversi anni più tardi veniva così formulata in termini espliciti da Kóstas Kalokýris:

22. Sinai, monastero di Santa Caterina, San Sergio a cavallo, icona, 1250 circa

23. Famagosta, San Giorgio dei Greci, Bacio di Giuda, affresco, ultimo quarto del secolo XIV

“Il popolo di Creta era contraddistinto da un forte conservativismo strettamente associato con la sua religione; esso si mantenne solidamente attaccato all’Ortodossia e identificò la pittura sacra con la sua stessa professione religiosa. La sua resistenza caparbia tenne alla larga l’influenza veneziana [...] Indubbiamente le pitture murali erano uno strumento di espressione per mezzo del quale veniva sostenuta e alimentata la coscienza nazionale”⁵².

Tale enfasi sulla pittura sacra come espressione in termini religiosi dell’identità etnica non sorprende, se si considera che, all’epoca dello scambio delle popolazioni, proprio l’appartenenza alla confessione greco-ortodossa era stata scelta come criterio fondamentale per definire la nazionalità, in base al quale la cittadinanza ellenica spettava ai gruppi di rito ortodosso ma di lingua turca dell’Anatolia, mentre andava negata ai cretesi ellenofoni convertiti all’Islam. Di pari passo con questi eventi, la caratterizzazione di Creta come roccaforte della tradizione pittorica ortodossa fu alimentata dal dibattito accademico sull’arte tardo- e post-bizantina, fondato sulla distinzione, introdotta per la prima volta da Gabriel Millet e sviluppata in particolare da Andréas Xyngópoulos, fra la “scuola macedone”, ovvero la corrente neoellenistica di età paleologa, e la “scuola cretese”, fautrice di uno stile marcatamente grafico ed arcaizzante, associato con la tecnica delle icone e con l’ambiente antiunionista ed antioccidentale dei monasteri, che se pure non aveva avuto le sue origini sull’isola, lì aveva trovato un ambiente consono al suo sviluppo ed alla sua definitiva affermazione successivamente alla caduta di Costantinopoli⁵³.

La relazione di inconciliabilità tra le due scuole corrispondeva, di fatto, alla dicotomia costante tra classicismo ed astrattismo di derivazione orientale che stava alla base del corrente dibattito internazionale sulla natura stessa dell’arte bizantina e che fu spesso concepita in termini di distinzione netta tra Costantinopoli e le province dell’Impero, così come fra l’umile tradizione monastica e la lussuosa produzione dei vertici della società; al rischio di concepire questa relazione come uno “sdoppiamento di identità”, gli studiosi greci reagivano di solito parlando di isolate influenze orientali che Bisanzio era sempre riuscito “ad adattare allo spirito ellenico costantemente rigenerato”⁵⁴. L’esplorazione delle antiche province imperiali della καθ’ἡμᾶς Ανατολή fu portata avanti con particolare acribia da Geórgios Sotiriou, che per primo rivelò, nel 1935, la ricchezza delle testimonianze monumentali bizantine a Cipro – fino ad allora quasi del tutto trascurate dalla storiografia britannica⁵⁵ – e negli anni cinquanta pubblicò una vasta selezione delle icone conservate al Monastero del Sinai, attribuendone una parte significativa, che mostrava caratteri ritardatari e compositi, a maestri ciprioti del secolo XIII⁵⁶. L’esaltazione dell’identità ellenica sull’isola in concomitanza con i moti dell’Énosis negli anni cinquanta e la riluttante costituzione della Repubblica autonoma nel 1960 passò anche attraverso la riscoperta del patrimonio artistico bizantino grazie alle esplorazioni dei coniugi Stylianoú ed alla vasta campagna di restauro e valorizzazione dei grandi cicli pittorici di età comnena (figg. 17-18) e delle numerose icone medievali, a cui si accompagnò l’organizzazione di mostre internazionali e, a partire dal 1972, il progetto di istituzione del Museo bizantino di Nicosia per volontà del presidente-arcivescovo Makários III⁵⁷. L’emergere di questi nuovi materiali, resi noti soprattutto grazie agli



24. Famagosta, San Giorgio dei Greci, decorazione a quadrilobi, affresco, ultimo quarto del secolo XIV

25. Famagosta, Ágios Geórgios Exorínós, I santi Fotino (?), Parasceve e un santo monaco non identificato, 1280 circa



studi di Athanásios Papageorgíou, mise in luce come, anche nel periodo in cui i dominatori franchi erigevano le loro imponenti cattedrali, continuava ad esistere presso la popolazione autoctona una vitale attività artistica, soprattutto nell'ambito della pittura sacra, i cui caratteri erano radicati nella tradizione dell'Impero d'Oriente e, almeno anteriormente al secolo XV, scarsamente interessati dall'influenza dell'arte occidentale; viceversa, si poneva in evidenza come la decorazione murale degli edifici gotici risentisse fortemente, sia sul piano stilistico che su quello iconografico, del rapporto con i modelli bizantini⁵⁸.

