

ANNALI
DELLA
SCUOLA NORMALE
SUPERIORE DI PISA



17 AVR. 2007

CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

SERIE IV

VOL. V, 2

PISA 2000

J 2534/4 12000/512

Pubblicazione semestrale
Autor. Trib. Pisa n. 7/64 del 28 dicembre 1971
Direttore responsabile Enrico Castelnuovo

Periodico associato all'Unione Stampa Periodica Italiana
ISSN 0392-095x

TRA PISA E CIPRO: LA COMMITTENZA ARTISTICA
DI GIOVANNI CONTI († 1332)

Un antependio ricamato per la cattedrale di Pisa

Nel Museo dell'Opera del Duomo a Pisa si conserva un'opera singolare e rara per il materiale e la fattura, un notevole panno in seta (cm 100 x 318) ricamato con l'*Incoronazione della Vergine* e otto scene laterali, lungo il cui margine inferiore si legge ancora (nonostante la decurtazione del drappo lungo i lati corti avvenuta forse tra Sette e Ottocento¹) l'iscrizione che ci tramanda il nome del committente e le circostanze della sua esecuzione:

34

<Hu>nc pannum dominus frater
Ioha(n)nes archiepiscopus Nicosiensis dedit
ecclesie Pisane pro anima domine Iacobe
m<atris sue>/
Anno Domini MCCCXXV.

Il riferimento è al domenicano Giovanni, della famiglia romana dei Conti, che sappiamo esser stato a capo dell'arcidiocesi pisana dal 1299 al 1312, per esser poi trasferito alla sede arcivescovile di Nicosia, sull'isola di Cipro, fino all'anno della sua morte nel 1332; veniamo qui informati che

Desidero ringraziare Annemarie Weyl Carr (Houston), Gilles Grivaud (Rouen) e Donata Devoti (Pisa) per le preziose indicazioni, nonché Spiridione Alessandro Curuni (Roma) per avermi reso disponibili le fotografie della cattedrale di Santa Sofia a Nicosia comprese nel suo archivio personale; debbo alla cortesia dell'Opera della Primaziale Pisana l'autorizzazione a studiare e fotografare l'antependio del suo Museo. Uno speciale ringraziamento va infine alla mia compagna Barbara, che per prima mi ha fatto notare l'iscrizione relativa a Giovanni Conti.

29-32

¹ L'iscrizione era ancora leggibile nella sua interezza verso la metà del Settecento, quando fu vista e trascritta da A.F. MATTEI, *Ecclesiae Pisanae Historia*, Lucae 1768-1772, II, *Appendix monumentorum*, 25 e nota 1.

nel 1325 questo presule fece dono alla chiesa di Pisa di quel panno ricamato, offrendolo in memoria e in suffragio della madre Iacoba (meglio nota agli storici come Giacomina di Oddone Colonna). Da quanto si può giudicare ancor oggi, non si trattò di un omaggio di poco conto: per le sue dimensioni, il ricco lavoro a ricamo e le sue caratteristiche tecniche costituiva un oggetto di gran pregio, destinato ad essere esibito in qualche occasione solenne, come ci è noto che si usava fare ancora nel secolo XVIII, quando veniva posto ad ornamento dell'altar maggiore per la festa della dedicazione della cattedrale al 26 settembre, una delle più solenni dell'anno liturgico pisano².

Sebbene il drappo ci sia giunto in cattive condizioni per il progressivo logoramento del tessuto in seta bianca, l'osservazione diretta riesce ancor oggi a darci un'idea dello splendore originario. Dal punto di vista tecnico si osserva che per il ricamo si è fatto largamente uso del filo d'oro, in particolare nelle vesti dove si associa al filo d'argento ed è in parte ritorto con seta rossa o verde al fine di dar vita a effetti di iridescenza; nel manto delle figure centrali della Vergine e di Cristo si è invece fatto ricorso a una seta bianca combinata a filo rosso e azzurro nella resa delle pieghe. Diversi sono i procedimenti usati nelle singole parti eseguite in seta: si riconosce infatti il punto spaccato, il punto a erba, la catenella (destinata alle strutture architettoniche)³. Il fondo bianco, decorato da un gran numero di stelle rese a filo d'oro, costituisce anche la base degli incarnati dei volti, i cui contorni sono definiti in rosso. Le otto scene laterali, sovrapposte a due a due, sono separate solo da sottili cornici con motivi triangolari, mentre il gruppo centrale è delimitato ai lati da due edicole gotiche con coronamento a vimberga gattonata, da cui si dipartono intrecci vegetali con motivi a rosetta.

34

Nell'*Incoronazione della Vergine* la Madre e il Figlio sono rappresentati seduti su un semplice *synthronon* privo di schienale e abbellito unicamente da un lungo cuscino; Maria si rivolge a Cristo, che è rappresentato nell'atto di cingerla effettivamente di una corona a fioroni, nel gesto dell'intercessione, con le due braccia indirizzate separatamente verso di lui. La sequenza delle altre scene ha inizio in alto a sinistra con l'*Annunciazione*, dove l'angelo e la Vergine sono rappresentati entro due arcatelle: Ma-

² L'informazione ci è fornita dallo stesso Mattei, al luogo citato. Per l'arredo della cattedrale durante questa festa cfr. ancora G. MARTINI, *Appendix ad Theatrum Basilicae Pisanae*, Romae 1723, 92-94.

³ Per le caratteristiche tecniche cfr. M. SCHÜTTE, S. MÜLLER-CHRISTENSEN, *Il ricamo nella storia e nell'arte*, Roma 1963, 39, nn. 203-204; D. DEVOTI, *I paramenti sacri*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, Pisa 1986, 157-166, in part. 157.

ria siede anche qui su un trono privo di schienale ma fornito di cuscino, mentre un libro compare al di sopra della colonna che separa i due personaggi. Segue accanto la *Natività*, con la rappresentazione di un'ampia grotta che racchiude la Madre, distesa sopra un materasso, e il Bambino col bue e l'asinello dentro la mangiatoia; poco lontano da Giuseppe, in basso a sinistra, si nota una figura inginocchiata con in mano un oggetto che potrebbe essere una brocca, mentre lungo il crinale della collina gli angeli annunciano la lieta novella ai pastori. 36

La storia continua all'ordine inferiore: all'*Adorazione dei Magi* segue la *Presentazione al Tempio*, nella quale sono stati inseriti, alle spalle di Simeone, due misteriosi personaggi il cui *status* ecclesiastico è posto in evidenza dalla chierica e che possiamo identificare come immaginari attendenti del sacerdote antico, resi nell'aspetto di due moderni canonici. La lettura prosegue dalla parte opposta con la *Resurrezione*: Cristo, raffigurato seminudo con un'asta crociata nella mano destra, emerge dal sepolcro, in posa perfettamente frontale, mentre i soldati dormono di un profondo sonno. Nell'adiacente riquadro riconosciamo l'*Ascensione*, dove Cristo compare entro una mandorla sorretta da due angeli mentre gli apostoli e Maria, con vari gesti, rivolgono lo sguardo al cielo; nell'ordine inferiore vediamo poi una singolare *Dormizione della Vergine*, in cui alcuni apostoli sono rappresentati non ai lati, bensì al di sotto del catafalco, mentre l'anima della Madre di Dio è trasportata in cielo da Cristo entro una mandorla analoga a quella della scena precedente. Chiude la sequenza la *Pentecoste*, in cui troviamo gli apostoli disposti a ferro di cavallo intorno a una porta coronata a vimberga. 51 34 37 38

Nelle edicole che fiancheggiano l'*Incoronazione* sono raffigurati, in alto, san Pietro e san Paolo e, in basso, il Battista e Giovanni Evangelista. Ai piedi di questi ultimi compaiono due figure maschili, in ginocchio e con le mani giunte, distinte unicamente dall'abbigliamento: se sulla sinistra si riconosce il cappuccio di un saio, sulla destra si trova senz'ombra di dubbio un paramento pontificale. Si tratta con buona probabilità di un doppio ritratto del committente nella sua doppia condizione di membro dell'Ordine domenicano e di presule insignito della dignità episcopale, secondo una consuetudine che trova altre attestazioni nell'arte del primo Trecento⁴. Lungo il margine superiore si distinguono otto stemmi, di cui due recano una figura oggi illeggibile (si riconoscono solo le zampe appaiate di un animale) e altre due un'aquila nera su campo rosso, mentre 39-40

⁴ Il caso più significativo in questo senso è il doppio ritratto del vescovo Teobaldo Pontano nella cappella della Maddalena nella Basilica inferiore di Assisi.

54

nelle rimanenti compare un leone d'oro rampante su campo azzurro, che tuttavia nei due scudi di sinistra si presenta 'rivoltato', ossia orientato in modo speculare a quelli del settore destro.

Sebbene tutti gli studiosi che si sono occupati di quest'opera abbiano accettato l'ipotesi della sua realizzazione da parte di un *atelier* locale, molti di loro hanno manifestato a più riprese un certo disagio di fronte al suo carattere per molti versi inconsueto e composito. Paradossalmente, è stata la data 1325 espressa a chiare lettere nell'iscrizione a creare le maggiori difficoltà, giacché se posto a paragone con la produzione figurativa diffusa a Pisa negli stessi anni – basti ricordare che il politico di Simone Martini per la chiesa domenicana di Santa Caterina risale a cinque anni prima – il drappo dell'Opera del Duomo mostra caratteri stilistici radicalmente diversi – quali un disegno piuttosto lineare, una mancanza pressoché totale di ricerca della profondità e del volume e un repertorio assai ripetitivo di decorazioni – che una lunga tradizione critica tende piuttosto ad associare con una fase più antica dello sviluppo dell'arte italiana, in particolare con la pittura del Duecento toscano, dominata da quella tendenza formale di ispirazione bizantina che si è soliti denominare 'maniera greca'. Per questo motivo, uno dei primi studiosi dell'opera, Adolfo Venturi, arrivò a mettere in dubbio l'autenticità della data riportata dall'iscrizione in modo da sostenere una collocazione cronologica nell'ultimo quarto del XIII secolo, che ai suoi occhi meglio si armonizzava con le informazioni suggeritegli dallo stile dell'opera⁵.

D'altra parte, questo drappo di fattura tanto «semplice e primitiva»⁶ quanto «primordiale», ossia «arcaico e di gusto locale»⁷, si mostrava particolarmente incoerente perché agli elementi duecenteschi combinava un numero consistente di motivi di derivazione gotica, riconoscibili soprattutto nella scena dell'*Incoronazione*, che lo rendevano indiscutibilmente «già trecentesco». Sostanzialmente, l'opera offriva di sé un'apparenza stranamente ibrida e contraddittoria che mal si prestava ad essere analizzata nel quadro di un'interpretazione evolutiva della storia artistica: a partire dagli studi di Mario Salmi, la difficoltà fu arginata sottolineando il contrasto tra la parte centrale «di respiro gotico trecentesco», libera interpretazione locale e un po' grossolana di modelli francesi, e l'arcaismo delle scenette laterali, che anche nel loro assetto compositivo richiamavano alla memoria le tavole pisane della seconda metà del Duecento. Il principale

⁵ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1901-1940, V, 1058.

⁶ P. TOESCA, *Il Medioevo*, Torino 1951, 880 nota 97.

⁷ M. SALMI, *Il paliotto di Manresa e l'"opus florentinum"*, in «Bollettino d'arte», X, 1930-1931, 385-406, in part. 389-390.

motivo di interesse era costituito, in quest'opera, dal fatto che, per la sua data precoce, inaugurava la ricca stagione del ricamo toscano trecentesco e mostrava la volontà di trasferire in un diverso mezzo artistico quelle «tendenze narrative prima riservate alla pittura»⁸.

Il rapporto con i modelli pittorici è indubbiamente uno dei tratti che più saltano agli occhi nella storia di quest'arte nella Toscana del Trecento. Le più pregiate stoffe ricamate della regione, prodotte a Firenze e perciò registrate negli inventari sotto l'espressione *opus Florentinum*, sono caratterizzate da una forte aderenza ai caratteri formali della produzione di Giotto e dei suoi seguaci: già gli esemplari più antichi, ossia il panno con scene cristologiche del Musée historique des tissus a Lione, l'antependio firmato da Geri di Lapo per la cattedrale di Manresa in Catalogna e quello di Jacopo di Cambio, datato 1336, oggi nel Museo degli Argenti a Firenze, colpiscono per la straordinaria capacità di emulare la resa degli spazi e del volume che caratterizza tutta l'arte figurativa di quegli stessi anni; lungo questa linea si muovono con altrettanta disinvoltura i ricamatori successivi, come gli autori di un paliotto oggi smembrato tra vari musei americani e forse databile al terzo quarto del secolo⁹. Il confronto tra l'*Incoronazione della Vergine* di Jacopo di Cambio, che si può avvicinare stilisticamente alla produzione di Bernardo Daddi, e quella del drappo pisano illustra di per sé con eloquenza la radicale differenza che intercorre fra le due opere nel trattamento degli incarnati, nella resa delle pieghe e nell'ambientazione spaziale¹⁰.

35

34

D'altra parte, anche nella scena centrale tutta una serie di dettagli rimanda a una cultura figurativa che si direbbe più 'tradizionale', come ad

⁸ *Ibid.*, 390. Cfr. ancora A. SANTANGELO, *Tessuti d'arte italiani dal XII al XVIII secolo*, Milano s.d., 18; M. SALMI, *Stoffe e ricami*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*. Atti del convegno (Arezzo, 11-15 maggio 1971), Firenze 1973, 85-95, in part. 89; E. CARLI, *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974, 124-125, n. 138.

⁹ Sull'*opus florentinum* cfr., oltre ai saggi già citati di Santangelo e Salmi, B. KURTH, *Florentine Trecento-Stickereien*, in «Pantheon», VIII, 1931, 455-462; A.S. CAVALLO, *A Newly Discovered Trecento Orphrey from Florence*, in «The Burlington Magazine», CII, 1960, 505-510; C. GÓMEZ MORENO (a cura di), *Medieval Art from Private Collections. A Special Exhibition at the Cloisters, October 30, 1968, Through January 5, 1969*, New York 1968, nn. 200-201; A. GRÖNWOLDT, *An Unknown Trecento Embroidery*, in «Textile History», XX, 1989, 245-247; A.E. WARDWELL, *On the Dating of a Dismantled Trecento Altar Frontal*, in «Bulletin de liaison du Centre international d'étude des textiles anciens», LV-LVI, 1982, 141-153; L. VON WILCKENS, *Die textilen Künste von der Spätantike bis um 1500*, München 1991, 207; *Brocarts célestes*, catalogo della mostra (Avignone, 1997), Avignon 1997, 127, n. 71.

¹⁰ L'affinità tematica induce A. LAURIA (voce *Ricamo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma 1991-2000, X, 1-13, in part. 6) ad affermare che i due paliotti sono coevi, nonostante la data 1325 rivelata dall'iscrizione nel drappo pisano.

38

esempio nella forma del trono con le sue decorazioni geometriche e il lungo cuscino tubulare o ancora nel volto severo e allungato del Cristo. Qui come nel resto della composizione il «respiro gotico», che è l'elemento dominante, si combina con tutta una serie di elementi che fanno parte del bagaglio figurativo non tanto del Duecento italiano, quanto della sua fonte originale che è la pittura sacra bizantina. Questo appare particolarmente evidente se si pone attenzione alla scena della *Pentecoste*, dove i discepoli sono disposti a semicerchio, divisi in due gruppi speculari, attorno a un'apertura centrale che è costituita da una porta coronata con una vimberga. La tradizione iconografica occidentale avrebbe disposto le figure sullo stesso piano e avrebbe senz'altro posto al centro un personaggio eminente, come san Pietro, il Principe degli Apostoli, o la Vergine Maria, simbolo della Chiesa; inoltre, non avrebbe fatto promanare le fiammelle divine da un cielo stellato, ma piuttosto dalla *dextera Dei* o da una colomba nimbata¹¹. Per converso, tutto in questa scena si configura come un'interpretazione dello schema consueto con cui l'arte bizantina raffigura quest'episodio all'interno del ciclo delle feste: i dodici apostoli ricevono la Grazia che scende da un semicerchio blu decorato con una stella d'oro, mentre sono disposti a ferro di cavallo attorno a un'apertura che d'abitudine ospita una rappresentazione allegorica dell'umanità da evangelizzare; la sostituzione di quest'ultima con una semplice porta sta probabilmente ad indicare l'incomprensione del modello da parte dell'artista.

36

Altrettanti richiami all'iconografia bizantina sono riconoscibili anche nelle altre scene: la *Natività* corrisponde, sul piano compositivo, allo schema che prevede la rappresentazione di san Giuseppe seduto in un angolo, mentre la Vergine è sdraiata sul materasso e il Bambino è nella culla col bue e l'asinello all'interno della grotta, resa come un grosso foro all'interno di una montagnola aguzza, sulla cui cima compaiono gli angeli che recano la buona novella ai pastori. Un'ulteriore incomprendimento si riconosce qui nella figura femminile resa in ginocchio con uno strano oggetto in braccio: si tratta verosimilmente della fantesca che d'abitudine è rappresentata in questa posizione nell'atto di versare l'acqua da una brocca nella tinozza in cui un'altra donna sta facendo il bagno al neonato¹²; di tutto questo gruppo, tuttavia, è rimasta solamente una figura, forse anche per problemi di spazio.

36

¹¹ Cfr. in generale G. SCHILLER, *Ikongrafie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966, IV, 11-38; S. SEELIGER, *Pfingsten*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, a cura di E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968-1976, III, coll. 415-423.

¹² Sull'iconografia del bagno del Bambino nell'arte bizantina cfr. E. TSIGARIDAS, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή τέχνη του 12ου*

Ancora un dettaglio merita di essere segnalato. Coerentemente con la consuetudine liturgica occidentale, all'*Adorazione dei Magi*, che a Bisanzio fa solitamente parte della *Natività*, è stata riservata una scena autonoma, dove i tre re non portano tuttavia quella corona che è indice del loro status, bensì un curioso ornamento rosso che con tutta probabilità è in rapporto di derivazione con la versione mediobizantina del copricapo, di uso costante in Oriente, che indica la loro dignità sacerdotale¹³. Se si esclude ancora la foggia del trono, tutto il resto della composizione rispecchia lo schema comune nell'arte gotica, soprattutto francese, del Due e Trecento, che mostra da sinistra a destra due figure in piedi, di cui una col braccio alzato ad indicare la stella, e una terza inginocchiata ai piedi della Vergine; il rilievo con questo tema, della fine del secolo XIII, sul recinto del coro di Notre-Dame, a Parigi, può essere considerato paradigmatico in tal senso¹⁴.

Qui come nel complesso dell'opera gli elementi di origine bizantina si inseriscono in un insieme figurativo che è di forte impronta gotica e si richiama alla produzione d'Oltralpe sotto diversi aspetti, senza che sia ravvisabile alcun riflesso evidente della pittura toscana contemporanea. Echi specifici dell'arte francese si riconoscono sia negli elementi decorativi – quali il fondo stellato, le inquadrature architettoniche con vimberghe e gattoni o ancora gli intrecci a rosette¹⁵ e il piedistallo ad archetti del trono¹⁶ – sia nelle soluzioni iconografiche di certe scene. Nell'*Annunciazione* il particolare del libro appoggiato su una sorta di leggio (qui in realtà è appeso innaturalmente alla colonna) – che illustra l'unione della vita contemplativa e della vita attiva nella persona della Vergine e allude alla profezia di Isaia (7,14: «Ecce Virgo concipiet») che Maria apprende

αἰώνα, Thessaloniki 1986, 49-55, e V. JUHEL, *Le bain de l'Enfant Jésus*, in «Cahiers archéologiques», XXXIX, 1991, 111-132

¹³ SCHILLER, *Ikongrafie* cit., I, 115; A. WEIS, *Drei Könige*, in *Lexikon* cit., coll. 539-549.

¹⁴ Per una buona illustrazione cfr. A. ERLANDE BRANDENBURG, *I centri dell'arte gotica, 1260-1380*, Milano 1988, fig. 83.

¹⁵ Decorazioni di questo tipo sono frequenti negli smalti dell'epoca: cfr., per alcuni esempi, *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils*, catalogo della mostra (Parigi, 17 marzo-29 giugno 1998), a cura di D. Gaborit-Chopin, Paris 1998, 207-214; per il loro legame con inquadrature architettoniche a vimberga si può richiamare un dittico bilaterale con smalto traslucido su argento, degli inizi del sec. XIV, in una collezione privata di New York: *Treasures from Medieval France*, catalogo della mostra (Cleveland, Museum of Art, 1967), a cura di W.D. Wixom, Cleveland 1967, 192 e 367, n. V.12.

