

Michele Bacci

Artisti eretici ed eterodossi a Bisanzio

La moderna percezione dell'artista bizantino è stata spesso condizionata dal *cliché* dell'*ikonopisets* o pittore d'icona, che nel mondo ortodosso, soprattutto nel periodo tra il XVI e il XIX secolo quando l'attività artistica si era concentrata in larga misura all'interno dei monasteri, si era andato identificando sempre più fortemente con la figura dell'artista-monaco o dell'artefice pio e virtuoso, che attraverso l'esercizio della propria arte aspirava a intraprendere qualcosa di molto simile a un'esperienza mistica. Il Concilio moscovita del 1551, detto «dei Cento capitoli», ci consegna esattamente quest'immagine:

Il pittore deve essere pieno di umiltà, di dolcezza, di pietà: fuggirà dai discorsi futili, dagli scherzi. Il suo carattere sarà pacifico, ignorerà l'invidia. Non berrà, non saccheggerà, non ruberà. Soprattutto osserverà con scrupolosa attenzione la purezza spirituale e corporale. Se non può vivere nella castità fino alla fine, si sposerà secondo la legge e prenderà una donna. Visiterà frequentemente i suoi padri spirituali, li informerà di tutti i suoi comportamenti, digiunerà e pregherà secondo le loro istruzioni e lezioni, conserverà costumi puri e casti, ignorerà l'impudenza e il disordine¹.

Siamo qui di fronte all'esito finale di un processo di ridefinizione morale le cui premesse devono essere ricercate nel mondo bizantino, dove tuttavia non si giunse mai a una formulazione tanto radicale. Nel momento in cui la Chiesa, nell'VIII e IX secolo, si trovò nella condizione di dover dare legittimità dottrinale al culto delle immagini, a sottolinearne l'utilità spirituale e devozionale, e quindi a trasformarle nell'emblema stesso dell'Ortodossia, non poté fare a meno di occuparsi in qualche modo anche di coloro che realizzavano quelle icone intorno alle quali veniva versato così tanto inchiostro. I padri conciliari del Secondo Niceno, nel 787, avevano posto enfasi sul fatto che, a guardar bene, il contributo personale che il pittore dava all'immagine sacra era in realtà molto limitato, se non trascurabile: si disse infatti che «ai Padri [...] appartiene l'idea, di essi è la tradizione, non del pittore; solo l'arte è del pittore, mentre l'iniziativa è chiaramente dei santi Padri [...]»². L'abilità artistica, che al pari di qualsiasi altra forma di sapienza discende direttamente da Dio, è un mezzo di espressione come tanti altri che tuttavia, se praticato da una persona devota, può anche contribuire a fornire una maggiore dignità religiosa all'opera finita.

L'ideale del pittore devoto è rappresentato dall'evangelista Luca – che tuttavia si configura come un dilettante – e ancor più dal costantinopolitano Lazzaro, un monaco molto dotato nelle arti figurative che si fa strenuo oppositore degli Iconoclasti e che, dopo esser stato marchiato a fuoco sui palmi delle mani, ottiene dall'Onnipotente la grazia di dipingere ancora le immagini del suo Divin Figlio³. L'emergere di queste due figure nella letteratura iconodula costituisce, a mio modo di vedere, un evento di capitale importanza nella storia della percezione del ruolo sociale e culturale dell'artista, giacché comporta un'esplicita approvazione dell'utilità spirituale della sua attività che lo pone su un piano affine a quello dello scrittore. Un'eco e una conferma dell'elevazione di *status* goduta dai pittori in seguito alla vittoria delle tesi iconodule può essere rintracciata in un testo armeno del secolo X – la *Storia degli Albani* di Movses di Kaghankatuik – che in questi termini descrive le due fasi della lotta iconoclasta:

¹ E. DUCHESNE (ed.), *Le Stoglav ou les Cent Chapitres*, Paris 1920, pp. 133-136.

² Cfr. gli *Atti del Concilio Niceno II*, in *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, ed. J.D. Mansi, Florentiae 1747, XIII, col. 252: «μὲν οὖν γε αὐτῶν ἡ ἐπίνοια καὶ ἡ παράδοσις, καὶ οὐ τοῦ ζωγράφου. Τοῦ γὰρ ζωγράφου ἡ τέχνη μόνον· ἡ δὲ διάταξις πρόδηλον τῶν δειμαμένων ἁγίων πατέρων».

³ Su san Luca, mi permetto di rimandare al mio volume *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998. Più in generale sul ruolo di Luca e Lazzaro come modelli per gli artisti bizantini, cfr. M. VASSILAKI, *Εισαγωγή*, in M. VASSILAKI (ed.), *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Irákleion 1997, pp. 1-10, in part. pp. 2-4.

[...] l'Iconoclastia è apparsa per la prima volta in Grecia. A causa di questo fu convocato un grande concilio a Cesarea e si dette ordine di dipingere le icone nella casa del Signore. Di conseguenza i pittori presero a vantarsi di essere al di sopra di tutti gli artisti ecclesiastici. Dicevano: «La nostra arte porta la Luce: infatti sia i vecchi che i giovani di solito leggono, ma sono pochi quelli che sanno leggere e comprendere le Sacre Scritture». Al che ebbero luogo disordini e fu nuovamente convocato un concilio; [i Padri] presero in considerazione il problema, resero giustizia agli scribi e li collocarono in un posizione più elevata di quella dei pittori⁴.

In altre parole, se l'icona viene celebrata come un oggetto di indiscussa sacralità è giocoforza che l'atto creativo che ne è alla base sia visto sotto una luce diversa e che il responsabile di quest'ultimo si renda conto del vantaggio che può derivargli da tale nuova consapevolezza. Forse è anche in conseguenza di questo che i partecipanti al IV concilio di Costantinopoli, nell'870, arrivano ad affermare che «ciò che è giusto deve anche essere realizzato con mezzi giusti» e che, se è giusto dipingere le sante e venerabili immagini, non è cosa buona né utile che a farlo siano persone indegne, per cui si fa divieto di praticare quest'arte a coloro che sono stati colpiti da anatema⁵. Nell'arco di tempo che separa queste risoluzioni da quelle del concilio di Nicea sembra essersi modificata nettamente l'attitudine nei confronti della pratica della pittura: quello che inizialmente era visto come un semplice strumento tecnico si è trasformato col tempo in una prassi esecutiva che dev'essere esercitata, preferibilmente, da persone di indubbia moralità.

Questo processo è in larga misura il risultato dell'opposizione ecclesiastica alla tesi iconoclasta che attribuiva la diffusione delle immagini sacre all'esecrabile bramosia di guadagno nutrita dalla categoria dei pittori. Il concilio di Hieria, nel 754, aveva in particolare accusato di blasfemia coloro che dipingevano, a solo scopo di lucro, l'effigie di Cristo, giacché, se il loro scopo era di rappresentarlo come Dio, contraddicevano la verità dell'incircoscrivibilità divina, mentre se intendevano raffigurarlo come uomo negavano automaticamente il dogma della sua doppia natura. Questi eretici, che si esprimevano non con la parola ma attraverso la loro arte, più che σκιαγράφοι, ossia pittori (alla lettera 'coloro che tracciano ombre' o 'linee'), si sarebbero potuti definire σκαιογράφοι, 'autori di stoltezze'. Tuttavia, ribattevano gli Iconoduli, perché si dovevano attribuire colpe a chi faceva soltanto il proprio lavoro e si distingueva solo per far ricorso alla figurazione, anziché a una semplice tecnica ornamentale? Chi dipingeva croci sui manoscritti si meritava forse un analogo epiteto? Bisognava coniarne altrettanti per il fabbro che faceva una croce di metallo, per lo scultore che confezionava una mensa d'altare, per l'orafo, l'argentiere, il tessitore?⁶

Nelle parole degli Iconoclasti risuonava l'eco del tradizionale disprezzo verso gli artisti che era risuonato nelle pagine di diversi autori dell'antichità cristiana. Le arti figurative erano state a lungo considerate come una caratteristica dello stile di vita pagano e chi le esercitava era stato di conseguenza mal visto per la propria condotta poco edificante sul piano morale. Giustino Martire, nel II secolo, aveva ad esempio posto in evidenza come gli idoli della religione greco-romana fossero eseguiti da persone capaci di qualsiasi mala azione, come faceva fede il fatto che usavano portarsi a letto, senza eccezione, tutte le loro modelle⁷. Costoro si rendevano inoltre degni di

⁴ P.J. ALEXANDER, *An Ascetic Sect of Iconoclasts in Seventh Century Armenia*, in *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr.*, Princeton 1955, pp. 151-160, in part. p. 153.

⁵ Cfr. la *Definizione del IV concilio di Costantinopoli*, in *Conciliorum œcumenicorum decreta*, ed. G. Alberigo, P.-P. Ioannou, C. Leonardi, P. Prodi, Basilea 1962, p. 172.

⁶ *Atti del Concilio Niceno II*, in *Sacrorum conciliorum cit.*, XIII, coll. 248-249.

⁷ GIUSTINO MARTIRE, *Apologia I*, 9, 4, in *Iustini philosophi et martyris opera quae feruntur omnia*, ed. I.C.Th. de Otto, Jenae 1876, pp. 28-30: «Ἀλλ'οὐδὲ θυσίαις πολλαῖς καὶ πλοκαῖς ἀνθῶν τιμῶμεν οὓς ἄνθρωποι μορφώσαντες καὶ ἐν ναοῖς ἰδρύσαντες θεοὺς προσωνόμασαν, ἐπεὶ ἄψυχα καὶ νεκρά ταῦτα γινώσκομεν καὶ θεοῦ μορφήν μὴ ἔχοντα (οὐ γὰρ τοιαύτην ἡγοῦμεθα τὸν θεὸν ἔχειν τὴν μορφήν, ἣν φασὶ τινες εἰς τιμὴν μεμιμηθῆναι), ἀλλ'ἐκείνων τῶν φανέντων κακῶν δαιμόνων καὶ ὀνόματα καὶ σχήματα ἔχειν. Τί γὰρ δεῖ εἰδόσιν ὑμῖν λέγειν, ἃ τὴν ὕλην οἱ τεχνῖται διατιθέασιν ἑξόντες καὶ τέμνοντες καὶ χωνεύοντες καὶ τύπτοντες; Καὶ ἐξ ἀτίμων πολλάκις σκευῶν διὰ τέχνης τὸ σχῆμα μόνον ἀλλάξαντες καὶ μορφοποιήσαντες θεοὺς ἐπονομάζουσιν. Ὡπερ οὐ μόνον ἄλογον ἡγοῦμεθα ἀλλὰ καὶ ἐφ'ὑβρεὶ τοῦ θεοῦ γίνεσθαι, ὃς ἄρρητον δόξαν καὶ μορφήν ἔχων ἐπὶ φθαρτοῖς καὶ δεομένοις θεραπείας πράγμασιν ἐπονομάζεται. Καὶ ὅτι οἱ τούτων

biasimo anche perché, probabilmente, non si facevano scrupoli a realizzare alternativamente, a seconda delle esigenze della committenza, soggetti sacri, immagini a contenuto politico o ancora rappresentazioni licenziose, ispirate dalle tematiche antiche o più semplicemente dalla volontà di compiacere la lussuria degli uomini. Sappiamo per certo che le scene pornografiche, ossia «quelle pitture ingannevoli esposte agli sguardi che corrompono l'intelligenza eccitando piaceri vergognosi», erano talmente in voga nella Costantinopoli del secolo VII che il Concilio Trullano, nel 692, dovette intervenire per vietarle⁸; quasi un secolo più tardi, i Padri di Nicea II citarono ad esempio di dipinti scandalosi e contrari ai precetti divini le raffigurazioni di prostitute, di spettacoli teatrali, di danze e di corse di cavalli (un tema, quest'ultimo, che sappiamo esser stato apprezzato dal *basileus* Costantino V)⁹.

La padronanza di generi compositivi e iconografici di origine pagana poteva, probabilmente, gettare un'ombra sinistra sulla categoria degli artisti, nella fattispecie quelli figurativi; un altro elemento che poteva contribuire a squalificarli era l'associazione della loro arte con le pratiche di alcuni movimenti eterodossi dell'antichità cristiana, come i Simoniani e i Carpocraziani, presso i quali ci è nota la diffusione di una precoce forma di culto delle immagini già nei primi secoli, quando sul versante ortodosso predominava una sostanziale iconofobia¹⁰. I seguaci di Simon Mago vennero ricordati esplicitamente da Eusebio nella *Lettera a Costanza*, in cui lamentava l'emergere di ritratti di Cristo e san Paolo presso la gente incolta che seguitava a coltivare le vecchie forme di devozione proprie della religiosità greco-romana. A suo modo di vedere, l'uso dei ritratti sacri non era permesso ai Cristiani, che dovevano piuttosto mirare alla contemplazione di Dio attraverso l'autopurificazione, mentre costituiva una delle più evidenti scellerataggini dei più empì eretici, a cominciare dal peggiore di tutti, quello destinato a divenire il modello per antonomasia di tutti i settari, il persiano Mani¹¹.