Dopo i tragici eventi del 1974 e l'occupazione del settore settentrionale dell'isola da parte dell'esercito turco, Cipro ha sofferto gli effetti della suddivisione *de facto* in due aree contrapposte, il cui confine, ovvero la fascia di sicurezza sotto il controllo dei caschi blu dell'Unficyp, nota generalmente come linea Attila e come "Green line", nel tratto che attraversa la città vecchia di Nicosia, ha finito non solo per separare la comunità turca da quella greca, ma anche i più solenni edifici gotici dei Lusignano, concentrati nel nord, dalle più celebri chiese affrescate di età bizantina, ubicate in buona parte a sud, nella regione montuosa della Tróodos (figg. 17-18); d'altra parte, l'abbandono ed il frequente saccheggio dei monumenti cristiani nel territorio della sedicente Repubblica turca di Cipro nord ha avuto come conseguenza, nel sud, una crescente attenzione, anche a livello di opinione pubblica, verso il passato bizantino visto come simbolo fondante della propria identità greco-ortodossa, che ha posto sempre più in secondo piano la memoria delle realizzazioni della "Latinocrazia", almeno fin quando, col miracolo economico della metà degli anni ottanta e l'inizio delle trattative per l'ingresso della Repubblica cipriota nella Comunità europea, alcuni studiosi hanno accarezzato l'idea di considerare l'età e la cultura dei Lusignano come uno degli elementi distintivi della storia nazionale e del suo rapporto privilegiato con l'Occidente⁵⁹. Viceversa, almeno in un caso, una studiosa inglese che si è prestata a scrivere, per conto del Ministero delle comunicazioni di Cipro nord, una sorta di storia generale dell'arte nel settentrione dell'isola, vista come la semplice successione delle civiltà artistiche dei diversi dominatori ed in cui la presenza culturale greca sembra dissolversi dopo l'arrivo di Riccardo Cuor

di Leone nel 1191, ha posto una speciale enfasi sugli edifici gotici, esaltando in particolare la supposta origine centroasiatica di certi motivi decorativi che doveva giustificare l'apprezzamento da parte dei turchi ottomani nel momento in cui le cattedrali di Nicosia e Famagosta furono trasformate in moschee⁶⁰.

La relazione, spesso sottile, tra storiografia, retorica identitaria e politica si presenta ancora più complessa se ci spostiamo nel vicino paese dei cedri. Anche se il mito franco-maronita dell'identità nazionale libanese sembra essersi fondato soprattutto sulla riscoperta del passato fenicio, l'arte medievale è stata via via letta come patrimonio ora dell'una ora dell'altra comunità, senza arrivare tuttavia ad una conclusione definitiva; la documentazione in nostro possesso è infatti talmente scarsa da impedire persino di stabilire l'originaria destinazione rituale degli edifici sacri giunti fino a noi, indipendentemente dalla loro proprietà attuale. Ciononostante, la dicotomia tra architettura crociata e pittura di matrice bizantina non ha mancato di stimolare anche qui dei tentativi di classificazione etnografica degli stili: presso i Maroniti, ad esempio, si manifestò la tendenza ad individuare delle forme architettoniche "nazionali" nelle chiese medievali libanesi, interpretate, nel loro ricorso all'andamento basilicale, a finestre e porte con cornici sottili, all'*oeil-de-beuf* ed alle volte a crociera, come derivazioni dai modelli romanici importati dai franchi, di cui essi si sentivano per più versi dei continuatori, se non dei discendenti diretti⁶¹. Le altre comunità cristiane, nello sforzo di sostanziare con elementi distintivi un'identità di gruppo, o settaria, che probabilmente non era mai esistita prima di essere alimentata dalle logiche coloniali, rivendicavano talora la paternità dei cicli di affreschi superstiti, come quelli di Ma'ad (fig. 19) attribuiti ai siriani ortodossi dallo storico e bibliofilo arabo Filip de Tarazi⁶².

A queste prese di posizione si accompagnò tuttavia anche il tentativo di individuare una forma d'espressione pittorica comune alle diverse comunità arabe cristiane ed in grado di differenziarsi almeno per alcuni aspetti dalla tradizione bizantina; la scelta ricadde sul gruppo delle icone designate come "melkite", termine con cui si intendevano genericamente gli arabi cristiani di rito greco e di osservanza sia ortodossa che cattolica, alle quali il Museo Sursock di Beirut dedicò nel 1969 un'importante mostra a

cura del prof. Virgil Cândea di Bucarest e della studiosa libanese di origini armene Sylvia Agémian. Anche se rappresentata da icone tardive e di dubbia qualità (fig. 20), la pittura su tavola melkita venne qui esaltata come "un'espressione dell'arte dell'icona propria delle nazioni del vicino Oriente", il cui elemento distintivo era quella natura di "sintesi araba, greca e latina" a cui aspirava il giovane stato libanese prima di cadere nel baratro della guerra civile⁶³. D'altra parte, l'esistenza di una pratica della pittura da parte degli arabi cristiani in età ottomana poteva implicitamente essere usata come argomento per ipotizzare la continuità di una tradizione artistica specifica dell'area siro-palestinese e mesopotamica, la cui autonoma fisionomia era stata delineata ed esaltata dagli studi di Millet, de Jerphanion, Dalton e altri per l'epoca preislamica, e da Hugo Buchthal e Jules Leroy per l'età medievale (nota soprattutto attraverso la miniatura)⁶⁴. Come puntualizzò il cattolico melkita Joseph Nasrallah nel Catalogo della mostra, l'arte araba cristiana non era mai stata in contraddizione con il contesto islamico in cui veniva praticata, anche perché una fitta serie di fonti antiche dimostrava il forte apprezzamento estetico delle icone e delle pitture murali da parte dei musulmani, i cui artisti avevano a loro volta tratto ispirazione dall'arte dei loro concittadini cristiani⁶⁵.