¹⁶ Così ad esempio nella vetrata del profeta Malachia nella chiesa abbaziale di St.-Ouen, risalente al primo quarto del sec. XIV: cfr. F. PERROT, scheda 328, in *Le fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, catalogo della mostra (Parigi, 9 ottobre 1981-1 febbraio 1982), Paris 1981, 382-383.

41

34

dalle Scritture – è sostanzialmente estraneo alla cultura bizantina e si diffonde in Italia tra Tre e Quattrocento; nato da una corrente mariologica diffusa nel nord Europa a partire dall'età carolingia, il motivo compare già in un avorio del IX secolo e conosce un'ottima rappresentazione nell'altare di Nicolas di Verdun per l'abbazia di Klosterneuburg¹⁷, nonché, per attenersi agli anni venti del Trecento, nel *Breviario di Belleville*, di Jean Pucelle e collaboratori¹⁸.

Ad illustrazione della *Resurrezione* gli artigiani dell'arcivescovo Giovanni hanno scelto non le *Pie donne al sepolcro* (un tema ancora comune in Italia fra Due e Trecento), bensì lo schema, noto in Francia e Germania sin dal sec. XI, che raffigura Cristo, seminudo e con una croce astile nella mano destra, nell'atto di uscire dalla tomba mentre i tre soldati vestiti di cotta e muniti di spade e scudi sono immersi nel sonno: composizioni analoghe a quella del drappo pisano sono molto frequenti, ad esempio, negli avori francesi degli stessi anni¹⁹, mentre negli esempi italiani, che fanno comparsa per la prima volta attorno a queste date, il Redentore è abitualmente tunicato e l'asta è coronata da una banderuola bianca ornata con una croce rossa, che si ritrova in Giotto, in Pietro Lorenzetti, e ancora nell'antependio di Geri di Lapo a Manresa²⁰. La composizione è *sui generis* per il fatto che Cristo, perfettamente frontale nel suo volto rotondeggiante con occhi a mandorla e una spessa canna nasale, regge sul palmo della mano sinistra un globo, riprendendo il tipo e la posa di certe sue raffigurazioni in *Maestà* diffuse soprattutto in miniatura, come ad esempio nel *Messale secondo l'uso di Parigi* del 1315 circa²¹; anche il panneggiamento della veste, nel ricadere del lembo dal gomito sinistro, può esser fatto risalire a modelli francesi²².

¹⁷ SCHILLER, *Ikonografie* cit., I, 44-63; K. SCHREINER, *Marienverehrung, Lesekultur, Schriftlichkeit. Bildungs- und frömmigkeitsgeschichtliche Studien zur Auslegung und Darstellung von "Mariä Verkündigung"*, in «Frühmittelalterliche Studien», XXIV, 1990, 314-368; H. PAPASTAVROU, *L'idée de l'écclesia et la scène de l'Annonciation. Quelques aspects*, in «Δελτίον τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς ἐταιρείας», s. IV, XXI, 2000, 227-240.

¹⁸ C. STERLING, *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, Paris 1987, I, fig. 39.

¹⁹ Si confronti ad esempio la resa della scena nel dittico di Detroit e nel suo gemello del Louvre, usualmente datati agli anni venti del Trecento: *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, catalogo della mostra (Detroit-Baltimore, 1997), a cura di P. Barnet, Princeton 1997, 157-158, n. 24; *ibid.*, 159-160, n. 25.

²⁰ SCHILLER, *Ikonografie* cit., III, 68-91.

²¹ F. AVRIL, scheda 228, in *Les fastes du gothique* cit., 283.

²² IDEM, scheda 261, *ibid.*, 309-311 (*Messale francescano* della Bodleian Library di Oxford, c. 1330-1340).

La resa piuttosto singolare della *Dormizione* risale anch'essa a fonti nord-europee: la tradizionale rappresentazione della Vergine sul catafalco è stata affiancata dal richiamo diretto all'*Assunzione dell'anima* che, recuperando lo schema utilizzato nella scena dell'*Ascensione*, raffigura Cristo con una piccola figura femminile (l'anima) in braccio, entro una mandorla sorretta da due angeli; siffatto tipo di composizione conosce diverse attestazioni soprattutto nella miniatura francese e tedesca del secolo XIII²³. Probabilmente la scelta iconografica è stata motivata soprattutto dalla volontà di illustrare la liturgia dell'Assunta al 15 agosto, che costituiva la principale festività del duomo di Pisa; la scena centrale dell'*Incoronazione* ne completa il significato sottolineando il legame stretto tra la morte e la glorificazione di Maria, così come avveniva di regola nei portali delle grandi cattedrali²⁴.

In generale, l'assetto compositivo e anche alcuni tratti stilistici del drappo pisano, come già fu rilevato da Santangelo, possono essere posti in confronto con uno dei pochi oggetti analoghi prodotti all'epoca in Francia che siano giunti sino ai giorni nostri, il paliotto recante cinque scene (*Annunciazione, Presentazione al Tempio, Fuga in Egitto, Strage degli Innocenti, Battesimo e Dormizione della Vergine*) che si conserva nel tesoro della cattedrale di Sens ed è databile al primo quarto del Trecento: qui l'assenza di ricerca spaziale, il tipo di inquadrature architettoniche, il legame di queste ultime con decorazioni a intreccio fitomorfo, una certa tendenza grafica nella resa delle fisionomie definiscono altrettanti elementi di una corrente formale diffusa, sulla base di modelli pittorici, nell'arte ricamatoria del primo Trecento francese, che, sia pure con esiti differenti, trova espressione in entrambe le opere²⁵.

La difficoltà che è stata avvertita nel trovare all'antependio pisano una collocazione adeguata nel contesto della storia della produzione artistica nella Toscana del Due-Trecento nasce anche dal fatto che non si è riflettuto abbastanza sulle circostanze della sua esecuzione e sulle motivazioni del suo donatore. Di fatto, l'attribuzione a un *atelier* locale è stata proposta unicamente come corollario della sua antica ubicazione nel duomo di Pisa; per converso, l'ibrida compresenza di caratteri gotici francesi ed elementi bizantini rende plausibile un'origine completamente diversa, che dobbiamo riconsiderare mettendo il pezzo in relazione con la perso-

²³ SCHILLER, *Ikongrafie* cit., V, 105; J. MYSLIVEC, *Tod Mariens*, in *Lexikon* cit., IV, coll. 334-338.

²⁴ Sul tema cfr. soprattutto PH. VERDIER, *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal-Paris 1980.

²⁵ SANTANGELO, *Tessuti* cit., 18; A. SCHORTA, scheda 167, in *L'art au temps des rois maudits* cit., 252-254.

nalità e le vicende di Giovanni Conti, così come le conosciamo dalle testimonianze documentarie a nostra disposizione.

La carriera di un presule domenicano tra Due e Trecento

Giunto dunque nell'isola di Cipro istituì nel clero diverse sante ordinazioni: e poiché riteneva che le proprie ricchezze sovrabbondassero, cominciò ad esser munifico più del consueto, al punto che laggiù era detto da tutti 'padre dei poveri'. E non a sproposito: infatti il suo amore per i poveri, per dirla in una parola, gli faceva donare più di quanto possedesse; ovvero spendeva in tale attività tutto quello che riusciva ad avere. Non a caso l'ho spesso sentito dire: "Darò via tutto, al punto che per i poveri sia costretto persino a mendicare".

Queste parole, che descrivono così vivamente l'indole del committente dell'antependio pisano, fanno parte del ritratto morale di quest'uomo che un importante letterato dell'epoca, il suo parente e cappellano Giovanni Colonna – meglio noto come corrispondente del Petrarca – inserì nel suo *De viris illustribus* come excursus nella vita di papa Innocenzo III²⁶. La straordinaria pietà di questo presule, il suo continuo esercizio delle opere di misericordia e l'impegno diretto nella promozione delle pratiche devozionali lo avevano reso degno di figurare tra i rappresentanti più eminenti della famiglia romana dei Conti, che era legata ai Colonna da stretti rapporti di parentela²⁷.

Giovanni apparteneva al ramo della casata che dominava il castello di Poli, in diocesi di Tivoli, tant'è che fu spesso ricordato nelle fonti come *Iohannes de Polo*. Suo nonno Giovanni I († 1261), nipote di Innocenzo III, era stato uno degli uomini più potenti dell'Urbe, più volte senatore e figura di spicco del partito filo-imperiale (al punto da ottenere le nozze della figlia Margherita con Federico d'Antiochia, figlio illegittimo di Federico II)²⁸. Il matrimonio, che sappiamo già in essere nel 1265, del suo

²⁶ G. COLONNA, *De viris illustribus*, riportato in B.M. DE RUBEIS, *Opera omnia S. Thomae. Editio Leonina*, Romae 1882, I, lxxix-lxxx, e R. SABBADINI, *Giovanni Colonna biografo e bibliografo del sec. XIV*, in «Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino», XLVI, 1910-1911, 830-859, in part. 834-836. Su Giovanni Colonna e la sua opera cfr. S.L. FORTE, *John Colonna O.P., Life and Writings*, in «Archivum Fratrum Praedicatorum», XX, 1950, 369-414; F. SURDICH, *Colonna, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1960-, XXVII, 337-338.

²⁷ S. CAROCCI, *Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, Roma 1993, 371-380.

²⁸ In merito vedi soprattutto M. DYKMANS, *D'Innocent III à Boniface VIII. Histoire des Conti et des Annibaldi*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», XLV, 1975, 19-211, 48-56, 84-86.

terzogenito Pietro con la figlia di Oddone Colonna, Giacomina (la *Iacoba* dell'iscrizione), servì a rinsaldare i legami con questa famiglia: si trattò evidentemente di un'operazione politica fortemente voluta, se si considera che, per portarla a termine, si rese necessaria la dispensa papale, giacché Oddone era cugino di secondo grado di Giovanni I²⁹.

Dall'unione di Giacomina e Pietro nacquero due femmine, Andrea e Teodora, e tre maschi, Stefano, Francesco e il nostro Giovanni, che fu avviato alla carriera ecclesiastica con l'ingresso nell'Ordine dei Predicatori³⁰: da quanto ci racconta Giovanni Colonna, si formò nello Studio parigino per poi esercitare l'ufficio di lettore a Orvieto e a Siena, finché non fu scelto, nel 1290, a sovrintendere alla provincia domenicana di Roma, la cui giurisdizione comprendeva allora un territorio enorme, dalla Sicilia all'Appennino bolognese. L'oggettiva impossibilità di visitare di persona i conventi compresi in quest'area costituì a lungo un cruccio per il Conti, che fu motivato forse anche per questo a mantenere fino al termine della sua vita rapporti stretti con le diverse case dei Predicatori dell'Italia centrale.

Fu Bonifacio VIII che, nel 1299, prese la decisione di destinarlo alla sede arcivescovile di Pisa: a tale scelta fu senz'altro spinto dal desiderio di accattivarsi il casato dei Conti per indebolire i loro alleati Colonna e in particolare i cardinali Giacomo e Stefano, che in una giornata di maggio di due anni prima si erano riuniti proprio nel castello di Pietro Conti a Lunghezza per redarre il celebre documento che contestava la legittimità del suo pontificato³¹. Nel contempo il Comune di Pisa, dominato dalle emergenti famiglie «di popolo», otteneva un successo diplomatico, giacché l'arrivo di Giovanni poneva fine a un periodo di dominazione indiretta dell'episcopato pisano da parte della Curia romana (il precedente arcivescovo Teodorico, tra il 1295 e il 1299, aveva retto la sua diocesi solo nominalmente, senza mai spostarsi da Roma)³².

La permanenza del nuovo presule a Pisa durò fino al 1312: trovatosi ad amministrare una situazione ancora precaria per la crisi nata in seno alla chiesa locale dopo il sollevamento dell'arcivescovo Ruggieri contro il conte Ugolino, nel 1288, Giovanni promosse una politica di compromesso e pacificazione, distinguendosi agli occhi dei contemporanei per la sua generosità e condotta morale rigorosa³³; secondo un'ipotesi, fu lui a

²⁹ *Ibid.*, 89; cfr. ancora CAROCCI, *Baroni di Roma* cit., 366 nota 17.

³⁰ DYKMANS, *D'Innocent III à Boniface VIII* cit., 102-103. Cfr. ancora IDEM, *Conti, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli Italiani* cit., XXVIII, 413-415.

³¹ DYKMANS, *D'Innocent III à Boniface VIII* cit., 90-91.

³² M. RONZANI, *Arcivescovi, Chiesa cittadina e Comune a Pisa nella prima metà del Trecento*, in «Bollettino storico pisano», LVII, 1988, 11-38, in part. 23-25.

³³ Sull'attività pastorale di Giovanni cfr. MATTEI, *Ecclesiae Pisanae Historia* cit., II, 52-56; M. RONZANI, «*Figli del comune*» o *fuoriusciti*? *Gli arcivescovi di Pisa di fronte alla*

promuovere la diffusione in città di nuove pratiche devozionali come la flagellazione penitenziale³⁴ e sempre a lui si dovettero importanti donazioni a favore della fabbrica dello Spedale di S. Chiara³⁵, nonché l'impegno diretto nella fondazione di enti assistenziali come la *Domus Misericordie*³⁶. Nondimeno, il convento dei Predicatori di S. Caterina trasse indubbio vantaggio dalla presenza in città di un arcivescovo domenicano, che aveva retto quella provincia romana a cui Pisa stessa apparteneva³⁷.

Quando Clemente V, nel 1312, decise il suo trasferimento all'arcivescovado cipriota di Nicosia, considerato il più prospero dell'Oriente latino, dichiarò che tale scelta era nata dal desiderio di onorare suo zio – il cardinale Giacomo Colonna – che, dopo aver perso ogni diritto e beneficio dopo la controversia con Bonifacio VIII nel 1297, era stato solo parzialmente reintegrato nel suo ufficio dai papi successivi. Giovanni propose di cedergli metà delle entrate della sua nuova diocesi, fino a un tetto massimo che il Pontefice fissò in 5000 fiorini d'oro³⁸. Sotto diversi punti di vista è verisimile che il trasferimento fosse gradito al presule, che da sempre aveva desiderato, come il suo biografo si preoccupò di sottolineare, di visitare quei luoghi che Cristo aveva reso illustri con la propria presenza terrena e che si potevano raggiungere da Cipro con solo una breve traversata.

Ciononostante, la partenza continuò ad esser rimandata per diversi anni, almeno in parte a causa di faccende familiari. Nel 1301, infatti, era morto il padre Pietro ed erano nate delle questioni relative all'eredità, in particolare per quanto riguardava la dimora cittadina nota come *torre*

città-stato fra la fine del Duecento e il 1406, in *Vescovi e diocesi in Italia dal XIV alla metà del XVI secolo*. Atti del VI convegno di storia della Chiesa in Italia (Brescia, 21-25 settembre 1987), a cura di G. De Sandre Gasparini, A. Rigon, F. Trolese, G.M. Varanini, Roma 1990 ('Italia Sacra' 44), 773-835, in part. 783-786; IDEM, *Note e osservazioni sui vescovi mendicanti in Italia centrale fino alla metà del secolo XIV*, in *Dal pulpito alla cattedra. I vescovi degli ordini mendicanti nel '200 e nel primo '300*. Atti del convegno internazionale (Assisi, 14-16 ottobre 1999), Spoleto 2000, 131-165, in part. 158-159.

³⁴ A. BATTISTONI, *La Compagnia dei Disciplinati di S. Giovanni Evangelista di Porta della Pace in Pisa e la sua devozione verso frate Giovanni Soldato*, in «Quaderni del centro di documentazione sul movimento dei Disciplinati», VII, 1968, 3-32, in part. 10-11.

³⁵ M. RONZANI, *Nascita e affermazione di un grande "hospitale" cittadino: lo Spedale Nuovo di Pisa dal 1257 alla metà del Trecento*, in *Città e servizi sociali nell'Italia dei secoli XIII-XV*. Atti del convegno (Pistoia, 9-12 ottobre 1987), Rastignano 1990, 202-235, in part. 227-229.

³⁶ E. RINALDI, *L'istituzione della Pia Casa di Misericordia in Pisa*, in «Studi storici», X, 1901, 189-215.

³⁷ RONZANI, *Arcivescovi* cit., 24.

³⁸ DYKMANS, *D'Innocent III à Boniface VIII* cit., 104-105; IDEM, *Conti, Giovanni* cit., 414. Cfr. ancora D. WALEY, *Colonna, Giacomo*, in *Dizionario biografico degli Italiani* cit., XXVII, 312.

delle *Brache* e alcuni terreni e costruzioni nella campagna romana; nel dicembre 1318 si recò ad Avignone, come procuratore della madre Giacomina e del fratello Stefano, per concludere la vendita degli immobili al cardinale Napoleone Orsini, che intendeva in questo modo aumentare i propri possedimenti nell'Urbe e nei suoi dintorni³⁹. Una volta andato a buon termine questo affare, Giovanni Conti si imbarcò finalmente per Famagosta, dove arrivò il 31 agosto del 1319; sei giorni più tardi fece solennemente ingresso a Nicosia, la capitale del regno cipriota dei Lusignano.

Il periodo del suo episcopato fu uno dei più felici per l'isola sia dal punto di vista politico che da quello economico: dopo la caduta di Acri nel 1291 Cipro si era trasformata nell'estremo avamposto latino nel Mediterraneo orientale, dove erano giunti i profughi dal continente con le loro ricchezze ed operavano, così come nel vicino regno armeno di Cilicia, le più importanti compagnie commerciali di Venezia, Genova, Pisa, Firenze, Marsiglia, Barcellona e altre città europee, nonché importanti comunità siriane ed ebre; nonostante l'interdizione papale verso ogni forma di scambio con l'Egitto mamelucco, i rapporti non si erano di fatto mai interrotti e l'isola costituiva uno dei principali mercati non solo per i prodotti specifici della sua economia come lo zucchero, il sale, il cotone e il camelotto (la stoffa realizzata in pelo di cammello che era esportata per tutto il Mediterraneo), ma anche per il gran numero di beni – tra i quali spiccavano la seta, le spezie e le pietre preziose – che giungevano dagli altri territori del Medio Oriente⁴⁰. Nel 1310 il re Enrico II, in seguito alla morte dell'usurpatore Amalrico di Tiro, aveva potuto riprendere le redini del potere dopo sei anni di discordie intestine e inaugurare un periodo di relativa stabilità che fu scandito da una forte ripresa economica. Il racconto del suo ingresso trionfale in Nicosia lasciatoci da un cronista del sec. XVI, Florio Bustron, ci offre un'illustrazione vivace e romantica di questo piccolo regno prospero e cosmopolita:

Al suo intrar, fu accompagnato da 200 file de cavalli copertati a cinque per fila... La città fu parata... e si vestiteno tutti con divise: li borghesi franchi si vestirono di

³⁹ DYKMANS, *D'Innocent III à Boniface VIII* cit., 105-106; IDEM, *Conti, Giovanni* cit., 414. Cfr. ancora CAROCCI, *Baroni di Roma* cit., 379 sulle questioni patrimoniali degli eredi di Pietro Conti.

⁴⁰ La migliore introduzione alla storia economica di Cipro all'epoca dei Lusignano è offerta da D. JACOBY, *Τὸ ἐμπόριο καὶ ἡ οἰκονομία τῆς Κύπρου (1191-1489)*, in *Ἱστορία τῆς Κύπρου*, a cura di T. Papadopoulos, Lefkosia 1995-, IV, 387-454. Cfr. inoltre E. ASHTOR, *Levant Trade in the Later Middle Ages*, Princeton 1983, 39-42.

bianco e rosso; li borghesi suriani rosso e verde; li Genovesi giallo e pavonazzo; li Venitiani fecero saii di giallo et rosso, e li Pisani tutto rosso; e fecero per cinque giorni grandissime allegrezze, fino li Giudei feceno segno d'allegrezza; fu parata la ruga grande con istrumenti e balli, la ruga de Suriani che è alla grande abbatia delle donne grece, dove li ricchi Suriani fecero la sua loggia; et per tutto fu l'isola piena d'allegrezza⁴¹.

