

Pratica artistica e scambi culturali nel Levante dopo le crociate

Michele Bacci

Il 28 maggio del 1291, dopo poco più di un mese di assedio, il porto di Acri cadde in mano alle truppe mamelucche del sultano al-Ashraf Khalil. Questi, per celebrare il proprio trionfo, ordinò la distruzione della città e la dispersione dei suoi marmi e delle sue glorie artistiche, al punto che un intero portale, appartenente probabilmente alla chiesa di San Giovanni, venne trasportato al Cairo per essere più tardi reimpiegato nella *madrassa*-mausoleo di al-Malik al-Nasir, nel Bayn al-Qasrayn, dove si erge tuttora¹. In tal modo quello che era stato, oltre che uno straordinario nodo commerciale, anche un notevole centro artistico, animato dalla presenza di botteghe di scultori, pittori e miniatori di diversa origine e orientamento, terminò bruscamente ogni attività². Stando alle parole del pellegrino Giacomo da Verona, ancora nel 1335 erano molti coloro che, nelle comunità latine del Levante, non cessavano di lamentarsi e vestirsi a lutto per la perdita dell'ultimo baluardo crociato in Terrasanta³.

Tuttavia, la fine dell'esperienza politica e militare del regno latino, per quanto mal digerita, non comportò una vera e propria interruzione dei traffici che, con l'approvazione o meno della Chiesa di Roma, si svolgevano lungo le rotte di navigazione che univano i maggiori porti del Mediterraneo occidentale (Barcellona, Marsiglia, Genova e soprattutto Venezia) con i principali empori d'Oriente, da Alessandria d'Egitto a Laizza, nella Cilicia armena, e a Famagosta, sull'isola di Cipro. I territori disposti lungo le principali direttrici marittime del Levante, che rappresentavano altrettante tappe della navigazione lungo costa, erano tutti, nel XIV e XV secolo, saldamente in mano latina: qualsiasi imbarcazione che fosse salpata dalla laguna veneziana, ad esempio, avrebbe potuto avvalersi ininterrottamente o quasi di approdi sicuri lungo tutta la costa dalmata, nelle isole ioniche, a Creta e nelle città di Modone e Corone in Morea (facenti parte dello Stato da Mar), nell'Atene franca e poi catalana e fiorentina, nelle isole genovesi dell'Egeo, nella Rodi dei Cavalieri, nella Castelrosso giovannita e quindi aragonese, e infine nella Cipro dapprima lusignanea e poi veneziana.

Lungo questa fondamentale via d'acqua, che garantiva l'arrivo in Europa occidentale delle merci preziose provenienti dai territori del Vicino Oriente, circolarono intensamente, nel tardo Medioevo, manufatti artistici di ogni genere, tra cui oggetti in rame lavorato dalla Siria e dall'Egitto, manoscritti armeni, icone costantinopolitane, sculture francesi e tavole dipinte italiane e spagnole, giunte al seguito di mercanti, ambasciatori e pellegrini: alla luce di tutto questo non deve destar meraviglia imbattersi, in una chiesa di rito greco sull'isola di Kimolos, nell'Egeo, in un'affollata *Crocefissione* del tardo Trecento o primo Quattrocento, la cui concezione compositiva trova affinità con opere veneziane contemporanee, mentre alcuni dettagli, come la presenza del soldato dai tratti mongolici, riprendono formule derivate dalla pittura senese⁴. Né meno sorprendente è ritrovare un'immagine catalana di *Santa Caterina*, dipinta dal non meglio noto Martino di Villanueva nel 1387, nel monastero del Sinai⁵ o una tavola catalana un po' più tarda di *Santa Barbara*, già depositata come ex voto nella chiesa del Vecchio Cairo dedicata alla grande martire⁶.

Una certa quantità di riferimenti sia testuali, sia materiali permette di affermare che simili percorsi furono battuti, nelle diverse direzioni, da un buon numero di artisti itineranti. Per quanto ri-

guarda, ad esempio, i maggiori porti della costa dalmata, alcuni documenti d'archivio danno testimonianza di come, accanto ai maestri locali e a una fitta serie di colleghi veneziani, bolognesi, toscani e pugliesi, vi fossero attivi anche pittori bizantini, di cui ci sono stati tramandati alcuni nomi: Giovanni Klerikopoulos a Zara nel 1314, Nikolaos a Cattaro nel 1326, Manuél a Ragusa nel 1367, Giorgos a Cattaro nel 1377 e ancora maestro Jovan, ossia Ioánnis, a Ragusa nel 1388. Un'icona databile entro il secondo quarto del Trecento nel Museo di Korāula, che rappresenta la Vergine col Bambino in trono nell'atto di ricevere la raccomandazione di una donatrice, dev'essere probabilmente considerata il frutto del lavoro di uno di questi artisti⁷.

È fatto certamente ben noto che i maestri di Tessalonica e Costantinopoli viaggiassero molto nel XIV secolo, in cerca di buone commissioni presso le potenze emergenti del momento. In gran parte si dirigevano verso l'entroterra balcanico, dove erano chiamati, come Michele ed Eutichio Astrapás, a decorare quanto più sontuosamente possibile i grandi monasteri fondati dai sovrani serbi, ma all'occorrenza, e in particolare nella seconda metà del secolo, accettarono di lavorare in zone sempre più remote, arrivando a spingersi fino in Georgia, come nel caso di Manuél Evgénikos a Xalendžica, o nella Russia settentrionale, come dimostra in particolare l'attività di Teofane il Greco dapprima in Crimea, quindi a Novgorod e a Mosca⁸. Ben presto, tuttavia, gli artisti greci avevano iniziato a muoversi lungo le direttrici marittime per lavorare nelle città portuali: il caso della cattedrale di Genova, con la sua ampia decorazione paleologa realizzata forse da un maestro di nome Markos agli inizi del Trecento⁹, è indubbiamente il più eloquente in questo senso, ma si hanno buone ragioni per immaginare che Venezia abbia presto rappresentato un polo d'attrazione fondamentale per tutti quei pittori che svolgevano le loro attività nello Stato da Mar e lungo la costa dalmata¹⁰.

Anche se in questo senso non ci soccorre granché la documentazione superstite (che è forse ancora sepolta negli archivi veneziani), un indizio indiretto è offerto, naturalmente, dalla familiarità che gli artisti locali dimostrano di avere con le correnti più aggiornate della pittura paleologa, qual è rivelata da opere come il *Tritico di santa Chiara* di Trieste e da buona parte dell'attività di Paolo Veneziano e della sua bottega, presso la quale si sviluppa un'arte originale che si distingue per la capacità di operare una sintesi profonda tra elementi diversi, di matrice bizantina, giottesca e nordica¹¹. La possibilità che l'aggiornamento sulle tendenze costantinopolitane contemporanee sia stato favorito dall'attività in città di pittori paleologi sembra oggi essere indicata da alcune di quelle opere stilisticamente ibride che Edward B. Garrison aveva classificato come "adriatiche"¹² e che oggi si tende in parte a considerare come dipinti di artisti greci itineranti che lavoravano per committenti latini. Un caso emblematico è rappresentato dal tritico di Polesden Lacey, databile entro il secondo quarto del Trecento, in cui viene operata una precisa selezione stilistica, che concentra nelle composizioni sceniche i richiami all'arte italiana, mentre definisce le figure dei santi conformemente agli stilemi della miniatura costantinopolitana della prima metà del XIV secolo¹³. Un gruppo abbastanza folto di dipinti, tra cui la *Crocefissione* del Pomona College di Claremont (California)¹⁴, il *Dittico Sterbini* del

I. Rodi, *San Giovanni del Kollakion*, Santa Lucia
(secondo quarto del XIV secolo)



Museo nazionale di Palazzo Venezia a Roma¹⁵, la pala d'altare del Museo civico di Messina con la *Vergine tra i santi Agata e Bartolomeo*¹⁶ e la tavola con *Crocefissione e Madonna col Bambino* del Rijksmuseum di Amsterdam¹⁷, può essere interpretato come il risultato dell'attività a Venezia o nei suoi domini di pittori greci che, lungi dal rimanere rigidamente fedeli alle proprie convenzioni, si confrontano con le opere dei colleghi italiani e le reinterpretano in modo assolutamente personale, appropriandosi liberamente di formule compositive, schemi iconografici e soluzioni formali appartenenti alla tradizione italiana¹⁸. Quest'attitudine può del resto esser stata favorita dall'introduzione di motivi di derivazione occidentale che si osserva, nello stesso periodo, anche nella produzione figurativa riconducibile ai maggiori centri bizantini¹⁹.

Bisogna tener conto, d'altra parte, anche del processo inverso, che spinse alcuni pittori italiani, nel corso del Trecento, a cercar fortuna nei territori latini del Levante. Uno di questi sbarcò a Rodi, non più tardi del secondo quarto del secolo, per dipingere un'immagine di *Santa Lucia* ancor oggi visibile all'interno della chiesa di San Giovanni del Kollakion, nel quartier generale dell'Ordine militare degli Ospedalieri²⁰. L'opera è chiaramente caratterizzata da soluzioni iconografiche e compositive occidentali, come la cornice multicolore, il coronamento a cuspide o i raggi in-

cisi sulle aureole; le sue caratteristiche formali presuppongono inoltre una profonda familiarità con la maniera di Giotto, forse nella sua variante napoletana in virtù di certe affinità che si possono riscontrare col trattamento delle fisionomie che caratterizza la pittura dei seguaci partenopei del maestro fiorentino (fig. 1). Più frequentemente testimoniati sono i viaggi dei pittori veneziani, che sappiamo essersi mossi frequentemente lungo le due sponde dell'Adriatico, nei territori dello Stato da Mar e occasionalmente ancor più oltre, arrivando a spingersi ben oltre il Mediterraneo, come nel caso di Nicolò Brancalione, che agli inizi del XVI secolo fece fortuna nel remoto regno d'Etiopia, realizzando icone e manoscritti miniati in uno stile "africaneggiante" che, senza rinunciare ad attingere al repertorio figurativo italiano, si sforzava soprattutto di adattarsi alle consuetudini artistiche locali²¹.

Più massiccio ed organico sembra esser stato lo stabilirsi a Creta, il più importante dei domini veneziani nel Levante prima dell'annessione di Cipro, di botteghe di artisti provenienti dalla laguna. L'adozione, da parte dei locali pittori greci, di formule di derivazione italiana sin dai primi decenni del Trecento – ossia nello stesso momento in cui i pittori veneziani si appropriavano di formule di origine paleologa – indica la precocità della penetrazione dei modelli occidentali sull'isola, che si può ritenere mediata dal-

2. Famagosta, veduta con la chiesa metropolitana di San Giorgio dei Greci e la cattedrale latina di San Nicola (Lala Mustafâ Camii)

3. Famagosta, San Giorgio dei Latini, sculture lungo il lato nord (inizi XIV secolo)



l'attività *in loco* di pittori veneti²². Di alcuni di questi ci sono rimasti riscontri nelle fonti documentarie: già nelle prime due decadi del secolo erano attivi a Candia due probabili fratelli, Michele e Ottorino Venier e, successivamente, vi presero dimora diversi altri pittori il cui nome denunciava chiaramente l'origine lagunare, come Gioacchino Tedaldo – probabilmente il figlio del pittore veneziano Angelo di cui ci è rimasto il testamento datato 30 dicembre 1324²³ – o ancora Benedetto Gradenigo e Fantino Morante²⁴. Questi, all'occorrenza, non disdegnavano di lavorare per committenti greci, come attesta un atto rogato il 31 luglio 1353 con cui uno di loro, Giovanni Gradenigo, si impegnava con lo ieromonaco Daniele *Trasthrea* a portare a compimento la decorazione pittorica di una chiesa intitolata al Cristo Pantokrator, realizzando “omnes ystorias” che quegli gli avesse ordinato²⁵. Viceversa, che i committenti latini non avessero necessariamente un rapporto preferenziale con gli artisti veneti è posto in evidenza da un altro documento, dato 31 ottobre 1371, con cui il *papàs* Giovanni Franco (Ioánnis Frángos) prometteva a tale Costanzo Gerardo di dipingere integralmente una sua cappella, “id est tam muros eius quam voltas, a parte interiori, ita quod nichil restet de ipsis vacuum et non pictum a picturis interis”; i soggetti dovevano replicare esattamente quelli realizzati nella chiesa di un paese vicino²⁶.