La specifica fisionomia dell'arte degli arabi cristiani in età medievale ed in particolare nei territori sotto dominazione crociata è ancora oggi in corso di definizione ed è stata invocata da alcuni studiosi in reazione al concetto di arte crociata quale fu formulato da Kurt Weitzmann, a partire dagli anni sessanta, nei suoi studi su un gruppo di icone duecentesche, composite sul piano stilistico, che si conservano al Monastero del Sinai e che egli considerò eseguite ad Acri da artisti francesi, veneziani e dell'Italia meridionale (fig. 21)⁶⁶. L'atteggiamento dello studioso è stato in seguito criticato, soprattutto per la sua tendenza ad associare le forme con precisi stili "nazionali", senza tener conto del carattere composito e della complessità dei riferimenti culturali che sembrano animare queste opere sia sul piano formale come su quello iconografico e tipologico-funzionale. In relazione alle pitture che Sotiriou aveva associato con Cipro, come ad esempio il *San Sergio a cavallo* (fig. 22), egli immaginò che lo stile marcatamente lineare che le contraddistingueva andasse spiegato con l'intervento di un pittore caratterizzato da un'interpretazione grafica di modelli bizantini e romanici, alla maniera dei dipinti pugliesi del tardo secolo XIII⁶⁷; nel corso degli anni ottanta e novanta, tuttavia, gli interventi di Doúla Mouríki, Annemarie Weyl Carr e Lucy-Ann Hunt hanno associato questi stessi caratteri con le specificità formali che si riscontrano in diversi monumenti situati nell'antica contea di Tripoli, tra cui i cicli di metà Duecento di Qara, Amioun (fig. 15) e Ma'ad⁶⁸. Questo stile sembra definire un'arte autoctona degli arabi cristiani, che si distingue sia da Bisanzio che dall'Occidente perché appare molto più in sintonia con la contemporanea pittura islamica, e che verso gli anni ottanta del secolo XIII raggiunge anche Cipro al seguito dei profughi siriani dalla Terrasanta (è il fenomeno denominato dalla Mouríki, con un'orribile espressione, *maniera cypria*)⁶⁹; la sua definizione è divenuta recentemente più chiara grazie alla pubblicazione dei frammenti superstiti di pitture medievali in Siria e Libano, nonché dal ritrovamento di un'icona



duecentesca ancora *in situ*, nel monastero greco-ortodosso di Kaf-tun, anche se gli studiosi sembrano ancora dividersi sulla possibilità dell'associazione specifica con una delle tante comunità cristiane presenti nell'area⁷⁰.

Negli ultimi anni, la percezione sempre più evidente dalla compresenza di stili di diversa origine nei regni crociati e nei possedimenti latini del Levante ha portato alcuni studiosi, in gran parte americani, a postulare la necessità di adottare un'ottica globale nell'analisi dei fenomeni artistici delle società culturalmente composite, ponendo una particolare, e talora sbilanciata, attenzione sulle forme di sincretismo e convergenza rispetto ai momenti di chiusura e contrasto: è così avvenuto che, di pari passo con la riflessione crescente, nel corso degli anni novanta, su forme d'integrazione, globalizzazione e multiculturalismo gli storici dell'arte abbiano spostato sempre più l'attenzione dal riconoscimento delle forme "puramente" bizantine o gotiche o islamiche alla valutazione e all'apprezzamento delle opere d'arte che presentano una commistione di stili, come i metalli ayyubidi e mamelucchi a soggetto cristiano, le miniature ciliciane di T'oros Roslin, le moschee e le madrasse del Sultanato di Rûm, le chiese francobizantine di Cipro, di Creta, di Rodi e della Morea, gli affreschi duecenteschi del monastero copto di Sant'Antonio del Deserto e, soprattutto, la pittura su tavola e la miniatura dei regni crociati, il cui carattere composito è oggi riconosciuto anche da Jaroslav Folda, il principale sostenitore dell'espressione "arte dei Crociati", da lui recente-



mente definita come “l’arte prodotta negli stati crociati continentali tra il 1098 e il 1291 [...] per committenti franchi o crociati da autoctoni artisti crociati oppure da franchi e talora da cristiani indigeni”⁷¹. In quanto tale, la sua specificità consiste proprio nel fatto di essere prodotta dal confronto e dall’interazione, nella speciale società cosmopolita costituitasi in Siria e Palestina fra XII e XIII secolo, fra artisti e committenti di diversa origine e formazione, tra cui latini d’Oriente (ovvero crociati di seconda o terza generazione), francesi, italiani, inglesi, tedeschi, greci, armeni ed arabi cristiani.

In questo modo lo studioso americano sembra rivendicare l’esistenza, rispondendo alle critiche di Doula Mouríki e di altri, di una o più forme d’espressione specificamente “crociate” (quelle dai tratti compositi degli artisti latini di Terrasanta), pur ammettendo implicitamente che, in linea generale, la formula “arte crociata” identifica, più che uno stile “etnico”, un particolare contesto di produzione, nel quale operano anche agenti estranei alla tradizione occidentale importata dai dominatori franchi. Rimane di fondo, insoluta, la domanda relativa alla percezione o meno, da parte di questi ultimi, di uno “stile” in grado di riflettere specificamente la loro identità “latina d’Oltremare”, in contrapposizione alle culture artistiche, nobili ed antiche con cui si confrontavano quotidianamente per le strade di Gerusalemme o di Acri.