La storia delle religioni ci ha abituato a interpretare il manicheismo come un credo dualista per sua definizione 'sincretistico', che combinava su un fondo zoroastriano-mazdeista elementi cristiani, mandei e buddhisti¹². Anche se questo tratto non sfuggì ad alcuni autori più accorti, come il diacono Marco, autore della *Vita di san Porfirio di Gaza*, che per rendere il concetto si avvale

τεχνῖται ἀσελγείς εἰσι καὶ πᾶσαν κακίαν, ἵνα μὴ καταριθμῶμεν, ἔχουσιν ἀκριβῶς ἐπίστασθε· καὶ τὰς ἑαυτῶν παιδίσκας συνεργαζομένας φθείρουσιν.

⁸ *Atti del Concilio Quinisesto*, canone 100, in *Sacrorum conciliorum* cit., XI, col. 985: «Οἱ ὀφθαλμοί σου ὀρθὰ βλέπέτωσαν, καὶ πάσῃ φυλακῇ τήρει σὴν καρδίαν, ἥ σοφία διακελεύεται· ῥαδίως γὰρ τὰ ἑαυτὰ ἐπὶ τὴν ψυχὴν αἱ τοῦ σώματος αἰσθήσεις εἰσκρίνουσι. Τὰς οὖν ὄρασιν καταγοητευούσας γραφάς, εἴτε ἐν πίναξιν, εἴτε ἄλλας, καὶ κινούσας πρὸς τὰ τῶν αἰσchrῶν ἡδονῶν ὑπερκαύματα, οὐδαμῶς ἀπὸ τοῦ νῦν οἰωδῆποτε τρόπῳ προσάπτομεν ἐγχαράττεσθαι. Εἰ δέ τις τοῦτο πράττειν ἐπιχειροίη, ἀφορίζεσθω».

⁹ A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, Paris 1998², pp. 219-222. Cfr. gli *Atti del Concilio Niceno II*, in *Sacrorum conciliorum* cit., XIII, col. 241B.

¹⁰ IRENEO, *Adversus haereses*, in IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, édition critique par A. Rousseau, L. Doutreleau, Paris 1979, libro I, 23, 4 (vol. I*, pp. 318-319), sui Simoniani (seguaci di Simon Mago): «Igitur horum mystici sacerdotes libidinosae quidem vivunt, magias autem perficiunt, quemadmodum potest unusquisque ipsorum. Exorcismis et incantationibus utuntur. Amatoria quoque et agogima et qui dicuntur paredri et oniropompi et quaecumque sunt alia perierga apud eos studiose exercentur. Imaginem quoque Simeonis habent factam ad figuram Iovis, et Helenae in figuram Minervae, et has adorant [...]»; libro I, 25, 6 (vol. I*, pp. 342-343), sui Carpocraziani: «Et imagines quasdam quidem depictas, quasdam autem et de reliqua materia fabricatas habent, dicentes formam Christi factam a Pilato illo in tempore in quo fuit Iesus cum hominibus. Et has coronant, et proponunt eas cum imaginibus mundi philosophorum, videlicet cum imagine Pythagorae et Platonis et Aristotelis et reliquorum, et reliquam observationem circa eas similiter ut gentes faciunt». Il motivo è presente anche in EPIFANIO DI SALAMINA, *Adversus Haereses*, II, 2 (PL XLI, col. 374).

¹¹ EUSEBIO DI CESAREA, *Lettera a Costanza*, VIII, in *Textus Byzantini ad iconomachiam pertinentes*, ed. H. Hennephof, Leiden 1969, p. 42: «Ἐθεωρήσαμεν δὲ καὶ αὐτοὶ τὸν τῆς μανίας ἐπώνυμον ὑπὸ τῶν Μανιχαίων εἰκόνι δορυφορούμενον· ἡμῖν δὲ ἀπείρεται τὰ τοιαῦτα».

¹² Fra i testi generali sulla storia del Manicheismo, cfr. H.-CH. PUECH, *Le Manichéisme. Son fondateur, sa doctrine*, Paris 1949; O. KLÍMA, *Manis Zeit und Leben*, Prag 1962; G. WIDENGREN, *Il Manicheismo*, Milano 1964; L.J.R. ORT, *Mani. A Religion-Historical Description of His Personality*, Leiden 1967; H.-CH. PUECH, *Il Manicheismo*, in H.-CH. PUECH (ed.), *Storia delle religioni*, Bari 1977, II/2, p. 692; S.N.C. LIEU, *Manichaeism in the Later Roman Empire and Medieval China. A Historical Survey*, Manchester 1985; ID., *Manichaeism in Mesopotamia and the Roman East*, Leiden 1999; *Il manicheismo*, a cura di G. GNOLI, Milano 2003-.

sorprendentemente della metafora del pittore che mescola i colori sulla tavolozza¹³, la maggior parte degli scrittori ecclesiastici non esitò a classificare i seguaci di Mani tra le principali sette cristiane e, col tempo, invalse l'uso di utilizzare il termine *μανιχαῖος* come un sinonimo perfetto di 'eretico', finché, verso il secolo IX, non prese la connotazione specifica di 'iconoclasta' perché si riteneva che entrambe le due correnti di pensiero fossero accomunate dalla tendenza a negare la realtà dell'Incarnazione¹⁴.

Questa metamorfosi semantica, che si affermò a Bisanzio quando i Manichei erano ormai scomparsi da almeno due secoli dai territori dell'Impero, contrastava tuttavia completamente con la verità storica. Le testimonianze documentarie e archeologiche di cui disponiamo mettono in evidenza come le diverse comunità di questa setta, diffuse dalla Mesopotamia all'Asia Centrale e alla Cina, abbiano costantemente praticato la pittura su tavola, su seta e ad affresco e ancor più si siano cimentate nell'arte della miniatura, di cui sono stati ritrovati esempi, agli inizi del Novecento, nell'oasi di Turfān nel Turkestan orientale (attuale Sinkiang-Uighur, nella Repubblica popolare cinese)¹⁵. Le illustrazioni dei testi ritrovati in quest'area sono comunemente datate all'VIII-IX secolo e, almeno in parte, presentano caratteristiche stilistiche estranee alla tradizione centrasiatrica e avvicinati, per converso, a quanto ci è noto della pittura iranica di età partica e sassanide (affreschi di Dura Europos, Kuh-i Khwaja e Ctesifonte)¹⁶ [figg. 1-2].

Le ragioni di questa predilezione per le arti figurative (che può suonare singolare in relazione a una setta esoterica fuoriuscita da una costola di una religione iconofoba come lo zoroastrismo) risiede, come ormai è stato ampiamente appurato, nella personalità di Mani stesso¹⁷. Questi è infatti l'unico fondatore di una religione che abbia esplicitamente inteso diffondere il proprio messaggio non solo attraverso la parola scritta, ma anche per mezzo della pittura, e che se ne sia addirittura vantato con queste parole:

Perché tutti gli apostoli miei fratelli, venuti prima di me, [non hanno scritto] la loro saggezza come io l'ho scritta, [né hanno] dipinto in immagini la loro saggezza, come [io l'ho dipinta]¹⁸.

L'opera principale dell'«Apostolo della Luce», così come i suoi adepti usavano chiamarlo, era nota in greco come *Εἰκὼν* e in persiano come *Ārdahang*¹⁹: consisteva probabilmente in un rotolo illustrato la cui composizione più importante, secondo la testimonianza di sant'Ephrem siro, rappresentava

¹³ Testo citato in LIEU, *Manichaeism in Mesopotamia* cit., p. 57, nota 141: «Ὡςπερ γὰρ ζωγράφος, ἐκ διαφόρων χρωμάτων μίξιν ποιῶν, ἀποτελεῖ δοκῆσαι ἄνθρωπον ἢ θηρίον ἢ ἄλλο τι πρὸς ἀπάτην τῶν θεωρούντων, ἵνα δόξῃ τοῖς μὲν μύροις καὶ ἀνοήτοις ἀληθὴ τυγχάνειν, τοῖς δὲ νοῦν ἔχουσι σκιὰ καὶ ἀπάτη καὶ ἐπίνοια ἀνθρωπίνη, οὕτως καὶ οἱ Μανιχαῖοι, ἐκ διαφόρων δογμάτων ἀντλήσαντες, ἀπετέλεσαν τὴν αὐτῶν κακοδοξίαν, μᾶλλον δὲ ἐκ διαφόρων ἔρπετῶν τὸν ἰδὸν συναγαγόντες καὶ μίξαντες, θανατηφόρον φάρμακον κατεσκεύασαν πρὸς ἀναίρεσιν ἀνθρωπίνων ψυχῶν».

¹⁴ N.G. GARSOĪAN, *The Paulician Heresy. A Study of the Origin and Development of Paulicianism in Armenia and the Eastern Provinces of the Byzantine Empire*, The Hague-Paris 1967, pp. 194-196 e 200-203.

¹⁵ La miglior sintesi sull'arte manichea è fornita dal testo di H.-J. KLIMKEIT, *Manichaean Art and Calligraphy*, Leiden 1982.

¹⁶ E. SIMS, B.I. MARSHAK, *Peerless Images. Persian Painting and Its Sources*, New Haven-London 2002, pp. 11-12, 21.

¹⁷ KLIMA, *Manis Zeit und Leben* cit., pp. 325-333; WIDENGREN, *Il Manicheismo* cit., pp. 126-129; KLIMKEIT, *Manichaean Art* cit., pp. 16-17; LIEU, *Manichaeism in the Later Roman Empire* cit., pp. 139-140; ID., *Manichaeism in Mesopotamia* cit., p. 44. Il ricorso alla pittura e all'illustrazione libraria presso i Manichei può forse esser posto in connessione con analoghi usi testimoniati presso i Mandeï, con i quali Mani era stato in contatto; ricchi di illustrazioni sono i codici del *Divān Abatūr*, il testo sacro mandeo, edito da E.S. DROWER, *Diwan Abatur or Progress Through the Purgatories*, Città del Vaticano 1950; cfr. E.S. DROWER, *The Mandaean of Iraq and Iran: Their Cults, Customs, Magic, Legends, and Folklore*, Oxford 1937; K. RUDOLPH, *Mandaism*, Leiden 1978.

¹⁸ *Kephalaia*, hrsg. von H.-J. Polotsky, A. Böhlig, Stuttgart 1940 (Manichäische Handschriften der Staatlichen Museen zu Berlin I), CLIV, pp. 199-200. Cfr. WIDENGREN, *Il Manicheismo* cit., p. 126.

¹⁹ P. NAGEL, *Ζωγραφεῖν und das «Bild» des Mani in den koptisch-manichäischen Texten*, in H. GOLTZ (ed.), *Eikon und Logos. Beiträge zur Erforschung byzantinischer Kulturtraditionen*, Halle 1981, pp. 199-238.

le figure dell'empietà, che egli aveva fatto uscire dalla propria mente ponendo sulle orribili immagini il nome del Figlio dell'Oscurità onde mostrare ai propri discepoli la mostruosità di quell'Oscurità, che così dovevano disprezzare, mentre aveva affiancato alle figure belle il nome del Figlio della Luce, per mostrare loro anche quella sua bellezza che erano chiamati a desiderare [...]»²⁰.

Nella scena si alludeva alla complessa dottrina circa la sorte dei giusti (o 'eletti'), che giunti al termine del proprio cammino di purificazione trasmigravano nel Regno della Luce, mentre i peccatori dovevano necessariamente sprofondare nell'abisso della materia dominato dalla tenebra; alcuni studiosi, non senza ragione, hanno posto in evidenza come questo schema corrispondesse già grossomodo al tipo del *Giudizio Universale* [fig. 3], che come è noto si affermò a Bisanzio solo molto tardi, nel secolo X, e hanno anche ipotizzato che l'iniziale reticenza cristiana verso questa formulazione iconografica fosse condizionata dalla sua associazione con l'immaginario artistico manicheo²¹. Sappiamo in effetti che l'*Ārdahang* conobbe una vasta diffusione attraverso l'opera dei missionari della setta, che facevano uso di sue repliche nella loro opera di proselitismo²²; ne fu realizzato un commentario, di cui ci sono note versioni in copto, partico e cinese²³, e l'originale stesso, se vogliamo credere alle parole dello storico persiano Abū 'l-Ma'ālī, si sarebbe conservato nella città di Ghazna (nell'attuale Afghanistan) fino al tardo secolo XI²⁴. Le parole che sant'Ephrem pone in bocca a Mani chiariscono che le finalità che egli attribuiva all'immagine erano sostanzialmente di tipo didattico, anticipando quell'idea della 'Biblia pauperum' sostenuta da tutto un filone della letteratura patristica, da san Nilo a Gregorio Magno e a Giovanni Damasceno: «Io», afferma, «ho scritto queste cose nei libri e le ho dipinte con i colori. Chi ode queste cose attraverso la parola può vederle anche nell'*Immagine*. E chi non è capace di apprenderle dagli scritti, può apprenderle dalla loro raffigurazione»²⁵.