La situazione si fece ancora più complicata, tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, con l'immigrazione a Candia di pittori provenienti da Costantinopoli, di cui sembrano dar testimonianza, da una parte, una serie di complessi decorativi ed icone di forte impronta paleologa realizzati intorno all'anno 1400²⁷ e, dall'altra, alcuni documenti rinvenuti negli archivi veneziani²⁸. In tale contesto si rivela emblematica la figura di Georgios Philanthropinos, un artista originario, con tutta probabilità, della capitale bizantina che, stabilitosi a Creta verso la fine del Trecento, accettò frequentemente di lavorare per committenti sia latini, sia greci, ricevendo incarichi per la realizzazione sia di polittici sia di

icone e assurgendo a una notevole fama, visto che tra il 1430 e il 1436 si trasferì a Venezia per lavorare nel complesso decorativo più importante della città, il ciclo musivo di San Marco²⁹.

Quello che più interessa in questo contesto è il fatto che, come attesta un documento datato 23 novembre 1400, aveva trovato conveniente entrare in società con un pittore veneziano abitante a Candia, il cui nome, Nicolò Storlato, suggerisce una qualche parentela con il più celebre Giovanni Storlato, autore della decorazione murale della cappella di San Luca nella chiesa di Santa Giustina a Padova: con il collega, quest'ultimo si era impegnato a suddividere equamente i guadagni così come le spese d'affitto della bottega e le ore di lavoro; niente ci viene suggerito, malauguratamente, circa la ripartizione delle commesse e le specifiche modalità di collaborazione alla realizzazione delle opere³⁰. Tuttavia, la testimonianza è di estrema importanza in quanto pone in evidenza come, al di là delle distinzioni confessionali o linguistiche, niente impedisse a un pittore bizantino di lavorare a fianco di un pittore latino e viceversa e come entrambi potessero facilmente scambiarsi idee, formule e suggestioni. Certamente, in un contesto culturalmente misto come quello di Creta, l'associazione dei due pittori doveva rivelarsi particolarmente vantaggiosa sul piano economico, giacché permetteva di soddisfare al meglio le esigenze sia dei committenti greci, sia dei veneziani residenti.

Risultato diretto del rapporto di mutuo scambio fra artisti fu, verosimilmente, l'elaborazione sull'isola, sin dagli inizi del Quattrocento, di opere ibride sul piano sia morfologico, sia stilistico, come l'elemento di pala d'altare da Paros oggi al Museo Benaki di Atene³¹, il sontuoso polittico già a Monopoli, oggi nel Museum of Fine Arts di Boston³² e la serie di icone appartenenti un tempo a una composizione più ampia e oggi disperse in varie collezioni, tra cui l'affollatissima *Crocefissione*, di derivazione veneta, del Museo nazionale di Stoccolma³³: si tratta peraltro delle più antiche testimonianze superstiti della diffusione anche nel

4. Famagosta, San Giorgio dei Greci, zona absidale

5. Famagosta, Ágios Geórgios Exorínós, nicchia murale e resti di affreschi



Levante, nelle chiese di rito latino, dell'uso di decorare gli altari con dipinti su tavola, di cui si trova traccia nelle fonti scritte sin dalla seconda metà del Duecento³⁴. Nel corso del XV secolo, man mano che Creta assumeva il ruolo di principale centro di produzione di icone di tutto il Mediterraneo, si osserva la tendenza, da parte degli artisti attivi sull'isola, a cimentarsi nell'esecuzione di opere secondo modalità stilistiche diverse, come testimonia chiaramente un documento del 1499 in cui si registra l'ordinazione a tre pittori greci di Candia, da parte di due mercanti, di ben settecento icone, di cui cinquecento "in forma alla latina" e duecento "in forma alla greca"³⁵.

Sebbene tarda, questa testimonianza pone bene in evidenza, da una parte, quanto i due generi di pittura venissero percepiti come nettamente distinti, mentre dall'altra indica chiaramente che, almeno agli occhi dei pittori cretesi, l'appartenenza alla comunità greco-ortodossa non comportava una fedeltà assoluta e incondizionata allo stile bizantino, che era visto piuttosto come una consuetudine venerabile, ereditata dalle generazioni passate, che come una manifestazione distintiva della propria identità culturale. È assai più probabile che, nel contesto di società fortemente stratificate come Creta, la principale preoccupazione degli artisti fosse quella di soddisfare al meglio, e con qualsiasi mezzo, le esigenze di ogni tipo di clientela e che in virtù di questo essi si sforzassero di adattare il proprio repertorio formale alle convenzioni figurative dei loro committenti, che erano da una parte legate alla tradizione religiosa e alla comunità d'appartenenza e dall'altra a fattori connessi alla posizione sociale e professionale, rispetto ai quali le distinzioni di ordine confessionale o linguistico rivestivano un'importanza assai più contenuta.

La città portuale di Famagosta costituisce senz'altro un osservatorio privilegiato per analizzare le complesse dinamiche che si mettevano in moto nel momento in cui un atelier di artisti si trovava a lavorare, all'interno di una società fortemente cosmopolita, per

committenti di diversa origine e affiliazione religiosa. Centro di scarsa importanza in età bizantina, quest'ultima conobbe un rapido sviluppo a partire dalla seconda metà del XIII secolo, quando accolse numerose comunità di profughi che fuggivano dinanzi all'avanzata mamelucca lungo l'antistante costa libanese: queste comprendevano non solo i cosiddetti "Franchi", termine con cui si indicavano genericamente sia i discendenti dei colonizzatori crociati ormai di quarta o quinta generazione, sia i Latini insediatisi nei territori del regno latino in tempi più recenti e i mercanti italiani che vi risiedevano in forma solo temporanea, ma anche vari gruppi di greci, armeni e arabi cristiani di diversa affiliazione confessionale (melkiti, maroniti, siri occidentali, o "giacobiti", e siri orientali, o "nestoriani"). Nel momento in cui Famagosta, avendo ereditato da Aciri la funzione di fondamentale snodo dei traffici mercantili mediterranei, visse, nel XIV secolo, il suo periodo d'oro, la sua popolazione si fece ancora più composita: se nei fondachi del porto erano attivi regolarmente mercanti catalani, narbonesi, genovesi, pisani, fiorentini, veneziani, anconetani, ebrei e arabi – come i celebri "mussolini", originari di Mossul in Iraq –, nella città *intra muros*, alle comunità maggioritarie rappresentate dai latini, dai greci autoctoni, dagli armeni e dai siriani, si erano andati affiancando più piccoli gruppi di egiziani copti, nubiani, etiopi, georgiani, arabi musulmani e turchi. Il carattere cosmopolita della città era inoltre amplificato dal gran numero di pellegrini provenienti da ogni parte d'Europa che vi faceva sosta prima di affrontare l'ultimo tratto della traversata verso i Luoghi Santi³⁶.

In questo contesto estremamente stratificato l'identità di gruppo veniva ad esprimersi prevalentemente in termini religiosi e confessionali, piuttosto che linguistici. Tuttavia, la definizione giuridica dell'appartenenza a una comunità era spesso condizionata anche da fattori di ordine sociale ed economico: ad esempio i siriani, che costituivano una parte piuttosto consistente della popolazione cittadina e si distinguevano per il coinvolgimento nelle attività ar-

6. Famagosta, chiesa armena, parte superiore di un'icona agiografica murale (seconda metà XIV secolo)



7. Famagosta, San Nicola (Lala Mustafa Camii), cappella annessa alla settima campata del lato sud, motivi ornamentali (metà XIV secolo)



tigianali, godevano di speciali concessioni e privilegi, come imposte dimezzate ed esenzione dalla capitazione, da cui erano esclusi gli altri gruppi non latini; per questo motivo ai melkiti, che condividevano la stessa dottrina e gli stessi usi rituali dei greci, conveniva mantenere l'appartenenza legale alla comunità sira, anche se quest'ultima era in gran parte di fede non ortodossa. Parallelamente, i discendenti di quegli arabi cristiani di diverso orientamento confessionale che, nelle città della costa libanese, avevano ottenuto durante la dominazione crociata la cittadinanza genovese o veneziana tendevano a tenersi stretto questo peculiare *status* giuridico, che garantiva notevoli vantaggi soprattutto in campo fiscale: si parlava in questi casi di veneziani o genovesi "bianchi", il cui unico rapporto con l'Italia consisteva unicamente nella protezione di cui continuavano a godere da parte dei propri antichi signori, come quella che la famiglia di origine genovese degli Embriaco-Gibelet continuava ad offrire ai rifugiati dalla città di Jbail, nel Libano, di cui avevano retto le sorti sino alla conquista mamelucca del 1288³⁷.

Gli studiosi della storia sociale di Famagosta hanno posto in

evidenza come, sino alla metà del XIV secolo e ancora oltre, non sembrò mettersi in moto alcun processo di fusione culturale: le comunità si presentano come entità chiuse in se stesse che condividono gli stessi angusti spazi e tendono ad arroccarsi sui propri privilegi e le proprie tradizioni religiose³⁸. È soprattutto con l'avanzare del Trecento che le fonti ci testimoniano dello sviluppo di occasioni, pur saltuarie, di coinvolgimento collettivo che sembra trascendere la dimensione ristretta del gruppo. La vita del beato carmelitano Pietro Tommaso, che esercitò la propria attività di predicatore in città nel terzo quarto del secolo, ci testimonia dell'adesione transconfessionale alle ritualità collettive connesse ad eventi eccezionali: una processione supplicatoria organizzata dal frate per scongiurare gli effetti di un'ondata di peste godette, a detta dell'agiografo Philippe de Mezières, della partecipazione incondizionata di tutta la popolazione, giacché "vi erano greci, armeni, nestoriani, giacobiti, georgiani, nubiani, etiopi e molti altri cristiani, ciascuno dei quali si differenziava per rito e per lingua, e vi erano ancora i latini e i giudei"³⁹. Tutti si raccolsero nella cattedrale latina e, a piedi nudi e con le fiaccole in mano, attraversarono le strade della città con grande spargimento collettivo di lacrime. In tal modo, di fronte all'incombenza di una minaccia pressante, gli abitanti della città cipriota si erano resi conto di condividere le stesse sorti e di esser parte di un'unica compagine sociale.

Le manifestazioni artistiche di Famagosta indubbiamente riflettono la sua complessa stratificazione etnica e confessionale, ma, a differenza di quanto si potrebbe pensare, non avvalorano affatto l'idea del ricorso a specifiche convenzioni artistiche come strumento di affermazione identitaria, né sembrano indicare una corrispondenza meccanica tra un gruppo e una determinata corrente stilistica. In linea generale le comunità non si limitano a costruire e decorare i propri edifici attenendosi alle consuetudini figurative dei propri territori d'origine, bensì tendono a confrontarsi con le realizzazioni degli altri gruppi ora rifiutandone risolutamente le proposte, ora appropriandosi di singole formule e soluzioni, ora cercando di eguagliarne la sontuosità e bellezza. Se le scelte formali corrispondono a tattiche di distinzione, queste non necessariamente si manifestano attraverso l'esercizio ostentato di un'arte "nazionale", bensì arrivano ad esprimersi anche attraverso una deliberata imitazione delle forme altrui o una loro attenta combinazione con elementi del proprio repertorio⁴⁰.