Tra le diverse comunità che componevano la società cipriota e ne condividevano il territorio, gli Italiani esercitavano un forte peso politico, derivante dalla loro egemonia sui traffici marittimi. Le rivalità tra le singole potenze marinare aveva conseguenze inevitabili sul regno, che negli anni dieci e venti del secolo si trovò coinvolto in un contenzioso con i Genovesi che, spinti dalla rivalità con Venezia, si distinsero per diversi atti di pirateria e addirittura in veri e propri attacchi contro l'isola. Dopo una tenue tregua sottoscritta nel 1318, le relazioni tra i due contendenti migliorarono anche grazie all'opera di mediazione di Giovanni Conti, che nel 1329 ottenne che un accordo definitivo potesse essere ratificato, così come un anno prima era giunto alla stipulazione di un trattato anche con Venezia. Nel frattempo a Enrico II era succeduto sul trono il nipote Ugo IV, che il 15 aprile del 1324, durante una solenne cerimonia nella cattedrale di Santa Sofia, aveva ricevuto dalle mani dell'arcivescovo la corona reale; un mese più tardi, il 13 maggio, era stato incoronato anche re di Gerusalemme nel tempio, eretto da poco tempo in sontuose forme gotiche, di San Nicola a Famagosta⁴².

⁴¹ F. BUSTRON, *Historia ovvero Commentarii de Cipro* [sec. XVI], in R. DE MAS LATRIE, *Mélanges historiques. Choix de documents*, Paris 1886, V, 237. Sul carattere composito e multiculturale della società cipriota del Due-Trecento cfr. J. RICHARD, *Le peuplement latin et syrien en Chypre au XIII^e siècle*, in «Byzantinische Forschungen», VII, 1979, 157-173 (riedito in IDEM, *Croisés, missionnaires et voyageurs. Les perspectives orientales du monde latin médiéval*, London 1983, cap. VII).

⁴² Sull'episcopato di Giovanni Conti cfr. L. DE MAS LATRIE, *Histoire des archevêques latins de l'île de Chypre*, in «Archives de l'Orient latin», II, 1884, 207-328, in part. 255-261; J. HACKETT, *A History of the Orthodox Church of Cyprus*, London 1901, 544-545. Per la storia di Cipro in questo periodo cfr. soprattutto G. HILL, *A History of Cyprus*, Cambridge 1972, II, 193-307; W.-H. RUDT DE COLLEBERG, *Les Lusignans de Chypre*, Lefkosia 1980 (= «Επετηρίς του Κέντρου έπιστημονικών έρευνών», X, 1979-1980); H. LUKE, *The Kingdom of Cyprus, 1291-1369*, in *A History of the Crusades*, Maddison 1975, III, 340-360; P.W. EDBURY, *The Kingdom of Cyprus and the Crusades, 1191-1374*, Cambridge 1991, 101-161; J. RICHARD, *Τò μεσαιωνικό βασίλειο από τò 1205 έως τò 1324*, in *Ιστορία της Κύπρου* cit., IV, 21-50; P.W. EDBURY, *Η πολιτική ιστορία του μεσαιωνικού βασιλείου από τή βασιλεία του Ούγου Δ' μέχρι τή βασιλεία του Ίάνου (1324-1432)*, *ibid.*, 51-158.

L'attività pastorale di Giovanni fu non meno sollecita: prese diverse misure disciplinari, con cui faceva divieto ai suoi chierici di portare bottoni d'oro e d'argento e di impegnarsi in attività commerciali, condannava le false testimonianze, minacciava di scomunica chiunque si appropriasse dei beni ecclesiastici e impediva assolutamente l'ingresso dei laici come del clero secolare nelle case religiose di Nicosia. Tuttavia, l'iniziativa più importante fu la registrazione e la trascrizione dei documenti relativi alla chiesa latina di Cipro all'interno del *Cartulario di Santa Sofia*, redatto nel corso del 1322, al quale furono aggiunti altri atti nel corso degli anni successivi. Questa raccolta raggruppa a tutt'oggi le più importanti fonti primarie della storia ecclesiastica cipriota del XIII e XIV secolo⁴³.

La struttura della chiesa di Nicosia affiancava all'arcivescovo, non diversamente che in Occidente, un capitolo di canonici della cattedrale che sembra esser stato piuttosto influente. Tra i più stretti collaboratori di Giovanni, tuttavia, si registra la presenza di diversi italiani giunti per sua volontà: da un lato il suo parente Giovanni Colonna, che giunse nel 1324 per svolgere il ruolo di cappellano, nonché un frate domenicano fiorentino, Giovanni Infangati, che il *Necrologio* di Santa Maria Novella annovera tra i «sotii» dell'arcivescovo e che sembra aver vissuto a più riprese, per periodi relativamente lunghi, nella curia di Nicosia⁴⁴. Uno dei testimoni all'accordo con i Genovesi del 1329, designato come «Dominus Angelus Ricardi Petri Jaquinti de Urbe», è stato inoltre identificato con un nipote del presule⁴⁵.

La pietà di Giovanni Conti

Di fatto Giovanni non rinunciò mai a mantenere contatti stretti con l'Italia. Dal Colonna sappiamo che con grande munificenza fece donazioni a favore di diversi conventi italiani, e in particolare alla casa madre di San Domenico a Bologna. Poco prima della sua morte, nel 1332, su sollecitazione dell'Infangati si era preoccupato di inviare cinquecento fiorini

⁴³ Il cartulario è stato recentemente edito da N. COUREAS e C. SCHABEL, *The Cartulary of the Cathedral of the Holy Wisdom*, Nicosia 1997; cfr. ancora N. COUREAS, *The Latin Church in Cyprus, 1195-1312*, Aldershot 1997.

⁴⁴ S. ORLANDI, «Necrologio» di S. Maria Novella, Firenze 1955, I, 68, n. 330; cfr. *ibid.*, 393-402.

⁴⁵ L. DE MAS LATRIE, *Histoire de l'île de Chypre sous le règne de la Maison de Lusignan*, Paris 1852-1861, II, 142; IDEM, *Histoire des archevêques* cit., 256 nota 237.

d'oro ai frati di S. Maria della Minerva nella sua città natale, perché li investissero in beni immobili che potessero rendere almeno venticinque fiorini da utilizzare in una *pietanza* (o distribuzione di cibo) da consumare durante i capitoli provinciali. Di fatto, come fu osservato, di quella somma una gran parte andò al convento di San Miniato di Firenze, mentre si dovette attendere il 1345 prima che venisse utilizzata regolarmente per l'uso desiderato dall'arcivescovo. Il convento di Santa Maria Novella, d'altra parte, ricevette autonomamente, per le cure del suo frate, duecento fiorini che, come che fossero stati spesi, dovevano risultare in una rendita annuale per la celebrazione delle feste di Giovanni Battista (24 giugno) e della sua decollazione (29 agosto): altri indizi ci confermano, come vedremo, che il buon presule nutriva una speciale devozione per il Precursore.

La memoria di quest'ultima donazione fu registrata da fra' Zanobi Guasconi († 1345) nel suo *Liber novus*, che si basava sulle informazioni tratte da un perduto libro di ricordanze redatto da Giovanni Infangati⁴⁶; il tratto caratteristico della personalità del prodigo prelato vi era riassunto in questi termini:

Il signore fra' Giovanni di Poli, romano, dell'Ordine dei frati Predicatori e già arcivescovo di Nicosia sull'isola di Cipro tornò al Creatore alle calende d'agosto dell'anno del Signore 1331 nella suddetta isola con grande onore e favore di tutto il popolo. Costui dei venticinquemila fiorini d'oro che possedeva nel suo patrimonio non teneva nulla per sé, ma dava tutto ai poveri e ai religiosi mendicanti, rifiutandosi di pensare al domani⁴⁷.

Nella loro sostanza queste parole non sono frutto di un'esagerazione retorica, sia per quanto riguarda il capitale smisurato sia relativamente alla generosità di quest'uomo, che non mancava di stupire, e talora infastidire, il suo familiare Giovanni Colonna. Nel *De viris illustribus* quest'ultimo annotava, non senza una punta di risentimento, che

sebbene il suo patrimonio ammontasse addirittura a ventimila fiorini, non voleva destinare nulla a sé e al suo *entourage*, a parte le spese per il vitto e i vestiti. E per quanto fosse stato prelato per trent'anni e oltre, nessuno riuscì mai a convincerlo a

⁴⁶ Il manoscritto è conservato nell'archivio di S. Maria Novella a Firenze; per il passo relativo alla donazione di Giovanni Conti vedi ORLANDI, "Necrologio" cit., II, 432-433.

⁴⁷ *Ibid.*, 432: «Dominus frater Johannes de Polo romanus ordinis fratrum Praedicatorum et archiepiscopus quondam Nichosiensis de insula Cipri migravit ad Dominum in kalendis Augusti anno Domini MCCCXXXII in dicta insula cum magno honore et gratia totius populi; qui de XXV millia florenorum auri quos habebat in redditibus nihil sibi reservabat, sed omnia pauperibus et religiosis mendicantibus erogabat, nolens de crastino cogitare».

dare qualcosa ai suoi parenti; al contrario, a siffatti persuasori rispondeva: «Che i fiumi tornino da dove escono»⁴⁸.

Il biografo si diffonde abbastanza sull'attività di beneficenza svolta da Giovanni: sappiamo che giornalmente offriva un pasto a venticinque mendicanti, sincerandosi piatto per piatto della bontà del cibo, che soleva dare un vestito a qualunque povero che si presentasse alla curia nel giorno di venerdì, che ogni mese provvedeva un'orfanella di dote non inferiore a venti fiorini, che si impegnava nel riscatto dei prigionieri caduti in mano ai Saraceni e addirittura che affrancava dalla schiavitù quei mussulmani che chiedevano il battesimo. Le sue virtù sarebbero giunte persino all'orecchio del sultano mamelucco, che lo avrebbe invitato a visitare l'Egitto e a svolgere degli uffici a gloria della fede cristiana – «cosa che avrebbe fatto», osservava il Colonna, «se non gli fosse stato impedito dai suoi superiori». Buona parte delle sue infinite elemosine avevano luogo secondo scadenze più o meno esatte: grandiosa doveva essere la distribuzione annuale di vesti a cinquecento poveri. L'occasione tuttavia di esercitare la misericordia poteva capitare in qualsiasi momento dell'anno, e in quei casi l'arcivescovo non esitava a coinvolgere gli uomini della sua curia, come successe al Colonna stesso in un episodio che ci è così raccontato:

Dunque, una volta che gli si presentò un povero chierico e gli disse che non poteva comparire in pubblico perché si vergognava di mostrarsi nudo di fronte agli altri, siccome non aveva a portata di mano nessun panno – e forse nemmeno aveva il denaro – mi ordinò di spogliarmi della mia cappa e la dette al suddetto chierico⁴⁹.

Va da sé che un simile atteggiamento dovesse renderlo molto amato dalle fasce più povere della popolazione, come ancora nel Cinquecento ricordava il cronista Francesco Amadi:

fece gran doni in maritar donzelle et a povere vedue et orfani, et molte altre opere pie fece che sariano longe a raccontarle. Fu pianto molto da la povera gente de Nicosia, perché han perso un bon padre et bon pastor⁵⁰.

⁴⁸ «Nam cum eius reditus usque ad viginti millia florenorum ascenderent, nihil sibi et familiae praeter victum et vestitum reservari volebat. Et cum triginta annis et ultra esset praelatus, numquam ab aliquo inclinari potuit, ut consanguineis aliquid largiretur; sed talibus suasoribus respondebat: 'Unde exeunt, flumina revertantur'» (SABBADINI, *Giovanni Colonna* cit., 835, rr. 3-7).

⁴⁹ «Semel autem cum quidam pauper clericus coram venisset et diceret quia non posset in publicum comparere, quia verecundabatur nudus apud alios apparere, cum in promptu nec pannus aliquis, nec forte pecunia non esset, me cappa propria expoliari iussit et dicto clerico tribuit» (*ibid.*, 385, rr. 9-14).

⁵⁰ R. DE MAS LATRIE, *Chroniques d'Amadi et de Strambaldi*, Paris 1891 ('Collection de documents inédits sur l'histoire de France' 8), I, 406.

Questo favore era stato aumentato in particolare dalla condotta dell'arcivescovo durante una grossa calamità naturale, la grande alluvione che colpì la Mesaoria – la pianura dove sorge la capitale cipriota – nel 1330. In quell'occasione sembra che Giovanni abbia messo a disposizione degli sfollati non solo i locali dell'arcivescovado, ma anche la stessa cattedrale e le altre chiese cittadine; inoltre, gli storici ricordano che ai poveri colpiti da quell'immane disgrazia mise a disposizione le personali riserve di grano⁵¹.

Lo zelo con cui svolgeva le opere di misericordia, già ampiamente manifestato durante il suo episcopato pisano, si accompagnava strettamente con le pratiche di culto personali. Come apprendiamo chiaramente dalla descrizione del Colonna, nella sue preferenze devozionali era forte la componente cristologica, verso le cui feste nutriva una particolare attenzione, come dimostra anche la scelta di raffigurare la Trasfigurazione sul proprio sigillo, su cui ci soffermeremo più avanti. Questo non gli impediva, tuttavia, di onorare con particolare trasporto la Vergine Maria, i suoi santi eponimi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, e le figure agiografiche più strettamente legate al suo ufficio di vescovo e di frate predicatore, nonché di commemorare i propri genitori Pietro e Giacomina:

Quindi per le feste di Cristo – come a Natale, alla Circoncisione, all'Epifania, al Giovedì Santo, al giorno di Pasqua, all'Ascensione, alla Pentecoste – per le quattro festività della beata Vergine, in entrambe le feste di Giovanni Battista e Evangelista, nell'una e nell'altra solennità del beato Domenico, in quella del beato Pietro Martire, nella festa della beata Maria Maddalena, nella festa degli apostoli Pietro e Paolo, nell'anniversario di suo padre e di sua madre dava sempre un pasto abbondantissimo a cento poveri⁵².

Al momento della sua morte, l'arcivescovo elesse la sua sepoltura non nella cattedrale, bensì nella chiesa dei Domenicani di Nicosia, disponendo di esser sepolto nel mezzo del coro, ovvero in prossimità dell'altar maggiore⁵³. La scelta veniva senz'altro incontro alla devozione per il proprio Ordine, ma esprimeva comunque un'istanza di ufficialità, in consi-

⁵¹ MAS LATRIE, *Les archevêques* cit., 260.

⁵² «In festis autem Christi, sicuti in Natali, in Circumcisione, in Epiphania, in Coena Domini, in Paschate, in Ascensione, in Pentecoste, in quatuor festivitibus beate Virginis, in utroque festo ss. Iohannis Baptistae et Evangelistae, in utroque festo b. Dominici, in festo b. Petri martyris, in festo b. Mariae Magdalenae, in festo apostolorum Petri et Pauli, in anniversario patris et matris suae semper centum pauperes abundantissime pascebat» (SABBADINI, *Giovanni Colonna* cit., 835 rr. 15-22).

⁵³ MAS LATRIE, *Chroniques d'Amadi* cit., 405.

derazione del fatto che quella chiesa, distrutta durante i lavori per le fortificazioni della città da parte del Savorgnano nel 1569, costituiva già una sorta di 'pantheon' dell'alta società cipriota⁵⁴.

La committenza di Giovanni Conti

Oltre alla beneficenza, una parte consistente delle attività pie dell'arcivescovo fu rappresentata dalle iniziative di committenza di opere architettoniche ed elementi di arredo di vario tipo con cui abbellì parecchi edifici sacri a cui si sentiva legato sia da rapporti personali che da motivazioni devozionali. In quest'ultimo caso ricadono senz'altro i numerosi oggetti preziosi (*iocalia*) di cui fece omaggio al convento dei Predicatori di Bologna in virtù del suo speciale culto per san Domenico, fondatore del suo Ordine; Giovanni Colonna ci assicura d'altra parte che pressoché tutte le maggiori case domenicane ricevettero in dono altrettanti *ornamenta ecclesiarum*, termine con cui si intendeva tutto ciò che contribuiva ad impreziosire un luogo sacro, dalle stoffe d'altare a pianete e piviali, dalla suppellettile in oreficeria ai polittici dipinti.

Ma, innanzitutto, Giovanni Conti mostrò uno zelo tanto singolare nell'abbellimento della propria cattedrale, che rimase l'unico arcivescovo latino di cui gli storici ciprioti più tardi registrarono le attività di committenza artistica. Francesco Amadi gli attribuiva il merito di aver dato all'edificio l'aspetto che, nonostante le devastazioni dovute all'incurisione genovese del 1373 e a quella mamelucca del 1426, manteneva ancora nel secolo XVI, nonché di averla provvista di tutto il necessario alla celebrazione solenne delle cerimonie liturgiche. Vale la pena di riflettere un po' più da vicino su questo passo:

Costui [*scil.* Giovanni Conti] fece in vita sua molti beni et helemosine a' poveri et etiam a la giesia de Nicosia. Et primo, ha sacrata la chiesa a dì 4 novembrio 1326; fece el bel lutrin; messe la gran gorna de marmoro de le fonte; fece far la cappella de S. Thomaso de Aquin, et depenzerla et sacrarghe l'altare; ha cresciuto tre assegnamenti, uno de prete, uno de diacono et l'altro de subdiacono; fece depenzer le sie colone che sonno atorno al grande altar; cominciò la galilea fino a li volti; messe due gran campane; fece far dui angioi de argento; fece far tre paramenti grandi brocati de oro,

⁵⁴ Cfr. ultimamente B. IMHAUS, *Tombeaux et fragments funéraires médiévaux de l'île de Chypre*, in «Report of the Department of Antiquities, Cyprus», 1998, 225-231, in part. 225; cfr. fig. 1 per il portale della chiesa, oggi nel giardino della British High Commission di Nicosia.

li dui bianchi et uno vermiglio; et ha cresciuto li asignati del grande altar et a li diaconi, sei moza de formento a l'anno, et cressete altri cinque poveri a manzare ogni zorno; fece cappe, carsuble, toniche et altri paramenti; et fornite la sacristia di ciò che bisognava; et fece far atorno a la giesia spaliere; fece un gran razzo de seda dove era recamata la Transfiguration, la qual meteva in mezzo de la giesia quando era festa; fece che si mette in l'altar, quando è feste da *semiduplex*, sette sergii, perché alhora non si metteva più de quattro [...]»⁵⁵.

Ai nostri giorni si impone un grosso sforzo di immaginazione per ricostruire mentalmente l'esuberanza di questo arredo, composto da un apparato decorativo sia mobile che fisso di grande valore. Infatti, con la conquista di Cipro da parte delle truppe ottomane di Selim II guidate da Mustafa Pascià nel 1571, la cattedrale di Santa Sofia a Nicosia fu immediatamente trasformata, al pari delle altre chiese latine, in una moschea che ha mantenuto la denominazione di *Ayasofya Camii* fino al 1954, quando, in onore dell'antico conquistatore, è stata ribattezzata 'Moschea di Selim' (*Selimiye Camii*)⁵⁶. Con la conversione all'uso musulmano furono apportate numerose modifiche all'assetto dell'edificio: le suppellettili e gli elementi di arredo furono rimossi al pari degli altari, le pareti furono scialbate, il pavimento e le sue numerose lastre tombali vennero ricoperte con tappeti, le vetrate sostituite con semplici finestre; ma soprattutto, l'elevazione del *mihrab* in direzione della Mecca, che è venuto a trovarsi sul lato sud in prossimità dell'antica cappella della Vergine, ha privato lo spazio absidale, rimasto completamente spoglio, di quel ruolo di punto focale suggerito all'osservatore dalla fuga delle colonne.

29-30

Guardando verso est, dobbiamo reinserire idealmente un altar maggiore, decorato con eleganti paramenti ricamati, simili a quelli che ornavano anche altre parti della chiesa, nonché due angeli in argento, che ci possiamo immaginare non dissimili dalle statue in metallo, legno o altri materiali che, nella Francia dello stesso periodo, erano spesso poste in prossimità del luogo della celebrazione, talora con la funzione di sorreg-

⁵⁵ *Ibid.*, 405-406. Il passo è citato in modo pressoché letterale da BUSTON, *Historia* cit., 255.