A lungo trascurato dalla storiografia è stato il caso di Famagosta, la città cipriota in cui, con la progressiva conquista mamelucca dei territori crociati, andarono ad insediarsi dalla costa siro-palestinese e dalla Cilicia i profughi sia latini che siriani, armeni, copti, etiopi, ebrei e finanche arabi musulmani. Nel XIV secolo era celebrata come il più ricco porto del Levante, caratterizzato da

una popolazione estremamente cosmopolita, in cui, entro un ristretto spazio urbano dominato dalla mole della cattedrale gotica di San Nicola, convivevano comunità diverse, che erano tuttavia accomunate dalla compartecipazione ad una straordinaria prosperità economica. Nonostante la visione di Enlart, che leggeva i monumenti della città come esempi pressoché puri di gotico francese, e quella di Papageorgíou, che vi vedeva la coesistenza di due culture in una sorta di ripartizione dei ruoli espressa dalla dicotomia tra architettura gotica e pittura bizantina, il paesaggio artistico di Famagosta dimostra di essere molto più variegato e pone in luce come ogni comunità avesse la tendenza ad appropriarsi, in modo piuttosto disinvolto, delle soluzioni formali che riteneva più funzionali alle proprie esigenze: ad esempio, la rivalità ecclesiastica tra greci e latini si esprime in modo sorprendente con la costruzione, verso il 1360-70, della chiesa metropolitana di San Giorgio (fig. 14) secondo parametri ostentamente gotici, in grado di imitare la solennità della cattedrale cattolica, sia pure adattati alle necessità del rito bizantino col ricorso alle absidi semicircolari, mentre la decorazione viene affidata a maestri provenienti forse da Tessalonica, che introducono in città un aggiornato stile paleologo (fig. 23), molto diverso dalla “maniera cypria” e dai retaggi comneni dell’arte greca locale, che si combina tuttavia col ricorso ad incorniciature di ascendenza italiana (fig. 24)⁷².

Per converso, in una chiesa originariamente destinata al rito siriano, oggi nota come *Ágios Geórgios Exorínós*, lo spettro dei riferimenti diviene ancora più ampio: se l’architettura presenta caratteri che la raccordano con il romanico libanese e palestinese, nelle pitture murali, che non corrispondono ad alcun programma organico, si ravvisano almeno tre stili diversi – uno arabo cristiano, non dissimile da quello che compare a Ba’deidat a metà Duecento (fig. 25), uno italianeggiante del primo Trecento (fig. 26) ed uno bizantino paleologo della seconda metà del secolo XIV (fig. 27)⁷³. La coesistenza nello stesso edificio di linguaggi formali tanto diversi, per disomogenea e sconvolgente che ci possa sembrare oggi, induce a pensare che, più che di stili percepiti come espressioni di un’identità culturale o di gruppo, si facesse un uso selettivo di modelli condivisi e comunemente apprezzati, sia perché considerati efficaci sul piano estetico, sia perché associati all’espressione di messaggi specifici o allo svolgimento di particolari funzioni. Appare oggi evidente che un contributo essenziale alla nostra comprensione delle forme d’espressione delle società miste del Levante medievale potrà essere fornito dall’analisi della natura e delle modalità stesse delle dinamiche di interazione artistica fra gruppi umani diversi che, in contesti particolari come le grandi città portuali del Mediterraneo, si trovarono a condividere gli stessi spazi e gli stessi punti di orientamento simbolico.

¹ D.D. Triantafyllópoulos, *Ένα βιβλίο για τη χριστιανική τέχνη της Κύπρου και σκέψεις κατάστασης της ερευνάς της*, "Νέα Εστία" 158/1783 (novembre 2005), pp. 778-786, in partic. p. 780; si tratta della recensione della sintesi sull'arte cristiana di Cipro a firma di N. Giolés, *Η χριστιανική τέχνη στην Κύπρο*, Lefkosia 2003. Cfr. anche D. Tsougarákis, *La tradizione culturale bizantina nel primo periodo della dominazione veneziana a Creta. Alcune osservazioni in merito alla questione dell'identità culturale*, in *Venezia e Creta Atti del Convegno internazionale di studi, Iraklion-Chania*, 30 settembre-5 ottobre 1997, a cura di G. Ortalli, Venezia 1998, pp. 509-522.

² F. Barth, *Introduction*, in *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, a cura di F. Barth, Boston 1969, pp. 1-38.

³ Cfr., tra gli altri, E. Pasztory, *Identity and Difference: The Uses and Meanings of Ethnic Styles*, in *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts*, Washington, D.C., 1989 (Studies in the History of Art, 27), pp. 15-38; G. Emberling, *Ethnicity in Complex Societies: Archaeological Perspectives*, "Journal of Archaeological Research", V 1997, pp. 295-344.

⁴ Mi riferisco ai cosiddetti veneziani o genovesi "bianchi", per cui vedi D. Jacoby, *Citoyens, sujets et protégés de Venise et de Gênes en Chypre du XIII^e au XV^e siècle*, "Byzantinische Forschungen", V 1977, pp. 159-188, in partic. pp. 162-163.

