Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

ordinamento FM 9-12

Tesi di Laurea

Il Giudizio Universale nella chiesa del Cristo Antiphonitis a Kalogrea.

Un'analisi iconografica e iconologica.

Relatore
Prof. Stefano Riccioni

Correlatore
Prof. Antonio Rigo

Laureando
Beatrice
Spampinato
Matricola 861083

Anno Accademico
2017 / 2018

Indice.

Introduzione **p. 3**

1. La chiesa del Cristo Antiphonitis e il suo tempo: inquadramento storico-critico.

1.1 Cipro durante la dominazione latina: XII - XVI secolo p. 5

1.2 La chiesa del Cristo Antiphonitis p. 12

1.3 La fortuna critica dell'affresco del Giudizio Universale p. 19

2. Il Giudizio Universale: analisi iconografica e iconologica.

2.1 Il programma figurativo e le sue fonti p. 25

2.2 Analisi per soggetto.

2.2.1 Il Giardino dell'Eden p. 29

2.2.2 Le pene purgatorie p. 37

2.2.3 L'Inferno p. 43

2.2.4 Gli Eletti p. 49

2.2.5 Gli Angeli p. 51

2.2.6 Le anime in ascesa p. 56

2.2.7 La Deisis p. 62

2.2.8 Arma Christi p. 68

2.3 Uno sguardo d'insieme p. 72

3. Il Giudizio Universale di Kalogrea e il contesto socio-culturale.

3.1 Lo stile italo-bizantino a Cipro p. 76

3.2 I modelli figurativi e il contesto storico p. 82

Conclusione **p. 88**

Tavole **p. 90**

Bibliografia **p. 122**

Introduzione.

Il panorama politico contemporaneo è una risorsa per chi crede in una cultura comunitaria fatta di immagini, suoni, gusti e storie, creatisi in crogioli inconsapevoli del fatto che sarebbero diventati un giorno un *in limine* privo di un'esatta appartenenza. Il libero movimento di giovani menti, la semplice circolazione di informazioni e risorse odierna è un momento d'eccezione per poter rileggere il passato attraverso le correnti culturali di un tempo, quando i canali di trasmissione erano le navi mercantili e gli *influencer* più in luce erano generali e predicatori, personalità avvezze al viaggio e alla labilità dei confini tracciati sulle mappe, che non avevano dunque timore del dare e avere proprio dell'incontro con l'altro. La storia dell'isola di Cipro è segnata dal continuo passaggio di nomi itineranti: quelli di Re, di conquistatori e di intere nazioni. Fatta eccezione per una parentesi di quindici anni di respiro e vera e propria indipendenza, il paese ha fatto dell'invasione territoriale la propria storia. La cultura figurativa e architettonica cipriota è figlia di questa vicenda travagliata e, proprio perché ibrida, è un unicum che ci racconta un frammento di vita di ognuno di quei popoli che ne hanno fatto la storia; tra questi, per motivi storici ben noti, non ha un ruolo secondario l'occidente e nello specifico l'arte italiana. Il lavoro di ricerca di canoni artistici familiari in un ambiente estraneo è molto intrigante e può stimolare riflessioni nuove anche sulla cultura natia che generalmente sentiamo di possedere *in toto*.

Il *Giudizio Universale* della chiesa del Cristo Antiphonitis e il sentimento di estraneità che l'immagine provoca negli studiosi ciprioti contemporanei, più volte spinti a segnalare la vicinanza del disegno a un contesto profondamente italiano come quello giottesco, ha stimolato la mia curiosità, soprattutto in virtù del fatto che anche ai miei occhi quella stessa immagine provoca il loro medesimo sentimento di estraneità. L'intento dell'indagine è quindi quello di soddisfare le reciproche esigenze di chiarimenti sulla provenienza di un'iconografia che non sembra appartenere totalmente a nessuno dei due canoni figurativi di cui è figlia: quello italiano e quello bizantino.

Verrà studiata la prospettiva storica entro cui la chiesa si colloca e si tenterà di individuare le matrici iconografiche che hanno permesso di modellare

l’affresco nel suo assetto finale, al fine di arrivare a leggere il valore iconologico complessivo e tracciare una probabile mappatura del processo di costruzione di un caso ibrido a lungo dimenticato. Cercando di evitare il più possibile un punto di vista eurocentrico, l’intento è quello di guardare al nostro caso mantenendo sempre un occhio a Ponente e l’altro a Levante, facendoci così testimoni consapevoli non di un’influenza, ma di un incontro tra popoli che attraverso lo scambio della propria cultura figurativa hanno prodotto un bene, una testimonianza di civiltà, appartenente a entrambi. Riconoscere all’opera la sua posizione entro una prospettiva storica e artistica è il mezzo più forte che abbiamo per restituirle dignità all’indomani dello sfregio subito durante l’occupazione militare turca iniziata nel 1974 e tuttora in corso. Oggi l’affresco non è più visibile nella sua interezza, se non attraverso la documentazione fotografica, e sono pochi i frammenti *in situ* che ancora testimoniano la sua dislocazione natia, perciò gli obiettivi di ricerca prefissati convergono nella volontà di dare all’opera nuova leggibilità.

1. La chiesa del Cristo Antiphonitis e il suo tempo: inquadramento storico-critico.

1.1 Cipro durante la dominazione latina: XII - XVI secolo.

Il dominio latino sull'isola di Cipro, com'è noto, ebbe inizio nel 1191 quando Riccardo Cuor di Leone di ritorno dalla terza crociata sbarcò sulle coste di Limassol, spodestò senza molte difficoltà la dispotica casata comnena dal trono e minò i pochi baluardi dei Templari sull'isola; all'indomani del successo militare, Riccardo vendette l'isola a Guy de Lusignan che da poco aveva perso il proprio titolo nel Regno Latino di Gerusalemme. Nel frattempo, mentre Acri cadeva in mano mamelucca e iniziavano a farsi sempre più pesanti le insidie musulmane in Medio Oriente, Famagusta acquisiva importanza e nomea diventando un polo mercantile fondamentale per le potenze occidentali. Dal 1192, dopo la compravendita dell'isola tra la corona inglese e quella franca, iniziarono a incrociarsi i rami dell'albero genealogico franco con i flussi della storia cipriota e i Lusignan da 'Signori' di Cipro divennero ben presto 'Re', diffondendo la legge del Regno Latino di Gerusalemme e il culto della Chiesa Latina. La fondazione del Regno Lusignan, che gli storici inseriscono nell'intervallo di tempo tra la breve reggenza di Guy (1192-1194) e quella di Amaury (1194-1205), non furono rosei per gli autoctoni, che videro proseguire quelle stagioni di oppressione e di forte limitazione del proprio stato di diritto iniziate con i Ducas: l'oppressore aveva solo cambiato nome, ma le ripercussioni sociali erano le medesime. Dai documenti ufficiali del tempo editi da Louis de Mas Latrie[1] emerge una carenza assoluta di integrazione tra autoctoni e invasori e, dato che gli unici sporadici contatti tra greci e latini si riducevano alle contrattazioni mercantili, si registra il prevalere di una fredda e distaccata imposizione di potere[2]. Inoltrandosi nelle vicende del XIII secolo si assiste a un progressivo insinuarsi della cultura latina sull'isola, non solo con la redazione di un apparato legislativo *ad hoc*, ma anche, così come stava avvenendo a Costantinopoli durante la dominazione crociata, con il progressivo sdoppiamento del culto e la conseguente comparsa di grandi basiliche dai timpani gattonati e dalle slanciate volte

[1] L. MAS LATRIE, *Histoire de l'île de Chypre sous le règne de la Maison de Lusignan*, 3, Paris, Imprimerie Impériale, 1852-55, voll. II-III.

[2] G. HILL, *A History of Cyprus*, 3, Cambridge, University Press, 1972, vol. II, *The Frankish Foundation*, pp. 1-73.

a crociera, laddove fino ad allora avevano scandito il ritmo liturgico chiese a pianta centrale dall'aspetto sobrio e dimesso.

Dopo la peste nera del 1348, tra le terre dell'Impero aveva dilagato una forte crisi demografica che a Cipro era stata colmata con l'accoglienza e l'integrazione di quei cristiani oppressi dalla galoppante espansione musulmana e costretti nel 1453, con la caduta di Costantinopoli in mano turca, a un'emigrazione di massa definitiva. Mentre il *demos* si faceva lentamente forte di queste ondate migratorie, le grandi famiglie aristocratiche veneziane presero posto tra gli strati più alti della società e da qui iniziarono a dirigere i propri interessi mercantili e a farsi egemoni dell'economia dell'isola attraverso un processo di progressivo sfruttamento del territorio, non solo come base portuale, ma anche servendosi delle sue risorse agricole e saline. Nel XV secolo la composizione etnico-sociale dell'isola andò livellandosi e il regno Latino-Paleologo di Jean II ed Elena, accogliendo i greci ortodossi in fuga e controbilanciando il generale clima 'filo-latino' alimentato dalla controfirma ortodossa del Concilio di Firenze del 1438, minò quel sistema di squilibrio sociale tipicamente lusignaneo che voleva i latini ai vertici e i greci ai piedi della società. Una lunga bibliografia ricorda infatti Elena Paleologa come la paladina dell'ortodossia che si fece portatrice di una nuova ventata di orgoglio bizantino sull'isola. Il successore di Jean II, Jacques II, godette a pieno di questo nuovo clima di vicinanza da parte greca alla famiglia Lusignan e, facendosi forte dell'*entourage* greco in ascesa, riuscì a polverizzare le mire reali di Luis de Savoy, marito di Charlotte Lusignan, reputato solamente un "gallicus homo"[3] senza alcun diritto di successione; di tutta risposta il neo Re ripagherà tale fedeltà alla corona con la definitiva eliminazione dell'Alta Corte, vero simbolo della disparità sociale tra latini e greci. Ben dodici generazioni di nome Lusignan si trasmisero il trono sull'isola prima di imbattersi nelle mire espansionistiche della potente aristocrazia veneziana. Tra il 1473 e il 1489 si sviluppa quella che può essere considerata una fortunata prefazione al capitolo di diretta dominazione di Venezia sull'isola: in questo lasso di tempo infatti la Serenissima sfruttò la giovane Caterina Cornaro come pedina di un gioco di strategie matrimoniali che, portando Cipro entro i confini della Repubblica, cambieranno la geografia politica del Mediterraneo creando un nuovo dominio