⁵⁶ Cfr. P. CUNEO, *Chiese latine trasformate in moschee. Il caso di Cipro*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, Roma 1992 (= «Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura», n.s., XV-XX, 1990-1992), 285-294. Pochi giorni dopo la caduta di Nicosia, il 15 settembre 1571, Mustafa Pascià recitò la preghiera dentro S. Sofia, ringraziando Iddio per la vittoria accordatagli. Con quest'atto fu sancita simbolicamente l'acquisizione dell'isola da parte dell'Islam. Cfr. R. GUNNIS, *Historic Cyprus. A Guide to Its Towns and Villages, Monasteries and Castles*, London 1936, 49; sull'attuale denominazione dell'edificio cfr. K.K. KESHISHIAN, *Λευκωσία, η πρωτεύουσα της Κύπρου άλλοτε και τώρα*, Lefkosia 1989, 177.

gere una cortina⁵⁷. Le colonne che circondano il coro devono perdere il loro attuale intonaco bianco per farsi di un colore intenso, mentre le volte sovrastanti devono apparire blu con stelle d'oro, ad imitazione di un cielo notturno⁵⁸; in basso, tutt'attorno alla sacra mensa, ci possiamo raffigurare l'arcivescovo e i canonici, vestiti di dalmatiche e pianete decorate in filo d'oro, che siedono sopra stalli lignei. Nel mezzo della chiesa dobbiamo porre uno *jubé*, a separazione del coro dalla navata⁵⁹, al quale viene forse affisso il gran drappo ricamato con la scena della Trasfigurazione; tutt'intorno, le aperture delle finestre vanno riempite con vetrate policrome rappresentanti scene sacre, di cui esistevano ancora frammenti poco dopo la metà del sec. XIX⁶⁰. Un pulpito, connesso o meno allo *jubé*, adorerà del pari la chiesa, così come una vasca battesimale che è forse stata in qualche modo reimpiegata nella fontana turca che è oggi di fronte alla moschea.

L'intervento architettonico è l'unico che può essere ancor oggi apprezzato. Il primitivo edificio di Santa Sofia era stato fondato probabilmente poco dopo la conquista dell'isola da parte di Riccardo Cuor di Leone nel 1191 e portato avanti in più campagne soprattutto nella prima metà del secolo XIII; sorgeva all'interno di una cittadella turrita, attorno alla quale nel corso del Due e Trecento andò sviluppandosi la città, e svolgeva il ruolo di edificio reale per eccellenza, destinato a ospitare i *sacres* dei sovrani. Questa funzione specifica, come gli studiosi hanno affermato sin dal pionieristico e tuttora imprescindibile saggio di Camille Enlart del 1899⁶¹, dev'essere probabilmente riconosciuta come una delle

⁵⁷ Una serie di angeli in legno appartenente al periodo tra la fine del XIII secolo e gli inizi del XIV è stata raccolta e studiata in questa prospettiva da F. BARON, schede 19-26, in *L'art au temps des rois maudits* cit., 62-71.

⁵⁸ Questa informazione ci è fornita dal pellegrino Nicola de' Martoni, che visitò Cipro sul declinare del sec. XIV: «Prefata civitas Nicosie habet archiepiscopum et vocabulum ecclesie sue est Sancta Sofia, que est pulcra ecclesia et magna, facta ad lamiam, et tota ipsa lamia ab archoro versus altare magnum est picta cum azolo fino et stellis aureis» (L. LE GRAND, *Relation du pèlerinage à Jérusalem de Nicolas de Martoni notaire italien (1394-1395)*, in «Revue de l'Orient latin», III, 1895, 566-669, in part. 635).

⁵⁹ G. JEFFERY, *A Description of the Historic Monuments of Cyprus. Studies in the Archaeology and Architecture of the Island*, Nicosia 1918, 71; GUNNIS, *Historic Cyprus* cit., 51.

⁶⁰ Resti di vetrata verde e azzurra furono notati nel finestrone maggiore nel 1867 da T. J. CHAMBERLAYNE, *Lacrimae Nicosienses. Recueil d'inscriptions funéraires, la plupart françaises, existant encore dans l'île de Chypre*, Paris 1894, 142.

⁶¹ C. ENLART, *L'art gothique et la Renaissance en Chypre*, Paris 1899, meglio consultabile nella traduzione inglese a cura di David Hunt, *Gothic Art and the Renaissance in Cyprus*, London 1987.

motivazioni più forti al recupero di tipologie costruttive ed elementi stilistici specifici del gotico francese, in grado di fornire un tassello importante all'impalcatura ideologica che sorreggeva l'autorappresentazione del giovane regno dei Lusignano.

31 Significativamente il completamento dell'edificio sotto Giovanni Conti si accompagnò al rafforzamento della monarchia e a un periodo di grande prosperità economica e politica per l'isola; dopo aver terminato una delle navate, i lavori riguardarono soprattutto il lato ovest della cattedrale, ovvero il prospetto maggiormente investito di un significato di rappresentanza. La parete occidentale fu impreziosita da una stretta galleria sormontata da una finestra a traforo di gusto *rayonnant* con decorazioni quadrilobate, secondo una tendenza stilistica che pochi anni prima aveva fatto comparsa nella decorazione dell'altra chiesa reale dei Lusignano, la cattedrale di San Nicola a Famagosta⁶². Sull'esterno l'originale struttura duecentesca fu rafforzata, in corrispondenza della navata e nell'abside, con l'aggiunta degli archi rampanti, che assolvevano anche alla funzione di convogliare l'acqua piovana e scaricarla attraverso le *gargouilles* terminali⁶³; uno di questi ospitò una figura resa nell'atto di reggere una meridiana. Alla facciata fu aggiunto un nartece (la *galilea* di Amadi) coperto da tre volte ogivali, che prevedeva anche una galleria superiore mai terminata, fra due torri campanarie – di queste, solo la struttura settentrionale fu portata avanti fino al secondo ordine, in modo da poter almeno ospitare le due campane di Giovanni Conti.

32

L'accesso all'edificio fu garantito dall'apertura di tre portali a strombo separati da pilastri, per i quali furono utilizzati anche marmi antichi: singolare vi era la combinazione sulle gradonature di colonnine e di nicchie poco profonde, forse destinate ad accogliere rappresentazioni ad affresco, opere a rilievo o addirittura icone⁶⁴; in quelle ricavate nello strombo del

⁶² ENLART, *Gothic Art* cit., 114-115. M. RIVOIRE-RICHARD, *Η γοτθική τέχνη στην Κύπρο*, in *Ιστορία της Κύπρου* cit., V, 1415-1454, in part. 1432-1433, avvicina la soluzione di questo traforo alla decorazione della controfacciata della cattedrale di Reims.

⁶³ ENLART, *Gothic Art* cit., 110-111.

⁶⁴ RIVOIRE-RICHARD, *Η γοτθική τέχνη* cit., 1442-1443. Per l'ipotesi che vi fossero incluse icone di forma stretta e allungata quali ci sono note da alcuni esempi trecenteschi nel Museo bizantino di Nicosia, cfr. A. WEYL CARR, *Art in the Court of the Lusignan Kings*, in *Η Κύπρος και οι σταυροφορίες / Cyprus and the Crusades*. Atti del convegno internazionale (Nicosia, 6-9 settembre 1994), a cura di N. Coureas e J. Riley-Smith, Nicosia 1995, 239-274, in part. 245; EADEM, *Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art*, in «Dumbarton Oaks Papers», XLIX, 1995, 339-357, in part. 340-341; EADEM, *A Palaiologan Funerary Icon from Gothic Cyprus*, in *Πρακτικά του τρίτου διεθνούς κυπριολογικού συνεδρίου*, a cura di A. Papageorgiou, Lefkosia 2001, II, 599-619. T.S.R. BOASE, *The Arts in Cyprus. A: Ecclesiastical Art*, in *A History of the Crusades*,

portale settentrionale si riconoscono, in alto, due mani che sorreggono una corona. Ci è noto peraltro che sui pilastri di sostegno delle nervature del nartece erano presenti le statue-colonna della tradizione romanica e gotica, di cui rimangono oggi solo la base e il capitello⁶⁵. L'ornamentazione scultorea, che è solitamente considerata coeva all'architettura⁶⁶, consiste in un ricco repertorio di decorazioni fitomorfe, costituite da quelle foglie strette, rigonfie al centro e di profilo irregolare, che emergono un po' dappertutto nell'architettura gotica cipriota. Sull'archivolto del portale mediano l'intervento di restauro effettuato nel 1948 ha riportato alla luce molteplici raffigurazioni di vescovi, profeti, re e regine che sono scolpite nel corpo stesso delle nervature, disposte per categorie entro nicchie con archi trilobati o a tutto sesto. Nella lunetta si riconoscono invece le sagome di due angeli incensanti che facevano parte in origine di una rappresentazione più ampia, come una *Trasfigurazione* (secondo l'ipotesi di Boase⁶⁷) o un'*Incoronazione della Vergine* (come proposto da Monique Rivoire-Richard⁶⁸).

33

Assieme a San Nicola a Famagosta (realizzata tra il 1300 e il 1311), il prospetto ovest della cattedrale di Nicosia è stato considerato dalla critica la testa di ponte dell'architettura e della decorazione gotica nell'isola, in grado di costituire un modello per tutta una serie di edifici destinati sia al culto latino che a quello greco⁶⁹. Per Enlart il nartece era da considerare un «ammirevole esempio di architettura francese», che trovava assonanze soprattutto con edifici della Champagne e dell'Île de France, secondo una linea di pensiero che è stata accolta da buona parte degli studiosi successivi⁷⁰, ivi compreso George Jeffery che all'elemento oltralpino acco-

Madison 1977, IV, 165-195, in part. 171, osserva che due corone conservano ancora i ganci che dovevano servire per fissarvi le tavole dipinte.

⁶⁵ ENLART, *Gothic Art* cit., 117.

⁶⁶ Un'ipotesi di posticipo agli anni quaranta-cinquanta del Trecento, sulla base del fatto che nel 1347 troviamo una bolla di papa Clemente V a favore del completamento dell'edificio (peraltro mai avvenuto), è stata formulata da N. COLDSTREAM, *Nicosia*, in *The Dictionary of Art*, New York 1998², XXIII, 111-112.

⁶⁷ BOASE, *The Arts in Cyprus* cit., 171.

⁶⁸ RIVOIRE-RICHARD, *Η γοτθική τέχνη* cit., 1442.

⁶⁹ A. PAPAGEORGHIOU, *Crusader Influence on the Byzantine Art of Cyprus*, in *Ἡ Κύπρος καὶ οἱ σταυροφορίες* cit., 275-294. Per Famagosta cfr. J.-B. DE VAIVRE, *Sculpteurs parisiens en Chypre autour de 1300*, in *Dei Gesta per Francos. Études sur les croisades dédiées à Jean Richard*, a cura di M. Balard, B.Z. Kedar, J. Riley-Smith, Aldershot 2001, 373-388.

⁷⁰ ENLART, *Gothic Art* cit., 52 e 115-116; A. CARLIER, *Les villes françaises de Chypre*, in «L'urbanisme», III, 1934, 33-45; H. FOCILLON, *Moyen Age roman et gothique* [1938], Paris 1996, 468; M. DAVID-ROY, *Chypre. Les monuments français*, in «Médecine de France», 1974, fasc. 249, 25-42; EADEM, *Architecture gothique de Chypre*, in «Archéologia», 1976, fasc. 90, 13-20; D. PRINGLE, *Architecture in the Latin East 1098-1571*, in *Oxford History of the Crusades*, a cura di J. Riley-Smith, Oxford 1999, 155-175, in part. 171-172.

stava tuttavia anche qualche reminiscenza italiana individuata nel traforo sulla facciata, che accostava ad alcune finestre di Orsanmichele a Firenze⁷¹; più recentemente è stata sottolineata la derivazione dai modelli di San Nicola e San Giorgio dei Latini a Famagosta, a loro volta accostabili a prototipi sia francesi (Reims, St-Urbain di Troyes⁷²) che renani (Colonia, Strasburgo, Friburgo in Brisgovia, Sankta-Katharina a Oppenheim-am-Rhein⁷³). Le sculture del portale mediano sono state considerate opera di una maestranza locale che tuttavia dimostra una conoscenza piuttosto diretta di modelli della Francia settentrionale: sebbene si presentino un po' tozze e pesanti, alcune figure, in particolare quelle dei re e delle regine, accennano movimenti e gesti reminiscenti dell'eleganza cortese di Oltralpe, roteando le dita tra le pieghe del mantello e incurvando leggermente il corpo in una sorta di *hanchement*⁷⁴.

All'attività di Giovanni Conti si deve ancora la costruzione di una cappella al piano superiore (probabilmente sul modello delle *Doppelkirchen* occidentali⁷⁵), accessibile dalla navatella meridionale in corrispondenza della seconda campata, che fu intitolata a san Tommaso d'Aquino: una scelta che fu verosimilmente motivata sia dalla personale devozione dell'arcivescovo verso una delle figure più eminenti del suo ordine, sia dal rapporto singolare che aveva legato il grande teologo al re Ugo III, destinatario del *De regimine Principum* (1275). Spinto dalla volontà di divulgare i meriti di Tommaso, l'arcivescovo fece ricoprire le pareti di affreschi che plausibilmente erano gli stessi che, sul declinare del Quattrocento, il pellegrino Felix Fabri descrisse come «storie del santo dottore

⁷¹ JEFFERY, *A Description* cit., 67; N. COLDSTREAM, *Die gotische Architektur Zyperns, in Aphrodites Schwestern und christliches Zypern. 9000 Jahre Kultur Zyperns*, catalogo della mostra (Bremen, Übersee-Museum, 1987), a cura di H. Ganslmayr e A. Pistofidis, Bremen 1987, 108-110, sottolinea per converso il rapporto di derivazione di queste finestre da modelli diffusi nell'Europa nord-occidentale tra Due e Trecento.

⁷² ENLART, *Gothic Art* cit., 50-51.

⁷³ N. COLDSTREAM, *Famagusta*, in *The Dictionary of Art* cit., X, 773-774; cfr. anche EADEM, *Gothic Architecture in the Lusignan Kingdom*, in *Byzantine Medieval Cyprus*, catalogo della mostra (Thessaloniki, 1997), a cura di D. Papanikola-Bakirtzis, M. Iacovou, Nicosia 1998, 51-60, in part. 56-58. In generale per un apprezzamento in senso eclettico dell'architettura gotica cipriota, in cui sarebbero ravvisabili anche elementi catalani, cfr. Y. CARBONELL-LAMOTHE, *Les monuments gothiques des Lusignan de Chypre*, in *La France aux portes de l'Orient. Chypre XI^e-XV^e siècle*, a cura di J. Charles-Gaffiot, Paris 1991, 89-96.

⁷⁴ BOASE, *The Arts in Cyprus* cit., 170; CARR, *Art in the Kingdom* cit., 245.

⁷⁵ ENLART, *Gothic Art* cit., 99. Forse allo stesso periodo risale anche la cappella a due piani annessa al transetto nord, destinata ad accogliere il tesoro della cattedrale; cfr. BOASE, *The Arts in Cyprus* cit., 171.

mirabilmente dipinte»⁷⁶; lo stesso annotò inoltre che la tavola d'oro, ossia il dossale in oreficeria, che ornava l'altare rappresentava quelle stesse gesta. Se si considera che la canonizzazione dell'Aquinate risale al 1323, ne consegue che incontriamo qui la testimonianza del più antico ciclo pittorico dedicato al nuovo santo, anche ammettendo che la decorazione della cappella sia avvenuta solo al termine dell'episcopato di Giovanni, nel 1332⁷⁷. Viene inoltre da chiedersi se sempre all'iniziativa del nostro debba esser attribuita la collocazione nella cappella del meraviglioso sarcofago antico in diaspro verde con venature rosa che tanto colpì Fabri e che era comunemente noto come 'sepolcro di Venere', la dea che dalle onde marine presso la costa di Paphos avrebbe avuto i natali⁷⁸.

Un'ulteriore informazione sulle scelte figurative del presule ci è offerta dal suo sigillo, di cui non ci restano esempi ma solo un'accurata descrizione che fu inclusa in un documento del *Cartulario di Santa Sofia*, datato 1339, per notificare l'autenticità di una lettera di Giovanni del 1327 trascritta di seguito dal notaio Marco di Rolando da Padova. Questi attestava che all'originale erano appesi due sigilli, uno relativo all'arcivescovo, l'altro al capitolo dei canonici. Se quest'ultimo recava come figura le sagome di sette teste con la legenda *Sigillum capituli Nicosiensis* e i due santi ciprioti Barnaba e Nicànore⁷⁹ sul controsigillo, il primo, nelle parole del notaio, mostrava queste caratteristiche:

[...] lo strumento era sigillato con un sigillo pendente lungo di cera rossa, sulla cera ordinaria del reverendo padre in Cristo il signor fra' Giovanni di buona memoria arcivescovo di Nicosia, apposta su seta rossa, che recava incisa in essa la Trasfigurazione; e sotto la Trasfigurazione era un prelado vestito degli abiti pontificali, e tutt'intorno

⁷⁶ FELIX FABER, *Evagatorium in Terrae Sanctae Arabiae et Egypti peregrinationem*, ed. C.D. Hassler, Stuttgart 1843-1849, III, 230.

⁷⁷ Sebbene la figura isolata di Tommaso compaia già nel polittico di Simone Martini al Museo di S. Matteo a Pisa (1320), le scene della vita del santo si incontrano soltanto nel 1343 nel pentittico di Francesco di Traini nello stesso museo. Cfr. M. LECHNER, *Thomas von Aquino*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976, VIII, coll. 476-484; E. SIMI VARANELLI, *Tommaso d'Aquino, iconografia*, in *Enciclopedia dell'arte medievale* cit., XI, 238-239.

⁷⁸ JEFFERY, *A Description* cit., 72-77.

⁷⁹ Barnaba è l'apostolo venerato nella sua chiesa martiriale a Salamina; Nicanore è uno dei diaconi compagni di santo Stefano, che la tradizione gerosolimitana, riportata anche dal cronista cinquecentesco Stefano Lusignano, vuole di origine cipriota. Su questi santi vedi in generale il classico volumetto dell'arcivescovo MAKARIOS III, *Κύριος η άγία νήσος*, Athina 1968, 13 e 35; anche nella traduzione inglese *Cyprus - The Holy Island (and a Catalogue of the Occupied Churches in Cyprus)*, a cura di padre D. Demosthenous, Nicosia 1998, 13 e 34.

a detto sigillo erano incise queste lettere: *S[igillum] fratris Iohannis, Ordinis Praedicatorum, Dei gratia archiepiscopi Nicosiensis*. E dall'altra parte stava nel mezzo un controsigillo rotondo di cera rossa, nel quale era incisa un'aquila, e tutt'intorno vi erano queste lettere: *S[igillum] fratris Iohannis, Dei Gratia archiepiscopi Nicosiensis*⁸⁰.

Il tema religioso prescelto enfatizzava ancora una volta quella pietà di orientamento cristologico che aveva trovato espressione anche nel drappo di seta col ricamo della *Trasfigurazione* destinato all'esposizione solenne «in mezzo de la giesia»; l'aquila che occupava il fondo del controsigillo va identificata senz'ombra di dubbio con quella scaccata d'argento e nero su fondo rosso che costituiva l'emblema araldico dei Conti⁸¹.

L'oro di Cipro: le arti figurative in un'area di frontiera

Se adesso volgiamo nuovamente lo sguardo all'antependio pisano, non faticiamo molto a riconoscervi un'ulteriore manifestazione della condotta religiosa dell'arcivescovo. Si è sottolineato che nell'esercizio della pietà Giovanni non si limitò a beneficiare solo la propria diocesi, ma si ricordò di esser stato provinciale domenicano di Roma e in virtù di questo si sentì in dovere di offrire denaro, oggetti preziosi ed elementi d'arredo ai maggiori conventi che erano stati nella sua giurisdizione; a questo proposito il suo biografo osservava che «mai l'Ordine dei Predicatori ebbe un prelado, di qualsiasi condizione, che facesse così tante buone cose per il suo ordine»⁸². Tanto meno deve quindi sorprenderci che egli abbia voluto esser munifico, col dono di quest'opera, anche con la cattedrale pisana, che era stata per tredici anni la sua chiesa.

⁸⁰ Documento n. 108b (1339, luglio 11), in COUREAS-SCHABEL, *The Cartulary* cit., 278: «[...] instrumentum erat sigillatum sigillo vero pendentis cere rubeae longo, intra ceram communem reverendi in Christo patris, domini fratris Iohannis bone memorie, archiepiscopi Nicosiensis, in serico rubeo, cum Transfiguratione sculpta in eo. Et sub Transfiguratione unus prelatus indutus pontificalibus; et circumquaque dictum sigillum erant littere iste sculpte: 'S[igillum] fratris Iohannis, Ordinis Praedicatorum, Dei Gratia archiepiscopus Nicosiensis'. Et ab alia parte erat contra sigillum rotundum cere rubeae in medio, cui erat una aquila sculpta, et circumquaque erant littere iste: 'S[igillum] Fratris Iohannis, Dei Gratia Archiepiscopi Nicosiensis'».