⁵ Su questa figura e l'importanza del suo lavoro per la storia medievale cipriota cfr. J. Richard, *Préface*, in *Correspondance et écrits de Louis de Mas Latrie sur Chypre*, a cura di E. Louizos e H.J. de Dianoux, Nîmes 1997, pp. 9-14, nonché i necrologi riprodotti alle pp. 33-95.

⁶ L. de Mas Latrie, *Histoire de l'île de Chypre sous le règne des princes de la maison de Lusignan*, Paris 1852-61. Per una bibliografia completa delle opere del conte di Mas Latrie si veda *Correspondance* cit., pp. 97-123.

⁷ Lettera del conte di Mas Latrie al Ministro dell'Istruzione pubblica del 6 ottobre 1843, in *Correspondance* cit., pp. 289-292, in partic. p. 291.

⁸ Lettera del conte di Mas Latrie al Ministro dell'Istruzione, conte di Salvandy, da Parigi, il 6 agosto 1845, *ibidem*, pp. 316-319, in partic. p. 318.

⁹ In un promemoria per il Ministro si raccomandava di invitare il conte di Mas Latrie ad entrare in contatto con Flandin al fine di riunire i materiali da loro raccolti in un'unica pubblicazione, che non fu tuttavia mai realizzata. Le illustrazioni furono autonomamente riunite da Flandin nella sua grande opera intitolata *L'Orient*, Paris 1853-58.

¹⁰ Lettera del conte di Mas Latrie al Ministro dell'Istruzione scritta a Costantinopoli il 10 ottobre 1845, *ibidem*, pp. 326-335.

¹¹ Lettera del conte di Mas Latrie al Ministro dell'Istruzione, scritta a Larnaka il 30 ottobre 1845, *ibidem*, pp. 336-337.

¹² Lettera del conte di Mas Latrie al Ministro dell'Istruzione scritta a Larnaka il 29 novembre 1845, *ibidem*, pp. 339-342.

¹³ L. de Mas Latrie, *Premier rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique*, 6 maggio 1846, *Correspondance* cit., pp. 349-370. Cfr. Id., *Monuments français de l'île de Chypre*, "Le magasin pittoresque", XV 1847, pp. 145-147 e 219-224, nonché Id., *Notes d'un voyage archéologique en Orient*, "Bibliothèque de l'École de Chartes", ser. II, II 1845-46, pp. 489-544; Id., *Aperçu sur le style des monuments français existant dans l'île de Chypre*, in *Ministère de l'Instruction publique. École royale des Chartes, séance d'inauguration, 5 mai 1847*, Paris 1847, pp. 33-42.

¹⁴ *Correspondance* cit., p. 349.

¹⁵ L. de Mas Latrie, nota pubblicata sulla "Bibliothèque de l'École des Chartes", ser. II, II 1845-46, pp. 382-383.

¹⁶ Id., *Monuments français* cit., p. 146.

¹⁷ *Ibidem*, p. 222.

¹⁸ *Ibidem*, p. 146.

¹⁹ Id., *Notes d'un voyage* cit., p. 503.

²⁰ J. Wigley, *Archaeological Studies in Jerusalem*, London 1856.

²¹ M. de Vogüé, *Les églises de Terre Sainte*, Paris 1860. Su questa figura cfr. R. Cagnat, *Notice sur la vie et les travaux de M. le Marquis de Vogüé*, "Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes-rendus des séances", 1918, pp. 443-473; *The Art of the Crusaders in the Holy Land: 1098-1187*, Cambridge (Mass.) 1995, pp. 5-8; Id., *Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge (Mass.) 2005, pp. 1-3.

²² E.G. Rey, *Étude sur les monuments de l'architecture militaire des Croisés en Syrie et dans l'île de Chypre*, Paris 1871; Id., *Étude sur la topographie de la ville de Saint-Jean-d'Acre au XIII^e siècle*, "Mémoire de la Société nationale des antiquaires de France", 39, 1878, pp. 115-145; Id., *Supplément à l'étude sur la topographie de la ville d'Acre au XIII^e siècle*, "Mémoire de la Société nationale des antiquaires de France", XLIX 1898, pp. 1-18; Id., *Le colonies franques de Syrie aux XIII^e et XIII^e siècles*, Paris 1883.

²³ J.-F. Michaud, *Histoire des croisades*, Paris 1877, I ed. Paris 1811.

²⁴ *Recueil des historiens des croisades*, Paris 1841-1906.

²⁵ G. Schlumberger, *Numismatique de l'Orient latin*, Paris 1878-82.

²⁶ In generale, sulla storiografia delle crociate cfr. G. Constable, *The Historiography of the Crusades*, in *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, a cura di A.E. Laiou e R.P. Mottahedeh, Washington, D.C., 2001, pp. 1-22; sulle attività dei centri di ricerca della Terrasanta cfr. M. Kirchhoff, *Text zu Land. Palästina im wissenschaftlichen Diskurs 1865-1920*, Göttingen 2005.

²⁷ Ch. Diehl, *Les monuments de l'Orient latin*, "Revue de l'Orient latin", V 1897, pp. 293-310.