[3] *Ibid.*, vol. III, cit. p. 544.

satellite immerso in un Levante in progressivo sgretolamento. Jean II de Lusignan col tempo si era indebitato con la famiglia dogale Cornaro, lasciando in eredità ai figli Charlotte e Jacques un debito di 25 000 ducati che l'astuto Marco Cornaro decise di far scontare alla famiglia regnante al costo di un matrimonio intelligente tra la sua giovane figlia Caterina e il futuro Re Jacques II. Il contratto venne concluso il 10 luglio del 1468 e la cerimonia si tenne a Venezia nella Sala del Gran Consiglio, dove l'ambasciatore Mistachiel, facendo le veci del Re, rese ufficiale il matrimonio tra la città lagunare e l'isola levantina. Fortuna volle che appena un anno dopo l'arrivo di Caterina sull'isola il Re morì, lasciando così Cipro in balia delle brame di potere dei Veneziani e in particolare del già citato padre della Regina e dell'allora famiglia dogale dei Bembo. Marco Cornaro, in un momento di estremo coinvolgimento repubblicano sul fronte ottomano, poté prendere indisturbato le redini del potere diventando ufficiosamente Re e garantendo alla famiglia il monopolio sull'isola. Le ostilità sul fronte turco si conclusero nel 1479 in maniera fallimentare per Venezia, permettendo così al Doge di riportare l'attenzione sui mari e porre un freno al sistema oligarchico che i Cornaro di fatto avevano creato nella provincia: nel 1489 Caterina sarà costretta a tornare in terraferma a governare la città di Asolo[4].

Studiando l'oscillare delle cifre riguardanti la demografia e le estensioni delle colture sulle mappe catastali dell'isola durante il XV secolo, Arbel Benjamin ci propone un profilo sociale ed economico in costante crescita e sviluppo, con il chiaro intento di smentire la 'leggenda nera' di una Venezia spietata e sfruttatrice e di zittire quelle voci che volevano i ciprioti del XVI secolo quali strenui sostenitori dell'incursione ottomana pur di porre fine al dominio repubblicano[5]. Lo storico, la cui analisi è senz'altro attenta riguardo alla sfera economico-demografica[6], estende però l'indagine circa il benestare dei ciprioti sotto il dominio veneziano anche alla

[4] B. ARBEL, *Cyprus, the Franks and Venice, 13th-16th centuries*, Burlington, Ashgate, 2000, pp. 67-85.

[5] *Ibid*., pp. 131-143.

[6] Riguardo allo studio demografico: B. ARBEL, *Cypriot population under Venetian rule (1473-1571): a demographic study*, Lefkosia, Idryma Archepiskòpou Makariou, 1984. Riguardo allo sviluppo agricolo e mercantile dell'isola durante il dominio veneziano: J. RICHARD, *Une économie coloniale? Chypre et ses ressources agricoles au Moyen-Age*, in *Symposion Byzantinon: Colloque international des historiens de Byzance*, atti del convegno di studi (Strasbourg, 25-29 Septembre, 1973), Athènes, Byzantinische Forschungen, 1977, V, pp. 331-353.

sfera spirituale, presentandoci una chiesa simbolo del sincretismo utopico tra mondo latino e greco, fatta di conversioni e di convivenza tra le liturgie[7]. È senz'altro vero che tra l'élite istruita ci furono conversioni spontanee talvolta frutto e talaltra condizione necessaria a ricevere una formazione latina[8] ma è altrettanto indubbia la difficoltà nell'accettare la descrizione di una Cipro come esempio perfetto di integrazione tra i due mondi. Englezakis per esempio mette in luce con asprezza il fallimento totale di questo nobile tentativo in cui, a detta sua, aveva realmente creduto solamente la "nuova Cleopatra", Elena Paleologa:

> «The Crusader Kingdom of Cyprus (1191-1571) failed to establish a bridge between Eastern and Western Christianity. Many reasons can be put forward in explanation of this: the island's lack of importance as a theological center; the irrefutability of Byzantine propaganda: "The Greek hates to be governed by people of another race and another religion"; the later Byzantine conception of heresy as a racist phenomenon; Orthodoxy's role as ultimately the factor which defined East Roman Hellenism; the unhesitating ambiguity of the Greek bishops; the feudalistic and exploitative character of this Western colony, and so on. The greatest reason for failure, however, lay in the papal preference for emperors over the simple faithful, for spiritual politics rather than the struggle of the spiritual life. In the end the Frankish period was nothing other than the Latin captivity of the Church of Cyprus.»[9]

Englezakis non ammette l'analisi positivista riguardo all'influenza della Chiesa latina sull'isola e condanna l'idea che l'emanazione della *Constitutio Cypria* sia stato il passo decisivo per procedere all'unione, dimostrando che il testo abbia piuttosto acuito l'abisso già presente tra le due chiese facendosi testimonianza

[7] Sempre Arbel, in *Cyprus, the Franks and Venice, 13th-16th centuries*, riporta il caso del Frate Felix Faber che, in visita all'isola nel 1483, assistette a Stavrouni alla celebrazione di entrambi i riti, latino e ortodosso, da parte dello stesso frate.

[8] In proposito Arbel nota che «Theodore Papadopoullos a proposé une interprétation intéressante de ces conversions au rite latin, résultat, selon lui, de la nécessité de donner une instruction supérieure aux fils de familles plus aisés de la population urbaine. Ceci est vrai sans doute, étant donné le manque d'établissements d'enseignement supérieur dans le monde grec et les liens entre les universités et l'Eglise catholique. En fait, plusieurs jeunes Grecs chypriotes ont obtenu leur instruction supérieur à l'Université de Padoue, où il y avait, dès la fin du XIV siècle, un collège chypriote.» B. ARBEL, *Cyprus, the Franks and Venice, 13th-16th centuries* cit., cit. p. 135.

[9] B. ENGLEZAKIS, *Studies on the history of the Church of Cyprus. 4th-20th centuries*, Aldershot, Variorum, 1995, cit. pp. 219-220.

tangibile del regime instaurato dalla Chiesa romana su quella greca[10]. Il credo romano attecchì tra l'élite e nei grandi centri monastici ma l'ortodossia resistette in periferia laddove persistevano i veri fedeli, lontani dagli interessi esistenti tra le caste del potere[11]. In generale l'insinuarsi della Chiesa Latina a Nicosia è stato fin dal 1191 piuttosto ostico a causa principalmente della fretta con cui si volle imporre un nuovo arcivescovo e con esso un nuovo clero e una nuova liturgia. Nel passaggio dal regno franco a quello veneziano le istituzioni ecclesiastiche non subirono grandi cambiamenti: le autorità lagunari eleggevano personalità inclini ad assecondare i loro interessi politici che, chiamate sull'isola a prendere possesso della propria cattedra vescovile, spesso rinunciavano al trasferimento poiché risultava del tutto sconveniente rispetto alla possibilità di mantenere la propria sede lagunare senza rinunciare al titolo vescovile a Cipro. Tali titoli si presentavano come una via facilitata all'escalation ecclesiastica e il conseguente assenteismo di vescovi latini, che si verificò nella prima metà del '500, fu sostanzialmente vantaggioso per entrambe le parti: i prelati potevano mantenere il proprio titolo senza sottoporsi alle scomodità del viaggio, alla vita in terra straniera e al dover domare un gregge di altro credo e allo stesso tempo la mancata presenza di un folto patriziato lagunare sull'isola aiutò sicuramente a garantire l'equilibrio tra le cerchie nobiliari delle due culture[12]. D'altro canto tale assenteismo latino non fu altrettanto salutare per la Chiesa di Cipro, infatti contribuì a trasformare il cambiamento in disordine, dando vita a quella che Setton chiama una "strana fusione, cioè una confusione"[13]. Questa crasi complessa ha generato dibattito tra gli studiosi e il commento all'episodio citato

[10] M.H. CONGOURDEAU, *La chiesa. Il Mondo Bizantino: Bisanzio e i suoi vicini*, a cura di A. Laiou, C. Morrisson, 3, Torino, Einaudi, 2013, pp. 203-231. Nel 1191 Riccardo Cuor di Leone aveva lasciato al suo posto il vescovo greco, con i Lusignano nel 1197 viene insediati quattro arcivescovi latini nelle principali diocesi. Nel 1209 viene eletto un nuovo arcivescovo greco. Nel 1222 viene richiesto un giuramento di fedeltà dalla Chiesa greca a quella latina, viene limitato il numero di vescovi greci dislocati in provincia e vagliati da Roma. I rapporti tra l'arcivescovo greco Neofito e i latini si raffreddano per inasprirsi nel 1231, quando dieci monaci greci rifiutatisi di consegnare la propria chiesa ai latini vengono imprigionati e destinati al rogo. Nel 1260 Papa Alessandro IV conferma la *Bulla Cypria*: Chiesa greca è sottoposta all'arcivescovo latino.

[11] *Ibid.*, pp. 16-17.

[12] E. SKOUFARI, *L'arcivecovo Filippo Moncenigo e l'applicazione della Riforma Tridentina a Cipro*, in *Cyprus and the Renaissance (1450-1650)*, a cura di B. Arbel, E. Chayes, H. Hendrix, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 205-206.