Fedeli all'insegnamento del loro maestro, i Manichei coltivarono la pittura, l'illustrazione libraria e la calligrafia in tutti i luoghi in cui furono tollerati: nei territori del Califfato abbaside fino al secolo X²⁶, nel regno centroasiatico degli Uighuri (che addirittura aderirono al Manicheismo nel secolo IX) e in Cina fino alla persecuzione degli imperatori Ming nel secolo XIV²⁷. Nella Mesopotamia islamica e in Persia i codici decorati prodotti dai membri di questa setta (genericamente annoverati tra i cosiddetti *zindīq* o 'liberi pensatori')²⁸ godettero sempre di una straordinaria fama e, secondo un'ipotesi che ancora attende di essere smentita, la miniatura mussulmana dell'Iran medievale avrebbe tratto più di uno stimolo da siffatti precedenti²⁹. Certo è

²⁰ EPHREM SIRO, *Scritti antimanichei*, in *St. Ephraim's Prose Refutations of Mani, Marcion and Bardaisan*, ed. by C.W. Mitchell, 2 voll., London 1912-1921, I, p. XCIII (traduzione inglese); II, pp. 126-127, ll. 21-14 (testo siriano).

²¹ D. HEMMERDINGER-ILIADOU, *Les données archéologiques dans la version grèque des sermons de saint Ephrem le Syrien*, in «Cahiers archéologiques», XIII, 1962, pp. 29-37.

²² Così apprendiamo nel *Testo manicheo R I*, edito in F.C. ANDREAS, W. HENNING, *Mitteliranische Manichaica aus Chinesisch-Turkestan III*, in «Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse», 1934, pp. 847-912, in part. p. 858, in cui si fa menzione di copie dell'*Ārdahang* trasportate nel Khorasan dai primi missionari manichei, Mar Sisinnios e Mar Ammō. Cfr. W. SUNDERMANN, *Zur frühen missionarischen Wirksamkeit Manis*, in «Acta orientalia Academiae scientiarum Hungaricae», XXIV, 1971, pp. 82-87.

²³ W.B. HENNING, *The Book of the Giants*, in «Bulletin of the School of Oriental and African Studies», XI, 1943, pp. 52-74, in part. pp. 71-72; riedito anche in ID., *Selected Papers*, Leiden 1976, pp. 115-137, in part. pp. 134-135. Cfr. LIEU, *Manichaeism in Mesopotamia* cit., pp. 139-140.

²⁴ KLÍMA, *Manis Zeit und Leben* cit., p. 332.

²⁵ NAGEL, *Ζωγραφεῖν* cit., pp. 205-206.

²⁶ A. BAUSANI, *Persia religiosa da Zaratuštra a Bahā'u'llāh*, Milano 1959, pp. 104-109.

²⁷ LIEU, *Manichaeism in the Later Roman Empire* cit., *passim*; X. TREMBLAY, *Pour une histoire de la Sérinde. Le manichéisme parmi les peuples et religions d'Asie Centrale d'après les sources primaires*, Wien 2001.

²⁸ G. VAJDA, *Les zindīqs en pays d'Islam au début de la période abbaside*, in «Rivista degli studi orientali», XVII, 1937, pp. 173-229; M. CHOKR, *Zandaqa et zindīqs en Islam au second siècle de l'hégire*, Damas 1993.

²⁹ E. KÜHNEL, *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Berlin 1923, p. 18; L. MASSIGNON, *The Origins of the Transformation of Persian Iconography by Islamic Theology. The Shi'a School of Kufa and Its Manichaean Connections*, in A.U. POPE, P. ACKERMANN (eds.), *A Survey of Persian Art*, Oxford 1938-1939, pp. 1928-1936; SIMS, MARSHAK, *Peerless Images* cit., pp. 20-24.

che la letteratura persiana e turca non ha cessato di conservare il ricordo dell'attività pittorica di Mani, additandolo come un modello ideale di abilità artistica: nello *Shah-namē* di Firdausī (secolo X), ad esempio, viene descritto come il più grande pittore che la terra avesse mai visto, che insuperbito dalla propria eccellenza e obnubilato dalla bramosia di primeggiare, aveva iniziato ad atteggiarsi anche a profeta³⁰; in alcuni autori del secolo XIII come Nīzamī o al-Ghazalī la connotazione religiosa scompare del tutto e lo si ricorda unicamente per la sua felicissima mano, che gli aveva consentito di realizzare immagini sbalorditive attraverso l'impiego di uno stile ipernaturalistico³¹.

Nei territori bizantini i Manichei rimasero fino alla metà del secolo VI, quando furono sottoposti a una durissima persecuzione da parte di Giustiniano. Si può ipotizzare che, anche qui, accompagnassero la propria opera di proselitismo con l'esecuzione e la diffusione di immagini dipinte. L'unica testimonianza di cui disponiamo in questo senso è un passo della cronaca di Teofane (quindi del secolo IX), che tuttavia potrebbe essere una citazione dall'*Epitome* della perduta *Storia ecclesiastica* di Teodoro Lettore, attivo nel secolo V. In questa si parla di una commissione importante ricevuta da un pittore 'manicheo' da parte dell'imperatore Anastasio nell'anno 507:

Anastasio fece venire da Cizico un pittore manicheo siro-persiano, di rango sacerdotale, che ebbe l'audacia di dipingere schemi mostruosi, non appartenenti alle sante immagini ecclesiastiche, nel palazzo di Helenianae e in Santo Stefano di Aurelianae, per volontà dell'imperatore che favoriva i Manichei; per questo motivo si verificò anche una grande sommossa del popolo³².

Bisogna osservare come il termine 'manicheo', in queste fonti, sia estremamente problematico. Se all'epoca di Teofane era un sinonimo generico di 'eretico' e nella fattispecie di 'iconoclasta', ai tempi di Teodoro Lettore poteva essere, all'occorrenza, utilizzato per indicare il partito 'monofisita', che stava riscuotendo successi nell'area siriana³³. Secondo l'ipotesi di Jacques Jarry³⁴, la sommossa a cui si fa allusione sarebbe una rivolta nell'ippodromo animata, in quell'anno, dalla fazione filo-ortodossa dei Verdi; se la leggiamo come una reazione ai dipinti realizzati dal pittore di Cizico (e non, come forse è più logico pensare, alla visita a Costantinopoli dell'eresiarca Filosseno di Mabbug, nettamente contrario peraltro al culto delle immagini), dovremmo ipotizzare che l'oggetto della contesa fosse un ciclo pittorico monofisita. In tal caso, tuttavia, non si può fare a meno di chiedersi che significato potesse avere, nel secolo VI, un'espressione del genere³⁵. Anche se l'argomentazione tradizionale dell'attitudine iconofoba della Chiesa siro-ortodossa o «giacobita» nei suoi primi secoli di vita è stata messa in discussione negli ultimi anni³⁶, le testimonianze più

³⁰ FIRDAUSI, *Shah-namē*, XXVI, 8; trad. inglese in R. LEVY, A. BANANI, *The Epic of the Kings. Shah-Nama, the National Epic of Persia by Ferdowsi*, London 1985², pp. 291-293.

³¹ KLÍMA, *Manis Zeit und Leben* cit., p. 128.

³² TEOFANE, *Cronografia*, A.M. 5999, in *Theophanis Chronographia*, ed. C. de Boor, Lipsiae 1883, pp. 149-150: «Μανιχαῖον δέ τινα ζωγράφον Συροπέρσιν ἀπὸ Κυζίκου Ἀναστάσιος ἤγαγεν ἐν σχήματι πρεσβυτέρου, ὃς ἀλλότρια τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀγίων εἰκόνων ἐτόλμησε γράφαι φασματώδη ἐν τῷ παλατίῳ Ἑλενιαῶν καὶ ἐν τῷ ἀγίῳ Στεφάνῳ Αὐρελιανῶν γνώμῃ τοῦ βασιλέως χαίροντος τοῖς Μανιχαῖοις, ὅθεν καὶ στάσις τοῦ λαοῦ γέγονε μεγάλη». G.C. HANSEN, *Theodoros Anagnostes. Kirchengeschichte*, Berlin 1971, p. 134, integra il passo nella ricostruzione filologica dell'*Epitome* della *Historia tripartita*, n. 467.

³³ Cfr. LIEU, *Manichaeism in Mesopotamia* cit., p. 110 e nota 362.

³⁴ J. JARRY, *Hérésies et factions dans l'Empire byzantin du IV^e au VII^e siècle*, Le Caire 1968, pp. 270-282, in part. pp. 277-282 sull'episodio del pittore manicheo.

³⁵ Per una panoramica, cfr. T. VELMANS, V. KORAC, M. ŠUPUT, *Bisanzio. Lo splendore dell'arte monumentale*, Milano 1999, pp. 43-46.

³⁶ M. MUNDELL MANGO, *Monophysite Church Decoration*, in J. HERRIN, A. BRYER (eds.), *Iconoclasm*, papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies (Birmingham, March 1975), Birmingham, pp. 59-74; M. ANDALORO, *La linea parallela dell'aniconismo*, in *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Atti del seminario di studio (Palermo, 10-11 ottobre 1997), Palermo 1998, pp. 43-56, in part. p. 46. In generale sulla decorazione murale delle chiese siriane cfr. J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peinture conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient. Contribution à l'étude de l'iconographie des Églises de langue syriaque*, Paris 1964, pp. 72-92.

antiche di decorazione murale ecclesiastica presso questa comunità non sembrano deporre a favore dell'uso di forme figurative complesse; infatti i temi più ricorrenti consistono in motivi fitomorfi, in qualche elemento simbolico e, soprattutto, nella ripetizione del motivo della croce. Di natura nettamente aniconica è quanto resta dei mosaici nella chiesa del monastero di Mar Gabriel di Qartamin, nel Tur Abdīn, che fu costruita per iniziativa dello stesso Anastasio nel 512³⁷.

D'altra parte, occorre anche tener conto del fatto che le nostre conoscenze in quest'ambito sono fortemente condizionate dal numero piuttosto scarso di complessi monumentali giunti sino ai nostri giorni. In generale, tuttavia, quanto conosciamo del repertorio iconografico in uso presso le chiese monofisite nel VI o VII secolo non presenta caratteristiche distintive molto marcate rispetto a quello utilizzato dai Bizantini. Il ricorso alla figurazione come ornamento degli edifici sacri è testimoniato con una certa continuità soprattutto nel contesto copto e anche in quello armeno (limitatamente, però, al secolo VII), dove domina in particolare l'evocazione del Cristo parusiaco nella conca absidale: accanto a questo si ritrovano raffigurazioni degli angeli, degli arcangeli, dei serafini e dei cherubini, dei quattro animali del Tetramorfo, delle ruote fiammeggianti, degli astri e di altri elementi ispirati alla visione di Ezechiele e a diversi passi delle rivelazioni profetiche e dell'*Apocalisse*. In Egitto ricorrono anche altre figure, come gli apostoli, la Vergine nella posa orante o col Bambino in braccio, e tutta una serie di santi monaci, eremiti e militari (vedi *Sisinnio a cavallo che abbatte il demonio*): di tutto questo, si fatica a capire che cosa avrebbe realmente potuto sconcertare un osservatore ortodosso³⁸.

Allaluce di questo appare difficilmente sostenibile l'ipotesi di Jarry che identificava i soggetti della residenza di Helenianae con raffigurazioni, in forma corporea, delle tre persone della Trinità, che ci sono ignote prima dell'XI secolo. Per sostenere quest'idea si basava su un passo dello stesso Teodoro Lettore, a noi noto dalla citazione che ne fa Giovanni Damasceno nel *Terzo discorso sopra le sante immagini*, in cui si narra di un ariano che, mentre si trova nel bagno di palazzo, si fa beffe dell'ossessione trinitaria degli ortodossi chiedendo loro su quale muro non sia stato inciso il nome della Trinità: «Ποίῳ δὲ τοίχῳ οὐκ ἐπιγέγραπται;»³⁹. Lo studioso francese traduceva la frase con «Su quale parete non è stata dipinta [la Trinità]?» ma non sembra che il verbo ἐπιγράφω contempli anche questa sfumatura semantica. In ogni caso, l'esistenza di una specifica iconografia monofisita della Trinità nel secolo VI sembra ancora più difficile da provare.