⁸¹ G.B. DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa 1886, 317. Nel sec. XVI si volle ricondurre l'origine di questa figura addirittura a una concessione dell'imperatore Onorio: cfr. *Istoria della nobilissima casa Conti* (1579), Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Ottob. lat. 2611, cc. 14-16.

⁸² SABBADINI, *Giovanni Colonna* cit., 836, rr. 5-6: «Numquam ordo Praedicatorum habuit prelatum cuiuscumque status qui tot bona ordini suo faceret».

Osserviamo innanzitutto che la composizione si accorda bene con quanto sappiamo degli orientamenti devozionali e delle scelte figurative del presule. La sequenza delle scene corrisponde alle feste cristologiche che, come ci rivela il suo biografo, Giovanni prediligeva sia per la sua pietà personale che per l'esercizio della beneficenza, vale a dire l'*Annunciazione*, il *Natale*, l'*Epifania*, la *Circoncisione*, la *Pasqua*, l'*Ascensione* e la *Pentecoste*. La scena della *Dormitio Virginis*, che rimanda alla festa dell'*Assunzione* del 15 agosto, riassume la speciale devozione del prelado per le quattro solennità mariane e ben si accorda con la celebrazione solenne che aveva luogo nella cattedrale pisana per quella data; l'*Incoronazione* centrale completa, come di consueto, il suo significato raffigurando la glorificazione celeste della Vergine, protettrice della Chiesa e della città di Pisa. Sappiamo ancora da Giovanni Colonna che i santi raffigurati entro le edicole, ovvero gli apostoli Pietro e Paolo, il Battista e Giovanni Evangelista, erano da lui onorati con un culto speciale, pari soltanto a quello che destinava ad alcune figure del suo Ordine come Domenico e Pietro Martire, che tuttavia sarebbero state fuori luogo sull'altar maggiore di un edificio episcopale.

Ai piedi dei suoi due santi eponimi fece includere il proprio ritratto, così come nel sigillo aveva richiesto l'introduzione della sua figura; l'iscrizione sottostante, che recuperava la terminologia utilizzata nei documenti ufficiali, sottolineava il doppio ruolo del *frater archiepiscopus* come prelado e membro di un ordine mendicante, che era illustrato anche dalla sua rappresentazione in duplice veste. La destinazione del dono al suffragio dell'anima della madre Giacomina costituisce infine un ulteriore riscontro della solerzia con cui soleva far celebrare l'anniversario annuale della morte dei genitori; non è improbabile che oltre all'antependio la cattedrale pisana ricevesse anche altri ornamenti offerti con simile scopo, come si potrebbe ipotizzare per una cortina da leggione recante lo stemma Colonna che compare in un inventario del 1359⁸³.

L'iscrizione ci informa inoltre che, quando Giovanni offrì questo suo prezioso dono alla chiesa pisana, correva l'anno 1325. In quel periodo il cantiere di Santa Sofia a Nicosia era in piena attività: si dovevano ultimare i lavori architettonici, in particolare nel nartece, per arrivare finalmente l'anno successivo alla consacrazione della cattedrale; tuttavia,

⁸³R. BARSOTTI, *Gli antichi inventari della cattedrale di Pisa*, Pisa 1959, 58: «Tobaliam unam auream a legio rachamatam de frigio ad figuras in quibus sunt arma Colunnensium». Gli inventari della cattedrale di Pisa non forniscono elementi sufficienti per l'identificazione del drappo di Giovanni Conti, forse compreso tra i paramenti definiti genericamente come drappi «de Romania».

quando il 14 aprile del 1324 era stato incoronato re Ugo IV, Giovanni doveva aver già provveduto a fornire l'edificio dei suoi arredi più importanti, tra i quali erano compresi, come si è visto, i «tre paramenti brocati de oro» (di cui due bianchi e uno rosso) e il «razzo de seda» con la scena della *Trasfigurazione* che veniva esibito pubblicamente durante le feste solenni, un po' come accadeva al drappo pisano per l'anniversario della *dedicatio ecclesiae*. Queste informazioni ci inducono a pensare che Giovanni abbia commissionato nello stesso momento gli ornamenti ricamati sia per la chiesa di Nicosia che per la sua vecchia sede, avvalendosi di un locale *atelier* cipriota; quale motivo avrebbe infatti avuto di rivolgersi a ricamatori pisani (di cui sappiamo poco o nulla) quando la sua isola era nota in tutta Europa per la lavorazione delle stoffe?

Cipro era in effetti uno dei principali punti di scambio per queste merci: se un posto d'onore vi avevano il camelotto e il bucherame (quest'ultimo ricordato anche da Boccaccio nel *Decameron*⁸⁴), non da meno era il ruolo svolto dalla seta che giungeva grezza dalla Georgia per essere lavorata negli *ateliers* mamelucchi e ciprioti e venduta nei maggiori porti del Levante, che tra Due e Trecento erano senz'altro Famagosta e Laiazzo nella Cilicia armena. Sappiamo che sull'isola venivano tessuti il *camocato*, il *nacco*, il *boccasino*, il *marmato* e lo *sciamito*, nonché lo *zendado* che indubbiamente godeva del maggiore prestigio, anche perché, da quanto ci è detto dal mercante fiorentino Francesco Pegolotti, già in loco veniva fatto e lavorato, ovvero veniva ornato con un lavoro a ricamo⁸⁵. D'altra parte, con le stoffe venivano prodotti elementi di abbigliamento che trovarono diffusione anche nel resto del mondo latino: è noto ad esempio che era comunemente denominata *cipriana* una foggia di veste, nota soprattutto dall'iconografia funeraria, che era caratterizzata da una lunga fila di bottoni che si allacciavano sul davanti⁸⁶; del resto, la fama dell'isola è rimasta legata a lungo, anche dopo la conquista ottomana, alla produ-

⁸⁴ Nell'arredo della casa della dama siciliana Iancofiore Boccaccio ricorda anche «una coltre di bucherame cipriana bianchissima» (*Decameron*, giornata VIII, novella 10).

⁸⁵ F. PEGOLOTTI, *La pratica della mercatura*, edizione a cura di A. Evans, Cambridge (Mass.) 1936, 78: «Zendadi fatti e lavorati nell'isola di Cipri». Sui tessuti ciprioti in seta cfr. N. HEYD, *Histoire du commerce du Levant au Moyen Âge*, Leipzig 1923², II, 697-710; D. TALBOT RICE, *The Icons of Cyprus*, London 1937, 140-155; A.M. MUTHESIUS, *The Question of Silk in Mediaeval Cyprus*, in *Πρακτικά του τρίτου διεθνούς κυπριολογικού συνεδρίου* cit., II, 369-384.

⁸⁶ R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano 1967, II, 97. Per un esempio nell'iconografia sepolcrale cipriota cfr. CHAMBERLAYNE, *Lacrimae Nicossenses* cit., tav. XXVI, n. 273.

zione di stoffe, ricami e merletti, in cui si distingue ancor oggi il villaggio di Lefkara⁸⁷.

Nel secolo XIV, tuttavia, il maggior pregio delle manifatture cipriote consisteva nell'uso del cosiddetto *or de Chypre*, un filo composto da un'anima rivestita di sottilissima lamina d'oro che, divenuto molto ricercato per il suo valore in tutta Europa, nel corso del Trecento fu oggetto di numerosi tentativi di imitazione⁸⁸; lo si usava assieme al filo di seta nella tessitura e ancora più frequentemente nel ricamo e nelle decorazioni a cordoncino, così da dar vita a quei *draps d'or de Chypre* che godettero di uno straordinario successo nel mondo occidentale. Già nel 1304 l'inventario della basilica di San Pietro a Roma registrava numerosi paramenti e vesti liturgiche in seta *de opere Cyprensi*, tra i quali «sei dossali di diversi colori» la cui fattura era l'unica ad essere definita «nobilissima»⁸⁹; una sessantina di anni più tardi, se dobbiamo credere ai versi epici di Guillaume de Machaut, le corti europee furono molto costernate quando la crociata di Pietro I contro i Mamelucchi comportò un'interruzione nel commercio delle sete cipriote⁹⁰.

Purtroppo le nostre conoscenze su questa produzione sono piuttosto scarse: Gilles Grivaud è incline a ritenere che il re Enrico I (1219-1253) abbia fatto ricorso, per la propria sepultura, a una stoffa in seta tessuta con motivi gigliati che oggi è dispersa fra diversi musei americani ed europei e che tuttavia è chiaramente di produzione mamlucca⁹¹. Per converso, lo splendore dei manufatti tessili locali, per lo più bianchi o vermigli con decorazioni ricorrenti come ad esempio pesci affrontati e stelle, ci è trasmesso dalle testimonianze iconografiche, in particolare dalle riproduzioni della miracolosa immagine di Kykkos – caratterizzata da

⁸⁷ A.A. SAKELLARIOS, *Tà Κυπριακά*, Athina 1890, I, 753-755; A.G. PIERIDOU, *Cyprus Embroidery*, in «Επετηρίς του Κέντρου έπιστημονικών έρευνών», VII, 1973-1975, 277-303; A. HADJIYASEMI, *Lefkara Lace Embroidery – Historical Development, Designs, Technique*, Nicosia 1987; E. PAPADIMITRIOU, *Μεταξουργία στην Κύπρο*, Lefkosia 1995.

⁸⁸ VON WILCKENS, *Die textilen Künste* cit., 96. L'impiego dell'*or de Chypre* ci è documentato nel caso della mitria di inizi Trecento conservata nel Vescovado vecchio di Évreux: cfr. A. SCHORTA, scheda 166, in *L'art au temps des rois maudits* cit., 251-252.

⁸⁹ E. MUNTZ, A.L. FROTHINGHAM, *Il tesoro della basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo con una scelta d'inventari inediti*, in «Archivio della Società romana di storia patria», VI, 1883, 1-137, in part. 11-13.

⁹⁰ GUILLAUME DE MACHAUT, *La Prise d'Alexandrie, ou Chronique du Roi Pierre I de Lucignan*, ed. L. de Mas Latrie, Paris 1877, 221, v. 7265.

⁹¹ C. LOUCA, O. VALANSOT, *Étoffes mamlukes du Musée des tissus de Lyon*, in «Bulletin de liaison du Centre international d'étude des textiles anciens», LXXII, 1994, 28-33; una dettagliata discussione di questo pezzo, della sua datazione e delle sue funzioni sarà offerta dalla monografia di G. GRIVAUD, *Grecs et Francs dans le royaume de Chypre (1191-1474)*, di prossima pubblicazione.

un velo prezioso avvolto sopra il *maphorion* – e dalle rappresentazioni dei privati donatori, come quelle che compaiono su tre icone di inconsueto andamento verticale, oggi conservate nel Museo bizantino di Nicosia⁹².

Per quanto riguarda le stoffe ricamate abbiamo una testimonianza piuttosto precoce che dev'essere tuttavia utilizzata con cautela: nella sua *Storia di san Luigi*, Joinville racconta che il re di Francia, durante il soggiorno a Cipro nel 1248, fece fare, come dono da inviare al Gran Khan mongolo Güyük per il tramite del messo domenicano André di Longjumeau, una sontuosa e costosa tenda in stoffa scarlatta, fatta «en guise de chapelle», nella quale fece «rappresentare» (il termine impiegato è «entailler») l'intera storia della nostra Salvezza, dall'*Annunciazione* fino alla *Pentecoste*, in singolare parallelismo con l'antependio pisano⁹³. Per l'interpretazione del testo ci è solamente possibile formulare due ipotesi contrastanti: se si intende il verbo «entailler» nel suo senso letterale di 'scolpire', si può pensare, con Annemarie Weyl Carr, che alla stoffa fossero applicate delle piccole icone in steatite simili a quelle che il Gran Maestro dell'Ordine di Rodi Hélon de Villeneuve forse commissionò a una bottega cipriota⁹⁴; altrimenti, si è costretti ad ammettere un uso figurato dell'espressione ('intagliare' nel senso generico di 'creare un'immagine') che conosce comunque alcune attestazioni nell'antico francese: ad esempio nei *Miracoli della Vergine* di Jean Miélot il termine «entailleure» è usato in riferimento all'arte pittorica⁹⁵. Se questa è l'interpretazione cor-

⁹² Particolarmente interessante è la sontuosa veste indossata dalla giovane Maria nell'icona funeraria datata 1356: A. PAPAGEORGHIU, *Icons of Cyprus*, Nicosia 1992, 62-64, fig. 39; CARR, *Byzantines and Italians* cit., 340-341, 356 e figg. 4-5. Il motivo dei pesci affrontati si direbbe specifico di Cipro, al punto che sarebbe stato utilizzato fino a tempi molto vicini a noi: TALBOT RICE, *The Icons of Cyprus* cit., 143-144.

⁹³ J. DE JOINVILLE, *Histoire de Saint Louis*, 29 e 93, in A. PAUPHILET, *Historiens et chroniqueurs du Moyen Âge*, Paris 1952, 235 e 311: «Et par les messaiges envoia li roys au roy des Tartarins une tente faite en la guise d'une chapelle, qui mout cousta; car elle fu toute faite de bone escarlante fine. Et li roys, pour veoir se il les pourroit atraire à notre créance, fist entaillier en la dite chapelle, par ymaiges, l'Anonciacion Nostre-Dame et touz les autres poins de la foy»; «Li roys leur renvoia ses messaiges, et par ses messaiges, leur envoia une chapelle que il leur fist faire d'escarlante (et pour eus atraire à notre créance, il leur fist entailler, en la chapelle, toute nostre créance, l'Annonciacion de l'angre, la Nativité, la bauptesme dont Dieus fu baptiziez, et toute la Passion et l'Ascension et l'avenement dou Saint-Esperit); calices, livres, et tout ce que il convient à messe chanter...».

⁹⁴ CARR, *Art in the Kingdom* cit., 243-244; cfr. P. HETHERINGTON, *Byzantine Steatites in the Possession of the Knights of Rhodes*, in «The Burlington Magazine» CXX, 1978, 811-820.

⁹⁵ A. DE LABORDE, *Les Miracles de Nostre Dame compilés par Jehan Miélot, secrétaire de Philippe le Bon, Duc de Bourgogne*, Paris 1929, 208.

retta, si fa ancora più affascinante la proposta di Leo Olschki⁹⁶, che tendeva a identificare il dono di san Luigi con le sete perline e ricamate con figurazioni sacre che pochi anni più tardi, nel 1254, il francescano Guglielmo di Rubruk vide nella tenda dove, nella città mobile del successore di Güyük – Möngke Khan – i prelati nestoriani celebravano alcuni riti propiziatori in onore del sovrano e della favorita Catota Caten, onorandole del bacio al loro ingresso⁹⁷; in considerazione della tendenziale assenza delle immagini nei luoghi di culto di queste comunità cristiane non è fuori luogo pensare che questa inconsueta *yurta* fosse effettivamente la cappella cipriota donata dal re di Francia⁹⁸. La lettera che qualche anno più tardi, nel 1262, l'Il-Khan di Persia Hülegü scrisse a san Luigi ci conferma d'altra parte che quest'ultima, intitolata a onore del «divino nome» di Cristo (*divino nomini dicatam*) come suggerito dal programma iconografico, era giunta a suo tempo presso la corte mongola ed era stata oggetto di uno speciale apprezzamento⁹⁹.

Di fatto, l'unico manufatto tessile ricamato per il quale è possibile avanzare un'origine cipriota è il cosiddetto *antependio Grandson* dell'Historisches Museum di Berna, in cui la Madonna col Bambino in trono è rappresentata fra gli arcangeli Michele e Gabriele e due vasi da cui fuoriescono rigogliosi intrecci vegetali; il minuscolo donatore in cotta e maglia è stato identificato, grazie anche ai due stemmi riportati sul mar-

43

⁹⁶ L. OLSCHKI, *Guillaume Boucher. A French Artist at the Court of the Khans*, Baltimore 1946, 17-23.

⁹⁷ G. DA RUBRUK, *Itinerarium*, 28, 6, in A. VAN DEN WYNGAERT, *Sinica franciscana. I. Itinera et relationes fratrum Minorum saeculi XIII et XIV*, ad Claras Aquas 1929, 245-246, racconta l'incontro con un monaco armeno all'interno di questa tenda: sottolinea lo stupore al vedere la presenza di diverse stoffe preziose, tra cui «erant... in panno aureo brosdade sive bistrate ymago Salvatoris et beate Virginis et Iohannis Baptiste et duorum angelorum, lineamentis corporis et vestimentorum distinctis margaritis»; per la cerimonia nestoriana, vedi il cap. 29 (*ibid.*, 258-259).

⁹⁸ Sull'uso delle immagini presso le comunità nestoriane dell'Asia Centrale cfr. J. DAUVILLIER, *Quelques témoignages littéraires et archéologiques sur la présence et sur le culte des images dans l'ancienne Eglise chaldéenne*, in «L'Orient syrien», I, 1956, 297-304; P. SAEKI, *The Nestorian Documents and Relics in China*, Tokyo 1937.

⁹⁹ «Ceterum noveritis excellentiam nostram non ignorare quod, licet quamplures fuerint reges christianorum occidentaliū, vos tamen pre ceteris coruscationis industrie prerogativa floruistis, eo quod, omnium qui christiano nomine censentur saluti diligenciū invigilantes, in signum amicitie specialioris ad honorem omnipotentis Dei vivi, licet vobis nondum nuntios nostros destinaveramus, per fideles nuntios vestros predecessori nostro Crinizcham in refocilationem specialem cappellam vestram, divino nomini dicatam, mittere curavistis» (P. MEYVAERT, *An Unknown Letter of Hulagu, Il-Khan of Persia, to King Louis IX of France*, in «Viator», XI, 1980, 245-260, in part. 257 e nota 77). Sull'episodio cfr. ancora J. RICHARD, *Une ambassade mongole à Paris en 1262*, in «Journal des savants», 1979, 49-61 (riedito in IDEM, *Croisés cit.*, cap. XIII), e J. LE GOFF, *San Luigi*, Torino 1996, 20.

gine inferiore, con Ottone di Grandson (1240-1328), un cavaliere crociato che avrebbe commissionato quest'opera durante il suo soggiorno a Cipro all'indomani della caduta di Acri, ossia intorno al 1291-1292¹⁰⁰. Realizzato in seta vermiglia con un uso massiccio e onnipresente del filo d'oro, mostra caratteri stilistici e iconografici di chiara ascendenza bizantina, anche se la destinazione a un edificio liturgico occidentale ha condizionato in buona misura la composizione, che contempla soluzioni piuttosto *sui generis* come i due arcangeli incensanti a piena figura e l'insistenza sul viluppo fitomorfo¹⁰¹.

L'aspetto ibrido che ci è suggerito dall'antependio Grandson e che nasce dall'incontro tra le esigenze di un committente latino e le consuetudini formali di artisti di cultura greca è l'unico elemento, se si prescinde da alcune consonanze sul piano tecnico o dalla compresenza di qualche trascurabile motivo decorativo (i cuscini, i turiboli), che accomuni il ricamo bernese al drappo pisano, con la differenza però che in quest'ultimo, più recente di una trentina d'anni, sono piuttosto i richiami bizantini a incastonarsi all'interno di una composizione che è fondamentalmente debitrice di schemi propri del gotico francese. Questa considerazione rende spontanea una domanda: il riconoscimento nell'opera donata dall'arcivescovo Giovanni di un carattere stilistico «mélangé», che tanto ci mette a disagio nella prospettiva dell'arte toscana del Trecento, può essere invece il punto nodale di un'ipotesi di attribuzione al contesto culturale della Cipro dei Lusignano nel periodo seguente alla caduta di Acri?

La questione si rivela di una certa attualità, se si considerano i più recenti sviluppi della riflessione storico-artistica sulla produzione dell'isola nell'epoca sotto esame. La lettura dei solenni monumenti architettonici proposta da Camille Enlart nel 1899 ha trasmesso alla critica successiva un'interpretazione dell'arte cipriota come prodotto coloniale, che sembra darsi come un riflesso più o meno diretto della madrepatria francese; per converso, la progressiva pubblicazione, dagli anni settanta in poi, dei cicli ad affresco e dello straordinario patrimonio di icone dei secoli XIII e XIV conservato sull'isola ha posto in evidenza la vitalità culturale della po-

¹⁰⁰ J. FOLDA, *Crusader Art in the Kingdom of Cyprus, ca. 1275-1291: Reflections on the State of the Questions*, in *Ἡ Κύπρος καὶ οἱ σταυροφορίες* cit., 209-237, in part. 216. Per D. THURRE, *L'atelier roman d'orfèvrerie de l'Abbaye de Saint-Maurice*, Sierre 1992, 173-174, l'antependio sarebbe piuttosto di manifattura veneziana o dell'Italia meridionale; recentemente, alcune generiche affinità compositive col pallio bizantino di San Lorenzo a Genova sono state sottolineate da A. PARIBENI, *Il pallio di San Lorenzo a Genova*, in *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi, 1261-1453*, a cura di A. Iacobini, M. della Valle, Roma 1999, 229-252, in part. 238.