[13] K.M. SETTON, *The papacy and the Levant (1204-1571)*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1984, cit. p. 756. Le parole dell'autore sono: «a strange fusion, a confusion».

dal frate Felix Faber[14], che nel 1483 a Kalopanayiotis assistette alla celebrazione della doppia liturgia da parte di uno stesso prete, è esemplificativo delle discordanze riscontrate: se allo storico contemporaneo Arbel l'episodio sembra essere una buona metafora della convivenza tra le due chiese sotto il dominio veneziano, viceversa al cronista quattrocentesco stesso parve di trovarsi di fronte a una delle peggiori eresie a cui avesse mai assistito, mentre Setton lo commenta affermando che seppur si debba valutare l'episodio come l'eccezione e non la regola, sia comunque da considerarsi come un buon indicatore di quella "confusione" dilagante sull'isola[15]. Ancora diversa è l'opinione di Evangelia Skoufari[16] che, rileggendo la *Chorograffia* di Étienne Lusignan e gli intrattenimenti epistolari tra prelati, nota come quell'assenteismo interpretato da Setton come noncuranza, e quindi motore di deriva, venne invece vissuto dai fedeli ciprioti come tolleranza, garantendo così il perdurare di quel clima di convivenza inaugurato con Elena Paleologa. Il quadro confuso si mantenne tale fino al Concilio Tridentino, quando venne inviato a ristabilire la regola e l'ordine l'arcivescovo Filippo Mocenigo, che ci conferma il persistere sull'isola di un'anarchia religiosa eccessiva, chiaramente figlia di quel processo di incursione prima e assenteismo poi, del clero latino[17]. A prescindere dalla prospettiva con la quale vogliamo guardare al periodo di dominazione Veneziana a Cipro, in nessun caso può essere negata la palese trasformazione subita da ciascuna delle due culture al contatto con l'altra e la conseguente contaminazione religiosa, letteraria e artistica che ha fatto pensare alla Venezia del '500 come "l'expression non grecque de la puissance grecque"[18] e che ha dato vita a Cipro a un ultimo respiro artistico ricco di novità ma durato un secolo appena, poiché stroncato dalla conquista turca del 1571.

Come sintetizzato dallo studio delle fonti della Cipro veneziana, è dunque possibile individuare le prassi burocratiche e le pratiche liturgiche proprie di ciascuna

[14] Il celebre passo citato sia da Arbel che da Setton per supportare tesi differenti si trova in: FELIX FABRI, *Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem;* oppure nella traduzione di A. STEWART, *The Book of the wanderings of Brother Felix Fabri*, New York, 1971.

[15] K.M. SETTON, *The papacy and the Levant (1204-1571)* cit., pp. 755-758.

[16] E. SKOUFARI, *Cipro Veneziana (1473-1571)*, Roma, Viella, 2011, pp. 95-106. La studiosa riporta per esempio la lettera del sacerdote ortodosso Giovanni Flangino, inviata al doge appena prima la conquista turca: «Una delle maggiori contentezze […] sotto il governo di questa illustrissima Repubblica fu il vedersi conservati li suoi antichissimi riti e consuetudine e specialmente quelli della loro religione».

[17] E. SKOUFARI, *L'arcivescovo Filippo Moncenigo e l'applicazione della Riforma Tridentina a Cipro*, in *Cyprus and the Renaissance (1450-1650)* cit., p. 205.

[18] N. JORGA, *France de Chypre*, Paris, Le belles lettres, 1931, cit. p. 80.

delle due popolazioni che qui si incontrarono ma il giudizio relativo all'impatto sociale che tale contatto ebbe sull'isola genera ancora incertezza tra gli studiosi, dalle analisi dei quali difficilmente riusciamo a trarre un quadro unanime. Per concludere il discorso storico-sociale non appena trattato è bene aprire una breve parentesi semantica riguardo quale sia il termine più esatto e utile a definire i possedimenti veneziani in Oriente nel '500: un vero dibattito sul lessico ha interessato infatti gli storici che, a tendenze alterne, hanno ritenuto più esatto parlare di rapporto 'coloniale', piuttosto che 'imperiale' oppure 'dominazione'. Seppur Arbel Benjamin argomenti in maniera soddisfacente la tesi secondo cui si possa parlare di Cipro quale colonia di Venezia, occorre comunque considerare che si tratta di un termine anacronistico, poiché nei documenti e nelle lettere dell'epoca mai si utilizzò questo termine forte, prediligendo il più generico 'Levante'[19].

Anche in ambito storico-artistico emerge un margine di incertezza considerevole e lo studio dell'arte tardomedievale dell'isola ci svela i limiti della nomenclatura moderna coniata dalla critica, costringendoci a guardare oltre le convenzioni geografiche e cronologiche, e imponendoci la necessità di considerare un'ampia gamma di varianti stilistiche nate dalla naturale interazione tra le popolazioni in un Mediterraneo in fermento. Proprio in quell'ultimo secolo, iniziato nel 1473 con il regno di Jacques II e terminato nel 1571 con la battaglia di Lepanto, si registrano molti segnali di una sempre più diffusa e chiara relazione artistica tra Oriente e Occidente, frutto di un brulichio stimolato dalla naturale curiosità reciproca già in atto da prima del Concilio di Firenze. Gli studiosi hanno dunque coniato il termine 'stile italo-bizantino'[20], utile a identificare una tendenza ibrida sviluppatasi

[19] B. ARBEL, *Una chiave di lettura dello stato da Mar veneziano*, in *Il Commonwealth veneziano tra il 1204 e la fine della Repubblica. Identità e peculiarità*, a cura di G. Ortalli, O.J. Schmitt, E. Orlando, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2015, pp. 155-179. Charles Verlinden prima e Frederic Lane oggi, non esitano nel chiamarlo "Impero coloniale d'oltremare"; il termine "colonia" in realtà non viene usato dai veneziani nei documenti dell'epoca, dove piuttosto si parla di un generico "Levante" o di "Dominio del Levante", definizioni utilizzate in studi più recenti (Giuseppe Gullino). Altri studiosi rifiutano la denominazione di "Stato coloniale", sulla base del fatto che le Istituzioni Governative e i principi di dominazione sono gli stessi dello Stato veneziano in terraferma. David Chambers invece utilizza il termine "Impero", poiché, viste le rinegoziazioni concesse all'isola, non ammette di definire Cipro "colonia veneziana". Al contrario Arbel nota che la distanza geografica, politica, culturale e il grado di sfruttamento dell'isola da parte veneziana, legittimerebbero l'utilizzo del termine, non fosse anacronistico.

[20] Così designato in ambito cipriota per la prima volta in: A. STYLIANOU, J.A. STYLIANOU, *The painted churches of Cyprus: treasures of byzantine art*, Lefkosia, Leventis Foundation, 1997, pp. 476-486.

anche nella Cipro veneziana; entro questa parentesi inseriamo l'affresco raffigurante il *Giudizio Universale* nella chiesa del Cristo Antiphonitis presso Kalogrea. La chiesa ha una storia che si evolve parallelamente alle vicende storiche sopra citate e nello specifico l'affresco qui oggetto di studio appartiene alla fase veneziana di un processo evoluzionistico iniziato proprio in concomitanza con l'arrivo dei latini sull'isola.

1.2 La chiesa del Cristo Antiphonitis.

La chiesa del Cristo Antiphonitis (*Χριστός Αντιφωνητής*, oggi *Antiphonitis Kilisesi*) si inerpica tra le alture che costeggiano il litorale nord-orientale dell'isola di Cipro [Tav. 1]; circondata da un paesaggio verdeggiante molto suggestivo, l'area storicamente fa parte del distretto di Kyrenia (*Κερυνεία*, oggi *Girne*) e confina a sud con la Mesarea, oggi distretto di Famagusta (*Αμμοχώστος*, oggi *Gazimağusa*), e a nord con la penisola di Karpasia. Dal 1974 queste province rientrano nel territorio di occupazione militare turca che insiste sul versante settentrionale dell'isola, implicando, tra le altre molteplici conseguenze socio-politiche, la progressiva perdita della tradizionale toponomastica greca di villaggi e chiese. Il nome di Antiphonitis è geograficamente legato a quello di Kalogrea o Kalorka (*Καλογραία*, oggi *Bahçeli*), paese che si trova a nord-ovest della chiesa e attraverso il quale si imbocca la strada per raggiungerla; consultando però i resoconti dei primi decenni del '900 si individua un preferibile riferimento al non lontano paese di Agios Ambrosios (Άγιος Αμβρόσιος, oggi *Esentepe*), probabilmente un tempo meglio collegato al monastero rispetto a quanto lo sia oggi[21] [Tav. 2]. Quella che qui definiamo 'chiesa' era un tempo un monastero la cui fondazione è datata alla fine del XII secolo e di cui, oltre la chiesa, rimane solamente una ristretta porzione del complesso monastico e parte del muro di cinta [Tav. 3]. Già nel 1899 Camille Enlart[22], il padre della storia dell'arte monumentale cipriota, lamentava lo stato di abbandono in cui era caduta l'area frequentata ormai solamente da sporadici pellegrini e contemporaneamente dichiarava la totale oscurità delle vicende relative alla sua fondazione; la questione

[21] R. GUNNIS, *Historic Cyprus: a guide to its town and villages monasteries and castles*, London, Methuen, 1936, pp. 194-195.