²⁸ E. L'Anson, S. Vacher, *Mediaeval and Other Buildings in the Island of Cyprus*, "Transactions of the Royal Institute of British Architects", 1883, pp. 13-32; T.J. Chamberlayne, *Lacrimae Nicossiensis. Recueil d'inscriptions funéraires la plupart françaises existant encore dans l'île de Chypre*, Paris 1894.

²⁹ I risultati dell'attività sul campo di George Jeffery furono raccolti nell'ampio volume *A Description of the Historic Monuments of Cyprus*, Nicosia 1918.

³⁰ C. Enlart, *L'art gothique et la Renaissance en Chypre*, Paris 1899. Sull'attività cipriota di Camille Enlart cfr. N. Coldstream, *Camille Enlart and the Gothic Architecture of Cyprus*, in C. Enlart, *Gothic Art and the Renaissance on Cyprus*, trad. e ed. a cura di D. Hunt, London 1987, pp. 1-10, e J.-B. de Vaivre, *Sur le pas de Camille Enlart en Chypre*, in J.-B. de Vaivre, Ph. Plagnieux, *L'art gothique en Chypre*, Paris 2006, pp. 15-56.

³¹ C. Enlart, *Gothic Art* cit., pp. 28-29.

³² T. Papacostas, *Architecture et communautés étrangères à Chypre aux XI^e et XII^e siècles*, in *Identités croisées en un milieu méditerranéen: le cas de Chypre (Antiquité - Moyen Âge)*, a cura di S. Fourrier e G. Grivaud, Mont-Saint-Aignan 2006, pp. 223-240.

³³ C. Enlart, *Gothic Art* cit., p. 510.

³⁴ *Ibidem*, pp. 70-71.

³⁵ C. Enlart, *Les origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris 1894.

³⁶ Id., *Gothic Art* cit., p. 69.

³⁷ Id., *Les monuments des croisés dans le Royaume de Jérusalem. Architecture religieuse et civile*, Paris 1925-1928, I, pp. 4-5.

³⁸ *Ibidem*, pp. 71, 165.

³⁹ *Ibidem*, p. 509.

⁴⁰ T.E. Lawrence, *Crusader Castles*, London 1909.

⁴¹ C. Enlart, *Les monuments des croisés*, II, pp. 35-37.

⁴² E. Renan, *Mission de Phénicie*, Paris 1860, p. 237.

⁴³ C. Enlart, *Les monuments des croisés*, II, p. 21.

⁴⁴ Ch.-L. de Brossé, *Les peintures de la grotte de Marina près de Tripoli*, "Syria", VII 1926, pp. 30-45.

⁴⁵ Sulla storiografia sull'arte bizantina tra Otto e Novecento cfr. J.-M. Spieser, *Hellénisme et connaissance de l'art byzantin au XIX^e siècle*, in *Έλληνισμός. Quelques jalons pour une histoire de l'identité grecque* Atti del convegno, Strassburgo, 25-27 ottobre 1989, a cura di S. Said, Leiden 1991, pp. 337-362; M. Andaloro, *Bisanzio e il Novecento*, in *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, Catalogo della mostra, Ravenna 1990, Milano 1990, pp. 55-67. Sull'opera di Strzygowski vedi in partic. i contributi di L. Török, Chr. Maranci, A. Záh e V.P. Goss in "Acta historiae artium", XLVII 2006, pp. 303-343.

⁴⁶ Cfr. S.A. Curuni, L. Donati, *Creta veneziana. L'istituto veneto e la missione cretese di Giuseppe Gerola. Collezione fotografica 1900-1902*, Venezia 1988.

⁴⁷ Vedi in partic. G. Gerola, *I monumenti medioevali delle Tredecime Sporadi*, "Annuario della Scuola archeologica italiana di Atene", I 1914, pp. 169-356. Per Creta, l'opera fondamentale è il suo *Monumenti veneti dell'isola di Creta*, Venezia 1905-32.

⁴⁸ G. Gerola, *I rapporti tra Venezia e la Grecia nell'ambito del predominio della Serenissima nel bacino orientale del Mediterraneo*, in S.A. Curuni, L. Donati, *Creta veneziana* cit., pp. 15-34, in partic. p. 26.

⁴⁹ Id., *Monumenti veneti* cit., II, pp. 306-307.

⁵⁰ Il rapporto tra conservativismo e definizione dell'identità greca fu espresso in termini espliciti da Simos Menárdos nell'introduzione ai lavori del III Convegno internazionale di studi bizantini di Atene, nel 1930: cfr. *III^{me} Congrès international des études byzantines. Athènes 1930. Compte rendu*, a cura di A.K. Orlándos, Athinaí 1930, pp. 31-38. Sul rapporto tra riscoperta di Bisanzio e megalí idea cfr. S. Voutsákí, *Archaeology and the Construction of the Past in Nineteenth-Century Greece*, in *Constructions of Greek Past. Identity and Historical Consciousness from Antiquity to the Present*, a cura di H. Hokwerda, Groningen 2003, pp. 231-255.

⁵¹ S. Xanthoudidis, *Χριστιανικά επιγράφαί εκ Κρήτης*, "Αθηνά", XV 1903, pp. 49-163, 523-524, in partic. pp. 61 e 103.