¹⁰¹ CARR, *Art in the Kingdom* cit., 243. Cfr. ancora M. STETTLER, P. NIZON, *Bildteppiche und Antependien im Historischen Museum Bern*, Bern 1966, 34-37.

polazione greca e il suo forte radicamento nella tradizione bizantina. Su queste diverse basi di partenza si è sviluppata un'attitudine storiografica tendente ad individuare due esperienze stilistiche nettamente distinte che non solo sembrano corrispondere a due gruppi etnici o linguistici separati, ma trovano anche espressione in generi artistici differenti (l'architettura gotica, la pittura bizantina)¹⁰² e si polarizzano intorno a settori specifici dello spazio geografico dell'isola: le città (Nicosia, Famagosta) compaiono evidentemente come il nucleo vitale dell'arte dei conquistatori latini, mentre il cuore pulsante della tradizione greca va individuato nei villaggi dell'interno, in particolare degli impervi rilievi della Marathasa e della Troodos, come ha posto in rilievo una recente mostra sulla diocesi di Solia-Morphou¹⁰³. In questi ultimi anni, tuttavia, si sta affermando una visione più complessa, che prende le mosse dall'apprezzamento della specificità di Cipro come area di frontiera, capace di dar vita a esperienze originali col concorso e l'insieme degli scambi tra le sue molteplici componenti¹⁰⁴.

Secondo quali modalità si presentano, sul piano delle forme artistiche, le interrelazioni fra le due culture prevalenti sull'isola? Gli studiosi che hanno prestato attenzione a questo aspetto hanno offerto interpretazioni discordanti, che si possono riassumere con le espressioni lessicali impiegate: si è parlato infatti ora di «influenze», ora di «appropriazione», ora di «osmosi» o «mélange», quando è forse più importante partire dalla considerazione che ogni rapporto, in questo minuscolo regno, nasce dalla condivisione, da parte di Greci e Latini, dell'angusto spazio geografico a loro concesso: in città come in campagna dominatori e sudditi vivono fianco a fianco, spesso condividono gli stessi ambienti e gli stessi edifici e si avvalgono degli stessi servizi, ivi compresi quelli offerti dalle botteghe degli artisti¹⁰⁵; è plausibile che i committenti di origine occidentale si avvalessero di maestranze locali non solo nelle arti figurative, ma anche

¹⁰² Questa linea emerge nei saggi di A. PAPAGEORGHIU, *L'art byzantin de Chypre et l'art des Croisés. Influences réciproques*, in «Report of the Department of Antiquities, Cyprus», 1982, 217-226, e A. STYLIANOU, *Η βυζαντινή τέχνη (1191-1570)*, in *Ιστορία της Κύπρου* cit., V, 1230-1407.

¹⁰³ Appare significativo che in questa circoscrizione ecclesiastica, che comprende buona parte della regione montuosa della Troodos, siano conservati i più significativi cicli ad affresco nella prima età dei Lusignano, quelli di Lagudherà, Kalopanayiotis, Moutoullas e del nartece di Asinou: cfr. in particolare Y. PHILOTHEOU, *Η μνημειακή ζωγραφική στην περιοχή της μητροπολιτικής περιφέρειας Μόρφου*, in *Ιερά Μητρόπολις Μόρφου. 2000 χρόνια τέχνης και αγιότητας*, catalogo della mostra (Nicosia 2000), Lefkosia 2000, 109-126.

¹⁰⁴ Un'ottima illustrazione della storia della riflessione critica sull'arte nella Cipro dei Lusignano è offerta da A. WEYL CARR, *Correlative Spaces: Art, Identity, and Appropriation in Lusignan Cyprus*, in «Modern Greek Studies Yearbook», XIV-XV, 1998-1999, 59-80.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 64-68.

nell'architettura, e che il ricorso a soluzioni formali «gotiche» piuttosto che «bizantine» fosse dovuto ora alle richieste specifiche dei committenti, ora al peso giocato dall'esperienza personale degli artisti, ora all'esigenza di dar vita a un linguaggio artistico che risultasse utile e comprensibile per tutti i settori della popolazione.

È nel caso della pittura che la situazione si presenta particolarmente complessa. Durante il periodo che separa la conquista dell'isola ad opera di Riccardo Cuor di Leone (1192) dalla caduta di Acri (1291), l'attività pittorica sembra concentrarsi per lo più nelle campagne, dove, nei cicli ad affresco e in un numero consistente di icone, si sviluppa una tendenza stilistica (definita da Doula Mouriki con la non bella espressione *maniera cypria*) che si fonda su una sostanziale fedeltà al bagaglio formale dell'età tardocomnena – che a Cipro aveva trovato espressione soprattutto nell'attività di un pittore costantinopolitano, Teodoro Apsefdis, nel romitorio di San Neofito e a Lagudherà tra il 1186 e il 1192 – e privilegia le soluzioni grafiche associandole con una singolare vivacità cromatica (sintomatica è la diffusione dello sfondo rosso) e un forte gusto ornamentale¹⁰⁶, sviluppato anche grazie alla diffusione delle decorazioni a pastiglia¹⁰⁷. È in particolare negli anni ottanta-novanta del secolo che l'enfasi sul trattamento lineare di figure e panneggi sembra farsi particolarmente evidente, come si tende a riconoscere negli affreschi della piccola chiesa del villaggio di Moutoullas (1280), nei frammenti del ciclo della chiesa del Salvatore a Sotira (Famagosta) e in un gruppo di icone coeve che sono state poste in rapporto con opere prodotte negli stessi anni nel regno di Acri, ovvero in un *milieu* artistico dove gli elementi di ascendenza francese si erano associati con soluzioni formali portate avanti dai settori indigeni della popolazione, in particolare dai Siriani di fede ortodossa¹⁰⁸: caratteri-

¹⁰⁶ Per la 'maniera cypria' cfr. D. MOURIKI, *Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus*, in «The Griffon», n.s., I-II, 1985-1986, 9-78.

¹⁰⁷ D. TALBOT RICE, *Cypriot Icons with Plaster-Relief Backgrounds*, in «Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik», XXI, 1972, 269-278; M.S. FRINTA, *Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West*, in «Gesta», XX, 1981, 333-347; IDEM, *Relief Decoration in Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons and Its Propagation in the West*, in Πρακτικά τοῦ δευτέρου διεθνoῦς κυπριολογικοῦ συνεδρίου, a cura di Th. Papadopoulos, B. Englezakis, Lefkosia 1986, II, 539-544.

¹⁰⁸ Le icone che trovano maggiori punti di affinità con lo stile di Moutoullas sono una della Vergine e una del Pantokrator provenienti dalla stessa chiesa, un'altra raffigurante san Paolo già nella chiesa della Panayia Chryssalinotissa di Nicosia, le due grandi tavole con *san Nicola* e la *Madonna in trono* (di cui *infra*), la *santa Marina* di Pedoulas e la *Kykeotissa* già ad Asinou; simili tratti stilistici sono stati riconosciuti, tra l'altro, negli affreschi di Bahde'dat in Libano, nelle miniature dei tre codici della *Histoire universelle* composti nello scriptorio di Acri tra il 1275 e il 1291 e nel gruppo di icone del monastero di Santa Caterina al Monte Sinai assegnate da K. WEITZMANN (cfr. *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton 1982, capp. XI e XII; *Les icônes de la période des croisés*, in *Les icônes*,

stici di questa fase sono la resa sommaria, affidata a contorni in rosso, delle fisionomie delle figure, dalle grosse teste e i capelli folti, gli occhi grandi e spalancati e le labbra carnose, che assumono per questo un aspetto da 'bambole di porcellana'¹⁰⁹.

È interessante che questo stile secco ed espressivo ritorni in due opere per le quali ci è sicuramente testimoniata la committenza di membri dell'élite franca della società cipriota, le due icone colossali del Museo bizantino di Nicosia. La prima di queste proviene dalla chiesa di Ayios Nikolaos tis Steyis (*San Nicola del Tetto*) presso il villaggio di Kakopetria nella catena della Troodos e rappresenta il santo titolare dell'edificio – come specifica anche l'iscrizione greca – nella parte centrale della tavola, affiancata da scene relative al suo ciclo agiografico; i donatori rappresentati in ginocchio ai piedi del personaggio sacro – un cavaliere col suo cavallo, una dama e una bambina – sono stati identificati, sulla base degli stemmi presenti nella composizione, con membri della famiglia Ravendel, già dominatrice della città di Maraclea sulla costa siriana¹¹⁰. Salta immediatamente agli occhi come allo stile genericamente bizantino di quest'opera si accompagnino scelte compositive, soluzioni iconografiche e in certa misura anche formali (in particolare nel forte accento narrativo delle scenette)

46

Paris 1982, 201-206) ad artisti occidentali. Di recente è stata avvicinata a questo gruppo un'icona della Vergine col Bambino nel Museo bizantino di Pedoulas (K. GERASIMOU, scheda 11, in *Ιερά Μητρόπολις* cit., 266-267) e un'altra nel tesoro del Monastero di Ayios Ioannis Lampadistis a Kalopanayiotis (C. HADJICHRISTODOULOU, scheda 21, in *Cyprus the Holy Island. Icons Through the Centuries 10th-20th Century*, catalogo della mostra (Londra, 1 novembre-17 dicembre 2000), London-Nicosia 2000, 152-153). Tra i principali studi su questo tema cfr. A. PAPAGEORGHIOU, *Ἰδιόζουσαι βυζαντινὰι τοιχογραφίαις τοῦ 13ου αἰῶνος ἐν Κύπρῳ*, in *Πρακτικὰ τοῦ πρώτου διεθνοῦς κυπριολογικοῦ συνεδρίου*, Lefkosia 1972, II, 201-212, in part. 204; J. FOLDA, *Crusader Manuscript Illumination at St.-Jean d'Acre, 1275-1291*, Princeton 1976, 118; D. MOURIKI, *The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus*, in *Byzanz und der Westen*, a cura di I. Hutter, Wien 1984, 171-213; EADEM, *Thirteenth Century Icon-Painting* cit., 54-55, 67-71 e *passim*; EADEM, *Εἰκόνες ἀπὸ τὸν 12ο ὡς τὸν 15ο αἰῶνα*, in *Σινᾶ. Οἱ θησαυροὶ τῆς Ἱ. Μονῆς Ἀγίας Ἀκατερίνης*, a cura di K.A. Manaphis, Athina 1990, 101-125, in part. 118-122; A. WEYL CARR, L.J. MORROCCO, *A Byzantine Masterpiece Recovered, the Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus*, Austin 1991; PAPAGEORGHIOU, *Icons of Cyprus* cit., 46-59; CH. CHATZICHRISTODOULOU, K. PAPAIOAKIM, *Φορητές εἰκόνες στην Ἱερά Μητρόπολη Μόρφου (12ος-19ος αἰῶνας)*, in *Ιερά Μητρόπολις* cit., 127-158, in part. 134-136. Negli ultimi anni la pittura siriana del XII e XIII secolo sta acquistando una fisionomia autonoma nel quadro degli studi sull'arte del Levante, di pari passo con la pubblicazione di cicli ad affresco inediti in Siria e Libano: cfr. soprattutto E. CRUIKSHANK DODD, *The Monastery of Mar Musa al-Habashi, near Nebek, Syria*, in «Arte medievale», s. II, VI, 1992, 61-132 e L. NORDIGUIAN, J.-C. VOISIN, *Châteaux et églises du Moyen Âge au Liban*, Bérouth 1999.

¹⁰⁹ MOURIKI, *Thirteenth-Century Icon Painting* cit., 30-48.

¹¹⁰ FOLDA, *Crusader Art in the Kingdom of Cyprus* cit., 218.

che le conferiscono un carattere che può risultare familiare a chi conosca la pittura italiana del Duecento – tant'è che Garrison non esitò ad includere questa tavola nel suo *Index*¹¹¹. Ciononostante, la resa delle fisionomie, il tipo di decorazione a pastiglia, gli elementi decorativi (come lo stesso arco trilobato che è ampiamente diffuso sull'isola nella seconda metà del secolo¹¹²) la collocano saldamente nel contesto della pittura cipriota del tardo secolo XIII e rendono evidente come le botteghe locali riuscissero a produrre oggetti figurativi in grado di soddisfare le esigenze di una clientela estremamente differenziata¹¹³.

47

Se l'icona con *san Nicola* è una sorta di ex voto figurativo offerto a una chiesa ortodossa da una famiglia aristocratica franca – il che pone in luce di per sé quanto fossero labili e relative le barriere religiose nello spazio ristretto del regno dei Lusignano – fu senz'altro destinata a una chiesa latina la tavola con la *Vergine in trono e scene laterali*, dove un gruppo di conversi e frati carmelitani è rappresentato nello scomparto centrale, in basso a sinistra, nell'atto di raccomandarsi a Maria, la quale mostra di contraccambiare accogliendoli sotto il lembo del suo manto¹¹⁴. La presenza di queste figure suggerisce l'associazione originaria con una chiesa appartenente all'Ordine del Carmelo, che sicuramente è esistita a Nicosia¹¹⁵; per le sue dimensioni (cm 203 x 156) e la scelta iconografica – che ricordano oggetti come la *Madonna di San Martino* di Pisa o le grandi tavole fiorentine di Cimabue e Duccio – mi sembra plausibile che, piuttosto che occupare la mensa di un altare, l'icona fosse utilizzata come

¹¹¹ E.B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Florence 1949, 149-151.

¹¹² Cfr. ad esempio un affresco staccato con *san Demetrio*, databile all'ultimo quarto del secolo XIII, già nella chiesa di Ayios Antonios a Kellià e oggi nel Museo del monastero di Kykkos: S. PERDIKIS, *Οδηγός επισκεπτών Μουσείου Ιερών Μονής Κύκκου*, Lefkosia 1997, 43 e fig. 67.

¹¹³ CARR, *A Byzantine Masterpiece* cit., 106; PAPAGEORGHIOU, *Icons of Cyprus*, 52-53; S. SOPHOKLEOUS, *Icons of Cyprus 7th-20th Century*, Nicosia 1994, 89, n. 26.

¹¹⁴ S.H. YOUNG, *Byzantine Painting in Cyprus during the Early Lusignan Period*, Ph. D. dissertation, Pennsylvania State University 1983, 355-361; PAPAGEORGHIOU, *Icons of Cyprus* cit., 51; SOPHOKLEOUS, *Icons of Cyprus* cit., 88-89, n. 25; STYLIANOU, *Ἡ βυζαντινὴ τέχνη* cit., 1292.

¹¹⁵ La collocazione nella chiesa di Ayios Kassianòs a Nicosia risale alla seconda metà del XIX secolo; in precedenza, come si apprende da una tradizione orale raccolta negli anni sessanta, alcuni privati greci l'avevano ritrovata nella casa di un agà turco e si era formata l'idea che, prima della conquista ottomana, fosse stata conservata nella cattedrale di Santa Sofia: cfr. A.X. KOUMPARIDOU, *Παραδόσεις περὶ διασώσεως φορετῶν εἰκόνων*, in «Κυπριακαὶ σπουδαί», XII, 1968, 87-97. Per l'identificazione della chiesa carmelitana di Nicosia con la Moschea del Serraglio cfr. ENLART, *Gothic Art* cit., 164-165.

controparte visiva per le preghiere di una comunità religiosa e fosse quindi collocata in una cappella o in un altro ambiente accessorio dello spazio sacro. Ad esempio, in quegli stessi anni nel convento del Carmine di Firenze un'immagine molto simile, che recava la rappresentazione di un gruppo di conversi carmelitani ai piedi della Vergine, era disposta al di sopra dell'avello comune dei membri di una confraternita associata all'Ordine¹¹⁶. In quest'opera i caratteri più propriamente occidentali sono legati all'assetto compositivo e a certe caratteristiche iconografiche, in particolare nella forma del trono, nell'insistenza sull'uso dell'oro nelle vesti della Vergine, nella corona a fioroni che Le cinge la testa o ancora nell'inserimento di piccoli angeli a piena figura. È stato posto in evidenza come gli elementi di derivazione gotica sembrano qui acquisiti non direttamente dall'arte francese o italiana, bensì, come dimostrano le affinità delle figure nelle scene laterali con le miniature dei codici acritani dell'*Histoire universelle*, dal repertorio figurativo dell'arte *mêlé* dell'Oriente latino¹¹⁷: il tema, in particolare, dei raccomandati accolti sotto il manto, che caratterizza la celebre *Madonna dei Francescani* di Duccio, dovette avere una certa circolazione nel Mediterraneo orientale, dato che lo si incontra nello stesso periodo anche nella miniatura della Cilicia armena¹¹⁸. D'altra parte, il carattere formale, nella definizione dei tratti fisionomici, nella resa di panneggi ed elementi decorativi avvicina quest'opera all'icona di san Nicola e rende plausibile l'intervento persino della stessa mano.

Nell'analisi di prodotti figurativi come questi appare evidente quanto sia difficile costruire un'interpretazione postulando un'equivalenza tra identità etnico-culturali e forme artistiche. Nell'ambiente estremamente composito di Cipro, come già nei regni crociati del continente, gli artisti locali sembrano aver attinto piuttosto liberamente a un repertorio misto di formule figurative che combinava una forte radice bizantina con elementi gotici, siriani o addirittura islamici e consentiva grazie a questa sua versatilità di dar vita a un linguaggio figurativo capace di venire incontro alle esigenze delle diverse comunità¹¹⁹. Questo linguaggio andò arricchendosi

45

¹¹⁶ M. BACCI, «Pro remedio animae». Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV), Pisa 2000, 129.

¹¹⁷ CARR, *Art in the Kingdom* cit., 242-243.

¹¹⁸ Cfr. soprattutto V. PACE, *Fra la maniera greca e la lingua franca. Su alcuni aspetti e problemi delle relazioni fra la pittura umbro-toscana, la miniatura della Cilicia e le icone di Cipro e della Terrasanta*, in *Il classicismo. Medioevo Rinascimento Barocco*. Atti del Colloquio Cesare Gnudi (Bologna 1986), Bologna 1993, 71-81; CARR, *Correlative Spaces* cit., 66 e nota 50.

¹¹⁹ Contro la tendenza a considerare, contestualmente all'arte dell'Oriente latino, le forme artistiche come indici di identità etniche definite ha ammonito recentemente B. ZEITLER, *Two Iconostasis Beams from Mount Sinai: Object Lessons in Crusader Art*, in

dosi di nuove componenti formali già dai primi decenni del secolo XIV, quando, come pongono in luce le miniature marginali del Salterio Hamilton e alcune icone recentemente pubblicate, l'isola fu toccata dal nuovo naturalismo paleologo, assimilando caratteristiche formali come la resa plastica degli incarnati e la tendenza a far risaltare le membra del corpo attraverso un modo innovativo di illuminare le vesti¹²⁰.

Di pari passo, è possibile che il formulario gotico, che si riconosce soprattutto nelle lastre tombali incise e nella scultura architettonica, sia stato introdotto più sensibilmente anche in pittura con l'esecuzione di opere di gusto occidentale, come è probabile che fossero gli affreschi commissionati da Giovanni Conti per Santa Sofia: d'altra parte, l'attività di pittori latini – nella fattispecie italiani – nel Mediterraneo orientale è testimoniata, nella prima metà del Trecento, a Rodi e a Creta¹²¹; a Cipro stessa frammenti decorativi di stile gotico, a giudicare dai disegni di Camille Enlart, rimangono nell'abbazia di Bellapais e in alcune chiese, oggi inaccessibili, di Famagosta, ma non è possibile stabilire una loro esecuzione già nel periodo che qui ci interessa¹²². In ogni caso, l'esistenza di una

Ikonostas. Proishozhdenije-Razvitije-Simvolika, a cura di A.M. Lidov, Moskva 2000, 223-241.

¹²⁰ Echi della resa plastica delle membra, propria dello stile paleologo, si riconoscono nelle icone della *Deisis* di Prodromos, del *san Giorgio* di Pedoulas e nel *san Mamante* del Museo di Kykkos, tutte databili nel primo quarto del Trecento: cfr. *Ιερά Μητρόπολις* cit., 268-271 e 274-275, nn. 12, 13 e 15; sull'emergere di questo nuovo stile cfr. in generale STYLIANOU, *Η βυζαντινή τέχνη* cit., 1313-1314. Le miniature marginali del Salterio Hamilton oggi al Kupferstichkabinett di Berlino (ca. 1300), generalmente attribuito a un atelier cipriota, presentano d'altra parte anche elementi di ascendenza occidentale: cfr. C. HAVICE, *The Marginal Miniatures in the Hamilton Psalter*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XXVI, 1984, 79-142.