[22] C. ENLART, *Gothic Art and the Renaissance in Cyprus*, London, Trigraph & Levantis Foundation, 1899, pp. 206-207. «The church has been almost abandoned and is visited only by pilgrims. Its history would be wholly obscure, like that of the neighboring Karpas, a district forsaken form any kind of civilization since ancient times […]».

rimane tutt'oggi lacunosa, infatti lo stesso Andreas Stylianou, secondo solo in ordine cronologico a Enlart, non rivela nulla di nuovo in proposito nel suo testo fondamentale *The painted churches of Cyprus*[23]. La chiesa del Cristo Antiphonitis presenta però alcune peculiarità architettoniche e decorative che possono in parte sostituire un lavoro d'archivio reso difficile dalle turbolenze politiche da sempre di casa sull'isola. Partendo dall'assetto architettonico e osservandone la pianta si nota immediatamente la particolarità del monumento [Tav. 4]: si tratta di un corpo a navata unica entro il perimetro del quale si inscrivono otto colonne lapidee, di cui sei sono addossate a coppie alle pareti rispettivamente settentrionale, meridionale e occidentale, mentre le due colonne disposte sul lato orientale assecondano l'andamento dell'iconostasi. L'ottagono irregolare disegnato dalle colonne sorregge una cupola ellissoidale a sua volta irregolare, il cui risultato è un vero unicum architettonico. La pianta, così come la si ritrova qui, a navata unica rettangolare con un ingresso per ogni lato, eccetto ovviamente quello orientale, è tipica delle chiese dipinte che tra XI e XV secolo sorsero tra i rilievi montuosi dell'isola; gli esempi più celebri che rispettano questo schema sono le chiese dei monti del Troodos la cui pianta di derivazione Medio Orientale prevede un corpo oblungo e un'unica copertura lignea a spioventi, conservando un gusto antichizzante in cui gli studiosi hanno visto un voluto ritorno a una semplicità indigena[24]. Nel nostro caso però la pianta primigenia subisce un accorciarsi del lato lungo in funzione del colonnato predisposto per sorreggere il tamburo e la cupola, la cui irregolarità ha fatto supporre ai primi studiosi dell'architettura cipriota che si trattasse del rozzo operare di qualche maestranza di provincia[25]. Sebbene nessuna fonte a oggi abbia confermato o smentito questa considerazione, è bene notare che gli studiosi hanno con il tempo accertato l'esistenza di un vero e proprio tipo di "pianta insulare a navata unica ottagonale"[26] di cui si riscontrano casi esemplari a Chios e a Cipro. A Cipro sono quattro i casi

[23] A. STYLIANOU, J.A. STYLIANOU, *The painted churches of Cyprus* cit., pp. 469-473.

[24] D. TALBOT-RICE, *The origin of the complex Church plan in Cyprus*, in «Byzantinoslavica. International Journal of Byzantine studies», Prague, Slavic Institute, 1947, pp. 86-96.

[25] G. JEFFERY, *A description of the Historic Monuments of Cyprus*, London, Zeno, 1983 (ed. or. 1918), cit. p. 336, «The pendentives under the dome are irregular in form and together with the dome, which is not a true circle, they are of somewhat rustic workmanship».

[26] C. CHOTZACOGLOU, *Βυζαντινή Άρχιτεκτονική και τεχνή στην Κύπρο*, in *Ιστορία της Κύπρους*, a cura di T. Papadopoullou, Λεύκοσια, Ίδρυμα Αρχιεπίσκοπου Μακάριου Γ', 2005, p. 525, dove Chotzacoglou parla infatti di «άπλος νησιωτικός όκταγωνικός».

noti: Sant'Hilarion, la cui cupola oggi non più intatta doveva presentare la medesima tettonica di quella di Antiphonitis, mentre a Myrtou e a Buffalvento sorgevano altre due chiese a pianta ottagonale regolare a noi note soltanto attraverso i resoconti redatti dai britannici in epoca coloniale. Attualmente dunque l'unica tra queste quattro chiese dalla cupola ancora intatta è proprio quella di Antiphonitis che, sebbene appartenga al tipo "insulare a semplice pianta ottagonale", presenta delle varianti importanti dovute all'irregolarità dello schema che non permette di ottenere come di consueto quattro pennacchi conici e un tamburo circolare. Considerando circa un secolo di ritardo rispetto all'entroterra imperiale nella diffusione di novità costruttive e stilistiche, l'impiego qui di colonne cilindriche e della stessa pianta ottagonale permetterebbe di confermare la datazione dell'alzato all'ultimo quarto del XII secolo[27].

Del periodo di fondazione rimangono oggi in loco diversi frammenti decorativi ad affresco che, pur non godendo di un buono stato di conservazione, ci possono aiutare a confermare la data di fondazione del monastero. Nel catino absidale è ancora parzialmente riconoscibile la Vergine *Blachernitissa* introdotta da due arcangeli e ai loro piedi il corteo dei padri della chiesa; sulle pareti delle due ali laterali del presbiterio si riconoscono i volti di santi ortodossi, mentre la superficie delle due colonne, su cui gravava un tempo l'iconostasi lignea, prevede santi stiliti rivolti verso l'altare e teorie decorative aniconiche di derivazione persiana che probabilmente erano visibili solo nel remoto caso di spostamento delle icone mobili[28]. Del programma decorativo del naos oggi sono ancora visibili alcune scene della vita di Cristo, tra cui l'*Annunciazione*, la *Natività*, la *Presentazione al tempio* e il *Battesimo nel Giordano* [Tav. 5]. Dallo studio degli affreschi della prima fase Stylianou riconobbe una variante dello stile tardo comneno metropolitano, reso qui in una declinazione più sintetica rispetto a quello della capitale, soprattutto se si guarda al plasticismo dei panneggi, dei capelli e della barba dei santi[29], ma che senza dubbio raggiunge picchi stilistici degni di nota nelle figure dei due arcangeli ai lati della

[27] Nonostante l'occupazione militare dell'area settentrionale dell'isola abbia chiaramente rallentato lo studio delle chiese qui collocate, recentemente Charalambos Chotzacoglou ha continuato a occuparsi dello studio del patrimonio di questi distretti, interessandosi del contesto sia architettonico che artistico in *Βυζαντινή Άρχιτεκτονική και τεχνή στην Κύπρο*, 2005.

[28] *Ibid.*, pp. 628-629.

[29] A. STYLIANOU, J.A. STYLIANOU, *The painted churches of Cyprus* cit., pp. 470-472.

Vergine nel catino absidale[30]. Tali considerazioni stilistiche hanno permesso agli studiosi di confermare la datazione verso la fine del XII secolo, con possibili oscillazioni verso l'inizio del XIII secolo[31].

Se la fondazione del monastero rimane a oggi ancora in bilico sul confine di un immaginario *in limine* tra il regno comneno e la dominazione franca, certo è che il nartece aggiunto sul lato occidentale e il porticato che scorre adiacente al muro meridionale impongono un ritmo all'organizzazione degli spazi che è tutto latino. La volta a botte del nartece, il piccolo oculo che si apre sui lati brevi ad alleggerire la superficie muraria compatta e le tre arcate a sesto acuto che con delle eleganti modanature angolari invitano il fedele a entrare nello spazio liturgico [Tav. 6] sono testimoni dell'incursione dello stile gotico che raggiunge uno dei massimi risultati architettonici dell'isola proprio nel portico meridionale di Antiphonitis. Quest'ultimo, un tempo in copertura lignea, è scandito da arcatelle a sesto acuto sorrette da colonnette ingentilite da modanature perlate, la cui posterità rispetto al resto dell'alzato è immediatamente riconoscibile in virtù dell'utilizzo tipicamente veneziano di blocchi in pietra calcarea ordinatamente sovrapposti [Tav. 7]. L'aggiunta di elementi architettonici gotici a preesistenti monumenti bizantini è ormai una consuetudine assodata a Cipro e si diffonde attraverso tutto il periodo di dominazione latina apportando non solo novità stilistiche e architettoniche, ma anche liturgiche; in questo particolare caso, l'assetto murario e lo stile stesso del portico hanno fatto propendere per una datazione al periodo veneziano, collocandolo verso la fine del XV e l'inizio del XVI secolo[32]. Tale datazione è stata attribuita anche alla

[30] A. WEYL CARR, *Cyprus and the devotional Arts of Byzantium in the era of the Crusaders*, Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 351-352. La studiosa cita l'affresco e in particolare il volto dell'arcangelo qui proposto per provare la derivazione tutta bizantina dell'icona di Lysi, a proposito della quale si era parlato di influenze italiane. Il modellato del volto, la plasticità resa tramite attenti effetti chiaroscurali, proverebbero secondo la studiosa, la possibilità che si tratti di uno stile tutto bizantino di inizio XIII secolo.

[31] I. HUTTER, *The Magdalen College "Musterbuch",* in *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture and History in memory of Doula Mouriki*, a cura di N. Patterson, S. Ŝevĉenco, C. Moss, Princeton, Department of art and archaeology program in Hellenic studies, Princeton University in association with Princeton University Press, 1999, pp. 120-121. Hutter, studiando la ritrattistica nelle miniature di *Oxford, Magdalen College, ms. gr.3*, propone una comparazione con i busti di santi nel sottarco del bema di Antiphonitis, collocandoli all'inizio del XIII secolo con una datazione di poco successiva a quelli della chiesa di Panagia Arakiotissa a Lagoudera del 1192, che conferma la datazione proposta da Weyl Carr (*n.d.a.28*).

[32] A proposito del nartece e del porticato in stile gotico, vd. in ordine cronologico: C. ENLART, *Gothic Art and the Renaissance in Cyprus* cit., pp. 207-208; G. JEFFERY, *A description of the Historic*

più recente stratificazione decorativa che ben si riconosce sulle pareti affrescate della chiesa e che interessa in particolare la cupola, la parete settentrionale e quella meridionale, dove prima del 1974, campeggiavano ancora quasi integri rispettivamente il Cristo Pantocratore circondato per la prima volta sull'isola dagli apostoli, la già citata scena di *Giudizio Universale* e l'*Albero di Jesse* [Tavv. 8-10]. A cavallo tra i due secoli si inserisce dunque la seconda fase di vita del monastero del Cristo Antiphonitis, con le suddette novità architettoniche e decorative, sulla cui realizzazione Chotzacoglou si interroga, ipotizzando che la necessità di ideare un nuovo programma musivo sia sorta all'indomani di una catastrofe naturale che doveva aver reso lacunosi gli affreschi primigeni[33]. Al tutto si aggiunge l'iconostasi lignea, non più *in loco*, la cui fine decorazione a intaglio con motivi dorati su sfondo blu ha fatto pensare ai capolavori lignei di fattura veneziana di XVI secolo[34] e che doveva incorniciare una serie di icone oggi custodite al Museo Bizantino di Nicosia e datate al XVII secolo[35] [Tav. 11].