Jarry collega il passo di Teodoro con un'affermazione del patriarca Niceforo Callisto Xanthopulo, vissuto nel secolo XIV, in cui si condannano quei tipi iconografici armeni che suggeriscono la compartecipazione di Dio padre e dello Spirito Santo alla Passione di Cristo, e ritiene che questi possano essere stati in uso presso i seguaci di quell'antica corrente teologica della Chiesa siriana e di quella armena che si era soliti identificare con l'epiteto «teopaschita»⁴⁰. A mio

³⁷ E. HAWKINS, M. MUNDELL, *The Mosaics of the Monastery of Mar Samuel, Mar Simeon and Mar Gabriel near Kartmin*, in «Dumbarton Oaks Papers», XXVII, 1973, pp. 289-295. Sull'adesione dell'imperatore Anastasio al monofisismo cfr. ultimamente C. CAPIZZI, *Il monofisismo di Anastasio I e il suo influsso sullo scisma laurenziano*, in «Archivio della Società romana di storia patria», CXXIII, 2000, pp. 5-39.

³⁸ Per una panoramica cfr. VELMANS, KORAČ, ŠUPUT, *Bisanzio. Lo splendore dell'arte monumentale* cit., pp. 43-46.

³⁹ GIOVANNI DAMASCENO, *De imaginibus* (PG LXXXVI, col. 222); cfr. HANSEN, *Theodoros Anagnostes* cit., pp. 131-133.

⁴⁰ NICEFORO CALLISTO XANTHOPULO, *Historia ecclesiastica*, XVIII, 53 (PG CXLVII, coll. 439-442): «Καὶ τὸν σταυρὸν οὐ πρότερον τιμῶσιν εἰ μὴ βαπτίζουσιν ὥσπερ ἄνθρωπον, καὶ περὶ τὸ μέσον ἦλον ἐμπήξουσιν, καὶ χρίσουσιν αὐτὸν τῷ ἐκ τῆς θυσίας αἵματι. Τοῦτο δὲ ποιοῦσιν εἰς ὄνομα τοῦ Χριστοῦ δεικνύντες ὡς εἰς τῆς Τριάδος ἐσταύρωται· μὴ συνιέντες ὡς συσταυροῦσιν οὕτω καὶ τὴν τοῦ Πατρὸς καὶ τῆς θεότητος φύσιν, μίαν οὖσαν καὶ αὐτήν. Καὶ τρεῖς δὲ σταυροὺς συνάψαντες, ἁγίαν Τριάδα κατονομάζουσι· διὰ τούτων τάχα ἐμφαίνοντες, τὴν ἁγίαν Τριάδα συσταυρωθῆναι. Καὶ εἰκόνας τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ ἁγίου Πνεύματος εἰκονίζουσιν· ὅπερ ἄτοπον· αἱ γὰρ εἰκόνας ὁρατῶν καὶ περιγράπτων σωμάτων εἰσιν, οὐ μὴν τῶν ἀκατανοήτων καὶ ἀοράτων. Τὰς δὲ ἱερὰς εἰκόνας δῆθεν τιμῶσι μὲν, οὐκ ἀσπάζονται δέ· τῷ δακτύλῳ μόνῳ προσψάουντες, τοῦτον ἀσπάζονται». Cfr. G. GENTZ, *Die Kirchengeschichte des Nicephorus Callistus Xanthopoulos und ihre Quellen*, Berlin 1966, p. 179, nota 2, e p. 180. Il passo di Niceforo Callisto riprende e amplia un *topos* largamente sfruttato nella letteratura bizantina antiarmena: cfr. *Sull'empia religione dei pessimi Armeni* (PG I, coll. 655-658, in part. col. 658); *Notizia sull'eresia degli Armeni* (PG CXXXII, coll. 1261D-1265B, in part. coll. 1265A-B); DEMETRIO DI CIZICO, *Sulle eresie dei Giacobiti e dei Chatzitzarii* (PG CXXVII, coll. 878-884, in part. coll. 881D-884C); *Lettera della Chiesa greca al katholikos armeno*, in J. DARROUZÈS, *Trois documents de la controverse*

modo di vedere, tuttavia, Niceforo ha in mente esiti assai più tardi dell'iconografia armena, rappresentati in particolare dall'effigie miracolosa dell'*Amenap'rkic'* [fig. 4] e dalle repliche che ricorrono in alcuni *khač'kar* duecenteschi, in cui l'immagine di Cristo deposto sovrastato dalla colomba dello Spirito Santo e dalla mano benedicente del Padre è connotata apparentemente in senso teopaschita dalle iscrizioni di accompagnamento, che includono il *Trisagion* con l'aggiunta di Pietro Fullone («Santo Dio, santo Forte, santo Immortale, tu che sei stato crocifisso per noi») e la frase «Le mani che crearono il cielo tu le hai distese sulla croce»⁴¹. Su questa linea si pone probabilmente anche il rilievo di inizio Trecento del monastero di Amaghu-Noravank' in cui Dio, reso come l'Antico dei Giorni, è associato con la Crocefissione⁴² [fig. 5]; questa composizione rara si inquadra in un preciso momento storico, quello tra la metà del Duecento e il pieno Trecento, che vede una relativa diffusione nell'Armenia storica di rappresentazioni trinitarie, come si osserva anche nella curiosa composizione della chiesa di Surp Bart'oughimēos ad Aghbak⁴³ [fig. 6]; tutto questo, tuttavia, non può essere utilizzato per ipotizzare l'esistenza di immagini simili presso i Teopaschiti del sesto secolo, anche in considerazione del fatto che, durante il Secondo concilio niceno, furono citati come i più convinti avversari della figurazione sacra⁴⁴.

Mi sembra, per tornare al nostro punto di partenza, che l'enfasi di Teofane e della sua fonte sulla mostruosità e singolarità iconografica delle pitture commissionate da Anastasio si attagli meglio alla descrizione del bagaglio tematico di una religione non cristiana, come il Manicheismo, che non a quello di una forma eterodossa di Cristianesimo. Si potrebbe pensare, in via del tutto ipotetica, che il pittore di Cizico avesse realizzato a Costantinopoli delle copie monumentali dell'*Ārdahang* che potevano essere comprese anche dal punto di vista della soteriologia ortodossa, allora in via di definizione e ancora non pronta ad accogliere lo schema del *Giudizio Universale*; il motivo del favore prestato da Anastasio agli adepti dell'Apostolo della Luce si può riconoscere nel fatto che sua madre, proveniente dall'Illiria dove la setta era ben radicata, aveva professato effettivamente la fede manichea⁴⁵.

Il favore prestato alle immagini da Mani e dai suoi seguaci costituisce uno dei migliori argomenti che si oppongono alla teoria della «catena dualista», ossia del processo di filiazione diretta che unirebbe i principali movimenti ereticali del Medioevo, lungo la linea Manichei-Pauliciani-Bogomili-Catari⁴⁶. Di tutte queste sette quella dei Pauliciani, diffusa lungo il confine nord-orientale dell'Impero bizantino tra il VII e il X secolo, costituisce l'anello debole, giacché la sua opposizione alla figurazione sacra sembra essere stata radicale e irriducibile⁴⁷; d'altra parte, gli studi di Nina Garsoïan hanno posto in luce come, almeno per il periodo più antico, la loro fede consistesse piuttosto in un credo di tipo adozionista, di ascendenza giudeo-cristiana, che in una dicotomia stretta tra la divinità e una sua controparte malvagia⁴⁸.

gréco-arménienne, in «Revue des études byzantines», XLVIII, 1990, pp. 89-153, in part. p. 148. Cfr. in merito P. ELEUTERI, A. RIGO, *Eretici, dissidenti, musulmani ed ebrei a Bisanzio. Una raccolta eresiologica del XII secolo*, Venezia 1993, p. 62, nota 22.

⁴¹ Sull'*Amenap'rkic'* cfr. G. HOVSEPIAN, *Havouts T'ari Amenap'rkic'e yev noynanoun houšarjanner hay arouesi mēj*, Yerousalem 1937; S. DER NERSESSIAN, *Image Worship in Armenia*, in EAD., *Études byzantines et arméniennes*, 2 voll., Louvain 1973, I, pp. 405-415, in part. p. 410; H. HAKOBYAN, *Hayots deroïnagan srpabadgernere*, Erevan 2003, p. 53. Sulle copie, cfr. S. DER NERSESSIAN, *Les arts arméniens*, Paris 1977, pp. 199-200.

⁴² S. DER NERSESSIAN, *Deux tympans sculptés arméniens datés de 1321*, in «Cahiers archéologiques», XXV, 1976, pp. 109-122.

⁴³ M. THIERRY, *Monuments arméniens du Vaspurakan*, Paris 1989, pp. 471-477; HAKOBYAN, *Hayots cit.*, pp. 87-88.

⁴⁴ J. TALLON, *Livre des lettres (Girk T'lt'oç)*, I, *Documents concernant les relations avec les Grecs*, Beyrouth 1955 (Mélanges de l'Université Saint-Joseph XXXII/1), pp. 118-121.

⁴⁵ Sul radicamento del manicheismo nell'area illiro-dalmata in epoca protobizantina cfr. il recente volume di V.D. NIKČEVIĆ, *Gnostička kultura u Crnoj Gori (prolegomena)*, Podgorica 1999.

⁴⁶ Questa tradizionale interpretazione è stata nettamente ridimensionata negli ultimi decenni; per un quadro della situazione degli studi, si veda Y. STOYANOV, *The Other God. Dualist Religion from Antiquity to the Cathar Heresy*, New Haven-London 2000².

⁴⁷ L. BARNARD, *The Paulicians and Iconoclasm*, in HERRIN, BRYER, *Iconoclasm cit.*, pp. 75-83.

⁴⁸ N. GARSOÏAN, *Byzantine Heresy. A Reinterpretation*, in «Dumbarton Oaks Papers», XXV, 1971, pp. 85-113.

Ciononostante, la permanenza di credenze dualiste in Asia Minore è posta in evidenza proprio da una serie di testimonianze figurative. Negli affreschi – databili intorno all'anno 900 – della chiesa rupestre nota come Yılanlı Kilise presso Ihlara, nella regione dello Hasan dağı, è compresa un'*Ultima cena* [fig. 7] che adotta uno schema assai singolare (ripreso di lì a poco anche in edifici vicini): viene infatti introdotto un diavolo che si presenta alle spalle di Cristo e osa sfidarlo con parole beffarde come queste (riportate nell'adiacente iscrizione): «Oggi al tuo sacro banchetto, o Figlio di Dio, prendi me come commensale». Secondo l'ipotesi di Michel e Nicole Thierry, tali soluzioni dimostrerebbero il riaffiorare di una sensibilità religiosa di tipo «manicheo» che si esprime nella concezione della scena come uno scontro tra Cristo e il Demonio: la presenza dell'apostolo Paolo nella posizione più prossima a Gesù potrebbe a sua volta costituire un sottile richiamo all'eresia dei Pauliciani⁴⁹.

Certo è che, in casi come questi, gli anonimi artisti che si trovarono ad operare in un ambiente culturale pervaso da forme di religiosità eterodossa non ebbero difficoltà a modificare gli schemi figurativi per adattarli all'espressione di messaggi non canonici; indirettamente, tutto questo pone in evidenza come l'ostilità alle immagini e alla produzione artistica non dovesse necessariamente costituire una componente essenziale dei movimenti ereticali di questo periodo. Gli affreschi di Yılanlı Kilise, come è stato osservato dai loro scopritori, possono essere interpretati come una precoce attestazione della storia secondo cui Cristo, durante l'Ultima Cena, aveva rivelato a Giovanni che il mondo era stato creato non da Dio Padre, bensì da Satana – un motivo destinato a ricomparire a più riprese nel Bogomilismo⁵⁰. Anche nel caso di quest'ultimo, un movimento nato in territorio bulgaro verso il secolo X e diffusosi nell'Impero bizantino nei due secoli successivi, l'impalcatura dualista era solida ed esplicita, ma l'attitudine nei confronti dell'arte religiosa risulta esser stata per più versi contraddittoria.

Il rifiuto delle immagini e di qualsiasi elemento decorativo, al pari della stessa architettura sacra, era un corollario immediato del rifiuto della materia enunciato da questa setta, che a sua volta era stimolata ad assumere un atteggiamento iconoclasta dalla sua naturale opposizione alla Chiesa istituzionale, di cui le icone e le chiese costituivano una manifestazione sensibile investita di un forte potenziale simbolico. Rispetto ai Pauliciani, che agivano in un territorio di frontiera da loro controllato militarmente, i Bogomili erano tuttavia costretti a professare il loro credo clandestinamente e fu soltanto l'abilità nel simulare un'adesione superficiale all'ortodossia a garantir loro di sopravvivere per qualche secolo, fino al Trecento nell'Impero bizantino e forse fino al Quattrocento inoltrato in Bulgaria e in Bosnia⁵¹.