¹²¹ Per Rodi, dove un affresco con *santa Lucia* riconducibile ad artista di cultura toscana degli anni venti-trenta del Trecento è conservato nella chiesa della Panagia tou Kastrou, cfr. I. KOLLIAS, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και το Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου*, Athina 1994, 117 e fig. 61; un'icona trecentesca assai prossima a modelli toscani è stata recentemente rinvenuta a Creta: cfr. N. CHATZIDAKIS, *Παραλλαγή της Οδηγητρίας σε βυζαντινή εικόνα από τη Κρήτη*, in *Μήτηρ Θεού / Mother of God*. Atti del convegno (Atene, 12-14 gennaio 2001), di prossima pubblicazione.

¹²² Buona parte delle chiese gotiche di Famagosta (Sant'Anna, la chiesa dei Carmelitani, quella degli Armeni e la cosiddetta *Moschea dei conciatori*) sono oggi incluse nel perimetro di una base militare turca; gli affreschi, già in cattive condizioni alla fine dell'Ottocento, ci sono oggi noti prevalentemente dalle descrizioni e dai disegni di Enlart, nonché dalle note di Jeffery. In generale, gli affreschi di stile 'gotico' riprodotti da Enlart a Famagosta e a Bellapais (*Gothic Art* cit., figg. 126, 127, 219, 225, 226, 228, 229, 230, 247) fanno pensare a una datazione piuttosto tarda, tra Tre e Quattrocento; PAPAGEORGHIU, *L'art byzantin de Chypre* cit., tav. XLIX figg. 1-4, pubblica alcune scene della decorazione murale della chiesa dei Carmelitani e di Sant'Anna a Famagosta, probabilmente databili alla prima metà del XV secolo e di orientamento paleologo sul piano stilistico.

corrente pittorica di questo tipo è dimostrata *a fortiori* dalla ricezione di elementi francesizzanti in opere come le miniature di una raccolta greca di testi giuridici oggi a Parigi, databile intorno al 1300, dove il repertorio decorativo e in particolare la cornice triangolare che racchiude l'imperatore Giustiniano, affiancata da terminazioni con fiori a tre petali, come anche le corone a forma di mitria e altri dettagli dell'abbigliamento, rimandano a un contatto con modelli gotici¹²³.

In conclusione: un'origine 'levantina' per l'antependio di Giovanni Conti?

La personalità del committente e il carattere ibrido del drappo pisano sono i migliori argomenti che si possono avanzare in appoggio all'ipotesi di una sua esecuzione a Cipro. D'altra parte, è interessante osservare come, sia negli elementi decorativi che nella resa delle fisionomie, gli esecutori dell'opera abbiano attinto a un formulario figurativo che, nelle sue componenti estremamente composite, era ben radicato sull'isola nel primo quarto del Trecento. Nella scena centrale dell'*Incoronazione* il panneggio è composto da spesse linee parallele che, nella forma attuale, gli conferiscono un aspetto fortemente stilizzato; certi dettagli come i lembi del manto che ricadono dal cuscino rimandano tuttavia a un modello gotico che trova un'eco anche nella resa del *Cristo in trono* nella lastra funeraria con la *Deisis* del Museo medievale di Limassol, databile alla prima metà del secolo XIV: in quest'opera, commissionata per un cavaliere forse appartenente alla dinastia dei Lusignano, diversi dettagli, dalle cornici architettoniche alla foggia del manto della Vergine e agli archetti che decorano il margine inferiore del trono del Salvatore trovano consonanze con la composizione del tessuto ricamato¹²⁴.

48

Nondimeno, la resa dei volti affidata a un sommario contorno rosso, con gli occhi spalancati, le teste grosse e i capelli folti, richiama l'aspetto da 'bambole di porcellana' dello stile pittorico diffuso a Cipro tra lo scorcio del secolo XIII e gli inizi del XIV: ad esempio, possiamo porre a confronto gli apostoli che siedono al di sotto del catafalco della Vergine

¹²³ Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. gr. 1391, ff. 179^v e 204^v; cfr. C.N. CONSTANTINIDES, R. BROWNING, *Dated Greek Manuscripts from Cyprus to the Year 1570*, Nicosia-Washington, D.C., 1993, 127-132, n. 21 e tavv. 165-166. Cfr. ancora il particolare del mantello fissato da una fibula a losanga, per cui cfr. M. SOLOMIDOU-IERONYMIDOU, *À propos d'un relief gothique inédit*, in «Report of the Department of Antiquities, Cyprus», 1988, fasc. 2, 249-253.

¹²⁴ IMHAUS, *Tombeaux et fragments cit.*, 228 e tav. XXIX figg. 2-3.

49 nella *Dormizione* – in particolare le figure dei più giovani con le folte
 50, 47 zazzere sulla fronte e i capelli resi con linee parallele – con alcuni dei
 51 personaggi delle scenette laterali nella tavola mariana del Museo bizanti-
 36 no di Nicosia, così come i Carmelitani inginocchiati sembrano sostan-
 52 zialmente affini ai due prelati della *Presentazione al Tempio*. La rappresen-
 53 tazione degli animali nella *Natività*, resi sempre di profilo con una testa
 minuta rispetto al corpo, trova d'altra parte una corrispondenza piuttosto
 precisa nello stile quasi 'bozzettistico' con cui sono raffigurati cervi e cap-
 re nel Salterio Hamilton¹²⁵, mentre le figure degli angeli conoscono dei
 paralleli nell'iconografia funeraria dell'epoca¹²⁶.

Gli ornamenti delle terminazioni concave dei cuscini e i motivi a
 losanga¹²⁷, così come le rosette e i fiori a tre petali¹²⁸, costituiscono alcuni
 tra gli elementi decorativi più comuni sia nella pittura che nella scultura
 funeraria di Cipro tra Due e Trecento. Le stelle formate da otto raggi che
 si dipartono da un cerchio centrale – certo di antica origine e comuni
 all'arte bizantina e all'arte romana medievale – si diffondono un po' dap-
 pertutto in questo periodo: fanno così da sfondo sia a Giustiniano nella
 raccolta giuridica di Parigi che alla *Deposizione* in un'icona bilaterale di
 Kalopanayiotis, datata da Andreas Stylianos al primo ventennio del seco-
 lo XIV¹²⁹. Nel drappo pisano le ritroviamo parimenti sullo sfondo del-
 l'*Incoronazione*, mentre la canonica stella d'oro si staglia sull'azzurro in-
 tenso del semicerchio celeste che compare sia nella scena dell'*Annuncia-
 38 zione* che in quella della *Pentecoste*: anche per questa soluzione si possono
 ricordare esempi ciprioti¹³⁰. La moda dell'epoca, quale ci è nota
 dall'iconografia tombale, suggerisce inoltre dei parallelismi che, parlando
 di ricami, potrebbero essere di qualche interesse: gli ornamenti a zig-zag
 37, 53 che delimitano le cornici delle scene ritornano sui veli di alcune dame, al

¹²⁵ HAVICE, *The Marginal Miniatures* cit., 98 e fig. 9 (f. 52^v).

¹²⁶ Propongo qui il confronto degli angeli nella scena della *Dormizione* con quello inciso sulla lastra tombale di Simone Guers († 1302) nella cappella latina di Kiti (ENLART, *Gothic Art* cit., 335): si osservi in particolare l'affinità dei panneggi che avvolgono i piedi delle figure.

¹²⁷ PAPAGEORGHIU, *L'art byzantin de Chypre* cit., 224.

¹²⁸ Vedi ad esempio la lastra tombale incisa di Jean de Nevilles, signore di Arsuf († 1390), per cui CHAMBERLAYNE, *Lacrimae Nicosienses* cit., tav. X, n. 147. Cfr. ancora ENLART, *Gothic Art* cit., 361-363.

¹²⁹ PAPAGEORGHIU, *Icons of Cyprus* cit., fig. 49; STYLIANOU, *Ἡ βυζαντινὴ τέχνη* cit., 1314. Un motivo stellato accompagna quello dei pesci affrontati nella veste ricamata della giovane Maria nell'icona commemorativa del 1356 nel Museo bizantino di Nicosia: PAPAGEORGHIU, *Icons of Cyprus* cit., fig. 39.

¹³⁰ Cfr. ad esempio l'icona trecentesca con *san Giorgio* nella chiesa di Santa Marina a Philousa (PAPAGEORGHIU, *Icons of Cyprus* cit., fig. 53).

pari della decorazione del girocollo della veste che riconosciamo nell'abbigliamento della Vergine¹³¹. Infine, il modo un po' sommario con cui sono rese le vimberghie, nella stilizzazione degli archi acuti, dei gattoni e dei capitelli, corrisponde piuttosto bene al disegno di simili cornici architettoniche che accolgono le immagini dei defunti, greci o latini che siano¹³².

34

Tuttavia, l'elemento che indubbiamente colpisce di più in tutta la composizione è la presenza di quattro leoni rampanti, di cui due rivoltati. Realizzati in oro su fondo verde e coronati (l'unico ad aver mantenuto traccia di questo attributo è quello sovrastante il Cristo dell'*Ascensione*), non sembra che possano essere interpretati sulla base della storia familiare di Giovanni Conti, a differenza dei due scudi con l'aquila nera su fondo rosso (l'emblema della stirpe che abbiamo incontrato anche sul sigillo); il loro numero maggiore e il fatto che occupano le posizioni più eminenti rende assai più plausibile che con queste figure araldiche si volesse alludere non a un rapporto di parentela, bensì al legame con un'entità politica, il regno cipriota dei Lusignano.

54

Il leone rampante domina infatti i blasoni della dinastia e dei loro domini: nel pieno Quattrocento, come ci mostrano le miniature di due codici della Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 4789 e Vat. Gr. 1268) facenti parte della biblioteca della regina Carlotta¹³³, lo stemma ufficiale, noto come *Lusignano nuovo*, consisteva in un inquartato che, con l'esclusione della croce di Gerusalemme nel primo quartiere, negli altri tre ripeteva in modo monotono la stessa figura – in secondo il leone della dinastia (*rosso su campo barrato azzurro*), in terzo quello d'Armenia (*rosso su campo d'oro*), in quarto quello di Cipro (*rosso su campo d'argento*). Questo tipo di scudo, che è il risultato finale di un'evoluzione secolare, sottolinea anche attraverso la dominante del colore rosso l'associazione diretta tra la famiglia dei Lusignano, il regno cipriota e quello di Cilicia; per il periodo tra Due e Trecento, tuttavia, le nostre conoscenze intorno alle caratteristiche cromatiche e iconografiche del simbolo ufficiale dell'isola risultano molto meno definite.

Gli studiosi dell'araldica cipriota hanno sottolineato la mancanza di una codificazione precisa dei blasoni ufficiali nell'epoca più antica. Nel secolo XIII l'aquila imperiale con le ali spiegate viene utilizzata come

¹³¹ CHAMBERLAYNE, *Lacrimae Nicossenses* cit., tavv. XVI n. 217 e XVII n. 220.

¹³² Cfr. *ibid.*, tavv. VI n. 57, VIII n. 141, VIII figg. 109 e 174, XIII n. 199, XXVI n. 273.

¹³³ Vedi la riproduzione a colori in *La France aux portes de l'Orient* cit., 74.

emblema del regno, mentre la famiglia dei Lusignano fa uso dello scudo tradizionale dei suoi omologhi pittavini (*fasciato d'argento e azzurro*) caricato però di un leone rampante¹³⁴. A partire dagli anni novanta, ossia dal momento in cui, coerentemente con la politica di autolegittimazione portata avanti dal ramo di Antiochia-Poitiers dopo il suo insediamento nel 1267, le zecche di re Enrico II smettono di imitare il bisante per introdurre una nuova ed elegante moneta d'argento – il *gros grand*, coniato assieme alla sua metà o *gros petit* – dove ad essere rappresentato sul verso non è l'emblema dinastico, bensì un *leone rampante coronato su campo piano*, che durante il governatorato dell'usurpatore Amalrico è spostato sul recto in sostituzione dell'effigie del re. Di pari passo viene sottolineata la titolarità dei due regni di Cipro e Gerusalemme con l'introduzione sul lato opposto prima della croce gerosolimitana, quindi di uno scudo bipartito in cui a quest'ultima è associato il *leone rampante su campo fasciato* proprio dei Lusignano¹³⁵.

Le testimonianze numismatiche pongono così in evidenza come il *leone rampante su campo piano* fosse qualcosa di ben distinto dall'emblema dinastico e si può congetturare, con Rudt de Collenberg, che fosse emerso in origine come blasone specifico del ramo di Antiochia-Poitiers¹³⁶, per esser poi associato genericamente col regno cipriota. Un'ipotesi di questo genere spiegherebbe tra l'altro la presenza di questa figura in associazione con le armi reali nelle triadi araldiche scolpite che costituiscono una specificità dell'isola¹³⁷, o la proliferazione dei leoni negli stemmi dipinti che ornano l'iconostasi del katholikon di Sant'Eraclidio a Kalopanayiotis¹³⁸, il soffitto della chiesa di Kaliana¹³⁹ o la cappella sotterranea nei pressi di Famagosta¹⁴⁰.

¹³⁴ W.-H. RUDT DE COLLEBERG, *L'héraldique de Chypre*, in «Cahiers d'héraldique», III, 1977, 85-158, in part. 143 e 144.

¹³⁵ D.M. METCALF, *The gros grand and the gros petit of Henry II of Cyprus*, in «Numismatic Chronicle», CXLII, 1982, 83-100, e CXLIII, 1983, 177-201; EDBURY, *The Kingdom of Cyprus* cit., 108-109.

¹³⁶ RUDT DE COLLEBERG, *L'héraldique* cit., 145.

¹³⁷ *Ibid.*, 141.

¹³⁸ Quest'opera, datata entro la seconda metà del sec. XIII, consiste di una fascia superiore con stemmi veri e propri e di una inferiore che simula, alla maniera dei tessuti, dei motivi araldici: all'aquila bizantina sembra essere associato il leone di Cipro, assieme ad altre figure: cfr. STYLIANOU, *Η βυζαντινή τέχνη* cit., 1362-1365.

¹³⁹ Di solito attribuito alla prima metà del sec. XIV (A. e J. STYLIANOU, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, London 1985, 107-109), presenta gli stemmi delle famiglie più eminenti dell'isola (Montfort e Dampierre) accanto a una serie non identificata di leoni rampanti di diversi colori.

¹⁴⁰ RUDT DE COLLEBERG, *L'héraldique* cit., 143 e fig. 40.

Per quanto riguarda il colore, è pressoché impossibile stabilire il momento in cui il rosso è stato associato al leone di Cipro: va ricordato che, in linea generale, nei monumenti conservati le tracce di cromatismo sono molto rare e, laddove ci siano note, le soluzioni non sempre appaiono rigorose, come a Kalopanayiotis, dove la croce di Gerusalemme compare su campo rosso¹⁴¹; il leone d'oro o bianco su campo rosso o azzurro è spesso raffigurato, per converso, sugli scudi degli armigeri che ritornano a più riprese nelle miniature della *Histoire universelle*, eseguite ad Acri verso il 1285, con buona probabilità per l'incoronazione di Enrico II¹⁴². Siffatta varietà di soluzioni, che rimanda a un repertorio simbolico del potere ancora in fase di elaborazione e soggetto a condizionamenti di natura estetica o decorativa, ci permette di ipotizzare che la presenza, così fortemente enfatizzata, del leone rampante d'oro lungo il margine superiore del drappo di Pisa costituisca di per sé un'allusione al regno cipriota dei Lusignano.

I due leoni di sinistra, che sono resi rivoltati, si ribellano alle leggi dell'araldica per obbedire piuttosto a un criterio puramente ornamentale. Una simile libertà può certo apparire sconcertante, ma, come fu già rilevato da George Hill¹⁴³, non è in contrasto con la prassi degli artisti ciprioti del Due e Trecento: di questo possiamo renderci facilmente conto analizzando la triade araldica che domina la facciata della cappella latina annessa, verso il declinare del Duecento, alla chiesa della Panayia Angeloktistos a Kiti. Osserviamo qui uno scudo che mostra tre teste di leone e una croce, che corrisponde in tutto e per tutto all'insegna della famiglia cipriota dei Nabinal, se non per il fatto che una delle teste è rivolta verso destra, in modo da risultare affrontata rispetto a quella che le sta accanto¹⁴⁴: si vuole alludere necessariamente a una casata differente a noi ignota, oppure la scelta viene incontro al gusto ornamentale dello scultore? A indirizzare verso la seconda ipotesi è la resa dello stemma sovrastante, che dispiega l'inquartato noto come *Lusignano antico*, recante la croce di Gerusalemme in primo e in quarto e il leone della dinastia – su campo fasciato – in secondo e in terzo: è interessante notare come persino qui, nel terzo cantone dell'emblema reale, l'artista abbia preferito introdurre la figura rivoltata, per un puro gusto di simmetria.

55

¹⁴¹ Rudt de Collenberg (*ibid.*, 143), per giustificare questa soluzione anomala, ipotizza che il fondo rosso sia dovuto a ridipintura; questa ipotesi non è tuttavia accolta da STYLIANOU, *Ἡ βυζαντινὴ τέχνη* cit., I, 1363.

¹⁴² HUGO BUCHTHAL, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, tav. 107 nn. a e c.

¹⁴³ HILL, *A History of Cyprus* cit., II, 70.

¹⁴⁴ Rudt de Collenberg (*L'héraldique* cit., 99 n. 198) classifica questo stemma tra quelli non identificati. Cfr. *ibid.*, nn. 199 e 200 per l'insegna dei Nabinal.

Affinità e parallelismi di diverso tipo rendono plausibile l'attribuzione a un *atelier* cipriota del tessuto ricamato oggi nel Museo dell'Opera del Duomo a Pisa; a renderla anche probabile sono poi le circostanze della sua committenza su iniziativa dell'arcivescovo Giovanni Conti. Se quest'ipotesi potrà rivelarsi valida, la nostra riflessione sul *mélange* artistico che si affermò sull'isola in seguito alla caduta di Acri nel 1291 potrà svilupparsi entro un quadro di riferimenti più ricco e stimolante.