Nel 1573, all'indomani dell'invasione turca di Cipro, Étienne de Lusignan pubblicò la *Chorografia et breve historia universale dell'isola de Cipro* che, disegnando un quadro completo delle evoluzioni storiche dell'isola, fa luce attraverso le vicende della casata francese regnante e dei personaggi influenti a essa correlati, fornendoci quella che è ancor oggi la prima fonte di riferimento per chi intenda studiare il periodo di dominazione latina a Cipro. Lo storico, con cui si chiuse la parentesi lusignanea sull'isola, così scrisse a proposito del monastero:

> «Giouanni figliuolo di Iasone si fece monaco di San Basilio, e fu di una vita buona, e riputato Santo: per la quale concorse nell'elettione del Vescovado di Nicosia; e ciò fù contra ogni sua voluntà: e lo chiamavano Hilario fatto monaco nel Casale

Monuments of Cyprus cit., pp. 336-337; M.W. HAZARD, *A history of the crusades. The art and architecture of the crusader states*, in *A History of the crusades*, a cura di M. Setton, 5, Madison, University of Wisconsin press, 1977, vol. IV, pp. 182-183; A. STYLIANOU, A.J. STYLIANOU, *The painted churches of Cyprus : treasures of byzantine art* cit., pp. 469-470; C. CHOTZACOGLOU, *Βυζαντινή Άρχιτεκτονική και τεχνή στην Κύπρο* cit., 2005, pp. 528-530.

[33] *Ibid.*, pp. 628-629.

[34] G. JEFFERY, *A description of the Historic Monuments of Cyprus* cit., p. 336.

[35] R. GUNNIS, *Historic Cyprus: a guide to its town and villages monasteries and castles* cit., p. 195.

nostro detto Antifoniti; e fece una morte Santa, come testifica il Reverendissimo Ragazzoni Vescovo di Famagosta.»[36]

E ancora nella *Description de toute l'Ile de Chypre*, parlando della diffusione dell'ordine Basiliano sull'isola, Étienne elenca i villaggi e i monasteri dove l'ordine dettava la propria regola e tra questi menziona il monastero «Antifonite», specificando che «laquelle Abbaie fut bastie et fondee par la mere de mon pere[37]», ovvero la moglie di Philippe de Lusignan: Isabelle. Isabelle Perez Fabrice era la figlia di Jean Perez Fabrice, Conte di Jaffa e di Carpasia, inviato dal Re Jacques II come ambasciatore a Venezia per ratificare il matrimonio con la Principessa Caterina Cornaro[38]; il rapporto della famiglia Perez Fabrice con la laguna non si esaurì in quell'occasione con la permanenza di Jean a Venezia tra l'agosto del 1471 e il maggio del 1472, ma proseguì quando Isabelle, alla morte del marito Philippe nel 1546, ormai vedova decise di abbandonare l'isola per ritirarsi nella Serenissima. Inoltre abbiamo notizia che, in seguito a un processo imputato all'allora Conte di Carpasia Giuseppe Contarini, Isabelle godette di una sentenza a proprio favore a proposito di alcuni territori giacenti nel distretto cipriota un tempo di dominio del padre[39]. In quanto figlia dell'ex Conte di Carpasia ed ereditiera di parte di questi territori, le fonti ci suggeriscono il suo legame con la regione confinante con il territorio su cui sorgeva il monastero basiliano di sua fondazione. È plausibile dunque che le modifiche architettoniche e decorative della chiesa possano essere legate al nome di Isabelle Perez Fabrice, dandoci così la sicurezza di un intervallo cronologico più ristretto entro cui inserire questa seconda fase di attività del monastero.

All'indomani dell'invasione turca del 1571, anche la chiesa di Antiphonitis, come la maggior parte delle chiese dell'isola, avrebbe potuto subire una

[36] E. LUSIGNAN, *Chorograffia, et breve Historia Universale Dell'isola di Cipro principiando al tempo di Noè per infino al 1572. Per il R.P. Lettore Fr. Steffano Luzignano di Cipro dell'Ordine dei Predicatori*, Bologna, A. Benaccio, 1573, cit. f. 79r.

[37] E. LUSIGNAN, *Description de toute l'Isle de Cypre, et des rois, princes, et seigneurs, tant payens que chrétiens, qui ont commandé en icelle: contenant l'entière histoire de tout ce qui s'y est passé depuis le déluge universel, l'an 142. & et du monde, 1798. jusques en l'an de l'incarnation & nativité de Jésus-Christ, mil cinq cent soixante & douze*, Bologne, la Graffe, 1572, cit. f. 84v.

[38] L. DE MAS LATRIE, *Généalogie des rois de Chypre de la famille de Lusignan*, Venise, Impr. De M. Visentini, 1881, p. 48.

[39] *Ibid.*, p. 33.

trasformazione immediata in moschea, con la conseguente copertura degli affreschi, la chiusura degli ingressi laterali, l'aggiunta di un minareto e la perdita delle tracce decorative che ne avevano fatto la storia sino ad allora. Secondo Jeffery, Antiphonitis poté evitare questo destino grazie all'acquisto da parte di un privato cipriota che scongiurò la conversione del complesso al rito musulmano. Nel 1906 Antiphonitis passò sotto la giurisdizione del monastero di Kykkos con l'intento di avviare un progetto di manutenzione e restauro della chiesa messo in pratica nella parte strutturale ma non per ciò che concerne l'apparato decorativo, di cui anzi Jeffery lamentava la vivida decadenza[40]. In disaccordo con quest'ultima impressione è quella registrata dal governatore inglese nel 1930 che, imbattendosi nella chiesa durante la ricognizione dell'isola, ne lodava invece il buono stato di conservazione (forse per comparazione con quelle trasformate in moschea) e la sorprendente presenza delle finestrelle invetriate di fattura veneziana che si trovavano ancora *in loco* e intatte[41]. Non ci risulta che la chiesa abbia poi effettivamente goduto di alcuna campagna di restauro, piuttosto diremmo che ha subito un lento e naturale degrado dovuto all'abbandono e all'incuria, con un picco repentino all'indomani dell'occupazione militare turca del 1974 nella parte settentrionale dell'isola. Durante il secolo scorso le milizie turche qui impegnate si sono rese complici di un processo di violenta espoliazione di beni artistici che ha toccato più di cinquanta chiese locate nell'area ancor oggi soggetta all'occupazione; tra i pezzi rimossi dai contrabbandieri turchi per essere esportati e venduti sul mercato nero internazionale sono stati coinvolti anche gli stessi affreschi [Tav. 12], l'iconostasi e le icone della chiesa del Cristo Antiphonitis. Nel 1997, all'indomani di un processo scaturito dalle denunce sporte dal Governo Cipriota nei confronti del commerciante di opere d'arte Aydin Dikmen, il Tribunale tedesco ha decretato il rientro in patria delle opere rinvenute nello studio di Dikmen a Monaco. Oggi i frammenti rimpatriati sono conservati presso il Museo Bizantino di Nicosia, dove godranno di un importante progetto di restauro e di valorizzazione in attesa di risoluzioni politiche tali da poter restituire gli affreschi alla loro dislocazione natia.

[40] G. JEFFERY, *A description of the Historic Monuments of Cyprus* cit., p. 336.
[41] *The Handbook of Cyprus*, edited by Sir R. Storrs, B. J. O'Brien, London, Cristophers, 1930, pp. 79-80.

1.3 La fortuna critica dell'affresco del Giudizio Universale.

La chiesa del Cristo Antiphonitis presenta, come detto, due affreschi monumentali risalenti all'epoca della dominazione repubblicana: Il *Giudizio Universale* e l'*Albero di Jesse* [Tavv. 9, 10], che occupano rispettivamente le pareti settentrionale e meridionale nella loro interezza. I due affreschi, da sempre citati all'unisono, hanno una storia parallela e una fortuna critica molto recente che ha spiccato i primi passi durante la seconda metà del secolo scorso per infittirsi, in seguito agli sfortunati eventi citati, alle porte del nostro millennio. Si può supporre che il disinteresse dimostrato da parte della critica durante il Novecento sia da addursi allo stato di abbandono e disuso in cui il monastero cadde, pur mantenendo, per via della sua dislocazione isolata e di un'architettura elegante, un'attrattiva dal gusto romantico[42]; inoltre non è da escludere un movente più 'accademico' che induce a supporre un disinteresse da parte degli studiosi nei confronti di un'opera che, essendo tarda e non strettamente legata alla tradizione bizantina entro la quale naviga la produzione artistica ecclesiastica cipriota, tende a sconfinare dai canoni consueti.

Il primo articolo a trattare l'affresco del *Giudizio Universale* è in effetti quello di Andreas e Judith Stylianou, edito per la prima volta nel 1964 e a cui seguirà, a distanza di vent'anni, l'edizione dell'omonimo volume rivisitato dagli stessi autori primigeni[43]. Le due edizioni cadono esattamente a dieci anni di distanza dal 1974, anno in cui le milizie turche procedettero all'occupazione militare della lingua di terra nord orientale dell'isola, rendendo impossibile la protezione e la salvaguardia del territorio da parte degli autoctoni: i due volumi diventano dunque una fonte documentaria fondamentale per lo studio di tutte quelle chiese che non furono accessibili per un lungo arco temporale. Nel 1965 Stylianou aveva proposto una descrizione dettagliata dell'affresco corredata per la prima volta di materiale fotografico che, come egli stesso nota nella seconda edizione del testo, fu fondamentale per gli studi successivi ostacolati nel procedere con ulteriori

[42] G. JEFFERY, *A description of the Historic Monuments of Cyprus* cit, p. 337. «The paintings are very much decayed, this gave a charm to their effect which they would of course not possess in their pristine state. Their style of execution is the mechanical Byzantine of a very rustic kind».