Detto questo, non c'è dubbio che il paesaggio monumentale del porto cipriota, che oggi è rappresentato da un gran numero di edifici per lo più in rovina, sia indicatore di forti contrasti. Il suo *skyline* non è cambiato poi troppo da quello che non mancava di suggestionare i viaggiatori europei che lo visitavano e che lo riproducevano in opere come la miniatura che accompagna il manoscritto delle *Peregrinationes* di Bernhard von Breydenbach oggi a Gotha⁴¹: sotto la luce intensa del Mediterraneo, si vedevano apparire dinanzi una sontuosa cattedrale gotica intitolata a San Nicola, che sembrava dominare fieramente i molti campanili e le molte cupole delle altre chiese cittadine. Quest'ultima (fig. 2) fu costruita tra il 1298 e il 1324 col patrocinio del vescovo e della corte reale e con il contributo economico di ampi settori della società locale, soprattutto nella forma di lasciti testamentari; la sua sontuosità celebrava visivamente le inaspettate fortune economiche della cit-

8. Famagosta, San Giorgio dei Greci, abside sud, Ciclo della Passione (ultimo quarto del XIV secolo)



8

9. Famagosta, San Giorgio dei Greci, abside sud, scene evangeliche (Deposizione e Sepoltura) entro incorniciatura gotica (ultimo quarto del XIV secolo)



9

10. Famagosta, San Giorgio dei Greci, abside sud, quadrilobi



10

11. Famagosta, San Giorgio dei Greci, decorazione a quadrilobi e finti marmi (ultimo quarto del XIV secolo)



11



tà e, nel contempo, si collegava al suo utilizzo come luogo deputato all'incoronazione dei sovrani ciprioti a re di Gerusalemme⁴². Il suo decoro "rayonnant", evidente nei trafori e nelle guglie della facciata, ma assai più smorzato nell'interno, trova un riscontro nei lavori di ampliamento della cattedrale di Santa Sofia a Nicosia, promosso dall'arcivescovo Giovanni Conti negli anni venti-trenta del Trecento e si deve probabilmente a maestranze comuni, per le quali si è ipotizzata talora un'origine francese, così come a maestri più specificamente "parigini" si è voluta attribuire la realizzazione di alcuni dei pochi frammenti scultorei che sono sopravvissuti, in città, alle distruzioni di età ottomana, nella fattispecie un busto di vescovo ritrovato sul sagrato della cattedrale e i rilievi ancora visibili sulle pareti esterne della chiesa di San Giorgio dei Latini (fig. 3)⁴³.

Quello che più colpisce è come il vocabolario architettonico utilizzato in San Nicola si imponesse rapidamente in città come modello di riferimento per le chiese delle diverse comunità: il caso più emblematico è indubbiamente la chiesa metropolitana di San Giorgio dei Greci (fig. 4), terminata nel corso degli anni sessanta del Trecento, che nell'intento di rivaleggiare col decoro e le proporzioni della cattedrale latina non solo assunse, in modo del tutto inconsueto per una contemporanea chiesa di rito bizantino, dimensioni colossali, ma arrivò anche a dotarsi di archi rampanti e finestre a traforo, che sappiamo peraltro esser state riempite, se non proprio con vetrate alla maniera occidentale, quantomeno con vetri di diversi colori⁴⁴. Nell'interno, una caratteristica assolutamente inconsueta è la presenza fino alla soglia del presbiterio di una fitta serie di nicchie murali (fig. 4), di altezza ragguardevole e di forma archiacuta nonché decorate da pitture, che sembrano ispirarsi, anziché ai più bassi arcosoli, alle cappelle ricavate direttamente nello spessore della parete che venivano costruite, su iniziativa dei singoli benefattori delle chiese, come spazi riservati alla recitazione di anniversari e messe votive a rimedio delle loro anime. Strutture di questo genere, così strettamente associate alle strategie per l'aldilà dei membri delle società mercantili, erano piuttosto diffuse nelle chiese latine di Famagosta, come dimostrano diverse testimonianze superstiti, tra cui, in particolare, quelle piuttosto impressionanti che si vedono all'interno della chiesa dei Santi Pietro e Paolo, dove si sono mantenuti gli altari originali e altri ele-

menti come le "campanelle" che si utilizzavano per fissare lampade, baldacchini, veli e tavole dipinte⁴⁵.

L'imitazione di tali cappelle-nicchia all'interno della cattedrale greca indica, da una parte, che l'edificio era stato costruito col supporto decisivo di benefattori privati che, come controprestazione, avevano ottenuto quel diritto di inumazione all'interno della navata che di solito a Bisanzio si concedeva unicamente a personaggi di altissimo rango, come l'imperatore o il patriarca, dall'altra che i ricchi famagostani di rito bizantino si erano lasciati condizionare (o affascinare, a seconda dei punti di vista) dalla tendenza tutta occidentale alla realizzazione di unità minime di spazio sacro, quasi sempre associate anche alle sepolture, il cui scopo fondamentale era manifestare la raccomandazione di sé alla protezione dei santi, mantener viva tra i discendenti la propria memoria e propiziare la salvezza individuale nel mondo a venire⁴⁶.

A tali strategie per l'aldilà si collegava anche l'uso di rivestire le pareti della navata con una fitta quanto irregolare sequenza di icone murali realizzate da mani diverse in tempi diversi su iniziativa di singoli devoti desiderosi di esprimere la propria sottomissione ai loro intercessori privilegiati presso la corte celeste: il risultato di quest'orientamento devozionale, che si poneva in contrasto con la consuetudine bizantina di impreziosire gli edifici con programmi organici e integrali di decorazione murale, si può riconoscere al meglio nella navata della chiesa di Santa Maria del Carmelo, che era interamente ricoperta con quelli che siamo abituati a definire impropriamente affreschi votivi. La diffusione transconfessionale di queste soluzioni è illustrata al meglio dai pannelli figurativi che si susseguono disordinatamente nell'avancorpo della chiesa di Ágios Geórgios Exorínós, di rito siriano probabilmente melkita: qui, dov'è inaspettatamente presente anche un arcosolio o cappella-nicchia elegantemente decorata, si incontra fra l'altro una tipologia di immagine piuttosto inconsueta, che consiste nella trasposizione ad affresco di un'icona agiografica, resa però nella variante occidentale in cui il personaggio centrale è affiancato, anziché circondato, da una serie di scene che celebrano le sue gesta e virtù (fig. 5); alla rarità della soluzione compositiva si affianca d'altra parte anche il ricorso al raro schema della *Sant'Anna Metterza*, declinato, come vedremo, in un modo del tutto originale. Una versione ancora più elaborata di questo modello compositivo, che è utilizzato anche per una *Santa Caterina* di stile goticeggiante nella chiesa carmelitana⁴⁷, si incontra in modo ancor più sorprendente in una piccola chiesa di rito armeno, dove, nonostante lo spesso strato di calce con cui è stata ricoperta in anni recenti, si intravede ancora una figura di santo (che sappiamo da vecchie descrizioni essere Giovanni Battista) affiancata da una selezione di episodi della sua vita e coronata da un'ampia banda ornamentale con stemmi e fogliami di derivazione italiana (fig. 6)⁴⁸.

I motivi decorativi di tipo occidentale furono spesso adottati nelle chiese di Famagosta. È assai probabile che l'interno della cattedrale latina fosse impreziosito da vaste pitture murali e comprendesse almeno un ciclo di scene evangeliche (forse nella zona absidale), un finto cielo stellato come quello che adornava Santa Sofia a Nicosia⁴⁹ e numerose bande ornamentali di vario genere: anche se tutto questo fu distrutto o ricoperto con calce al momento della conversione dell'edificio in moschea immediatamen-

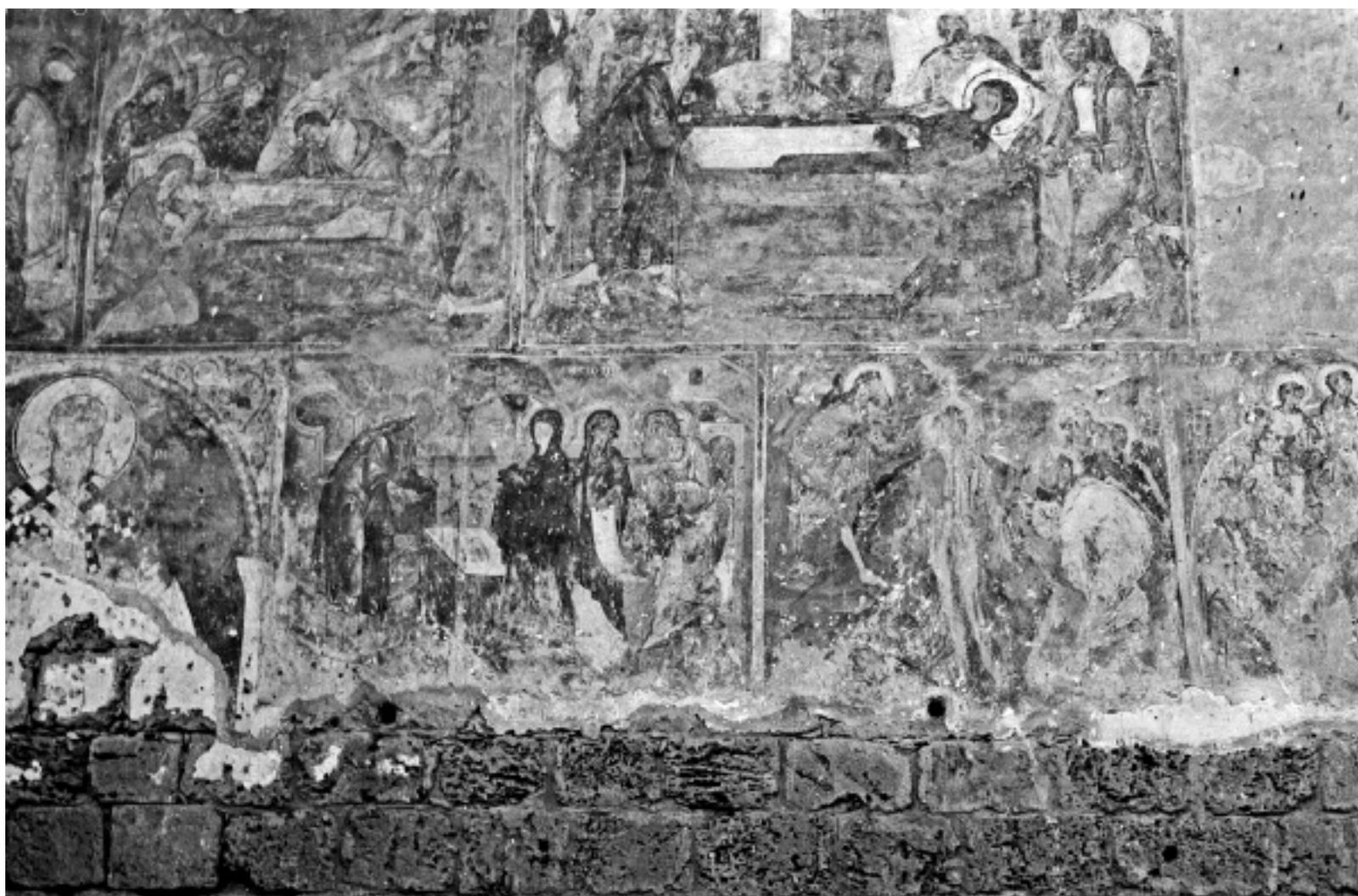
13. Famagosta, Sant'Anna, Santa Caterina (ultimo quarto del XIV secolo)



14. Famagosta, Sant'Anna, nicchia murale sovrastata dalla scena dell'Ascensione (ultimo quarto del XIV secolo)



15. Famagosta, Sant'Anna, veduta del ciclo cristologico sulla parete sud (ante 1974)





te dopo la conquista ottomana della città nel 1571, possiamo farcene comunque un'idea grazie a qualche raro frammento rimasto visibile nelle due cappelle annesse al fianco sud, che riescono ancora a darci testimonianza dell'introduzione in città di soluzioni comuni nell'Italia del Trecento, come i motivi a zig-zag e i girali alternati a quadrilobi, qui resi nella loro variante aniconica (fig. 7). Il ricorrere di motivi simili nella chiesa dei Frati minori, nella sopra ricordata chiesa armena, in quella melkita di Ágios Geórgios Exorínos e ancora nella cattedrale greca testimonia senz'ombra di dubbio che l'ornato esuberante di San Nicola svolse, al pari delle sue forme architettoniche, un ruolo incontrastato di fonte d'ispirazione per la decorazione dei principali edifici sacri, indipendentemente dalla loro affiliazione religiosa.