A quanto pare l'arte della finzione consisteva in diverse tecniche, una delle quali era rappresentata dall'esibire una devozione sfrenata nei confronti delle immagini sacre. Nella formula di abiura a loro riservata si ammoniva il clero ortodosso a non commuoversi e a non alleggerire le loro pene se mostravano «di avvicinarsi con animo ardente alle sante icone»: questo infatti non poteva esser considerato un vero segno di pentimento perché erano capacissimi di baciarle e abbracciarle anche se dentro di sé provavano disgusto⁵²; prova ne era il fatto, come osservava il prete bulgaro Cosma, che si comportavano in questo modo solo in pubblico e mai quando si trovavano soli⁵³. Si trattava peraltro di un atteggiamento sospetto anche presso un'altra categoria di

⁴⁹ N. THIERRY, M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan dağı*, Paris 1963, pp. 123 e 147-148; N. THIERRY, *Une iconographie inédite de la Cène dans un réfectoire rupestre de Cappadoce*, in EAD., *Peintures d'Asie et de Transcaucasie au X^e et XI^e siècles*, London 1977, cap. X.

⁵⁰ N. THIERRY, *L'absence du statut du peintre après l'iconoclasme*, in «Zograf», XXVI, 1997, p. 19 e nota 17.

⁵¹ Sull'attitudine bogomila verso il culto delle immagini cfr., in generale, D. ANGELOV, *Il Bogomilismo. Un'eresia medievale bulgara*, Roma 1979, pp. 235-237.

⁵² Cfr. la *Formula di abiura per i Bogomili*, in ELEUTERI, RIGO, *Eretici cit.*, p. 138: «Καὶ χρὴ αὐτὸν ἀπρόϊτον τῇ μοιῇ εἶναι ξηροφαγῶντα καὶ γονυκλιτοῦντα, καθὼς τῷ ποιμενάρχῃ δοκεῖ καὶ τὴν αὐτοῦ μετάνοιαν θεωρεῖ τοῦτο δὲ γίνεσθαι μέχρι τῆς ὅλης αὐτοῦ βιοτῆς, κὰν ἐκ ζεούσης ψυχῆς ταῖς ἀγίαις εἰκόσι φαίνεται προσερχόμενος, ὥσπερ ἔθος αὐτοῖς Ἐνθουσιασταῖς οὔσι καὶ Ἐπευχिताῖς»; cfr. il commento, *ibid.*, p. 130.

⁵³ H.-CH. PUECH, A. VAILLANT, *Le Traité contre les Bogomiles de Cosmas le prêtre*, Paris 1945, p. 71: «gli eretici non venerano le icone quando sono soli. È per timore degli uomini che frequentano le chiese e baciano la croce e l'icona,

eretici, bollati con l'epiteto di «Entusiasti» o «neo-messaliani»: in questo caso si trattava sostanzialmente di monaci fautori di un misticismo radicale, secondo i quali coloro che percorrevano tutti gli stadi dell'esperienza ascetica erano premiati col conseguimento dell'*apatheia*, o assenza di tentazioni e immunità dal peccato, in base alla quale potevano ritenersi dispensati dai sacramenti e da ogni aspetto esteriore della vita religiosa; questo convincimento non impediva loro di mostrare il proprio stato di grazia esplodendo in frenetiche e persino morbose manifestazioni di affetto nei confronti delle pitture sacre⁵⁴.

Senonché, se l'errore degli Entusiasti nasceva da un eccesso di zelo che sfociava nell'invasamento e nella follia, l'atteggiamento dei Bogomili, che era il frutto di calcoli precisi e di una finzione molto ben recitata, era potenzialmente molto più pericoloso. La loro abilità nella dissimulazione poteva assumere dimensioni inquietanti, secondo quanto ci narra il monaco Eutimio della Perivleptos, vissuto nel secolo XII, nel suo trattato contro i Fundagiagiti, ovvero 'portatori di sacco', nomignolo con cui erano indicati i seguaci dell'eresia dualista che vivevano nell'Asia Minore⁵⁵. A suo dire, questi nemici di Cristo non solo fingevano di onorare le cose sacre, ma anche si adoperavano per realizzarne di false che, a un'osservazione superficiale, non sembravano distinguersi dalle vere; sosteneva infatti di aver saputo da un uomo degno di fede che gliel'aveva riportato sotto giuramento che da qualche parte lungo il Bosforo un monaco seguace dell'eresia aveva costruito con le proprie mani una bellissima chiesa e l'aveva dipinta e adornata all'interno e all'esterno «in modo variegato ed eccellente a vedersi». Quando questi spirò, si trovò che in realtà tutto quello scrigno era finalizzato unicamente ad oltraggiare Dio, giacché proprio davanti all'altare era stato scavato un profondo pozzo (la cui bocca era coperta da una lastra) in cui quell'indegno bestemmiatore soleva assolvere ai propri bisogni fisiologici.

Il comportamento dello pseudo-monaco non era, a quanto pare, isolato:

Quegli empi – continua Eutimio – costruiscono le chiese, come si dice e come essi stessi hanno dichiarato e ammesso, e non lo fanno per fede, bensì per disonorarle; dipingono le icone e realizzano le croci, e lo fanno non per fede, bensì risibilmente e insolentemente come dimostrazione esteriore e per frode, di modo che, quando lo desiderano e se lo vogliono, di nascosto si fanno pagare per quelle e poi le calpestano senza farsi vedere⁵⁶.

come ci riferiscono quelli tra loro che si sono convertiti alla nostra santa fede: “Facciamo tutto ciò a causa degli uomini e non di cuore”».

⁵⁴ J. GOUILLARD, *L'hérésie dans l'empire byzantin des origines au XII^e siècle*, in «Travaux et mémoires» I, 1965, pp. 299-324, in part. pp. 319-322. Il fatto che «si strofinano freneticamente addosso alle immagini» è menzionato nel ms. Vat. gr. 511, f. 74v, per cui cfr. la nota 184. Le diverse correnti ereticali avevano un fertile terreno di sviluppo proprio all'interno dei monasteri: cfr. A. RIGO, *Monaci esicasti e monaci bogomili*, Firenze 1989.

⁵⁵ STOYANOV, *The Other God* cit., p. 171.

⁵⁶ EUTIMIO DELLA PERIVLEPTOS, *Trattato contro i Fundagiagiti*, II, 5-9, in *Die Phundagiagiten. Ein Beitrag zur Ketzergeschichte des byzantinischen Mittelalters*, hrsg. von G. Ficker, Leipzig 1908, pp. 28-30. Trascrivo qui il passo nella sua interezza: «Ὅμοίως καὶ εἰς τὰ λοιπὰ ἅπαντα τὰ τῶν Χριστιανῶν οὕτως διακρίνεται· κτίζουσιν ἐκκλησίας οἱ ἀσεβεῖς καὶ ἄθεοι καὶ πλάνοι οὐ πίστευι, ἀλλ'εἰς τὸ ἐμπαῖξαι καὶ ὀνειδίσαι καὶ ἐνυβρίσαι καὶ ἔχειν αὐτὰς καὶ ὡς κοινὰ οἰκήματα· καὶ οὐ ψεῦσμα τὸ τοιοῦτον· καὶ γὰρ ὡς οἰκείοις ὀφθαλμοῖς ἰδὼν ἀξιόπιστος καὶ πεπειραμένος ἄνθρωπος, μεθ' ὅρκου μοι διηγήσατο, ὅτι εἰς τὴν τοποθεσίαν τοῦ Στενοῦ πρὸς τὸ ἱερὸν ἐκέισε ἐκ τῆς κακίστης θρησκείας ταύτης τὸ φαινόμενον μοναχὸς καὶ πρεσβύτερος, ὅπερ οὐκ ἦν, ἀλλὰ διάβολος καὶ πρόδρομος τοῦ ἀντιχρίστου, ἧ καὶ χείρων τούτου· ὁ τοιοῦτος καὶ ἔκτισεν ἐκκλησίαν, ζωγραφήσας καὶ καλλωπίσας αὐτῆς τὰ ἔσωθεν καὶ τὰ ἔξωθεν ποικίλως καὶ παγκάλως· συνέβη οὖν τὸν τοιοῦτον κακὸν ἀλιτήριον ψοφῆσαι· καὶ εὐρὼν ἐν τῇ κτισθείσῃ παρ' αὐτοῦ τῇ εἰρημένῃ ἐκκλησίᾳ ὀπισθεν τῆς τραπέζης· ἁγίαν γὰρ εἰπεῖν αὐτὴν οὐ δυνάμεθα· διὰ τὸ μαινθῆναι ταύτην παρὰ τοῦ ἀσεβοῦς, ὅτι ἐποίησεν λάκκον μέγαν καὶ ἔθηκεν ἐπάνω τοῦ λάκκου πλάκαν, ἀφείς μικρὰν ὀπὴν ὡς ὀμφάλην δῆθεν· καὶ ἐποίει ἐν αὐτῷ τῷ λάκκῳ τῷ ὀπισθεν τῆς τραπέζης τῆς ἐκκλησίας τὴν σωματικὴν χρείαν ὁ κατάρτος. Τοιαύτην ἔχουσι πίστιν οἱ παμμίαιοι εἰς ἃς κτίζουσιν ἐκκλησίας· καὶ οὕτως καρποφοροῦσιν αὐτὰς λανθανόντως πάντας τοὺς Χριστιανούς· καὶ ἔνεκεν τούτου ἀνακαλύψας τοῖς πᾶσι τὸ παμμίαιον καὶ ἄθεον καὶ μισόχριστον καὶ παμβέβελον τοιοῦτον δραματούργημα· πάντας παρακαλῶ· φεύγετε, ἀδελφοί, ἀπὸ τῶν τοιούτων καὶ ἐκ τῶν παρ' αὐτῶν κτιζομένων ἐκκλησιῶν, ὅτι μαιννοῦσιν αὐτὰς οἱ ἀκάθαρτοι καὶ πανβέβελοι· ὁμοίως καὶ ἀπ' αὐτῶν δεῖ τῶν πλάνων τῶν φαινομένων ψευδομοναχῶν διδασκάλων καὶ ἀνιέρων ἱερέων [...] καὶ μὴ ἐκ πίστεως ὀρθῆς ἀπέρχεσθαι εἰς αὐτούς· ἢ πιστεύετε αὐτοῖς ἄχρι καὶ ψιλοῦ ῥήματος; ἀλλὰ καὶν κατὰ σάρκα συγγενὴς ἐστὶν καὶ πάνυ γνωστός, τὴν ἀγάπην αὐτῶν ἐκκόψατε ἀφ' ἑμῶν, ἵνα μὴ παγιδευθῆτε διὰ τῆς φιλίας καὶ σαρκικοῦ σπλάγχχνου, εἰ

Senza dubbio questa testimonianza interessante è condizionata dagli intenti polemici dell'autore, il cui fine è gettar discredito sulle pratiche dei Fundagiagiti esasperandone anche grossolanamente alcuni aspetti deteriori. Per certi versi il passo può richiamare alla mente certi racconti che circolavano, nella Francia meridionale del primo Duecento, circa le abitudini dei Catari: si diceva ad esempio che in un castello della Linguadoca alcuni di loro avessero realizzato, per prendersi gioco della credulità dei fedeli cattolici, una statua della Madonna col Bambino e avessero poi preso a fingere l'ottenimento di grazie e guarigioni⁵⁷. La differenza, tuttavia, rispetto ai Bogomili era che, in questo caso, all'immagine era stata conferita un'apparenza ridicola e grottesca (che tuttavia non aveva impedito l'esecuzione di copie da parte del popolo), mentre i loro equivalenti orientali, a quanto apprendiamo, erano in grado di eseguire icone conformi ai parametri comunemente riconosciuti, salvo poi oltraggiarle e disprezzarle quando si trovavano in solitudine. In buona sostanza gli eretici dell'Asia Minore si nascondevano dietro un'attività apparentemente pia come la costruzione di chiese o l'esercizio della pittura, per le quali si facevano anche pagare (il verbo εἰσπράττω usato da Eutimio aveva, in età bizantina, un senso molto specifico di 'riscuotere', 'intascare', 'acquisire denaro').

Se queste attività avevano anche un risvolto economico, tutto porta a credere che chi le svolgeva appartenesse alla categoria degli artisti. Se da un lato si fatica a comprendere quale vantaggio potesse derivare a un pittore o a un architetto dall'adesione a un'eresia che negava qualsiasi valore all'arte sacra, dall'altro si deve tenere in conto come i movimenti religiosi eterodossi esercitassero una forte attrazione nei confronti di quei ceti medi che, nelle città d'Oriente come d'Occidente, si dedicavano alle attività commerciali e artigianali. Il coinvolgimento nelle pratiche segrete dei Bogomili non poteva avere come conseguenza la rinuncia al proprio mestiere: poiché si doveva evitare di destare sospetti, bisognava continuare a comportarsi normalmente, coltivando in silenzio la propria fede e mantenendo i rapporti usuali con la propria clientela.

Del resto l'attività artistica poteva, per paradosso, risultare estremamente utile alla propagazione del messaggio ereticale. Se ne ha una prova evidente nel racconto, compreso nella *Historia Salonitanorum pontificum* dell'autore duecentesco Tommaso di Spalato, circa due fratelli di Zara che, tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo,

per la maggior parte del tempo frequentavano la Bosnia, perché erano ottimi pittori e piuttosto competenti nell'arte della lavorazione dell'oro; avevano anche una conoscenza approfondita sia delle lettere latine che di quelle slave⁵⁸.