[43] A. STYLIANOU, J.A. STYLIANOU, *The painted churches of Cyprus*, London, A.G. Leventis Foundation,1965; *Id.*, *The painted Churches of Cyprus: treasures of byzantine art*, London, A.G. Leventis Foundation, 1985.

ricognizioni sul campo: «Our list of the rests of the paintings of this series is incomplete, as we have no access to the church at the present moment, and we are working from notes and photographs taken before 1974»[44]. In questo stesso testo lo studioso introdusse inoltre un'osservazione stilistica importante relativa a un episodio della *vita della Vergine* legato all'affresco in questione: «We have here a three-dimensional Renaissance architectural background grafted on to a two-dimensional Byzantine scene. This unassimilated combination of Byzantine and Italian elements points the date in the last decade of the fifteenth century»[45]. Tale considerazione inserisce l'affresco del *Giudizio Universale* di Antiphonitis entro la compagine di opere da Stylianou stesso definite di stile 'italo-bizantino': da questo momento si inizierà ad annoverare il nome della chiesa come esempio di questo stile ibrido di XVI secolo, senza però andar mai oltre la mera citazione. Ciò che a questa data lo studioso probabilmente ancora ignorava era che non avrebbe più potuto rivedere le decorazioni della chiesa così come le aveva immortalate nel 1965, poiché, in seguito all'operazione di stacco e di esportazione illecita subita in anni immediatamente successivi al 1979 e realizzata con la complicità delle forze armate turche, gli affreschi vennero completamente sfigurati[46]. Dal 1997 in poi, all'indomani del ritrovamento dei numerosi frammenti dell'affresco a Monaco di Baviera nello studio del contrabbandiere di opere d'arte turco Aydin Dikmen, il *Giudizio Universale* divenne un caso politico e i pezzi divennero il simbolo (insieme ai mosaici dell'abside di Panagia Kanakarià, agli affreschi di Lysi e molti altri) della lotta da parte delle istituzioni governative cipriote per rivendicare il diritto di proteggere la propria cultura e il proprio patrimonio da un'occupazione militare incontrollata e da un governo intollerante e illecito. Un lungo processo giuridico che ha visto coinvolti il Governo Cipriota, il fautore dell'illecito Aydin Dikmen e la Corte giudicatrice tedesca si è protratto fino al 2015, anno in cui i frammenti dell'affresco sono finalmente tornati sull'isola per essere restaurati, custoditi e raccontati nelle sale del Museo Bizantino di Nicosia[47]. Alla luce delle vicende

[44] *Ibid*., cit. p. 484.
[45] *Ibid*., p. 484.
[46] A. PAPAGEORGHIOU, *Η χριστιανική τεχνή στο κατεχόμενο από τον τουρκικό στρατό τμήμα της Κύπρου*, Λευκωσία, 2010, p. 108.
[47] I. ELIADES, *Illicit traffic of Cultural Heritage as a Result of Flight and Expulsion in Cyprus*, in *Flight expulsion and ethnic cleansing. A Challenge for the Work of Museums and Exhibitions*

contemporanee si intuisce anche la motivazione di un'ultima ristampa del testo di Stylianou e della pubblicazione, dapprima in tedesco e poi in inglese, del volume *Cyprus. Byzantine Churches and Monasteries Mosaics and Frescoes*[48], proprio nel 1997 quando divenne quasi imprescindibile lo studio della chiesa e dei suoi affreschi: sia per esigenze puramente giuridiche, al fine di dare prova in sede processuale dell'effettiva appartenenza dei frammenti alla chiesa del Cristo Antiphonitis, sia come conseguenza di una generale presa di coscienza dell'imminente perdita materiale di un tassello della storia locale che doveva necessariamente essere conosciuto e studiato per poter essere salvato. In questa direzione vanno il capitolo dedicato alla chiesa nel testo di Perdikis *Οδοιπορικό στα χριστιανικά μνημεία της μητροπολιτικής περιφέρειας Κυρηνείας*[49] e ancor più quello di Papagheorghiou nel suo volume dedicato specificatamente all'arte cristiana nella parte occupata di Cipro[50]. Entrambi i testi si soffermano soprattutto sulle vicende storiche degli affreschi, senza dilungarsi in considerazioni di natura artistica e, non essendo stati tradotti in nessun'altra lingua veicolare, non godono di una eco internazionale. Differente è stato in questo senso l'impegno degli studiosi Charalambos Chotzacoglou e Ioannis Eliades. Chotzacoglou, dopo aver pubblicato nel 2005 un volume fondamentale che passa in rassegna il patrimonio architettonico e artistico cipriota e in cui, pur non tralasciando di citare anche l'affresco, viene data nuova luce all'evoluzione per lo più architettonica della chiesa[51], pubblicherà nel 2012 *Religious monuments in Turkish-occupied Cyprus*[52]: un testo di aperta denuncia che mette sulla piazza una documentazione fotografica parlante. D'altra parte il Direttore del Museo Bizantino di Nicosia Ioannis Eliades, in qualità di attuale custode dei frammenti degli affreschi, si fa garante di una costante attività di studio, informazione e progettazione

---

Worldwide, Ninth International Symposium of the International Association of Museum of History (16-18 September, 2010), Berlin, German Historical Museum, 2010, pp. 131-135.

[48] E. HEIN, A. JAKOVLJEVIĆ, B. KLEIDT, *Cyprus. Byzantine Churches and Monasteries. Mosaics and Frescoes*, Ratingen, Melina-Verlag, 1998, pp. 148-153. Il testo non apporta alcuna novità rispetto a quello di Stylianou per ciò che riguarda la chiesa in esame.

[49] S. PERDIKIS, *Οδοιπορικό στα χριστιανικά μνημεία της μητροπολιτικής περιφέρειας Κυρηνείας. Άτλαντας Μνημείων*, Λευκωσία, 2006, pp. 181-189.

[50] A. PAPAGEORGHIOU, *Η χριστιανική τεχνή στο κατεχόμενο από τον τουρκικό στρατό τμήμα της Κύπρου* cit., pp. 107-127.

[51] C. CHOTZACOGLOU, *Βυζαντινή Άρχιτεκτονική και τεχνή στην Κύπρο* cit.

[52] *Id.*, *Religious Monuments in Turkish occupied Cyprus. Evidence and act of continuous destruction*, in «*Studies of Byzantine and Post-Byzantine Archeology and History of Art*», n. 3, Lefkosia, 2012, pp. 90-92.

per il restauro e la valorizzazione dei pezzi[53]. Al di là dell'impegno nell'ambito del diritto internazionale e della salvaguardia del patrimonio culturale, entrambi gli studiosi si sono concentrati anche sull'aspetto meramente artistico dell'opera e, riprendendo le fila della definizione data da Stylianou di 'stile italo-bizantino', hanno preferito circoscrivere il caso cipriota denominandolo 'stile cipriota rinascimentale'[54]; attingendo poi dal testo di Triantaphyllopoulos del 2002 sui rapporti tra Venezia e Cipro[55], hanno entrambi annoverato in più occasioni l'affresco del *Giudizio Universale* della chiesa del Cristo Antiphonitis non solo come esempio di quello stile ibrido in cui compaiono delle scelte iconografiche del tutto nuove in arrivo dall'Occidente, ma anche come plausibile opera di un artista cipriota che avrebbe attinto da determinati schemi figurativi visti tra Padova e Venezia, fatti propri e qui riproposti. Triantaphyllopoulos nota infatti come sia inevitabile pensare che l'artista sia stato in Italia e abbia deciso di realizzare il proprio Giudizio Universale in patria sulla base di quello celeberrimo realizzato da Giotto nella cappella degli Scrovegni[56]. Questa intuizione viene accettata e riproposta da Eliades in due articoli successivi, specificatamente dedicati alla pittura cipriota durante la dominazione latina e i contatti che ne derivarono: *La pittura cipriota e i suoi rapporti con l'arte italiana all'epoca delle dominazioni franca e veneziana (1191-1571)*[57] del

[53] Per esempio è stata di recente realizzata a Napoli la mostra fotografica *"Cipro, memoria interdetta. Mostra documentaria sul patrimonio culturale dell'isola di Cipro a seguito dell'invasione militare turca del 1974"*, a cura di I. Eliades e C. Chotzacoglou, Napoli, Complesso Monumentale di San Severo al Pendino, 28 ott. - 14 nov. 2017.

[54] I. ELIADES, *Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio. L'icona Grande si San Nicola tis Stegis del XIII secolo restaurata a Roma*, catalogo della mostra (Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Roma, 23 giugno-26 luglio 2009), Atene, Vivliotechnia srl, 2009, p. 59; C. CHOTZACOGLOU, *Φωτίζοντας τη χριαστιανική τέχνη της κύπρου από την αυγή των πρώτων βασιλικών μέχρι την οθωμανική ημισέληνο*, in *Κύπρος. Από την Αρχαιότητα εώς σήμερα*, a cura di A. Marangù, G. Gheorghìs, T. Sklavenitis, K.S. Staikos, Αθήνα, Κοτινος A.E., 2007, pp. 160-207.

[55] D.D. TRIANTAPHYLLOPOULOS, *Βενετία και Κύπρου. Σχέσεις τους στην τέχνη*, in *«Κύπρος-Βενετία. Κοινές ιστορικές τύχες»*, atti del convegno internazionale di studi (Atene, 1-3 Marzo 2001), a cura di C. Maltezou, Venezia, 2002, pp. 315-336.