A tale fascinazione per le incorniciature all'italiana non sembra però sia corrisposto anche un interesse particolare per il recupero delle più innovative soluzioni figurative elaborate in Italia da Giotto e dai suoi seguaci; niente ci permette d'altra parte di supporre che qualcosa di simile, sul genere della *Santa Lucia* di Rodi (fig. 1), fosse effettivamente visibile nelle chiese latine di Famagosta. Certo è che, quando il clero greco avviò la prima campagna decorativa all'interno della chiesa metropolitana di San Giorgio poco prima o poco dopo la conquista genovese di Famagosta nel 1374, la scelta ricadde su un atelier di pittori che, come si può dedurre dalle caratteristiche formali delle loro realizzazioni, era di cultura paleologa e proveniva verosimilmente da Costantinopoli o da Tessalonica. A un'osservazione superficiale si potrebbe concludere che l'affidamento dell'incarico a pittori "metropolitani" corrispondesse, nell'ottica dei committenti, a una sorta di rivendicazione identitaria, ovvero alla volontà di richiamare fortemente, sia pure all'interno di un edificio assai poco conforme alle consuetudini bizantine, l'autorità della tradizione culturale e religiosa greca. In realtà, il risultato fu, se si può dire, assai poco "ortodosso" ed è difficile pensare che sia stato realizzato per puro capriccio dei pittori.

In primo luogo, a questi ultimi fu chiesto di decorare l'intera superficie dell'absidiola meridionale (corrispondente quindi al *diakonikon*) con un'ampia sequenza di episodi della Passione, che abitualmente era dispiegata piuttosto lungo le pareti della navata (fig. 8). Può darsi che questa scelta fosse semplicemente condizionata

da ragioni di ordine pratico, in considerazione anche dell'insolita conformazione dell'edificio sacro, ma è anche vero che soluzioni del genere, sconosciute a Bisanzio, fanno pensare piuttosto all'uso italiano, ricorrente ad esempio presso gli ordini mendicanti, di tappezzare lo spazio del santuario con lunghi cicli narrativi. Di pari passo, il ricorso all'incorniciatura con un'ampia banda ornamentale riempita con racemi, quadrilobi, dischi, triangoli intrecciati e finti marmi dimostra abbastanza chiaramente, come si è detto, la volontà di imitare il decoro di San Nicola (figg. 9-11). Le singole scene, per converso, non hanno nulla di occidentale e sono realizzate, sia sul piano compositivo e iconografico, sia su quello più propriamente formale, conformemente a schemi e formule diffuse nella matura età paleologa; questo sembra implicare che, a differenza del decoro, le soluzioni figurative presenti nella cattedrale latina non offrivano particolari spunti d'interesse agli artisti di San Giorgio dei Greci oppure che questi evitarono di proposito di trarne ispirazione per non urtare la sensibilità religiosa ed estetica dei loro committenti.

D'altra parte, gli artisti paleologi non avevano alcun interesse a cambiare più di tanto il proprio modo di dipingere, che era largamente apprezzato e godeva di un'indiscussa autorità anche presso i latini e le altre comunità minoritarie: questo non era semplicemente un corollario della lunghissima tradizione di cui erano considerati depositari, ma si legava anche alla fama di grande perizia tecnica di cui erano investiti. Il loro stile elegante e ricco di reminiscenze classicheggianti si distingueva fortemente dai modi caratteristici dei pittori autoctoni, fondati sulla ripetizione di stilemi comneni, tratti da quel grande serbatoio formale che erano i numerosi cicli ad affresco del XII secolo presenti sull'isola, e sull'incontro con l'arte degli arabi-cristiani che aveva dato vita, nella seconda metà del Duecento e agli inizi del Trecento, alla cosiddetta "maniera cypria"⁵⁰. Non siamo purtroppo in possesso di alcuna informazione sull'eventuale attività in città degli artisti locali, che operavano principalmente, come accadeva anche a Creta, nelle piccole chiese di villaggio e nei monasteri dell'entroterra. Di pari passo, a favore della presenza di artisti latini depone unicamente l'isolato riferimento, nella vita del beato Pietro Tommaso, alla moglie di un certo *Perrottus pictor*, il cui nome potrebbe indicare un'origine dalla Francia o dall'Italia settentrionale⁵¹.

D'altra parte, l'analisi delle pitture superstiti nelle chiese di Famagosta, ancorché resa difficile dal loro pessimo stato di conservazione, indica chiaramente che i latini non mancavano di avvalersi dell'attività degli artisti itineranti che, dai principali centri bizantini, venivano a lavorare in città, al punto che ci si può chiedere se il loro arrivo non sia stato favorito proprio dall'interessamento dei committenti "franchi". Annemarie Weyl Carr ha ipotizzato che qualcosa del genere sia accaduto per la decorazione del primo grande ciclo paleologo rimasto a Cipro, quello della cupola e della navata nord della piccola chiesa della Santa Croce nel villaggio montano di Pelendri, realizzato poco prima del 1375 su iniziativa del signore franco del luogo, un membro della famiglia reale dei Lusignano di nome Guido, che assieme alla moglie volle farsi rappresentare ai piedi di Cristo nella scena dell'*Incredulità di Tommaso* e nel contempo ordinò ai pittori di dedicare un intero riquadro alla rappresentazione del proprio emblema araldico, inse-

17. Famagosta, chiesa dei Carmelitani, resti di un pannello murale con quattro santi vescovi (ultimo quarto del XIV secolo)



18. Famagosta, chiesa dei Carmelitani, San Nicola, particolare della fig. 17



rito all'interno di esuberanti fogliami abitati da uccelli (fig. 12). Se paragonate alle altre pitture dell'edificio, come le *Storie della Vergine* della navata che sono rese nel vivace stile lineare usato dagli artisti locali verso la metà del Trecento, questi affreschi si distinguono indubbiamente per la loro straordinaria qualità ed è plausibile che la loro esecuzione si debba ad artisti forse di Tessalonica o di Mystrà che erano giunti a Famagosta o a Nicosia per lavorare presso la corte reale⁵².

Come si può dedurre dalle caratteristiche formali, i cicli più genuinamente paleologi rimasti a Famagosta furono realizzati nel periodo della dominazione genovese (1374-1464), senza l'intervento, quindi, della corte reale; i pittori accettarono in questo caso committenze da parte di personaggi di più basso profilo, ancorché, probabilmente, non meno vantaggiose sul piano economico, considerata la leggendaria ricchezza dei mercanti di Famagosta, che si dice aver fatto impallidire, in determinate circostanze, gli stessi sovrani ciprioti. Il modo peculiare con cui un *team* di artisti bizantini di altissimo livello seppe di volta in volta adattare le proprie convenzioni artistiche alle esigenze di committenti non greci ci è illustrato assai bene da tre complessi decorativi, realizzati verso la fine del XIV secolo in uno stile che rimanda alle realizzazioni dell'ultima età paleologa e in particolare alla cosiddetta "scuola della Morava"⁵³.

Il primo, e più vasto, di questi è la decorazione murale della piccola chiesa di Sant'Anna, che in età medievale era annessa a un monastero benedettino femminile. Disgraziatamente, il suo presente stato di conservazione si presenta disastroso: in seguito infatti all'occupazione turca della parte settentrionale di Cipro, nel 1974, l'edificio è stato inglobato nel perimetro di una base militare e la maggior parte degli affreschi è stata nascosta sotto uno spesso strato di calce; l'analisi delle pitture, in attesa della rimozione di quest'ultimo che è ben di là da venire, deve di necessità basarsi sulle uniche fotografie esistenti, che si conservano a Nicosia negli ar-

chivi del Dipartimento delle antichità della Repubblica di Cipro, e sulla descrizione di Camille Enlart nel suo fondamentale studio risalente al 1899. Quest'ultimo fu ancora in grado di leggere e trascrivere l'iscrizione dedicatoria del donatore, che correva, insieme agli stemmi di famiglia, lungo l'incorniciatura del secondo ordine di pitture nella parte est della parete sud, e che ricordava l'iniziativa di un certo Corrado Tarigo in onore di Sant'Anna⁵⁴. Grazie alle ricerche archivistiche di Catherine Otten siamo adesso in grado di identificare questo personaggio con un cittadino genovese residente a Famagosta, che svolse il ruolo di amministratore del vicino ospedale di Santo Stefano e i cui eredi furono ricordati in due atti del 1439 e 1441⁵⁵.

Quest'ultimo (o plausibilmente un omonimo membro della sua famiglia) rese possibile, con la sua donazione, la completa decorazione dell'edificio, distribuita lungo le pareti conformemente a un criterio eminentemente gerarchico. Nella parte più occidentale dell'edificio, che era probabilmente separato dal coro delle monache per mezzo di un tramezzo o di qualche consimile barriera, la porzione inferiore delle pareti era occupata da una sequenza di figure iconiche di santi, contrassegnate da iscrizioni in latino. Partendo dalla parte sud e procedendo verso ovest, si potevano riconoscere una santa, forse sant'Elena, vestita di un manto imperiale ornato di medaglioni recanti l'aquila a due teste; seguivano un'altra figura femminile che reggeva un altro personaggio aureolato (probabilmente sant'Anna con la Vergine bambina) e santa Margherita. Al di là di una porta il cui estradosso era decorato con motivi vegetali, si vedono ancor oggi le figure designate come *Santa Caterina* (fig. 13) e *Sant'Orsola*, entrambe rese come regine occidentali, recanti corone gotiche a fioroni e palme del martirio, al di sotto di un arco policromo affiancato da esuberanti ornamenti vegetali. La sequenza prosegue sulla parete ovest con altre due sante principesse, tra cui una probabile santa Lucia, e due apostoli non identificati.

19. Genova, San Lorenzo,
La Vergine "Glykophilousa" tra
i santi Nicola e Lorenzo (inizi
del XIV secolo)

20. Famagosta, Ágios Geórgios
Exorinós, facciata



La presenza di un arcosolio o cappella-nicchia sulla parete nord indica che questo spazio era aperto ai laici e alle loro strategie per l'aldilà. A tal riguardo è indicativa l'insolita rappresentazione dell'*Ascensione* sull'estradosso dell'arco, con Cristo nella mandorla e gli angeli in chiave d'arco e gli apostoli disposti lungo l'incurvatura (fig. 14), secondo una soluzione compositiva che mirava probabilmente ad evocare la tematica della resurrezione individuale. La nicchia è affiancata da figure in abito monastico; più avanti si potevano riconoscere un tempo *Santo Stefano* e *Sant'Antonio il Grande*. La collocazione dei santi maschi a nord e delle femmine a sud rispecchiava indubbiamente la disposizione per generi del popolo nello spazio ecclesiastico.