βούλεσθε σώσαι τὰς ψυχὰς ὑμῶν, καὶ μὴ ἐν γεέννῃ τοῦ πυρὸς κολασθῆτε μετ'αὐτῶν καὶ τοῦ πατρὸς αὐτῶν τοῦ διαβόλου αἰωνίως, ἐπεὶ ὡς εἶπομεν οἱ πρὸς αὐτοὺς καὶ τὰς τούτων ἐκκλησίας εἰσερχόμενοι Χριστιανοὶ οὐ μικρῶς μαιίνονται καὶ ἀντὶ εὐλογίας ἐπισπῶνται κατάρας καὶ τὸ ἀνάθεμα. Καὶ γὰρ ὅπου οἱ δόλιοι οὗτοι καὶ ἄθεοι καὶ μιανοὶ ἐνδιατρίβουσιν, ἐκεῖ ὁ θεὸς οὐκ ἐπισκοπεῖ οὐδὲ χάρις ἁγίου πνεύματος· ἀλλ'ὁ πατὴρ αὐτῶν ὁ διάβολος, ᾧ λατρεύουσιν καὶ ᾧ προσκυνοῦσιν. Κτίζουσιν γὰρ ἐκκλησίας ὡς εἴρηται οἱ ἄσεβεῖς καὶ ὡς αὐτοὶ εἶπον καὶ ἀνωμολόγησαν οὐχὶ πίστει, ἀλλ'εἰς τὸ μαιίνειν αὐτάς· ζωγραφοῦσιν εἰκόνας καὶ ποιοῦσι σταυροὺς, οὐ πίστει, ἀλλ'ἐμπαικτικῶς καὶ ὑβριστικῶς πρὸς ἔνδειξιν καὶ ἀπάτην ποιοῦσιν αὐτά, ὅπως, ὅτε θέλουσιν καὶ εἴτι βούλονται, εἰσπράττωσιν εἰς αὐτὰ κρυφίως, καὶ καταπατοῦσι λανθανόντως».

⁵⁷ Secondo la testimonianza di Luca di Tuy: cfr. J. DUVERNOY, *Le Catharisme*, I, *La religion des cathares*, Toulouse 1989, pp. 229-231.

⁵⁸ TOMMASO DI SPALATO, *Historia Salonitanorum Pontificum*, 23, in *Monumenta spectantia ad historiam Slavorum meridionalium*, ed. F. Rački, XXVI, Zagreb 1894 (*Scriptores* 3), pp. 80-82. Trascrivo di seguito il passo nella sua interezza: «Erat [episcopus Salonitanus Bernhardus] autem insectator hereticorum valde sollicitus. Fuerunt namque eo tempore duo fratres, filii Zorobabel, quorum alter Matheus, alter vero Aristodius vocabatur. Hi quatinus essunt ex patre Appulo, erant tamen a pueritia Jaderenses cives effecti. Conversabantur vero ex maiori parte apud Bosnam, quia erant pictores optimi et in auri fabrilis arte satis exercitati; competenter etiam latine et sclavonice litterature habebant peritiam. Sed ita erant, fallente diabolo, in baratrum heretice pestis immersi, ut non solum impiam heresim obcecato corde crederent, sed etiam scelestis labiis predicarent. Hos invenit Bernardus Spalati commorantes, multosque iam pestiferi dogmatis tabe ob eis infectos. Cepit ergo paulatim eas ad catholicam normam miti sermone allicere, frequenter eos convocans, frequenter exhortans. Sed cum illi heretica calliditate tergiversantes dissimularent converti, statim archiepiscopus fecit omnia bona eorum diripi, eosque anathematis vinculo innodatus, cum magno opprobrio de civitate

Questi due artisti, che si distinguevano per la loro abilità e anche per il buon livello della loro preparazione culturale, erano in realtà originari della Puglia, anche se avevano abitato in Dalmazia sin dalla più tenera infanzia, e recavano nomi greci: Aristodio e Matteo. Caduti nel baratro dell'eresia, approfittavano del loro lavoro e delle loro conoscenze linguistiche per diffondere in una delle zone più impervie dei Balcani la propria dottrina aberrante, che si deve identificare con un'eresia dualista, giacché da altri documenti sappiamo che lungo la costa dalmata erano attive comunità 'patarine' (etichetta con cui, nelle fonti latine, ci si riferiva indifferentemente ai catari e ai loro correligionari orientali). Il passo in questione ha ricevuto un'attenzione particolare da parte di quegli studiosi che, nei decenni passati, hanno proposto una lettura in chiave 'bogomila' di quel singolare fenomeno che è stata la formazione in Bosnia, tra il XIII e il XV secolo, di una Chiesa dissidente, di fatto svincolata dal controllo sia del Papato che del metropolita serbo; in questo contesto Aristodios (identificato con un certo 'Rastudije' che compare in una lista di scomunicati del tardo Trecento) si configurerebbe quindi come una sorta di eresiarca locale, come colui che avrebbe introdotto la follia 'manichea' nella regione⁵⁹. L'intera teoria dell'adesione all'eresia da parte del clero bosniaco, tuttavia, è stata soggetta negli ultimi anni a numerose critiche e si preferisce oggi interpretare queste vicende come il risultato di un lungo isolamento, che aveva permesso la conservazione nell'area di forme di vita religiosa arcaizzanti, legate al monachesimo primitivo; in questa sorta di terra di nessuno lasciata al suo destino per secoli è naturale che alcune sette potessero agire più liberamente che altrove, anche se nulla prova che siano riuscite a guadagnare a sé l'intera popolazione locale⁶⁰.

Di certo sappiamo che regnava in Bosnia, almeno agli inizi del Duecento, una forte attitudine iconofoba e che le chiese di quella regione erano spoglie e prive di arredi, ivi comprese le croci e persino gli altari⁶¹. Nessuno può dire con certezza se questo fosse dovuto a una scelta dottrinale, a una consuetudine o a una comune negligenza, ma certo è che si fa fatica ad immaginare che sorta di contributo possano aver dato, in un contesto simile, due artisti professanti un'eresia dualista e parimenti iconoclasta; verosimilmente la loro attività deve essersi svolta in contesti profani, dove la figurazione e la decorazione erano coltivate, come dimostrano le steli funerarie denominate *stećci*, anch'esse interpretate (a torto) come esempi di iconografia bogomila⁶². In ogni

expelli. Tunc predicti fratres, videntes se maximis iniuriis dampnisque affectos, ad mandatum ecclesie sunt reversi; fecitque eos archiepiscopus suam heresim, tactis sacrosanctis evangelii, abiurare; ipsoque ab excommunicationis nexu debita solemnitate expediens, ipsorum bona restituti fecit. Sic autem omnes illi, qui per ipso decepti fuerant, ab heretica sunt contagione mundati».

⁵⁹ A. SOLOVJEV, *Autour des Bogomiles*, in «Byzantion», XXII, 1952, pp. 81-104; F. ŠANJEK, *Les Chrétiens bosniaques et le mouvement cathare, XII^e-XV^e siècle*, Paris-Louvain 1976, p. 39; DUVERNOY, *Le catharisme* cit., p. 52. L'identificazione tra *Aristodius* e *Rastudije* è stata fortemente criticata da J.V.A. FINE, *Aristodios and Rastudije – A Reexamination of the Question*, in «Godišnjak društva istoričara Bosne i Hercegovine», XVI, 1965, pp. 223-229.

⁶⁰ Per un'introduzione al problema storiografico della Chiesa bosniaca cfr. S. DŽAJA, *Die 'bosnische Kirche' und das Islamisierungsproblem Bosniens und der Herzegowina in den Forschungen nach dem zweiten Weltkrieg*, München 1978, pp. 1-68. Il volume di J.V.A. FINE, *The Bosnian Church: A New Interpretation. A Study of the Bosnian Church and Its Place in State and Society from the Thirteenth to the Fifteenth Centuries*, Boulder (CO) 1975, ha contribuito in modo fondamentale a dare un nuovo indirizzo agli studi. Utile è anche la sintesi di N. MALCOLM, *Storia della Bosnia dalle origini ai giorni nostri*, Milano 2000, pp. 54-74.

⁶¹ Tale è la descrizione lasciataci dai legati papali che visitarono la regione nel 1203: vedi INNOCENZO III, *Regesta*, VI, 141 (PL CCXV, coll. 153-155).

⁶² Sugli *stećci* e la loro complessa interpretazione esiste una vasta bibliografia; cfr. soprattutto M. MANDIĆ, *I 'Krstijani' di Bosnia alla luce dei loro monumenti di pietra*, Roma 1957; A. SOLOVJEV, *Bogomilentum und Bogomilengräber in den südslavischen Länder*, in *Völker und Kulturen Südosteuropas*, München 1959, pp. 173-198; M. WENZEL, *Bosnian Tombstones – Who Made Them and Why*, in «Südostforschungen», XXI, 1962, pp. 102-115; O. BIHALJI-MERIN, A. BENAC, *L'art des Bogomiles*, Paris-Grenoble 1963; E. VITRAY-MEYEROVITCH, D. BOGDANOVIĆ, *Les monuments funéraires de Bosnie Herzegovine sont-ils bogomiles?*, in «Archaeologia», LXXVI, 1974, pp. 21-33; S. RADOJČIĆ, *Les stećci de Bosnie et leurs reliefs*, in «Annales de l'Institut français de Zagreb», III, 2, 1976, pp. 49-62; S. BESLAGIĆ, *Stećci. Kultura i umetnost*, Sarajevo 1982; A. MILOŠEVIĆ, *Stećci i Vlasi. Stećci i vlaske migracije 14. i 15. stoljeća u Dalmaciji i jugozapadnoj Bosni*, Split 1991.

caso il loro lavoro si rivelò redditizio, visto che, a quanto apprendiamo, alla fine delle loro peregrinazioni nell'entroterra balcanico si stabilirono sulla costa, a Spalato, e acquisirono numerosi possedimenti fondiari nella zona. Non a caso, quando il locale vescovo Bernardo, che era intenzionato a troncare il loro zelo missionario, si accorse che i due fratelli lo stavano ingannando simulando una superficiale professione di fede cattolica, trovò un sistema molto persuasivo per costringerli all'abiura: bloccò tutti i loro beni e li bandì dalla città, di modo che Aristodio e Matteo, «rendendosi conto che venivano colpiti da un'enorme ingiuria e da grandissimi danni», decisero senza tentennamenti di rinunciare alle proprie convinzioni.

Vista l'abilità dei due fratelli nella dissimulazione, sembra piuttosto improbabile che, quando realizzavano opere a soggetto sacro, potessero modificare l'iconografia per introdurvi una connotazione specificamente 'bogomila'; sarebbe stata un'operazione stupida e rischiosa, che nessun adepto della setta probabilmente avrebbe voluto correre. Senonché in passato si è tentato di collegare alla loro personalità opere anche molto diverse tra loro come il Vangelo del principe Miroslav [fig. 8], che è il più antico manoscritto miniato serbo, e i due lezionari di Trogir e Spalato, realizzati in Dalmazia ai primissimi anni del Duecento⁶³. Si tratta in realtà di opere molto diverse tra loro le cui singolarità tematiche si spiegano, per un verso, con il recupero di soggetti arcaizzanti, per l'altro, con la contaminazione di tipi occidentali con schemi bizantini.

Queste proposte di attribuzione non avrebbero potuto essere formulate se non si fosse dato per scontato che le convinzioni dottrinali degli artisti dovessero per forza di cose trasparire dalle loro opere, ma di questo sarebbe inutile ricercare nelle fonti qualche conferma. Aristodios e Matteo, così come i loro colleghi fundagiagiti, probabilmente disprezzavano in segreto i dipinti e gli oggetti di oreficeria che realizzavano, ma tutto volevano meno che privarsi dei cospicui guadagni che traevano dalla propria attività; per questo avevano tutto l'interesse a offrire ai propri committenti prodotti che corrispondessero ai canoni normalmente condivisi di decenza iconografica e di eleganza formale. In altre parole, niente ci assicura che, nonostante il buon auspicio dei teologi, il pittore condividesse con i propri clienti la credenza nel significato sacro delle icone e della suppellettile ecclesiastica, senza che questo gli impedisse di riconoscerne il valore qualitativo e commerciale.

Di questa attitudine distaccata si può trovare una conferma nel fatto che, in quelle aree come il Sultanato di Rûm in cui erano compresenti comunità cristiane e mussulmane, le differenze dottrinali non impedivano agli artisti ellenofoni di partecipare alla realizzazione di opere destinate al culto rivale. Ad esempio sappiamo che la moschea del villaggio di Nidir Köy fu costruita, nel 1222, da un greco di nome Thyrianos, mentre fu probabilmente un armeno di nome Kalukyan ad erigere la sontuosa Gök Medresse di Sivas; ancora in età ottomana il progetto per un importante luogo di culto, la *türbe* di Hacı Bektâş nell'omonimo villaggio presso Kirşehir, fu affidata dal sultano Orhan (1326-1362) a un architetto di nome Nikomedianos, che senz'ombra di dubbio era un seguace dell'ortodossia bizantina, giacché decise di abbracciare l'Islâm solo quando fu salvato da una caduta dalle impalcature per intervento del derviscio a cui l'edificio era intitolato⁶⁴.