[56] *Ibid.*, p. 323, "Παραστάσεις όρθόδοξες μέ δυτικά στειχέια. Στίς περιπτώσεις αύτές ένω ή όλη σύνθεση είναι τυπικά βυζαντινή, έμφανίζονται μεμονομένα στοιχεία έπηρεασμένα ή άντιγραμμένα άπό δυτικά έργα.[…] Στήν έπιβλητική συνθεση τής Κρίσεως στή Μονή του Άντιφωνητη, χρονολογούμενη στά τέλη του 15οθ αίωνα, που είχε κινησει τόν θαυμασμό του Σεφέρη αλλά σήμερα έχει διαμελιστει βάρβαρα από τά τουρκικά στρατεύματα κατοχής της Βόρειας Κύπρου, ή δόζα του Χριστου-Κριτη διαμορφώνεται *ala giottesca*.".

[57] I. ELIADES, *Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio. L'icona Grande si San Nicola tis Stegis del XIII secolo restaurata a Roma* cit., pp. 53-67.

2009 e *Η ζογραφική της περίοδου της βενετοκρατίας στην Κύπρο* del 2012[58]. Lo stesso assunto venne citato, e dunque accettato senza riserve, da Chotzacoglou in un intervento proposto in occasione del convegno internazionale di studi tenutosi a Venezia nel 2007 dal titolo *I Greci durante la venetocrazia*[59]. Strettamente tecnico è invece l'articolo delllo stesso anno, *A comparative study of wall paintings at the Cypriot monastery of Christ Antiphonitis: one artist or two?*, che sintetizza lo studio condotto sui frammenti rimpatriati e segnala l'emergere di scelte differenti nella composizione dei materiali e nella tecnica pittorica adottata, indice dell'operare di maestranze differenti sulle pareti meridionale e settentrionale del *naos*[60].

Alla luce di questo breve *excursus* attraverso la fortuna critica dell'affresco del *Giudizio Universale* della chiesa del Cristo Antiphonitis, si nota che a oggi nessuno studioso occidentale abbia dato il proprio punto di vista in merito, mentre gli studiosi ciprioti contemporanei, che hanno fatto propria la causa per la difesa e lo studio del patrimonio culturale danneggiato dagli eventi politici, si sono limitati a segnalare la vicinanza compositiva dell'affresco alla tradizione italiana, senza entrare nello specifico e ricercare nella storia e nell'arte i motori di questo presunto eclettismo. Date le chiare difficoltà nello studio della trama pittorica e la scarsezza di materiale documentario in merito, si intuiscono le comprensibili motivazioni che hanno convinto gli studiosi ciprioti, dopo aver portato avanti una strenua lotta per il rimpatrio dei frammenti, a mantenere un profilo vago rispetto a un'analisi più dettagliata dell'affresco; parallelamente si può comprendere anche il basso interesse dimostrato da parte di ricercatori non autoctoni, visto il terreno minato in cui ci si

[58] *Id.*, Ι ζογραφική της περίοδου της βενετοκρατίας στην Κύπρο 1489-1571 και η ανάπτυξη της Κύπρο αναγεννησιακής τεχνοτροπίας, Λεύκωσια, 2012.

[59] C. CHOTZACOGLOU, *Unveiling the Venetian Art-Image: Remarks on the Painting and its religious background of Cyprus during the period of the Venetian Rule (1489-1571)*, in *I greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee, (XIII-XVIII sec.)*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 3-7 Dicembre 2007), 13, a cura di C. Maltezou, A. Tzavara, D. Vlassi, Venezia, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Post-Bizantini di Venezia, 2009, p. 438.

[60] D. SISTER, E. MINOPOULOU, F.D. DEMOSTHENOUS, G. KARAGIANNIS, *A comparative study of wall paintings at the Cypriot monastery of Christ Antiphonitis: one artist or two?*, «Journal of Archeological Science», vol. 35, 6, 2008, pp. 1695-1707. "Comparative examination of the Last Judgement and the Root of Jesse has verified that, despite manifest stylistic similarities, there are recognizable differences not only in the painting technique, as much in the garments as in the faces, but also in the composition and structure of the plaster layers. Even though the ingredients of the mortars are the same their proportion and the final porosity differ significantly. This suggests the working of two artists, who in all probability belonged to different studios and worked independently, possibly at different times." Cit. pp. 1706-1707.

inoltra studiando un’area di periferia in un periodo di dominazione, per la comprensione della quale occorre rendere liquidi i confini e i canoni moderni. Il rischio diffuso è infine di considerare erroneamente come mai esistito qualche cosa che oggi, in quel luogo e in quell’aspetto, non esiste più.

2. Il Giudizio Universale: analisi iconografica e iconologica.

2.1 Il programma figurativo e le sue fonti.

Definito l'inquadramento storico, topografico e critico, al fine di procedere a un'indagine prettamente iconografica-iconologica, è necessario fare chiarezza sul programma figurativo scelto dalle maestranze qui attive nel XV secolo[61], di cui la Seconda Parusia è parte integrante. Nonostante il ciclo si presenti oggi di difficilissima lettura a causa del pessimo stato di conservazione dei frammenti ancora *in loco* e dei danni traumatici subiti dagli affreschi non più visibili, a una seconda analisi si può supporre che gli affreschi del XV secolo dialoghino con quelli di XII secolo, dando vita a un unico filo narrativo. Chotzacoglou ipotizza infatti che il nuovo programma, reso necessario da un ipotetico improvviso evento catastrofico, forse un terremoto, sia stato realizzato sulla base di quello preesistente[62]. La posizione prediletta per l'osservatore doveva essere al centro del *naos*: da qui era perfettamente visibile quel rapporto, divenuto ormai convenzione a Bisanzio, tra l'immagine della Vergine nel catino absidale e il Pantocratore giganteggiante al centro della cupola, per poi procedere nella lettura del racconto che si 'srotolava' su tre ordini sovrapposti in senso circolare, assecondando la morfologia della pianta ottagonale che ben si presta a un andamento narrativo centripeto in direzione dell'immagine del Pantocratore in cupola[63]. Il terzo ordine è di carattere prettamente narrativo: nella nicchia nord orientale è oggi ancora visibile la *Natività* [Tav. 13], al di sopra dell'iconostasi riconosciamo la *presentazione al Tempio*, su una delle colonne meridionali ben si distingue il *Battesimo di Cristo* dai tipici calligrafismi di stile comneno [Tav. 5] e nel pennacchio della nicchia nord occidentale il racconto, oggi lacunoso, termina con la *Trasfigurazione sul Monte Tabor* [Tav. 14][64]. Sull'asse

[61] Parlo qui di 'maestranze' al plurale, considerando l'articolo citato *n.d.a. supra*.

[62] C. CHOTZACOGLOU, *Βυζαντινή Άρχιτεκτονική και τεχνή στην Κύπρο* cit., p. 267.

[63] Questo programma decorativo divenne consuetudine già in epoca macedone: «Il Cristo elevato nel punto più alto della cupola domina tutto lo spazio. Il suo possente busto incarna lo spirito del demiurgo, creatore e signore del mondo […] è in genere circondato da un corteggio di arcangeli. Nel tamburo sono rappresentati sia gli apostoli che i profeti[…]la Vergine è in preghiera con le mani protese verso il redentore oppure assisa sul trono con il Bambino Gesù[…]vicino ad essa sono disposti gli arcangeli Michele e Gabriele. Se si aggiunge a questo il ciclo delle dodici maggiori feste della Chiesa [..] si ottiene un complesso grandioso che colpiva per armonia e potenza monumentale. [..] i mosaici e gli affreschi dovevano essere disposti in modo che lo spettatore potesse seguirli in senso circolare con lo sguardo» V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, Einaudi, 2014, [1948][3], cit. pp. 155-156.

[64] *Ibid.*, pp. 128-130, fig. 511-517.

sud-nord del *chatolikon* due superfici centinate si guardano: la prima reca l'iconografia dell'Albero di Jesse che, com'è noto ripropone la genealogia degli avi di Cristo partendo da Davide e giungendo fino alla Vergine 'del cui frutto del seno' è tutt'attorno narrata la storia, mentre sulla seconda parete, che pare aver subito il maggior numero di interventi, era visibile fino al 1974 il *Giudizio Universale*. Qui, alle spalle degli apostoli assisi in giudizio sul lato sinistro, sulla colonna addossata alla parete settentrionale, è ancora leggibile la *Nascita della Vergine* da cui ha inizio il ciclo mariano apocrifo che ricopre la superficie della nicchia nord-occidentale e al di sopra della quale, sul pennacchio, figura Elia assiso [Tav. 15]. Chotzacoglou ritiene che la scelta singolare di disporre qui l'immagine del Profeta, interrompendo il flusso narrativo del terzo ordine delle altre pareti, sarebbe semplicemente un espediente per creare un ponte semantico con la nicchia speculare recante l'episodio de la *Trsfigurazione*[65]. La decorazione si conclude nella cupola: attorno al Pantocratore, sul tamburo, i profeti si alternano alle finestre oblunghe e introducono gli apostoli e la schiera angelica, mentre la Vergine e Giovanni Battista preparano il trono della seconda venuta.

Indagando il programma decorativo nella sua interezza emergono alcune scelte iconografiche singolari, la cui presenza è motivabile grazie all'individuazione di una specifica fonte comune. Di fondamentale importanza si rivela un dato registrato da Chotzacoglou a proposito della scena de la *Trasfigurazione*: lo studioso afferma che tra i personaggi presenti sul Monte Tabor sarebbe riconoscibile anche Giovanni Damasceno, suggerendo così un'implicazione del programma nelle questioni palamitiche accesesi a Costantinopoli durante il XIV secolo, che non avevano risparmiato nemmeno la chiesa cipriota[66]. Al di là della possibilità di lettura del ciclo quale manifesto del culto esicasta, la cui influenza qui e a questa data risulterebbe piuttosto singolare, più verosimile sarebbe l'ipotesi di un legame tematico tra gli scritti e le dottrine di Giovanni Damasceno e le scelte figurative delle maestranze. Il teologo di Damasco attivo nella prima metà dell'VIII secolo dedica la

[65] *Id.*, *Christian paintings and mural mosaics in the occupied area of Cyprus: preliminary report on their condition*, in *"Sweet Land…" Lectures on the history and culture of Cyprus*, a cura di J. Chrisostomides, C. Dendrinos, London, Porphyrogenitus Ltd, 2006. «The rare choice of prophet Elias, recalling this Ascension, as the subject of the decoration of a squinch can be understood theologically in relation to the depiction of the Transfiguration in the south-west squinch» cit. p. 104.