La zona destinata alla comunità monastica venne invece decorata in un modo completamente differente. La porzione di parete sovrastante l'altare venne adornata di figure di apostoli, tra cui *San Paolo* e *San Marco*, affiancati dall'ampia icona murale di un santo vescovo, reso sotto un arco con indosso il *polystavrion phelonion*. L'iscrizione frammentaria (...)NIUS probabilmente si riferiva al grande santo cipriota Epifanio di Salamina, che godeva di una venerazione speciale a Famagosta. Un ampio ciclo cristologico occupava, su due registri, la parete nord e quella sud, ma solo il programma di quest'ultima era ancora visibile anteriormente all'invasione turca del 1974. La sequenza superiore cominciava nell'abside con la *Crocefissione*, proseguiva con la *Deposizione* e il *Threnos* e terminava con la *Dormizione della Vergine*; nel registro inferiore erano invece raffigurati la *Presentazione al Tempio*, il *Battesimo* e la *Pentecoste* (fig. 15). È evidente che il programma era organizzato secondo un criterio liturgico, anziché narrativo, che concentrava le scene della Passione intorno all'altare e prevedeva non soltanto un ordine di lettura orizzontale, ma anche una serie di collegamenti trasversali. Anche se l'uso di decorare il santuario con scene narrative sembra essere di origine occidentale, la particolare soluzione qui impiegata si rivela assolutamente unica.

Le scene recano iscrizioni in latino, alcune delle quali sembrano piuttosto insolite, come nel caso della parola BAPTISTERIUM utilizzata impropriamente per designare il battesimo di Cristo. Per contrasto le parole riportate sul cartiglio della profetessa Anna nella scena della *Presentazione al tempio* sono in greco e corrispondo-

no, come avviene di solito nell'iconografia bizantina, al relativo passo del Vangelo di Luca (Lc 2,22-38). Le caratteristiche iconografiche e compositive sono conformi agli usi paleologi: nella stessa *Presentazione* lo schema che vede la profetessa inserita tra la Vergine e Giuseppe compare a Bisanzio a partire dalla metà del XIV secolo, forse in risposta alla soluzione giottesca che inserisce una giovane accolta nella stessa posizione. Inoltre, l'enfasi sul ruolo di Maria nelle scene della Passione, sebbene non sia estranea alla sensibilità religiosa bizantina contemporanea, viene probabilmente incontro alle esigenze devozionali di un luogo di culto di rito latino: non a caso il *Threnos* venne raffigurato con una soluzione piuttosto inconsueta, in cui a cadere in deliquio era una delle pie donne, mentre la Vergine era mostrata in ginocchio, nell'atto di chinarsi verso il volto di Cristo; lo schema riprende a grandi linee quello impiegato a Gračanica (1311-21), ma la disposizione e le pose della Madonna e di Maria Maddalena sono state invertite⁵⁶.

Le caratteristiche formali dei dipinti indicano una probabile esecuzione nel tardo XIV o primo XV secolo. Nella *Presentazione*, nel *Battesimo* e nella *Pentecoste* la resa raffinata e "manieristica" dei panneggi, le lumeggiature sulle parti sporgenti del corpo, gli edifici visti prospetticamente e i movimenti affettati ed eleganti delle figure rivelano l'attività di un pittore di alta qualità proveniente dai maggiori centri artistici di Bisanzio; elementi distintivi come il modo peculiare di rendere le stoffe che coprono le mani del sacerdote Simeone e di Giuseppe nella *Presentazione* nonché quelle dell'angelo inchinato nel *Battesimo* sembrano rinviare a formule utilizzate nell'ultimo quarto del Trecento in area balcanica, in particolare nell'opera del metropolita Jovan a San Demetrio di Prilep (verso il 1380) e a Sant'Andrea sul Treska (1388-89)⁵⁷; i movimenti, le posture e la resa delle capigliature possono inoltre essere confrontati con alcune realizzazioni della cosiddetta "Scuola della Morava", come ad esempio la *Comunione degli apostoli* e i *Santi vescovi* nell'abside della chiesa di Resava (ante 1418), sebbene queste rivelino, nel complesso, un disegno meno elegante (fig. 16)⁵⁸. Inoltre, il ciclo famagostano condivide con questi complessi pittorici un intero repertorio di forme ereditate dall'arte dei principali centri artistici bizantini, come la preferenza per ornamenti vegetali molto elaborati, i girali su sfondo bianco e gli archi a finto arco-

21. Famagosta, *Ágios Geórgios Exorinós*, banda ornamentale con stemma Gibelet (ultimo quarto del XIV secolo)

22. Famagosta, *Ágios Geórgios Exorinós*, pannello murale, Santi Nuhra (Fotino?), Parasceve e santo monaco (inizi del XIV secolo)

23. *Má'ad* (Libano), *Mar Charbel*, Koímisis, particolare (1250 circa)

baleno, a loro volta ispirati da motivi di origine paleocristiana, presenti ad esempio nella Rotonda di Tessalonica e ripresi sia nel monastero di Chora sia, più tardi, a Ravanica e Resava. La commistione di insegne regali bizantine e gotiche, ossia aquile bicefale e corone a fioroni, è anch'essa tipica dell'arte del XIV secolo nel regno di Serbia⁵⁹.

Simili caratteristiche si riconoscono, all'interno della chiesa dei Carmelitani, in un pannello votivo (fig. 17) collocato lungo la parete nord in prossimità del presbiterio, in cui sono rappresentati, disposti alternativamente, due vescovi vestiti alla latina e due presuli greci, uno dei quali (il terzo della sequenza) reca il *polystavrion phelonion* riservato ai metropoliti. Le figure sono caratterizzate da pose monumentali, colori tenui come verdastro, violetto e amarena, contorni fortemente marcati e una resa particolarmente realistica dei dettagli fisionomici, conformemente a stilemi che si incontrano nella pittura praticata nei Balcani da artisti di cultura paleologa sul declinare del XIV secolo⁶⁰.

Il primo santo nella sequenza è affiancato, sulla sinistra, da quattro scene che forse rappresentano i suoi miracoli *post mortem*, dato che la sua tomba vi è rappresentata due volte su uno sfondo roccioso. Gli altri tre vescovi sono accompagnati soltanto da due scenette disposte ai lati delle loro teste, conformemente a una formula compositiva di cui si trova traccia, piuttosto che nella pittura murale, in alcune icone realizzate a Creta intorno al 1400 da artisti provenienti da Costantinopoli⁶¹. Lo sfondo verde stellato sembra appartenere anch'esso al repertorio della pittura di icone paleologa, come dimostra il confronto con una tavola raffigurante la *Deposizione* già nel villaggio cipriota di Kalopanagiotis e oggi nel Museo bizantino di Nicosia, che si data verso gli anni sessanta del Trecento⁶². La terzultima figura, rappresentata nella dignità di metropolita, è affiancata da una scena che la rappresenta all'interno del suo sepolcro in un complesso architettonico piuttosto articolato: anziché un episodio, ad esser qui evocato è soprattutto un rinomato luogo di culto, quale potrebbe essere la tomba di san Barnaba nel sito di Costanza, pochi chilometri a nord di Famagosta, che era oggetto di un'ampia venerazione nel XIV secolo.

L'ultima figura è facilmente riconoscibile come *San Nicola* (fig. 18), giacché le due scene che l'affiancano rappresentano i due suoi più celebrati miracoli, l'intervento a favore dei tre innocenti ingiustamente condannati a morte, sulla sinistra, e, sulla destra, l'atto di generosità nei confronti delle tre fanciulle che il padre meditava di prostituire. Quest'ultimo tema, che è rappresentato più spesso in Occidente che a Bisanzio, è rappresentato in modo originale: Nicola è raffigurato nell'atto di sporgersi dalla finestra verso l'interno della camera, pronto a gettare un sacco di monete verso il padre, che compare seduto presso il letto delle figlie. Tale schema iconografico si rivela essere una variante non altrimenti nota di una soluzione di derivazione occidentale che è utilizzata talora nella pittura del XIV secolo nei Balcani, come ad esempio a Markov Manastir, dove tuttavia Nicola è raffigurato all'interno della stanza⁶³. Quello che però più colpisce è il fatto che il pittore, consapevole di dipingere per un pubblico occidentale, abbia voluto rappresentare il grande taumaturgo con indosso le insegne latine della sua dignità episcopale, attribuendogli così quella stola e quella mitria che alcuni decenni prima un artista greco attivo in



24. Famagosta, *Ágios Geórgios Exorínós*, decorazione della prima campata della navata sud, veduta d'insieme

25. Famagosta, *Ágios Geórgios Exorínós*, figura maschile (ultimo quarto del XIV secolo)



Italia per committenti latini, nel ciclo di affreschi realizzato verso il 1312 per il duomo di Genova, non si era preoccupato minimamente di inserire (fig. 19)⁶⁴.

Il terzo complesso figurativo che si può ricollegare all'attività di questo atelier paleologo compare in un edificio sacro realizzato entro la prima metà del Trecento per una comunità araba-cristiana, la già citata chiesa nota oggi come *Ágios Geórgios Exorínós* (fig. 20), la cui pretesa affiliazione ai nestoriani, ipotizzata da Enlart, può essere esclusa con sicurezza per la presenza al suo interno dell'immagine di *Sant'Anna Metterza*, un tema che, per la sua evidente allusione all'Immacolata Concezione, si pone in netto contrasto con l'impianto dottrinale dei siriani orientali (che negano alla Vergine l'attributo di Madre di Dio)⁶⁵. Tuttavia, l'associazione con una comunità di rito siriano è posta in evidenza dal ricorso a *tituli* in scrittura *estrangelo*, mentre il legame con l'area libanese è indicato da alcune caratteristiche architettoniche – come la disposizione simmetrica di tre finestre, il ricorso a un semplice *œil-de-bœuf* in facciata o l'uso della bicromia per comporre elementi simbolici – che trovano paralleli nelle chiese romaniche dell'antica contea di Tripoli, nonché dalla presenza dello stemma (fig. 21) degli antichi signori genovesi di Jbail, gli Embriaco-Gibelet, che sembrano aver mantenuto anche a Famagosta un rapporto stretto nei confronti dei loro antichi sudditi: in virtù di questo si può ipotizzare che l'edificio appartenesse a una comunità di rifugiati dalla città libanese, di lingua araba e di credo verosimilmente melkita (anche se un'affiliazione "giacobita" o "maronita" non può essere del tutto esclusa).

Quando i maestri bizantini vi furono chiamati a lavorare, la chiesa era già provvista di una decorazione murale coerente solo nello spazio absidale (in cui Enlart fu ancora in grado di riconoscere una *Traditio clavis*), mentre solo alcune immagini isolate di santi erano dislocate, in modo piuttosto disorganico, lungo le pareti del vestibolo e della navata: anche questo era un tratto che trovava affinità, oltre che nelle consuetudini delle chiese mendicanti come Santa Maria del Carmelo, anche con la diffusione relativamente frequente degli affreschi votivi negli edifici sacri libanesi di età crociata (come ad esempio nella chiesa di Mar Fawqa ad

Amioun⁶⁶). La presenza, nel pannello a est della porta sulla parete ovest (fig. 22), di un santo fortemente radicato nell'area di Jbail e Tripoli come Mar Nuhra⁶⁷, la cui identità è rivelata dall'iscrizione, conferma una volta di più l'origine geografica della comunità a cui apparteneva l'edificio; per converso, la rappresentazione di una santa tipicamente bizantina come Parasceve rafforza l'ipotesi di un'affiliazione melkita. Infine, le caratteristiche formali, che rimandano al trattamento marcatamente lineare che è tipico della pittura araba-cristiana-libanese della metà del Duecento (come dimostra in particolare il confronto con gli affreschi di Ma'ad, fig. 23), permettono di ipotizzare che si tratti dell'opera di un pittore giunto a Famagosta al seguito dei gruppi di rifugiati dai porti della costa siriana e che sia stata eseguita, al più tardi, nelle prime due decadi del XIV secolo.