La sostanziale continuità dell'esercizio delle arti, comprese quelle figurative, nell'Anatolia del Due e Trecento dev'essere inquadrata innanzitutto nel contesto di quella singolarissima

⁶³ Đ. STRIČEVIĆ, *Majstori miniatura Miroslavljevog jevanđelja*, in «Zbornik radova Vizantološkog instituta», I, 1952, pp. 181-203; B. PECARSKI, *Byzantine Influences on Some Silver Book Covers in Dalmatia*, in *Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines* (Ochride, 10-16 settembre 1961), Beograd 1964, III, pp. 315-320.

⁶⁴ S. VRYONIS, *The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century*, Berkeley 1971, pp. 235-237. Su Kaluyan-Kalukyan cfr. J.M. ROGERS, *The Çifte Minare Medrese at Erzurum and the Gök Medrese at Sivas. A Contribution to the History of Style in the Seljuk Architecture of 13th Century Turkey*, in «Anatolian Studies», XV, 1965, pp. 63-85, in part. p. 81. Sulla *türbe* di Hacı Bektâş, cfr. I. BELDICEANU-STEINHERR, *Hadji Bektach et son sanctuaire en Cappadoce*, in «Cahiers d'archéologie», 283, mai 2003, pp. 86-89; il miracolo dell'architetto Nikomedianos è ricordato nel *Vilayetname di Hacı Bektâş*, in E. GROSS, *Das Vilayet-name des Haggi Bektash. Ein türkisches Derwischewangelium*, Leipzig 1927, p. 152. Per il coinvolgimento di architetti e muratori greci nella costruzione degli edifici selgiuchidi cfr. anche R. OUSTERHOUT, *Ethnic Identity and Cultural Appropriation in Early Ottoman Architecture*, in «Muqarnas», XII, 1995, pp. 48-62.

esperienza di «melting pot religioso e meticcaggio culturale», così come l'ha definita Michel Balivet, che fu il processo di islamizzazione nei territori selgiuchidi e poi ottomani⁶⁵. Come è stato posto in evidenza in una serie di studi recenti, nel progressivo avvicinamento tra l'elemento greco e quello turco della popolazione e nella contaminazione di culti e credenze hanno giocato un ruolo fondamentale quelle confraternite mussulmane eterodosse come i Bektaşī, i Bedreddinī e, soprattutto, i Mevlevī o 'dervisci danzanti' che si ispiravano alle dottrine mistiche *sūfī*. Per la loro natura interconfessionale e sincretistica queste comunità, i cui membri apparivano investiti di un carisma analogo a quello dei tradizionali monaci ed eremiti, riuscivano ad attirare l'interesse e la devozione delle masse cristiane, in particolare di quelle fasce della popolazione urbana che erano impegnate nelle attività artigianali e commerciali⁶⁶.

Tra queste va annoverato un certo numero di pittori che erano attivi, nel secolo XIII, nella capitale selgiuchide, Konya, e che, a quanto sembra, godevano di una certa fama agli occhi dei propri contemporanei; la loro attrazione verso i mistici *sūfī* era pienamente ricambiata da questi ultimi, che mostravano interesse verso la loro arte e arrivavano ad ammettere la liceità e l'utilità del culto delle immagini per i seguaci di una fede fondata sul dogma dell'Incarnazione. Il grande filosofo andaluso Ibn Arabī (1164-1240), che apprezzava la bellezza di un'immagine come il risultato di un'attività umana ispirata direttamente da Dio, dichiarò nel suo *Futuhat* di aver conosciuto proprio a Konya il «più meraviglioso pittore» della sua vita. Questi, che era un greco, volle mostrargli un suo dipinto in cui era rappresentata una pernice in modo tanto realistico da trarre in inganno persino un falcone, che appena la vide, credendola vera, si gettò in picchiata contro di lei per ghermirla. In seguito al fatto, tutti i presenti si stupirono moltissimo della perfezione illusionistica dell'opera e a quel punto il pittore volle sapere il giudizio del mistico spagnolo:

Egli chiese: «Che ti sembra di questa pittura?». Io gli risposi: «Che è fatta in modo assai perfetto, salvo che vi è un difetto nascosto». Il pittore (che precedentemente l'aveva fatto notare ai presenti, mettendosi d'accordo con loro), mi disse: «E qual è mai questo difetto, visto che le proporzioni della figura sono esatte?». Io gli risposi: «Nelle sue zampe c'è un piccolo eccesso di lunghezza, non più di un chicco d'orzo, ma più di quanto esiga la proporzione del corpo». Il pittore si alzò e, baciandomi sulla testa, esclamò: «Lo avevo fatto apposta per metterti alla prova!»⁶⁷.

Affiora qui, come si capisce, l'antico *topos* dell'artista-mago e dell'arte come copia fedele della realtà, noto da una lunga serie di aneddoti a partire dal confronto tra Zeusi e Parrasio a noi tramandato da Plinio⁶⁸. Tuttavia, l'aspetto più interessante di questo racconto è la speciale sintonia che regna tra l'artista, la cui abilità si misura sul metro della fedeltà mimetica e sul rispetto delle proporzioni, e il sapiente mussulmano che è in grado di riconoscerla e apprezzarla. Anche se valutazioni di singoli pittori dal punto di vista qualitativo non erano mancate nella letteratura

⁶⁵ M. BALIVET, *Romanie byzantine et Pays de Rûm turc. Histoire d'un espace d'imbrication gréco-turque*, Istanbul 1994, p. 191.

⁶⁶ M. BALIVET, *Islam mystique et révolution armée dans les Balkans ottomans. Vies du cheikh Bedreddīn, le «Hallāj» des Turcs (1358/59-1416)*, Istanbul 1995, in part. pp. 10 e 16-17, dove pone nel giusto rilievo il ruolo svolto dall'arte e dalle immagini nell'avvicinamento tra i dervisci e alcuni settori della popolazione ellenofona. Cfr., più in generale, A. DUCCELLIER, *Cristiani d'Oriente e Islam nel Medioevo. Secoli VII-XV*, Torino 2001, pp. 403-409. Una forma di culto delle immagini, consistenti sia in rappresentazioni figurative che in composizioni calligrafiche (cioè realizzate con la combinazione di segni cufici), caratterizzava in particolare l'Ordine dei Bektaşī [fig. 11]: vedi soprattutto F. DEJONG, *Pictorial Art of the Bektashi Order*, in R. LIFCHEZ (ed.), *The Dervish Lodge. Architecture, Art, and Sufism in Ottoman Turkey*, Berkeley 1992, pp. 228-241.

⁶⁷ Il passo del *Futuhat al-Makkiya* (II, 552) è riportato in traduzione spagnola in M. ASÍN PALACIOS, *El Islam cristianizado. Estudio del «sufismo» de las obras de Abenarabi de Murcia*, Madrid 1981², p. 90. Ibn Arabī, oltre ad apprezzare le immagini per il loro valore estetico, arrivò anche a giustificarne l'uso per i Cristiani, in virtù del fatto che, secondo il loro credo, Dio aveva preso una forma umana attraverso l'Incarnazione: cfr. M. CHODKIEWICZ, *Seal of the Saints. Prophethood and Sainthood in the Doctrine of Ibn 'Arabī*, Cambridge 1993, 76. Sul rapporto di Ibn Arabī col Cristianesimo cfr. ancora BALIVET, *Islam mystique* cit., pp. 9-11, e DUCCELLIER, *Cristiani d'Oriente* cit., pp. 398-399.

⁶⁸ Per una discussione di questo *topos* dell'«artista-mago» rimando al secondo capitolo di E. KRIS, O. KURZ, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, Torino 1980, pp. 60-62.

bizantina (basti pensare a certe parole di Michele Psello sulle diverse ‘maniere’ con cui erano realizzate le icone)⁶⁹, nessuna può confrontarsi con questa straordinaria celebrazione dell’arte come autentica esperienza intellettuale.

Oltre che da considerazioni di ordine economico e politico, la reciproca simpatia tra pittori e mistici *sūfī* nel Sultanato di Rūm poteva essere motivata dal comune interesse per l’aspetto propriamente ‘estetico’ delle opere d’arte. Da questo punto di vista il personaggio indubbiamente più singolare è Celal ad-Dīn Rūmī (1207-1273), meglio noto come Mevlānā (‘Maestro’), il poeta e visionario proveniente dal Khorasan che, ai tempi del sultano Giyaseddin Keyhüsrev II (1236-1246), fondò a Konya l’ordine dei dervisci danzanti, reclutando molti dei suoi adepti presso i ceti artigiani della capitale selgiuchide⁷⁰. La sua familiarità con gli artisti è posta in evidenza da molti aspetti della sua personalità: nel racconto del suo ‘agiografo’ Aflakī si racconta che persino l’ispirazione per la sua danza statica gli era venuta dal ritmo creato dai martelli degli orafi greci e turchi che lavoravano l’oro⁷¹. Inoltre, egli stesso, nel proprio *Mathnavī*, aveva paragonato l’esperienza del mistico all’opera di un artista, rileggendo in chiave personale un antico racconto persiano relativo a una gara fra pittori cinesi e greci alla corte di Alessandro Magno [fig. 10]: chiamati a decorare due pareti antistanti, i primi avevano realizzato un bellissimo affresco, gli altri avevano levigato così bene la superficie che l’immagine dipinta dai loro rivali vi si rifletteva in modo prodigioso; allo stesso modo il *sūfī* doveva realizzare un’attenta politura del proprio cuore affinché l’effigie divina potesse rimanervi impressa⁷².

Fra i seguaci di Mevlānā si contavano anche dei pittori greci, che frequentavano il Maestro e seguivano i suoi precetti senza necessariamente convertirsi all’Islām, anche se le parole di Celal ad-Dīn talvolta riuscivano a persuaderli; in tal caso, la nuova professione di fede non impediva loro di continuare ad esercitare il proprio mestiere. Il racconto di Aflakī ci descrive le personalità di due di questi: Kalo Yani, che rimase sempre fedele al Cristianesimo, e ‘Ain ad-Dawla, che invece si convinse ad abbracciare la fede di Maometto e, come indica il nome, a farsi turco⁷³. Di entrambi si

⁶⁹ MICHELE PSELLO, *Discorso intorno alla Crocifissione di Nostro Signore Gesù Cristo*, 63, in P. GAUTIER, *Un discours inédit de Michel Psellos sur la Crucifixion*, in «Revue des études byzantines», XLIX, 1991, pp. 5-66, in part. pp. 65-66. Cfr. le osservazioni di H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, pp. 292-296.

⁷⁰ VRYONIS, *The Decline* cit., pp. 389-390; BALIVET, *Islam mystique* cit., pp. 11-24.

⁷¹ ŠEMS-ED-DİN detto AFLAKĪ, *Manāqib ul-‘arīfīn*, 299 e 567, in C. HUART, *Les Saints des Derviches tourneurs*, 2 voll., Paris 1918-1922, I, pp. 336-337; II, pp. 198-199. Sulla storia e il significato dei movimenti di danza dei ‘dervisci ruotanti’ cfr. N. UZLUK, *Mevlevilikte resim, resimde Mevleviler*, Ankara 1957.

⁷² A.J. ARBERRY, *Tales from the Masnavi*, London 1961, pp. 77-78. Sul *topos*, celebrato in particolare dall’*Iskandarnamē* di Nīzamī, vedi M. LAMEI, *La poétique de la peinture en Iran (XIV^e-XV^e siècle)*, Bern 2001, e SIMS, MARSHAK, *Peerless Images* cit., p. 317.