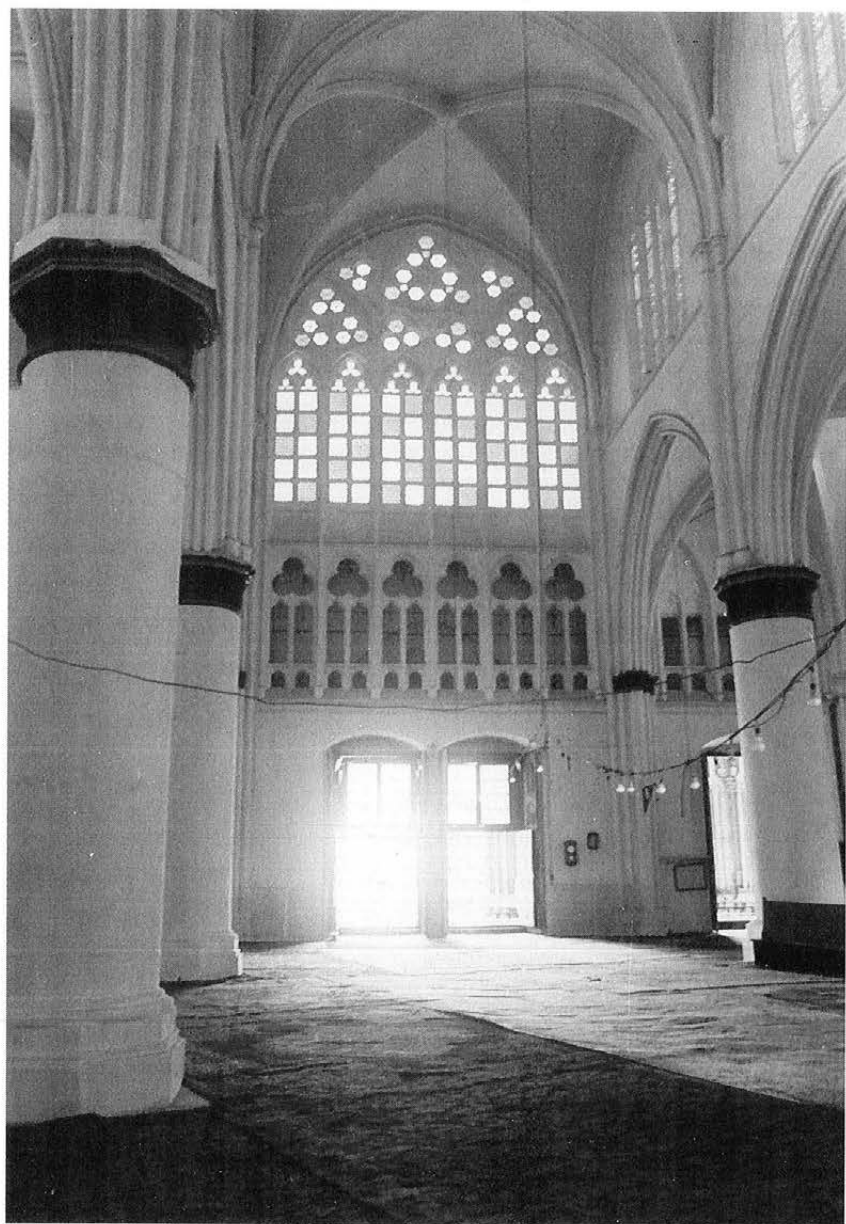
MICHELE BACCI



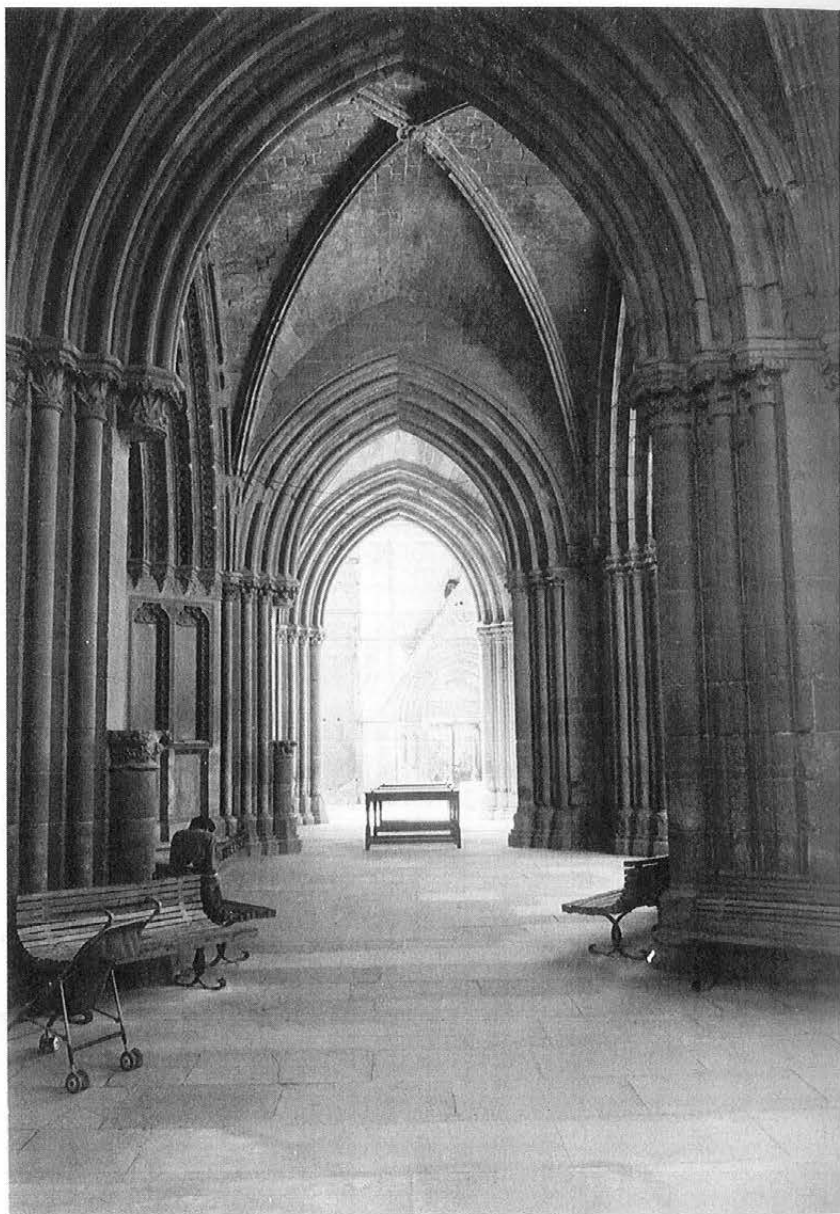
29. Nicosia, Cattedrale di Santa Sofia (oggi *Selimiye Camii*). Interno, veduta absidale.



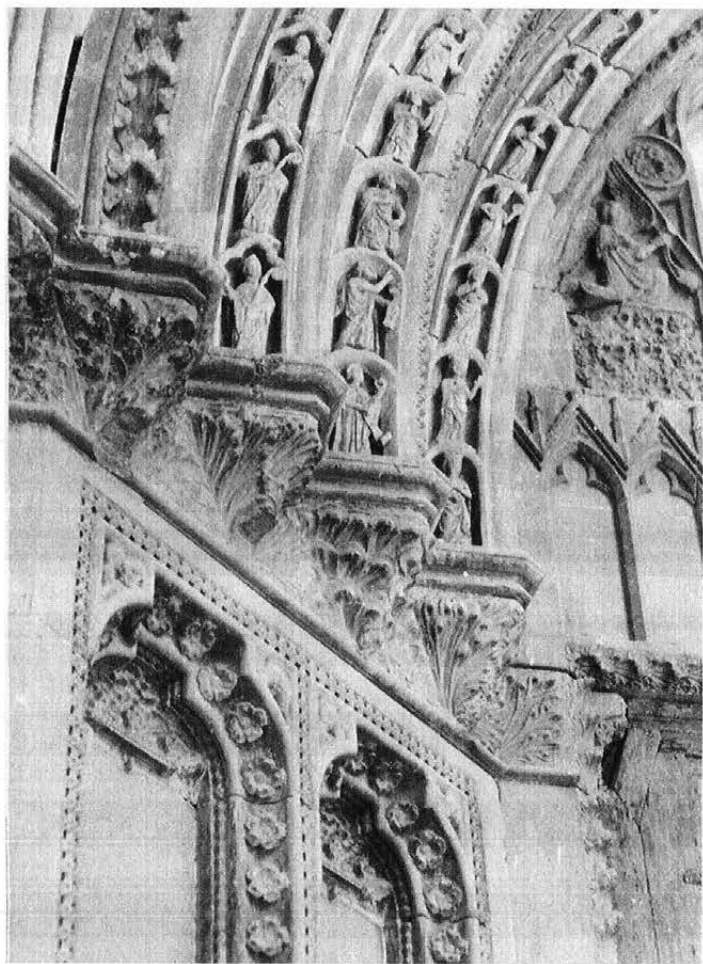
30. Nicosia, Cattedrale di Santa Sofia. Interno, lato sud della navata.



31. Nicosia, Cattedrale di Santa Sofia. Interno, controroccata.



32. Nicosia, Cattedrale di Santa Sofia. Nartece, veduta verso il Bedesten.



33. *Figure di vescovi, profeti, re e regine*, ca. 1320-1330. Nicosia, Cattedrale di Santa Sofia, portale maggiore.



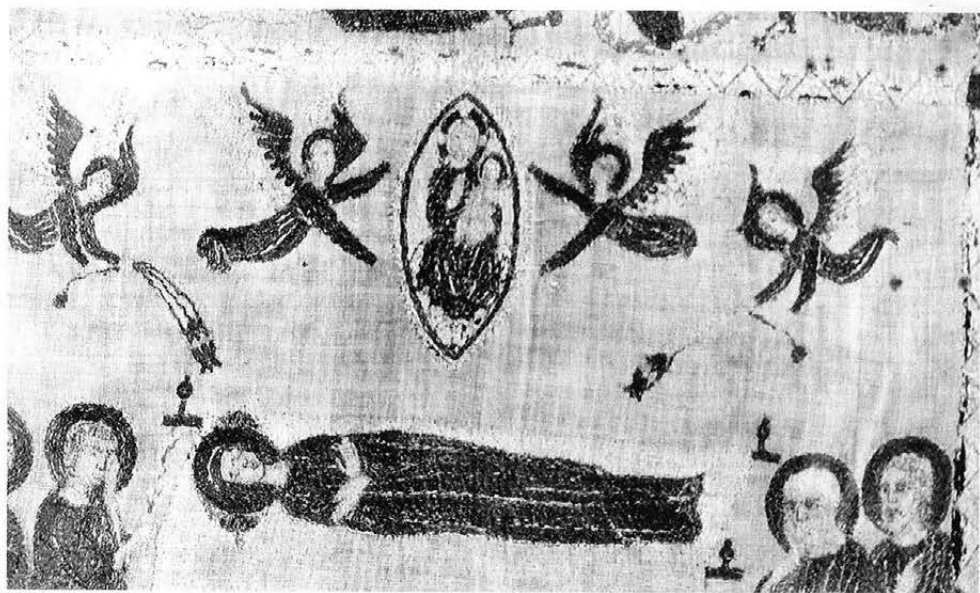
34. *Drappo ricamato di Giovanni Conti*, 1325. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.



35. *JACOPO DI CAMBIO, Paliotto ricamato*, 1336. Firenze, Museo degli Argenti.



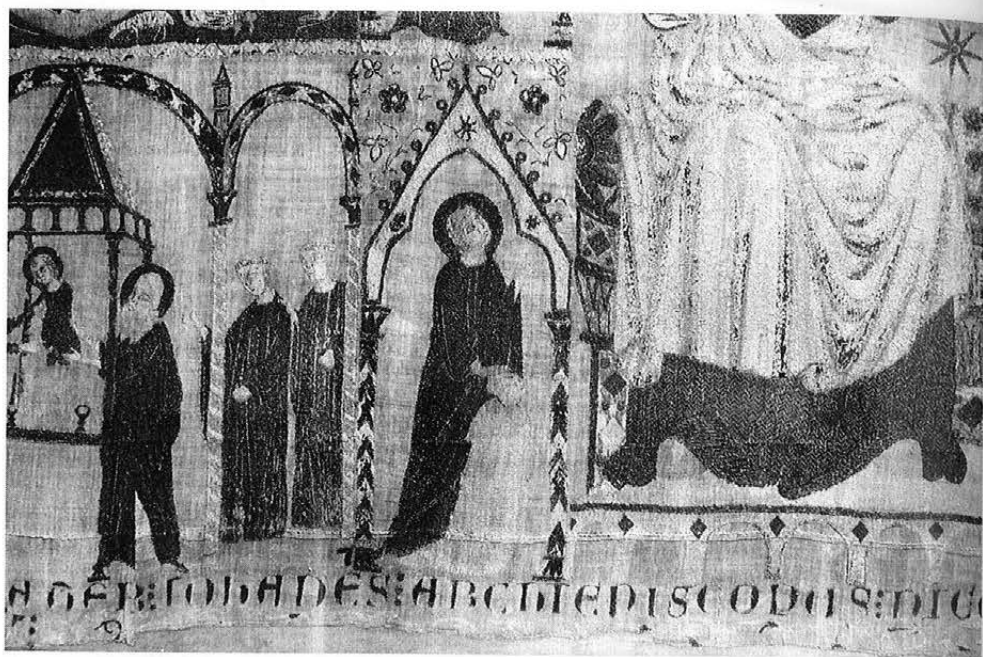
36. *Natività* (particolare della fig. 34).



37. *Dormizione della Vergine* (particolare della fig. 34).



38. *Pentecoste* (particolare della fig. 34).



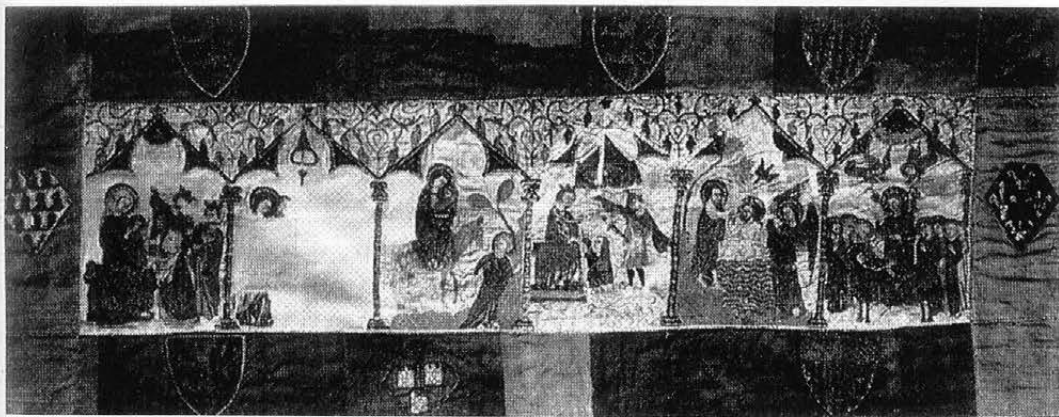
39. Ritratto di Giovanni Conti come frate predicatore ai piedi di Giovanni Evangelista (particolare della fig. 34)



40. Ritratto di Giovanni Conti come arcivescovo ai piedi di Giovanni Battista (particolare della fig. 34).



41. *Adorazione dei Magi* (particolare della fig. 34).



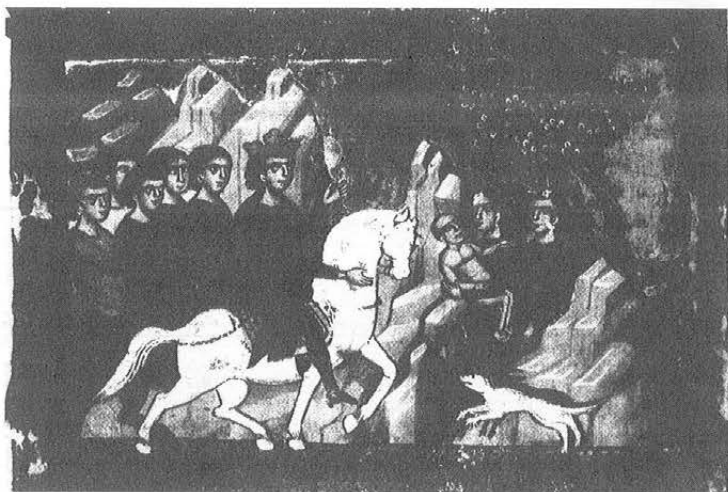
42. *Palio*, seta ricamata, primo quarto del sec. XIV. Sens, Tesoro della Cattedrale.



43. *Antependio Grandson*, seta ricamata, fine sec. XIII. Berna, Historisches Museum.



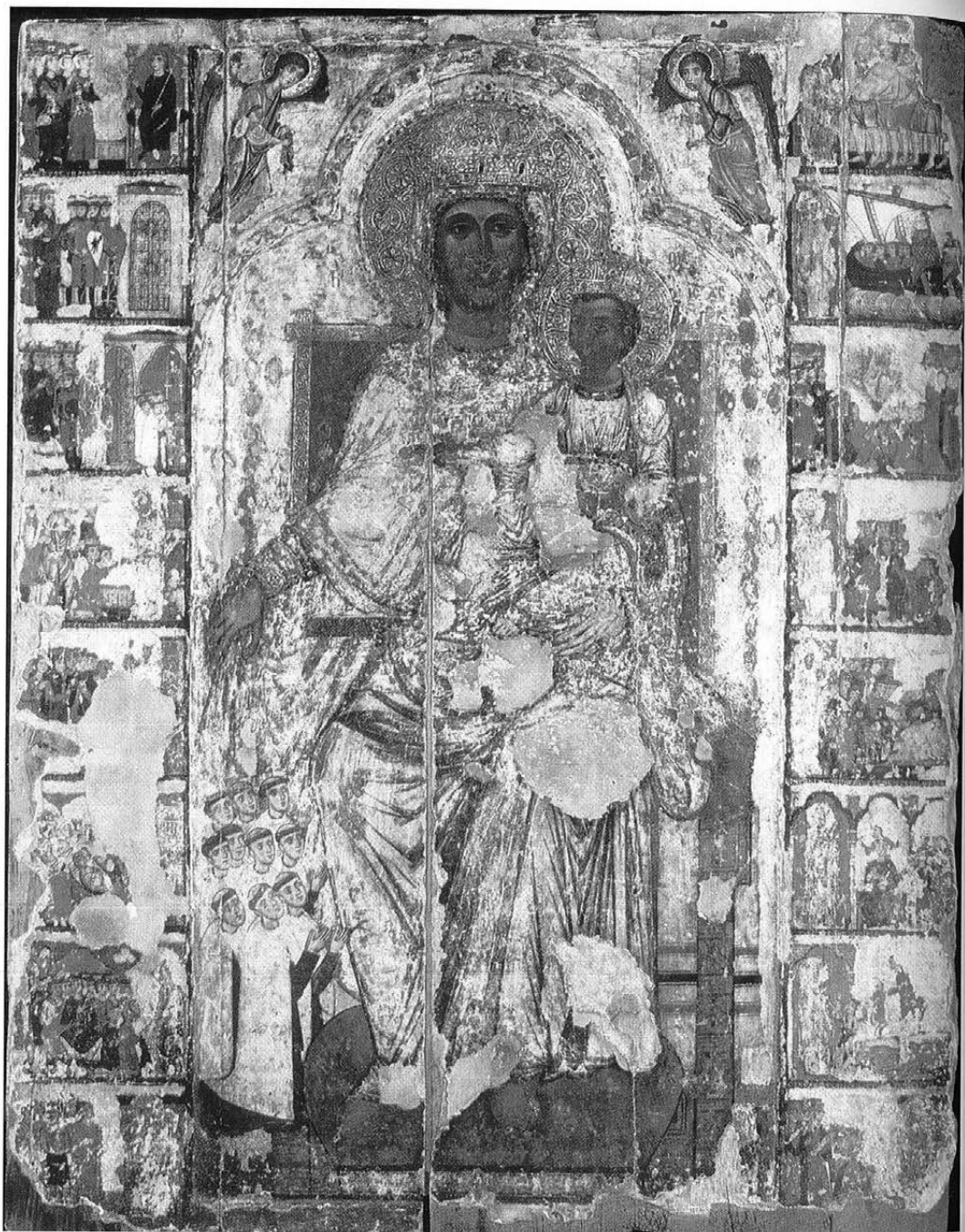
44. *Crocefissione*, affresco, 1280. Moutoullas, chiesa della Panayia.



45. *Il ritrovamento di Edipo*, miniatura, ca. 1285. Londra, British Museum, ms. Add. 15268, f. 75^v.



46. *San Nicola e scene del suo ciclo agiografico*, icona, fine sec. XIII. Nicosia, Museo Bizantino.



47. *Vergine col Bambino in trono e scene laterali*, icona, fine sec. XIII. Nicosia, Museo Bizantino.



48. *Lastra funeraria incisa con la Deisis e due donatori* (part.), prima metà del sec. XIV. Limassol, Museo medievale.



49. *Dormizione della Vergine* (particolare della fig. 34).



50. *Uomini su una nave* (particolare della fig. 47).



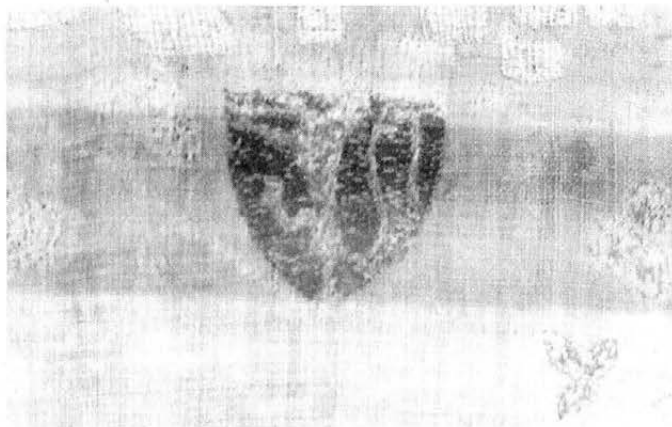
51. *Presentazione al tempio* (particolare della fig. 34).



52. *Figure di animali*, miniatura, ca. 1300. Berlin, Kupferstichkabinett, ms. 78.A.9 (Salterio Hamilton), f. 52v.



53. *Lastra funeraria incisa di Simone Guers*, 1302. Kiti, chiesa della Panayia Angeloktistos, cappella latina.



54. *Stemma al leone rampante* (particolare della fig. 34).



55. *Triade araldica scolpita*, ca. 1300. Kiti, chiesa della Panayia Angeloktistos, facciata della cappella latina.