Se si considera che, apparentemente, l'intera produzione pittorica degli arabi-cristiani negli antichi territori crociati sembra essersi fermata bruscamente con la conquista mamelucca (si dovrà attendere infatti il XVII secolo per assistere a una rinascita delle arti figurative presso queste comunità⁶⁸), l'affresco famagostano riveste una certa importanza, giacché testimonia della sopravvivenza per qualche decennio di un modo di dipingere, nato nel contesto particolare del regno crociato di Aciri, che era destinato ad estinguersi con la progressiva scomparsa dei pittori che lo praticavano. È verosimile che nell'ultimo quarto del Trecento la piccola comunità siriana non disponesse più di proprie botteghe di artisti; d'altra parte, la decisione di commissionare ai maestri paleologi stabiliti in città la decorazione della navatella sud (fig. 24) – uno spazio evidentemente importante, visto che disponeva di un ingresso autonomo e di una propria facciata – sembra essere stata alimentata specificamente dal desiderio di confrontarsi con le realizzazioni dei gruppi maggioritari.

In quel momento, grazie probabilmente all'intervento finanziario degli Embriaco-Gibelet che è documentato dalla presenza del loro stemma, si mirò a realizzare un programma decorativo che si differenziava dal resto dell'edificio per la sua coerenza ed estensione, di cui danno testimonianza i frammenti di intonaco colorato che si possono ancora riconoscere sulle volte e sui costoloni. In ge-

26. Famagosta, *Ágios Geórgios Exorínós*, pannello murale, Santo monaco e san Menas (ultimo quarto del XIV secolo)

27. Famagosta, *Ágios Geórgios Exorínós*, San Menas, particolare della fig. 26

nerale il registro superiore della parete meridionale, al livello delle finestre, era occupato da una serie di scene narrative che componevano, molto verosimilmente, un ciclo della Passione, come sembra indicare la figura superstite di un uomo reso di schiena, in una posa agitata e con il braccio alzato, che corrisponde al modo in cui normalmente sono resi a Bisanzio gli aguzzini di Cristo nella scena della *Flagellazione* (fig. 25). Tale scelta indubbiamente viene incontro a quella speciale enfasi sui momenti più dolorosi della storia evangelica che, nelle chiese di Famagosta, non è puro appannaggio delle chiese latine, come Sant'Anna, ma ricorre sia nei contesti di rito bizantino (come nel caso già citato di San Giorgio dei Greci), sia nelle chiese delle comunità anticalcedonesi, come dimostra il programma della navata nord della piccola chiesa armena, che comprende la *Flagellazione*, l'*Andata al Calvario*, la *Crocefissione*, la *Deposizione* e la *Sepoltura*⁶⁹.

In condizioni relativamente migliori sono le pitture che ricoprono la porzione inferiore delle pareti, che è riservata a una sequenza di rappresentazioni di tipo iconico. Sul lato ovest, in prossimità della porta, si riconoscono le figure di un santo monaco e del martire egiziano Menas (fig. 26), reso secondo lo schema abituale col busto marcato dal clipeo in cui compare l'effigie di Cristo Pantokrator. Entrambe sono accompagnate da eleganti iscrizioni in *estrangelo*, che tuttavia risultano invertite, a testimonianza evidente del fatto che i maestri greci avevano scarsa pratica con la scrittura siriana. In particolare nella figura di Menas (fig. 27) è possibile riconoscere alcune caratteristiche peculiari dello stile proprio di questi artisti, che dimostrano un forte interesse per la resa del modellato attraverso sottili passaggi chiaroscurali, ottenuti rischiarendo con ampie pennellate ocra chiaro il *proplasmòs* verdognolo del volto e del collo. Il contorno della testa che tende a una rotondità quasi geometrica, le piccole matasse sovrapposte che compongono la barba e i capelli, le palpebre fortemente marcate in nero, gli zigomi prominenti ombreggiati con toni rossastri e le orecchie rese in modo realistico sono tutti elementi che trovano i loro confronti più stringenti, come già si è visto nel caso di Sant'Anna, con una serie di cicli pittorici realizzati nell'area macedone e serba nel tardo Trecento, in particolare con gli affreschi della piccola chiesa di Sant'Andrea sul fiume Treska, realizzati dal metropolita Jovan nel 1387⁷⁰ (fig. 28).

La decorazione proseguiva lungo la parete sud con una monumentale figura dell'arcangelo Michele e, quindi, con una curiosa composizione, delimitata in alto da una banda ornamentale a fogliami con gli stemmi degli Embriaco-Gibelet, che in origine doveva comprendere tre riquadri ospitanti altrettanti personaggi sacri. Oggi è possibile riconoscere distintamente la sola figura di Maria Maddalena (fig. 29), mentre dell'adiacente immagine si è conservato solo un angelo reso nell'atto di sorreggere il lembo di un mantello (fig. 30) – un dettaglio che potrebbe rimandare allo schema della *Madonna della Misericordia* –; sul lato opposto doveva trovarsi un tempo un'ulteriore figura, di cui tuttavia non rimane adesso nessuna traccia. Almeno a prima vista questo frammento ha un aspetto molto "all'italiana", come inducono a pensare l'architettura generale del dipinto, l'incorniciatura gotica o lo sfondo blu oltremarino, che contrasta col verde scuro dei riquadri adiacenti.



28. Matka, Sant'Andrea sul fiume
Treska, metropolita Jovan, san
Bartolomeo (1387)

29. Famagosta, Ágios Geórgios
Exorinós, Santa Maria Maddalena
(ultimo quarto del XIV secolo)

30. Famagosta, Ágios Geórgios
Exorinós, figura d'angelo (ultimo
quarto del XIV secolo)



Ciononostante, non si può fare a meno di registrare una serie di elementi che si armonizzano male con quell'attribuzione a un artista di cultura italiana attivo a Cipro nel secondo quarto del Trecento che io stesso ho proposto in una precedente comunicazione⁷¹. Alla base del mio ragionamento c'era la difficoltà di spiegare la presenza di alcune formule – come ad esempio il modo di rendere le labbra o il lobo appena accennato delle orecchie – che, se l'opera si trovasse in Toscana o nel Veneto, indicherebbero chiaramente un ancoraggio a stili propri della *maniera greca* e quindi una datazione relativamente alta. D'altra parte, a guardare attentamente, il dipinto propone delle soluzioni abbastanza inconsuete, sia sul piano iconografico, sia su quello formale: la Maddalena, benché convenientemente vestita, porta sciolti i capelli biondi e fluenti, in una soluzione di compromesso tra lo schema che enfatizza il suo ruolo di mirrofora e quello che la esalta come eremita, raffigurandola nuda, coperta dalle sole chiome, all'interno della *Sainte Baume*. Nell'arte del Trecento simili combinazioni iconografiche si fanno strada a fatica: se nella pittura toscana accade che i lunghi ricci della santa facciano capolino da sotto il velo, la pia donna a capo completamente scoperto compare solamente in casi piuttosto rari, come nel polittico da Pirano di Paolo Veneziano o nella pala d'altare di Cecco di Pietro nel Museo di San Matteo a Pisa, dove tuttavia non si osserva la stessa enfasi sul ricadere delle lunghe chiome⁷².

La tendenza all'elaborazione di *hapax* iconografici a partire da modelli italiani rivisitati in modo originale è attestata, nello stesso edificio, dalla già ricordata *Sant'Anna Metterza*, che a differenza di altre interpretazioni greche del tema (come l'affresco absidale di Chromonastiri a Creta, del 1400 circa⁷³) si distingue per esser resa in piedi, in atteggiamento orante, dietro alla figura minuscola della Vergine anch'essa orante e recante Cristo sul busto entro un medaglione. Forse più convenzionale, per quanto si può immaginare, doveva essere la *Madonna della Misericordia*: questo tema, che sul declinare del Trecento troviamo testimoniato anche a Creta (nel ciclo di Sklaverochori⁷⁴), aveva una sua particolare ragion d'essere a

Famagosta, giacché un'immagine sotto questo titolo vi godeva di una speciale venerazione, in seguito a un voto collettivo formulato ai tempi della peste nera⁷⁵.

Il modo in cui sono resi i racemi della cornice con rapide pennellate bianche e i quadrilobi geometricamente imprecisi contribuisce a destare ulteriori sospetti; inoltre, i dettagli fisionomici della Maddalena, la conformazione della testa che tende alla circolarità, i capelli solcati da linee ondulate parallele e ancora l'uso dello stesso *proplasmòs* verdognolo impiegato negli affreschi adiacenti, oltre all'assenza, rispetto a questi ultimi, di qualsiasi interruzione della superficie dipinta, inducono a pensare che questo dipinto così singolare debba essere attribuito agli stessi maestri paleologi a cui si deve la decorazione del resto delle pareti. Nell'intento di realizzare una tipologia di immagine specificamente latina, ossia l'affresco votivo o *pro anima* con cui un donatore "franco" appartenente alla potente famiglia Gibelet manifestava al contempo la raccomandazione individuale ai propri intercessori celesti e i propri meriti nei confronti della comunità siriana da lui favorita, i pittori si sforzarono di imitarne non soltanto gli aspetti iconografici e compositivi, ma anche alcune soluzioni più specificamente formali, riconoscibili nelle scelte cromatiche, nell'ornato e nella posa "cortese" dell'angelo reggimanto.

In conclusione, i frammenti superstiti di pittura murale nelle chiese di Famagosta pongono in evidenza come questo ambiente cosmopolita e ricco di testimonianze artistiche di diverso genere, anziché stimolare lo sviluppo di un indiscriminato fenomeno di ibridazione stilistica, abbia favorito singoli casi di selezione, appropriazione e rielaborazione di forme "altrui", che di volta in volta sono stati condizionati da fattori come il *modus operandi* e le forme d'interazione tra pittori di diversa origine, la capacità d'attrazione e l'impatto simbolico dei maggiori monumenti cittadini, la necessità di soddisfare le esigenze di committenti che, nonostante le differenze confessionali e l'attaccamento alle proprie tradizioni religiose, condividevano la stessa tendenza a investire il proprio denaro nell'ornamento delle chiese per il rimedio delle proprie anime.