⁷³ Su questi due personaggi, cfr. S. VRYONIS, *Byzantine and Turkish Societies and Their Sources of Manpower*, in V.J. PARRY, M.E. YAPP (eds.), *War, Technology and Society in the Middle East*, London 1975, pp. 125-152; ID., *The Decline* cit., pp. 237-238; BALIVET, *Islam mystique* cit., pp. 15-16; DUCCELLIER, *Cristiani d’Oriente* cit., p. 378. L’attività di artisti greci per committenti selgiuchidi, quale è attestata dall’episodio di Gurdji Khatun descritto qui di seguito, testimonia a favore della *koinè* artistica islamo-bizantina che è manifestata dai caratteri stilistici delle opere di miniatura prodotte a Konya nel secolo XIII, e di altre opere d’arte e d’architettura prodotte in Anatolia in questo periodo: un caso interessante di ibridazione stilistica e iconografica è rappresentato dalle illustrazioni del ms. Persan 174 della Bibliothèque Nationale de France, realizzato ad Aksaray nel 1271 (R. ETTINGHAUSEN, *Turkish Miniatures*, New York 1965, pp. 8-9). Sul problema storiografico dei rapporti artistici turco-bizantini tra il XIII e il XV secolo vedi adesso la sintesi di S. REDFORD, *Byzantium and the Islamic World, 1261-1557*, in H.C. EVANS (ed.), *Byzantium. Faith and Power*, Catalogue of an exhibition held at the Metropolitan Museum of Art (New York, 23 March-4 July 2004), New York 2004, pp. 389-396; nello specifico sulla pittura in età selgiuchide e proto-ottomana vedi G. İNAL, *Türk minyatür sanatı (Başlangın dan Osmanlılara Kadar)*, Ankara 1995. L’interesse dei sultani selgiuchidi verso la tradizione figurativa bizantina è posto in rilievo dall’uso politico delle immagini cristiane, come si evince chiaramente dall’iconografia numismatica, in cui ricorrono le effigi di Cristo e di san Giorgio: cfr. R. SHUKUROV, *Christian Elements in the Identity of the Anatolian Turkmens (12th-13th Centuries)*, in *Cristianità d’Occidente e cristianità d’Oriente (secoli VI-XI)*, Atti della LI settimana di studio della Fondazione Centro italiano di studi sull’Alto Medioevo (Spoleto, 24-30 aprile 2003), 2 voll., Spoleto 2004, I, pp. 707-759. In generale sul carattere composito dell’arte selgiuchide cfr. la recente sintesi di N. ÖLÇER, *The Anatolian Seljuks*, in D.J. ROXBURGH (ed.), *Turks. A Journey of a*

diceva che fossero estremamente dotati – infatti «erano due pittori greci incomparabili in quest'arte e in quella della rappresentazione delle figure» – ma solo del secondo si arrivava ad affermare, a causa della sua straordinaria abilità, che «era un secondo Mani per la pittura e il disegno delle figure e che avrebbe potuto dire a Mani stesso, a proposito della sua arte: “Tu resti impotente dinanzi al mio talento”».

Il sultano Keyhüsrev II pensò bene di invitarlo a corte, lo insignì di vesti onorifiche e gli diede il compito di realizzare un ritratto di Mevlânâ che sarebbe stato di grande consolazione per la sua sposa Görçi Hatun, una principessa georgiana che era divenuta anch'essa seguace dei dervisci danzanti ma non aveva la possibilità di unirsi alle loro cerimonie. Fu in questo modo che 'Ain ad-Dawla, ancora cristiano, ebbe modo di conoscere per la prima volta il Maestro di Rûm; dopo che questi lo ebbe molto cordialmente invitato a realizzare l'opera se ne era capace, l'artista prese i pennelli e si mise così al lavoro:

gettò un colpo d'occhio e si occupò di tracciare la figura; disegnò quindi su un foglio un ritratto estremamente delicato: vide allora che non era quello che aveva visto prima. Fece un altro disegno su un altro foglio e, quando il ritratto fu terminato, apparve una figura completamente diversa; e così di seguito su venti fogli colorati in modo diverso tracciò altrettante figure; quante più ne dipingeva e quante più ne considerava, tanto più vedeva il suo modello in un aspetto completamente diverso [...].

Ritrarre un uomo che reca nel cuore l'immagine di Dio è un'impresa sovrumana, ma non si può dire che il pittore, nei limiti della sua natura umana, non avesse adempiuto al suo compito: portò infatti tutti quanti i fogli a Görçi Hatun, che si ritenne soddisfatta di poter continuare, attraverso di quelli, a contemplare il volto del mirabile derviscio. 'Ain ad-Dawla, per conto suo, continuò a frequentare le riunioni dei dervisci danzanti e, probabilmente, vi introdusse anche il suo correligionario Kalo Yani⁷⁴.

Thousand Years, 600-1600, exhib. cat. (London, Royal Academy of Arts, 22 January-12 April 2005), London 2005, pp. 104-113.

⁷⁴ AFLÂKÎ, *Manâqib*, 296 (ed. cit., I, pp. 275-276): «On rapporte que les amis honorés, les rapprochés de l'enceinte interdite joyeuse (que Dieu magnifie leur mention!) racontent que la reine de l'époque, la dame du siècle, l'épouse du sultan, Gurdji-Khâtoun (que Dieu l'ait en sa miséricorde!), qui était une des amies sincères et disciple de la famille, et qui brûlait constamment du feu du désir de voir notre maître, par un concours de circonstances, voulut se rendre à Qâçariyyé. Comme le sultan ne pouvait rien lui refuser, parce qu'elle était distinguée et d'une grande fermeté d'opinion, et que d'un autre côté elle ne pouvait pas supporter la brûlure que lui causait l'absence du maître, le sultan fit appeler un peintre qui était un second Manès pour la peinture et le tracé des figures, et qui aurait pu dire à Manès lui-même, à propos de son art: “Tu restes impuissant devant mon talent”. On l'appelait 'Ain-ed-daula Roûmî. Il lui donna des robes d'honneur, et lui ordonna de fixer sur un carton le portrait de notre maître, et comme il le disait, il fallait qu'il le peignit avec une extrême beauté, afin qu'il fût le compagnon de l'âme dans les voyages de la dame. Donc 'Ain-ed-Daula se rendit auprès de notre maître avec quelques personnes sûres, afin de l'informer de cette histoire. Il s'inclina et se tint debout, éloigné. Avant qu'il prononçât un mot, le maître lui dit: “C'est avantageux, si tu le peux”. Cependant, 'Ain-ed-daula ayant pris ses pinceaux à la main, s'avança: notre maître se tenait debout; le peintre jeta un coup d'œil et s'occupa de tracer la figure; il dessina sur un carton un portrait extrêmement délicat; il vit alors que ce n'était pas ce qu'il avait d'abord vu; il jeta un autre dessin sur un autre carton; quand le portrait fut terminé, il parut une tout autre figure; ainsi de suite sur vingt cartons diversement coloriés, il traça des figures; plus il en peignait, et plus il les considérait, plus il voyait la figure de tout autre façon. L'infortuné peintre resta stupéfait; il poussa un cri et s'évanouit; il brisa ses pinceaux, et reconnaissant son impuissance, se prosterna. Cependant notre maître avait commencé à réciter ce même *ghazel* où il dit: “Hélas! Quel est cet être sans couleur et sans signe que je suis? Comment me verrais-tu tel que je suis? Tu m'a dit: Apporte les mystères au milieu [de nous]; où est le milieu, dans ce milieu qui est moi-même? Comment mon âme pourrait-elle être tranquille, chez un être à l'âme reposée que je suis? La mer que je suis, s'est noyée également en elle-même; étonnante mer sans limites que je suis!” Tout en pleurant, 'Ain-ed-daula sortit et porta les cartons à Gurdji-Khâtoun. Celle-ci les déposa dans un coffret qu'elle conservait avec elle, soit en voyage, soit à la maison. Lorsque le désir de voir le maître l'emportait, immédiatement elle réalisait son image, jusqu'à ce qu'elle trouvât le repos». Questo episodio è stato recentemente commentato da A. EASTMOND, *Gurji Khatun and the Icon that Converted a Man to Islam*, in A. CALDERONI MASETTI, C. DUFOUR BOZZO, G. WOLF (eds.), *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, Atti del convegno (Genova, 27-29 maggio 2004), di prossima pubblicazione.

Quando non si occupavano di cerimonie religiose, i due artisti parlavano tra loro di problemi relativi alla pratica della pittura e affrontavano temi come la qualità o la carica innovativa delle opere; nessuno può dire se queste conversazioni fossero abituali nelle botteghe pittoriche bizantine oppure se si deve pensare che sono state un risultato specifico della singolare esperienza multiculturale messasi in atto nel Sultanato di Rûm. Certo è che, secondo quanto narra Aflakî, un giorno Kalo Yani disse al collega:

A Costantinopoli sono state rappresentate su una tavola le figure di Maria e di Gesù, che sono senza eguale come lo sono i loro due modelli. I pittori del mondo intero sono venuti e non sono stati in grado di riprodurre siffatte figure.

‘Ain ad-Dawla, stimolato da un desiderio intenso di vedere questo dipinto, si recò nella capitale bizantina e si mise al servizio dei monaci presso i quali era conservato; quindi, approfittando di un momento propizio, si mise l'icona sotto il braccio e la portò con sé a Konya, al fine di mostrarla a Mevlânâ. Questi, dopo averla esaminata, osservò: «Queste due belle figure si lamentano amaramente di te; dicono: “Non è sincero nell’amore che ha per noi: è un falso innamorato”»; il derviscio voleva dire che l’apprezzamento estetico di un'icona poteva essere di impedimento alla venerazione dei personaggi sacri, che il riconoscimento dell’‘arte’ come pura bellezza metteva in secondo piano il suo valore religioso. «Tu che sei una figura con anima», lo rimproverò aspramente, «tu che possiedi così tante arti e sei stato fabbricato da un Creatore la cui opera è costituita dall’Universo, da Adamo e da tutto ciò che si trova sulla terra e nei cieli, puoi permetterti di abbandonarlo e di innamorarti di una pittura senz’anima e senza idea? Che cosa può venir fuori da queste figure prive di coscienza? Che vantaggio puoi ricavarne?». Questa argomentazione lo convinse a inchinarsi e a convertirsi all’Islâm⁷⁵.

Nella realtà, è probabile che il legame con la corte selgiuchide e la posizione privilegiata che ‘Ain ad-Dawla aveva acquisito per la munificenza di Keyhüsrev II abbiano giocato un ruolo più importante delle parole di Celaleddin Rûmî nella scelta di farsi mussulmano. Quello che, tuttavia, mi sembra interessante porre in evidenza è come tale scelta non dovesse comportare un cambiamento di vita veramente traumatico: il pittore avrebbe continuato ad esercitare il suo mestiere semplicemente cambiando il proprio repertorio; avrebbe smesso di dipingere icone, ma in compenso gli sarebbe stato richiesto di realizzare ritratti, illustrazioni di poemi epici e di scene cortesi. Soggetti di questo genere, svincolati da qualsiasi funzione sacra, potevano offrirgli il destro per esprimere al meglio la propria bravura: infatti sarebbero stati apprezzati soprattutto per la loro bellezza, a differenza delle immagini religiose dove a contare, più che la raffinatezza formale, era la conformità all’aspetto ideale dei personaggi sacri. In una situazione del genere, agli occhi di artisti che valutavano le proprie opere, religiose e non, sul metro della sola qualità estetica, l’apostasia non

⁷⁵ AFLAKÎ, *Manâqib*, 429 (ed. cit., II, pp. 69-70): «Kalo Yani [variante *Kâliyoyân* in un altro manoscritto] le peintre et ‘Ain-ed-daula étaient deux peintres grecs incomparables dans cet art et dans celui de la représentation des figures: ils étaient devenus disciples du Maître. Kalo Yani dit un jour: “A Constantinople, on a représenté sur un tableau les figures de Marie et de Jésus, sans pareils comme le sont leurs deux modèles. Les peintres du monde entier sont venus et n’ont pas pu reproduire de pareilles figures”. ‘Ain-ed-daula, mu par le désir intense de voir ce tableau, se mit en route, séjourna un an dans ce grand couvent de Constantinople [où il était conservé], et se mit au service des moines qui y habitaient. Une nuit, ayant trouvé l’occasion favorable, il mit ce tableau sous son bras et partit. Arrivé à Qonya, il rendit visite au Maître: “Où étais-tu?” lui demanda celui-ci. Il raconta l’aventure du tableau. “Voyons ce charmant tableau, dit le Maître; il faut qu’il soit bien beau et gracieux”. Après l’avoir contemplé longuement, il reprit: “Ces deux belles figures se plaignent amèrement de toi; elles disent: ‘Il n’est pas droit dans l’amour qu’il a pour nous: c’est un faux amoureux’”. “Comment cela?” dit le peintre. “Elles disent: nous ne dormons ni ne mangeons jamais, nous veillons la nuit et nous jeûnons le jour, tandis que ‘Ain-ed-daula nous a abandonnées; il dort la nuit et mange le jour, il n’est positivement pas d’accord avec nous”. “Il est absolument impossible, dit le peintre, qu’elles dorment et qu’elles mangent; elles ne peuvent pas parler, ce sont des figures sans âme”. “Toi qui est une figure avec âme, dit le Maître, qui possèdes tant d’arts, et qui as été fabriqué par un Créateur dont l’œuvre se compose de l’Univers, d’Adam et de tout ce qui est sur la terre et dans les cieux, est-il permis que tu le délaisses et que tu tombes amoureux d’une peinture sans âme et sans idée? Que peut-il résulter de ces figures inconscientes? Quel profit peux-tu en tirer?” Aussitôt le peintre se repentit, s’inclina et se convertit à l’islamisme».

doveva pesare poi troppo, se imponeva loro di impegnarsi a tempo pieno nell'esercizio di un'arte figurativa priva di condizionamenti confessionali.