⁵² K. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, New York 1973, pp. 178-179, ed. originale *Αι βυζαντινὰι τοιχογραφίαι της Κρήτης. Συμβολή εις την χριστιανική τέχνην της Ελλάδος*, Athinaí 1957. Quest'idea è stata posta in discussione solo recentemente con lo studio di alcuni cicli di affreschi trecenteschi dai caratteri stilistici misti italo-greci, per cui cfr. soprattutto M. Vasiláki, *Western Influences on the Fourteenth-Century Art of Crete*, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXXII/V 1982, pp. 301-311, e S. Papadáki-Oeakland, *Δυτικότητες τοιχογραφίες του 14^{ου} αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μιας αμφίδρομης σχέσης*, in *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζιδάκη*, Athina 1992, vol. II, pp. 491-513.

⁵³ G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916, pp. 688-690; A. Χυγούπουλος, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Athinaí 1957, *passim*.

⁵⁴ G. Sotiriou, *Χριστιανική και βυζαντινή αρχαιολογία. Τόμος Α. Χριστιανικά κοιμητήρια. Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική*, Athinaí 1962, pp. 33-34.

⁵⁵ Le eccezioni più notevoli sono G. Jeffery, *Byzantine Churches of Cyprus*, "Proceedings of the Society of Antiquaries in London", XXVIII 1915-16, pp. 1-130; V. Seymer, W.H. Buckler, G.G. Buckler, *The Church of Asinou, Cyprus, and Its Frescoes*, "Archaeologia", LXXXIII 1934, pp. 327-350; D. Talbot Rice, *The Icons of Cyprus*, London 1937.

⁵⁶ G. Sotiriou, *Τα βυζαντινά μνημεία της Κύπρου*, Athinaí 1935; Id., *Εικόνες της μονής Σινά*, Athinaí 1956-1958.

⁵⁷ A. e J. Stylianoú sintetizzarono i risultati delle loro ricerche nel volume *The Painted Churches of Cyprus*, London-Nicosia 1964, poi riedito in forma ampliata nel 1985 e nel 1997. Le attività di restauro intraprese dal Dipartimento delle antichità negli anni Sessanta furono documentate nell'*Annual Report of the Department of Antiquities* e nella rivista dell'Arcivescovado *Απόστολος Βαρνάβας*. Di particolare importanza furono gli studi di A. Papageorgiou, tra cui *Masterpieces of Byzantine Art of Cyprus*, Nicosia 1965; *Icons of Cyprus*, Geneve 1965; *Byzantine Icons from Cyprus*, Catalogo della mostra, Atene, Museo Benaki, 1 settembre-30 novembre 1976, Athinaí 1976; *Εικόνες της Κύπρου*, Lefkosia 1990. Per la storia del Museo bizantino, inaugurato nel 1976, cfr. K.E. Chatzistefanou, *Πρόλογος*, in *βυζαντινό Μουσείο. Σύντομος οδηγός*, Lefkosia 2000, pp. 3-8.

⁵⁸ A. Papageorgiou, *L'art byzantin de Chypre et l'art des Croisés. Influences réciproques*, "Report of the Department of Antiquities, Cyprus", 1982, pp. 217-226.

⁵⁹ Su questi processi cfr. A.W. Carr, *Correlative Spaces: Art, Identity, and Appropriation in Lusignan Cyprus*, in Ead., *Cyprus and the Devotional Arts of Byzantium in the Era of the Crusades*, Aldershot 2005, articolo VI. Di particolare importanza è stata l'organizzazione da parte della Fondazione Levéntis di Nicosia, nel 1985, di una mostra su Cipro in età franca e veneziana: cfr. *Η ζωή στην Κύπρο στα χρόνια της Φραγκοκρατίας και της Βενετοκρατίας (1191-1571)*, Catalogo della mostra, Nicosia, Pyli Ammochóstou, 14-30 settembre 1985, Lefkosia 1985.

⁶⁰ R. Hanworth, *The Heritage of North Cyprus. A Description of the Archaeological and Historical Remains to Be Found in the Turkish Republic of North Cyprus*, Nicosia s.d., pp. 135-136.

⁶¹ J. Ziadé, *Trois regards sur l'architecture libanaise*, "Les cahiers de l'Est", serie II, II-III 1948, pp. 97-103.

⁶² F. de Tarazi, *Tarih al Suryan al-Dhahabi* (L'età d'oro dei siriani), Beirut 1946, pp. 51-52.

⁶³ C. Aboussouan, *Nos icones...*, in *Icons melkites*, Catalogo della mostra, Beirut, Museo Nicolas Sursock, 16 maggio-15 giugno 1969, a cura di V. Căndea e S. Agemian, Beyrouth 1969, pp. 15-18.

⁶⁴ Cfr. Millet, *Recherches* cit.; G. de Jerphanion, *Le rôle de la Syrie et de l'Asie Mineure dans la formation de l'iconographie chrétienne*, "Mélanges de la Faculté orientale de Beyrouth", VIII 1922, pp. 331-379; O.M. Dalton, *East Christian Art*, Oxford 1925, pp. 7-10; S. Guyer, *Le rôle de l'art de la Syrie et de la Mésopotamie à l'époque byzantine*, "Syria", XIV 1933, pp. 63-64; H. Buchthal, *The Painting of Syrian Jacobites and Its Relation to Byzantine and Islamic Art*, "Syria", XX 1939, pp. 136-150; J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peinture conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris 1964.