- ¹ K.A. Creswell, *The Muslim Architecture of Egypt*, Oxford 1959, II, pp. 234-235; J. Folda, *Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge (MA.) 2005, pp. 489, 491; Ph. Plagnieux, *Le portail d'Acre transporté au Caire: sources et diffusion des modèles rayonnants en Terre Sainte au milieu du XIII^e siècle*, "Bulletin monumental", CLXIV 2006, pp. 61-66.
- ² D. Jacoby, *Society, Culture, and the Arts in Crusader Acre, in France and the Holy Land: Frankish Culture at the End of the Crusades*, a cura di D.H. Weiss, L. Mahoney, Baltimora (MD.) 2004, pp. 97-137.
- ³ Giacomo da Verona, *Liber peregrinationis* [1335], in *Liber Peregrinationis di Jacopo da Verona*, a cura di U. Monneret de Villard, Roma 1950, pp. 18-19.
- ⁴ M. Acheimastou-Potamianou, scheda 97, in *Byzantine and Post-Byzantine Art* Catalogo della mostra, Athína, Vecchia Università, 26 luglio 1985-6 gennaio 1986, Athína 1985, pp. 96-98.
- ⁵ Sull'opera cfr., da ultima, K. Collins, scheda 57, in *Holy Image – Hallowed Ground. Icons from Sinai* Catalogo della mostra, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 14 novembre 2006-4 marzo 2007, a cura di R.S. Nelson, K.M. Collins, Los Angeles 2006, pp. 268-269.
- ⁶ P. Van Moorsel-M. Immerzeel-L. Lange, *Catalogue général du Musée Copte. The Icons*, al-Qahira 1994, p. 141, n. 158.
- ⁷ V.J. Djurić, *Ikônes de Yougoslavie*, Beograd 1961; Id., *Vizantijske i italovizantijske starine u Dalmaciji, I*, "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", XII 1961, pp. 123-145.
- ⁸ Su questi aspetti e per la documentazione generale sugli artisti a Bisanzio cfr. *To πορτραίτο του καλλιτέχνη στο βυζάντιο*, a cura di M. Vassilaki, Iráklion 1997, e *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, a cura di M. Bacci, Pisa 2007.
- ⁹ R.S. Nelson, *A Byzantine Painter in Trecento Genoa: The Last Judgement at San Lorenzo*, "Art Bulletin", LXVII 1985, pp. 548-566; Id., *Byzantine Icons in Genoa before the Mandylion*, in *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Venezia 2007, pp. 79-92.
- ¹⁰ Cfr. in merito le osservazioni di R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, pp. 7-8.
- ¹¹ Sul contesto artistico di Paolo Veneziano cfr. soprattutto V.N. Lazarev, *Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo*, "Arte Veneta", VIII 1954, pp. 77-89; Pallucchini, *La pittura veneziana* cit., *passim*; V. Zlamalik, *Paolo Veneziano i njegov krug*, Zagreb 1967; M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano 1969; M. Lucco, *Pittura del Trecento a Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 176-188; F. Flores d'Arcais, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 17-87; G. Lorenzoni, *Retaggio bizantino, classicismo e apporto occidentale tra Duecento e Trecento*, in *Venezia. L'arte nei secoli*, a cura di G. Romanelli, Udine 1997, I, pp. 92-117; *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente* Catalogo della mostra, Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto-29 dicembre 2002, a cura di F. Flores d'Arcais, G. Gentili, Milano 2002; F. Pedrocco, *Paolo Veneziano*, Milano 2003; C. Guarnieri, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 153-201; M. Boskovits, *Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso*, "Arte cristiana", XCVII 2009, pp. 81-90, 161-170. Più specificamente sulle interazioni tra la pittura veneziana del Trecento e l'arte paleologa, di solito interpretate come influenze unidirezionali, cfr. V.N. Lazarev, *Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder*, "Art Studies", VIII 1931, pp. 3-31; Id., *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese [I]*, "Arte Veneta", XIX 1965, pp. 17-31; Id., *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV [II]*, "Arte veneta", XX 1966, pp. 43-61; M. Alpatov, *Sur la peinture vénitienne du Trecento et la tradition byzantine*, in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, a cura di A. Pertusi, Firenze 1972, pp. 1-17; M. Muraro, *Varie fasi di influenza bizantina a Venezia nel Trecento*, "Θησαυρίσματα", IX 1972, pp. 180-202; H. Papastavrou, *Influences byzantines sur la peinture de chevalier à Venise au XIV^e siècle*, in *Autour de l'icône. Origine, évolution et rayonnement de l'icône du VI^e au XIX^e siècle*, a cura di T. Velmans, Paris 2006 (Cahiers balkaniques, 34), pp. 37-52; Ead., *Influences byzantines sur la peinture vénitienne du XIV^e siècle*, in *Byzantium as Oecumene*, a cura di E. Chrysos, Athína 2005, pp. 257-278.
- ¹² E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Firenze 1949, p. 11.
- ¹³ Sull'opera, di varia attribuzione, cfr. M.S. Frinta, *Searching for an Adriatic painting Workshop with Byzantine Connection*, "Zograf", XVIII 1987, pp. 12-20; R. Cormack-M. Vassilaki, scheda 223, in *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections* Catalogo della mostra, Londra 1994, a cura di D. Buckton, London 1994, pp. 206-207; R. Corrie, *The Polesden Lacey Triptych and the Sterbini Diptych: A Greek Painter between East and West*, in *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies*, London, 21-26 August, 2006, London 2006, III, pp. 47-48; Ead., scheda 250, in *Byzantium 330-1453* Catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 25 ottobre 2008-22 marzo 2009, a cura di R. Cormack, M. Vassilaki, London 2008, pp. 443-444.
- ¹⁴ Garrison, *Italian Romanesque Panel* cit., n. 156, come opera adriatica; cfr. F.R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XIII-XV Century*, London 1966, p. 12 e fig. 15, come opera "italo-bizantina".
- ¹⁵ A. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Roma 1906, pp. 6-10; A. Santangelo, *Museo di Palazzo Venezia. Catalogo. Vol. I. I Dipinti*, Roma 1947, pp. 5-6; Garrison, *Italian Romanesque Panel* cit., n. 247.
- ¹⁶ *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia* Catalogo della mostra, Messina 1953, a cura di G. Vigni, G. Carandente, Venezia 1953, p. 2; E.B. Garrison, *Addenda ad indicem – III*, "Bollettino d'arte", XLI 1956, pp. 301-312, in partic. p. 303; F. Campagna Cicala, *Le icone del Museo di Messina*, Messina 1997, p. 34.
- ¹⁷ M. Janssen-de Waele, scheda 14, in *Sienese Paintings in Holland* Catalogo della mostra, Groningen, Museum voor Stad en Lande, 28 marzo-28 aprile 1969, Groningen 1969; Frinta, *Searching for an Adriatic* cit., p. 14 e fig. 6.
- ¹⁸ Su questo aspetto cfr. M. Bacci, *Some Thoughts on Greco-Venetian Artistic Interactions in the 14th and Early 15th Centuries*, in *Wonderful Things. Byzantium through Its Art*, a cura di A. Eastmond, E. James, di prossima pubblicazione.
- ¹⁹ Sul tema cfr. T. Velmans, *Le Parisinus Graecus 135 et quelques autres peintures de style gothique dans les manuscrits grecs à l'époque des Paléologues*, "Cahiers archéologiques", XVII 1967, pp. 209-235; V.J. Djurić, *Gotičko slikarstvo u Vizantiji i kod Srba uoči turskih osvajanja*, "Zograf", XVIII 1987, pp. 46-53.
- ²⁰ M. Acheimástou-Potamiánou, *Η εκκλησία της Παναγίας του Κάστρου της Ρόδου*, "Αρχαιολογικόν Δελτίον", XXIII 1963, *Μελέται*, pp. 221-263, in partic. pp. 267-268; E. Kóllias, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και το Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου*, Athína 1994, pp. 117-119 e fig. 61; J.-B. de Vaivre, *Peintures murales à Rhodes: les quatre chevaliers de Philerimos*, "Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes rendus", 2, 2004, pp. 919-943 (con attribuzione ad artista toscano intorno al 1350). Cfr. ancora A.-M. Kasdagli-A. Katsiōti-M. Michaelídiou, *Archaeology on Rhodes and the Knights of Saint John of Jerusalem*, in *Archaeology and the Crusades. Proceedings of the Round Table, Nicosia, 1 February 2005*, a cura di P. Edbury, S. Kalopíssi-Vérti, Athína 2007, pp. 35-62, in partic. p. 51.
- ²¹ D. Spencer, *Travels in Gojjam: St. Luke Ikons and Brancaléon Re-discovered*, "Journal of Ethiopian Studies", XII 1974, pp. 201-220, in partic. pp. 207, 211-213; S. Chojnacki, *Major Themes in Ethiopian Painting*, Wiesbaden 1983, pp. 379, 384, 436; R. Cormack, *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, London 1997, pp. 211-213.
- ²² M. Vassilaki, *Western Influence on the Art of Crete*, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXXII/5 1982, pp. 301-311.
- ²³ A. Sagredo, *Sulle consorte delle arti edificative in Venezia*, Venezia 1856, pp. 350-351.
- ²⁴ M. Cattapan, *Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500*, "Θησαυρίσματα", IX 1972, pp. 202-235, in partic. pp. 203-204.
- ²⁵ Ivi, pp. 227-228, doc. 27.
- ²⁶ Ivi, p. 228, doc. 28. Sulla "personalità" degli artisti cretesi del Trecento cfr. le osservazioni di Th. Gouma-Peterson, *Manuel and John Fokas and Artistic Personality in Late Byzantine Painting*, "Gesta", XXII 1988, pp. 159-170.
- ²⁷ M. Vassilaki, *Some Observations on Early Fifteenth-Century Painting in Crete*, in Ead., *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*, London 2009, pp. 203-224. Cfr. anche le osservazioni di J. Albany, *Εικόνα της Παναγίας "Ελεούσας" στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή συλλογή Χανίων*, "Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας", IV s., XXVII 2006, pp. 271-282.
- ²⁸ Cfr. il documento del 1402 con cui un "Georgius tu Maestro de Constantinopoli" inviava il fratello minore Giovanni in apprendistato dal pittore candiota Emmanuil Ouranós: Cattapan, *Nuovi elenchi* cit., pp. 219-220, doc. 14.
- ²⁹ M. Constantoudaki-Kitromilides, *A Fifteenth Century Byzantine Icon-Painter Working on Mosaics in Venice: Unpublished Documents*, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXXII/5 1982, pp. 265-272.
- ³⁰ Ead., *Conducere apothecam*, in qua exercere artem nostram. *Το εργαστήριο ενός βυζαντινός και ενός βενετού ζωγράφου στην Κρήτη*, "Σύμμεικτα", XIV 2001, pp. 292-300.
- ³¹ A. Drandáki, scheda 58, in *Οι πύλες του μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, a cura di M. Borboudakis, Athína 1994, pp. 237-238; G.M. Lechner, scheda 27, in *Ikonen. Bilder in Gold. Sakrale Kunst aus Griechenland* Catalogo della mostra, Krems, Kunsthalle/ Minoritenkirche, 20 maggio-10 ottobre 1993, Graz 1993, pp. 225-226; C. Baltogianni, *Εικόνες. Ο Χριστός στην ενσάρκωση και στο παθος*, Athína 2003, pp. 227-230.