⁶⁵ J. Nasrallah, *La peinture monumentale des patriarchats melkites*, in *Icons melkites*, pp. 67-84. Per una critica recente al concetto di pittura "melkita" cfr. G. Garidis, *Οι μελίτικες αραβορθόδοξες εικόνες. Προδρομικές εμφανίσεις του φαινομένου*, "Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας", s. II, XVII 1993-94, pp. 363-373.

⁶⁶ K. Weitzmann, *Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai*, "Art Bulletin", XLV 1963, pp. 179-203, e Id., *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, "Dumbarton Oaks Papers", XX 1966, pp. 49-83, nonché gli altri saggi successivi raccolti in Id., *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton 1982.

⁶⁷ Id., *Icon Painting* cit., pp. 71-74.

⁶⁸ D. Mouriki, *The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus, in Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, a cura di I. Hutter, Wien 1984, pp. 171-213; Ead., *Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus*, "The Griffon", n.s., I-II 1985-86, pp. 9-112; Ead., *Εικόνες από τον 12ο έως τον 15ο αιώνα*, in *Σινά. Θησαυροί της Ιεράς Μονής της Αγίας Αικατερίνης*, a cura di K.A. Manáfis, Athinaí 1990, pp. 102-123; A.W. Carr, L.J. Morrocco, *A Byzantine Masterpiece Recovered. The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus*, Austin 1991; L.-A. Hunt, *A Woman's Prayer to St Sergios in Latin Syria: Interpreting a Thirteenth-Century Icon at Mount Sinai*, "Byzantine and Modern Greek Studies", XV 1991, pp. 96-145.

⁶⁹ D. Mouriki, *Thirteenth-Century Icon Painting* cit., p. 35. Per una critica a questo concetto cfr. D. Kotoula, "Maniera cypria" and *Thirteenth-Century Icon Production on Cyprus. A Critical Approach*, "Byzantine and Modern Greek Studies", XXVIII 2004, pp. 89-100. Recenti studi configurano un complesso rapporto di interazioni artistiche tra Cipro e l'area siro-libanese, come dimostra il riconoscimento di una mano cipriota negli affreschi duecenteschi di Ma'arrat Saydnaya: cfr. M. Immerzeel, *The Decoration of the Chapel of the Prophet Elijah in Ma'arrat Saydnaya*, in *Christliche Wandmalereien in Syrien. Qara und das Kloster Mar Yakub*, a cura di A. Schmidt e S. Westphalen, Wiesbaden 2005, pp. 155-182.

⁷⁰ N. Hérou, *L'icone bilatérale de la Vierge de Kaftoun au Liban: une oeuvre d'art syro-byzantin à l'époque des Croisés*, "Chronos", VII 2003, pp. 101-131. Per l'associazione di questo stile con i siriani ortodossi cfr. E. Cruikshank Dodd, *The Frescoes of Mar Musa al-Habashi. A Study in Medieval Painting in Syria*, Toronto 2001, pp. 109-127, e Ead., *Medieval Painting in the Lebanon*, Wiesbaden 2004, pp. 95-96; per l'associazione con i melkiti, cfr. M. Immerzeel, *Holy Horsemen and Crusader Banners. Equestrian Saints in Wall Paintings in Lebanon and Syria*, "Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts", I 2004, pp. 29-60.

⁷¹ J. Folda, *Crusader Art* cit., p. 524. Per gli studi più recenti sulle interazioni artistiche mediterranee cfr. J. Folda, *The Art of the Crusaders* cit.; A.W. Carr, *Cyprus and the Devotional Arts of Byzantium in the Era of the Crusades*, Aldershot 2005; Ead., *Art, in Cyprus. Society and Culture 1191-1374*, a cura di A. Nicolaou-Konnari e C. Schabel, Leiden 2005, pp. 285-328; *Byzantium. Faith and Power*, Catalogo della mostra, New York, Metropolitan Museum of Art, 23 marzo-4 luglio 2004, a cura di H.C. Evans, New York 2004; *Encounters with Islam*, a cura di R. Ousterhout e D. Fairchild Ruggles, numero monografico di "Gesta", XLIII/II 2004; M. Georgopoulou, *Venice's Mediterranean Colonies: Architecture and Urbanism*, Cambridge (Mass.) 2001; *Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, a cura di E.S. Bolman, New Haven-London 2002.

⁷² Th. Soulard, *L'architecture gothique grecque du royaume des Lusignan: les cathédrales de Famagouste et de Nicosie*, in *Identités croisées*, cit. pp. 355-384, e J.G. Schryver, *Monuments of Identity: Latin, Greek, Frank and Cypriot?*, *ibidem*, pp. 385-405, che propone di vedere l'adozione del gotico in San Giorgio dei Greci come il segno del passaggio da una percezione dell'identità in chiave settaria all'emergere di una sensazione di compartecipazione a una cultura condivisa da tutte le comunità insediate a Cipro.

⁷³ Mi permetto di rimandare, per questi affreschi e la loro interpretazione, a M. Bacci, *Syrian, Palaeologan, and Gothic Murals in the "Nestorian" Church of Famagusta*, "Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας", serie IV, XXVII 2006, pp. 207-220. Una proposta più articolata di analisi delle dinamiche di interazione artistica nell'ambito mediterraneo è stata da me formulata in *L'arte: circolazione di modelli e interazioni culturali*, in, a cura di S. Carocci, Roma 2007, IX (Strutture, preminenze, lessici comuni), pp. 581-632.