- ³² M. Konstantoudáki-Kitromilídis, *Ένθρονη βρεφοκρατούσα και άγιοι. Σύνθετο έργο ιταλοκυπριακής τέχνης*, “Δελτιον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας”, XVII 1993-94, pp. 285-302.
- ³³ E. Hausteín-Bartsch, *Die Ikone “Lukas malt die Gottesmutter” im Ikonen-Museum Recklinghausen*, in *Griechische Ikonen. Beiträge des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis in Recklinghausen*, 1998, a cura di E. Hausteín-Bartsch, N. Chatzidakis, Athína-Recklinghausen 2000, pp. 11-28.
- ³⁴ Sulla presenza delle pale d’altare nel regno latino di Gerusalemme cfr. Folda, *Crusader Art in the Holy Land* cit., pp. 435-436; su Cipro cfr. le testimonianze raccolte in M. Bacci, *Side-Altars and “pro anima” Chapels in the Medieval Mediterranean: Evidence from Cyprus*, in *The Altar and Its Decorations* Atti del Convegno, Groningen, 8-10 giugno 2006, a cura di J. Kroesen, V.M. Schmidt, di prossima pubblicazione.
- ³⁵ Cattapan, *Nuovi elenchi* cit., pp. 211-213, docc. 6-8.
- ³⁶ Sul ruolo economico e sul paesaggio urbano di Famagosta vedi soprattutto P. Edbury, *Famagusta in 1300*, in *Η Κύπρος και οι σταυροφορίες/Cyprus and the Crusades* Atti del Convegno, Nicosia, 6-9 settembre 1994, a cura di N. Coureas, J. Riley-Smith, Nicosia 1995, pp. 337-353, e M. Balard, *Il paesaggio urbano di Famagosta negli anni 1300*, in *La storia dei Genovesi* Atti del Convegno di studi sui ceti dirigenti nelle istituzioni della Repubblica di Genova, Genova, 12-14 aprile 1984, Genova 1985, pp. 277-291. Sulla popolazione e le minoranze religiose cfr. G. Dédéyan, *Les Arméniens à Chypre de la fin du XI^e au début du XIII^e siècle*, in *Les Lusignans et l’Outre-Mer* Atti del Convegno, Poitiers-Lusignan, 20-24 ottobre 1993, Poitiers 1995, pp. 122-131; G. Grivaud, *Les minorités orientales à Chypre (époque médiévale et moderne)*, in *Chypre et la Méditerranée orientale*, Lyon 2000, pp. 44-70, in partic. pp. 45-48; N. Coureas, *Non-Chalcedonian Christians on Latin Cyprus*, in *Dei Gesta per Francos. Etudes sur les croisades dédiées à Jean Richard*, a cura di M. Balard, B.Z. Kedar, J. Riley-Smith, Aldershot 2001, pp. 349-360.
- ³⁷ 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; J. Richard, *Une famille de “Vénitiens blancs” dans le royaume de Chypre au milieu du XV^e siècle: les Audeth et la seigneurie de Marathase*, “Rivista di studi bizantini e slavi”, I 1981, pp. 89-129bis [riedito in Id., *Croisés, missionnaires et voyageurs. Les perspectives orientales du monde latin médiéval*, London 1983, cap. X], in partic. pp. 118-122.
- ³⁸ J. Richard, *Le peuplement latin et syrien en Chypre au XIII^e siècle*, “Byzantinische Forschungen”, VII 1979, pp. 157-173 [riedito in Id., *Croisés* cit., cap. VII].
- ³⁹ J. Smet, *The Life of Saint Peter Thomas by Philippe de Mezières Edited from Hitherto Unpublished Manuscripts*, Roma 1954, p. 100.
- ⁴⁰ Su questo aspetto cfr. soprattutto A.W. Carr, *Correlative Spaces: Art, Identity and Appropriation in Lusignan Cyprus*, “Modern Greek Studies Yearbook”, XIV-XV 1998-99, pp. 59-80, e J.G. Schryver, *Monuments of Identity: Latin, Greek, Frank and Cypriot? in Identités croisées en un milieu méditerranéen: le cas de Chypre (Antiquité – Moyen Age)* Atti del Convegno, Rouen, Groupe de recherche d’histoire de l’Université de Rouen, 11-13 marzo 2004, a cura di S. Fourrier, G. Grivaud, Rouen 2006, pp. 385-405.
- ⁴¹ Gotha, Landesbibliothek, Chart. A.541.
- ⁴² Ph. Plagnieux-Th. Soulard, *Famagouste. La cathédrale Saint-Nicolas*, in *L’art gothique en Chypre*, a cura di J. Richard, Paris 2006, pp. 218-237.
- ⁴³ J.-B. de Vaivre, *Sculpteurs parisiens en Chypre autour de 1300*, in *Dei Gesta per Francos* cit., pp. 373-388.
- ⁴⁴ Frammenti di vetri colorati furono segnalati da Enlart nel 1899: cfr. C. Enlart, *Gothic Art and the Renaissance in Cyprus*, trad. inglese a cura di D. Hunt, London 1987, p. 243.
- ⁴⁵ Cfr. Bacci, *Side-Altars* cit., testo corrispondente alle note 36-37.
- ⁴⁶ M. Bacci, *Arte e raccomandazione dell’anima nei domini latini del Levante: alcune riflessioni*, in *Oltre la morte. Testamenti di Greci e Veneziani redatti a Venezia o in territorio greco-veneziano nei sec. XIV-XVIII* Atti del Convegno, Venezia, Istituto ellenico di studi bizantini e post-bizantini, 22-23 gennaio 2007, a cura di Ch. Maltezos, G. Varzelioti, Venezia 2008, pp. 131-159.
- ⁴⁷ Enlart, *Gothic Art* cit., pp. 272-273.
- ⁴⁸ Ivi, p. 288.
- ⁴⁹ Come testimoniato, alla fine del Trecento, dal pellegrino Nicola de’ Martoni, ed. a cura di L. Le Grand, *Relation du pèlerinage à Jérusalem de Nicolas de Martoni notaire italien (1394-1395)*, “Revue de l’Orient latin”, III 1895, pp. 566-669, in partic. p. 635.
- ⁵⁰ Per l’espressione cfr. D. Mouriki, *Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus*, “The Griffon”, n.s., I-II 1985-86, pp. 9-112. Sul problema vedi la recente messa a punto di D. Kotoula, *Maniera cypria, and Thirteenth-Century Icon Production on Cyprus. A Critical Approach*, “Byzantine and Modern Greek Studies”, XXVIII 2004, pp. 89-100.
- ⁵¹ Smet, *The Life* cit., p. 172.
- ⁵² A.W. Carr, *Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art*, “Dumbarton Oaks Papers”, XLIX 1995, pp. 339-357, in partic. p. 345, fig. 11; Ead., *Art*, in *Cyprus. Society and Culture 1191-1374*, a cura di A. Nicolaou-Konnari, Ch. Schabel, Leiden-Boston 2005, pp. 285-328, in partic. p. 317.
- ⁵³ Su questo fenomeno artistico cfr. V.J. Djurić, *Moravsko slikarstvo*, Beograd 1968; *Moravska škola i neno doba: naučni skup u Resavi* Atti del Convegno, Resava 1968, Beograd 1972; E.N. Kyriakoudis, *The Morava School and the Art of Thessaloniki in the Light of New Data and Observations*, “Zograf”, XXVI 1997, pp. 95-105.
- ⁵⁴ Enlart, *Gothic Art* cit., pp. 277-279. L’iscrizione recitava: HOC OPUS FECIT FIERI CORANDS [per CONRADUS, N.d.A.] TARIGOS AD HONOREM (SANC)TE ANN(E).
- ⁵⁵ Genova, Archivio di Stato, S.G., 590/1289, f. 43 (1439, ottobre 22); S.G., 590/1292, f. 86v (1441, gennaio 23).
- ⁵⁶ D. Milošević, *Gračanica Monastery*, Beograd 1989, pp. 42-44 e fig. 23.
- ⁵⁷ V.J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976, pp. 129-131; S. Korunovski-E. Dimitrova, *Macedonia. L’arte medievale dal IX al XV secolo*, Milano 2006, pp. 206-210.
- ⁵⁸ B. Todić, *Manastir Resava*, Beograd 2005.
- ⁵⁹ Cfr., tra gli altri, D. Vojvodić, *Srpski vladarski portreti u manastiru Duljevu*, “Zograf”, XXIX 2002-03, pp. 143-160, e S. Cvetkovski, *Portreti vizantijskih i srpskih vladara u manastiru Treskavāu*, “Zograf”, XXXI 2006-07, pp. 153-168.
- ⁶⁰ Ch. Mavropoulou-Tsioumi, *Μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14^{ου} αιώνα*, in *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Athína 1992, II, pp. 658-668; M. Panagiotidi, *Les tendances de la peinture de Thessalonique en comparaison avec celles de Constantinople, comme expression de la situation politico-économique de ces villes pendant le XIV^e siècle*, in *Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ’ αιώνα*, Athína 1996, pp. 351-362; Kyriakoudis, *The Morava School* cit.; E.N. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessaloníki 1999, pp. 331-340 e *passim*.
- ⁶¹ Cfr. un’icona, di ubicazione oggi ignota, con *San Nicola in trono*, discussa da Hausteín-Bartsch, *Die Ikone “Lukas malt die Gottesmutter”* cit., p. 23 e fig. 22. Soluzioni analoghe compaiono occasionalmente nella pittura d’icone cipriota del XVI secolo: cfr. A. Papageorgiou, *Icons of Cyprus*, Nicosia 1992, fig. 96.
- ⁶² Papageorgiou, *Icons* cit., fig. 49.
- ⁶³ N.P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, pp. 86-90 e fig. 36.6.
- ⁶⁴ C. Di Fabio et alii, *La Cattedrale di Genova nel Medioevo: secoli VI-XIV*, Milano 1998, pp. 258-261, 367. Cfr. R.S. Nelson, *A Byzantine Painter in Trecento Genoa: The Last Judgement at San Lorenzo*, “The Art Bulletin”, LXVII 1985, pp. 548-566; Id., *Byzantine Icons in Genoa before the Mandylion*, in *Intorno al Sacro Volto* cit., pp. 79-92.
- ⁶⁵ Su questo punto e quanto segue cfr. M. Bacci, *Syrian, Palaiologan, and Gothic Murals in the “Nestorian” Church of Famagusta*, “Δελτιον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας”, IV s., XXVII 2006, pp. 207-220.
- ⁶⁶ Cfr., da ultimo, M. Immerzeel, *Medieval Wall Paintings in the Lebanon: Donors and Artists*, “Chronos”, X 2004, pp. 7-47, in partic. pp. 10, 16, 24.
- ⁶⁷ Cfr. J.-M. Fiey, *De quelques saints vénérés au Liban*, “Proche Orient Chrétien”, XXVIII 1978, pp. 18-43, in partic. pp. 23-24; Id., *Saints syriaques*, Princeton (N.J.) 2004, p. 146. Ringrazio il prof. Sebastian Brock per avermi aiutato a decifrare la relativa iscrizione in *estrangelo*.
- ⁶⁸ M. Garidis, *Οι μελχιτικές εικόνες στο Πατριαρχείο Ιεροσολύμων. Γενική θεώρηση του φαινομένου*, in *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρούκη*, Athína 2003, I, pp. 239-254.
- ⁶⁹ M. Bacci, *The Armenian Church in Famagusta and Its Mural Decoration*, in *Culture of Cilician Armenia* Atti del Convegno internazionale, Antelyas, Katholikossato armeno di Cilicia, 14-18 gennaio 2008, Antelyas 2009, pp. 1-20.
- ⁷⁰ Vedi *supra*, nota 57.
- ⁷¹ Bacci, *Syrian, Palaiologan* cit., pp. 217-218.
- ⁷² Cfr. F. Pedrocchi, *Paolo Veneziano*, Milano 2003, pp. 196-197; E. Carli, *Pittura pisana del Trecento. La seconda metà del secolo*, Milano 1961, p. 88 e fig. 156.
- ⁷³ I. Spatharakis, *Βυζαντινές τοιχογραφίες Νομου Ρεθύμνου*, Rethymno 1999, p. 27 e fig. 19.
- ⁷⁴ M. Borboudakis, *Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωριού*, in *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, a cura di E. Kypriaou, Athína 1991, I, pp. 375-398, in partic. p. 391.
- ⁷⁵ Così come si apprende da una bolla papale datata 20 maggio 1363 (cfr. *Bullarium cyprium III*, a cura di J. Richard e C. Schabel, di prossima pubblicazione, t-16/9/49 e v-30/5/63). Dell’uso dell’icona miracolosa come simbolo civico durante assedi e calamità testimonia Pietro Valderio, *La guerra di Cipro*, edizione a cura di G. Grivaud e N. Patapiou, Nicosia 1996, pp. 41-42.