[66] *Id*., *Unveiling the Venetian Art-Image: Remarks on the Painting and its religious background of Cyprus during the period of the Venetian Rule (1489-1571)* cit., pp. 436-437.

prima delle sue raccolte di omelie cristologiche proprio al tema della Trasfigurazione, episodio che crea le premesse adatte ad argomentare sui due pilastri fondamentali della sua dottrina: la teologia trinitaria e l'incarnazione, entrambe inoltre strettamente connesse alla controversia calcedoniana che, sebbene formalmente superata già da tempo, continua a interessare il teologo[67]. Nonostante la scena sia molto lacunosa, ben si distingue l'ampia mandorla luminosa entro cui è avvolto Cristo, il raggio luminoso che da lui si irradia per giungere a Pietro e le propaggini rocciose del Tabor, dove si palesò Cristo nel suo volto umano ma avvolto da una lucentezza divina[68]. Qui. quell'unico Dio dell'Antico e del Nuovo Testamento. si palesa ai profeti e agli apostoli «con la sua luce materiale, visibile, che corrisponde o, per dir meglio, consiste senz'altro nella manifestazione esterna di quel che la ipostasi, in una luce immateriale, ha comportato nella persona del Logos.»[69]. Durante il XIV secolo, in concomitanza con il diffondersi dell'esicasmo, conobbe ampia diffusione la scena della Trasfigurazione caratterizzata da una particolare resa della luce; nel nostro specifico caso escluderei anche da un punto di vista iconografico l'implicazione suggerita da Chotzacoglou, notando che manca qui quella mandorla angolata, divenuta un vero e proprio tipo iconografico reiterato in più casi sicuramente facenti capo alla dottrina palamitica[70]. Per concludere questa parentesi sulla Trasfigurazione, notiamo come Basilio Magno, a cui faceva capo l'ordine monastico qui operante durante la 'venetocrazia', sottolinei il ruolo del Profeta Elia che, avendo già assistito in vita alla visione di Cristo sul Monte Sinai, è ora pronto a partecipare a pieno alla sua essenza divina e ad assumersi l'importante

[67] *Omelie Cristologiche e Mariane. Giovanni Damasceno*, a cura di M. Spinelli, Roma, Città Nuova Editrice, 1980, pp. 7-34. Scegliendo la Teologia Trinitaria quale *file rouge* della sua predicazione, Damasceno si erge in difesa della dottrina calcedoniana, che già nel 451 aveva sancito la condanna di monofisiti e nestoriani.

[68] *Ibid.*, cit. p. 44. «Omelia sulla Trasfigurazione del Signore. L'umano è stato divinizzato. […] E il suo volto risplende come il sole (in una luce immateriale, infatti la stessa cosa è avvenuta con l'ipostasi, da cui è derivato un sole di giustizia) […] Tutto ciò che è luminoso e splendidissimo appartiene a quelli che siano atti a ricevere la luce e la cui non sia macchiata dall'impurità della coscienza.»

[69] *Ibid.*, pp. 56-57. «Omelia sulla Trasfigurazione del Signore. L'unico sole di giustizia».

[70] A. STREZOVA, *The Transfiguration Miniature of Parisinus Graecus 1242*, in *Hesychasm and Art*, Anu Press, 2014, pp. 81-129. Anita Strezova dimostra la diffusione di un vero e proprio modello iconografico strettamente connesso al culto esicasta e il fattore che più di altri ci segnala un'immediata implicazione del credo nella scena della Trasfigurazione, è proprio il profilo della mandorla. Esemplare è la miniatura del *Paris, BNF, ms. gr. 1242*, fol. 92v.

ruolo escatologico di trasmettere il messaggio della Seconda Parousia[71]. Un'altra traccia della possibile direzione del ciclo sulla base degli scritti di Damasceno è tuttora ancora parzialmente visibile *in loco* ai piedi dell'*Albero di Jesse*: all'estremità orientale della scena compare un uomo a cavallo dalle lunghe vesti e dal copricapo singolare; verso di lui discende, da una nube generatasi tra i rami dell'albero, un angelo con una spada tra le mani [Tav. 16]; l'iscrizione secondo Stylianou riporta il nome di Barlaam[72]. Il riferimento è chiaramente al racconto di Barlaam e Joasaph che per lungo tempo venne attribuito a Giovanni Damasceno e la cui paternità è stata poi messa in dubbio dalla critica[73]. L'iconografia del racconto ha con il tempo assorbito due vicende distinte ma di significato affine, facenti riferimento entrambe al percorso di conversione e ascesi del monaco eremita: l'uomo a cavallo sarebbe il principe indiano convertito da Barlaam, mentre l'angelo è stato attinto dall'analoga vicenda del monaco Pacomio[74]. Il motivo trovò una discreta diffusione e nonostante si debba considerare anche in questo caso un legame indiretto con l'iconografia esicasta[75], il riferimento è diretto sicuramente al nome di Damasceno. Un'ultima 'spia' è ancora reperibile nella scena della *Nascita della Vergine* che a oggi ha destato interesse soprattutto per l'impianto di matrice occidentale della camera prospettica che si apre alle spalle della partoriente[76], ma in cui ancor più singolare risulta la scelta di inserire un personaggio recante in dono ad Anna un'icona della Vergine [Tav. 17]. Oltre alle omelie cristologiche già citate a proposito dell'episodio della Trasfigurazione, Damasceno scrisse un secondo gruppo di omelie mariane, di

[71] *Ibid*., p. 84.

[72] A., J.A. STYLIANOU, *The painted churches of Cyprus* cit., p. 481.

[73] M. SPINELLI a cura di, Omelie cit., p. 12.

[74] Questa crasi è già visibile nella miniature del *Monte Athos, Iviron, Ms. Cod. 463*, fol. 16v datato tra XII e XIII secolo. S. DER NERSESSIAN, *L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph: d'après les clichés de la Frick Art Reference Library et de la Mission Gabriel Millet au Mont-Athos*, 1937, p. 24, Pl. V, Fig. 13. Ho ritrovato questa iconografia, con riferimento a Barlaam, per esempio in: G. MILLET, *La peinture du Moyen age en Yougoslavie*, 4, Paris, E. De Boccard, 1954. Vol. 3, Pl. 25, Sopocani, nartece sud, *Albero di Jesse*; Vol. 3, Pl. 91, Aprilje, nartece ovest, *Albero di Jesse*. La stessa iconografia è anche presente sulla decorazione esterna del monastero di Voronet, *Albero di Jesse*. Mentre la scena dell'incontro tra il Monaco Pacomio e l'angelo: G. MILLET, *Monuments de l'Athos*, Paris, Leroux, 1927. Protaton, p. 55, Fig.1. Solitamente Pacomio è rappresentato vestito di tunica e pelle di capra ed è accompagnato da un angelo in apparizione e Réau ne segnala anche la presenza nel Convento di S. Paolo, Monte Athos, 1423 e sempre sul Monte Athos, a Dochiariou e a Khilandari del XVI secolo.

[75] A. STREZOVA, *Iconography and hesychasm*, in *Hesychasm and Art* cit., p. 69. La studiosa annovera la scena tra i particolari iconografici da considerarsi quali possibili riferimenti al credo esicasta.

[76] A. STYLIANOU, J.A. STYLIANOU, *The painted churches of Cyprus* cit., p. 484.

cui tre sono dedicate alla Natività e tre alla Dormitio; ne *I Titoli di Maria*, Damasceno cita un salmo che ben potrebbe accompagnare la scena descritta: «[…] Il volto di questa donna cercheranno i ricchi del popolo. Questa donna venereranno Re di popoli offrendo doni.» *Sal.44,13*. Maria, strumento di incarnazione e di redenzione, è il connettivo tra il discorso cristologico delle prime omelie e quello Mariano e la venerazione della sua icona qui rappresentata trova motivo nei celebri scritti di Damasceno in difesa delle immagini sacre. L'esclusione delle immagini, secondo Giovanni Damasceno, implicherebbe la messa in discussione dell'incarnazione di Dio e della sua stessa unione ipostatica; in particolare il rifiuto dell'immagine della Vergine, significherebbe negare il valore terreno del Dio e dell'uomo[77]. Siccome il teologo operò esattamente sotto il regno del primo imperatore iconoclasta Leone III, questo discorso ebbe un valore fondamentale e godette di un'ampia eco soprattutto tra i teorici iconoduli che dovettero far fronte al secondo periodo iconoclasta prima e all'invasione musulmana poi. Sebbene le decorazioni si collochino in tutt'altro periodo storico, a questa data, ovvero all'indomani della caduta di Bisanzio e dell'avanzare dei musulmani attraverso l'impero, ci si può immaginare che già si temesse l'imminente arrivo delle truppe ottomane e del culto musulmano aniconico, contro il quale avrebbe senso ribadire la dottrina del teologo di Damasco.

Appurato il legame della chiesa con l'aristocrazia occidentale, considerati i plausibili riferimenti iconografici con la produzione padovana proposti dagli studiosi e individuata infine una possibile miscela di fonti strettamente ortodosse per il programma figurativo, procediamo ora all'analisi dell'affresco del *Giudizio Universale*, premurandoci di leggere ogni soggetto iconografico in virtù di questa premessa bipolare.

2.2 Analisi per soggetto.

2.2.1 Il Giardino dell'Eden.

Poi il Signore Dio piantò un giardino in Eden, a oriente […] e fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare [Gen. 2, 8-10]

[77] *Difesa delle immagini sacre di Giovanni Damasceno*, a cura di V. Fazzo, Città Nuova Editrice, Roma, 1983, pp. 18-19.

A prima vista potrebbe sembrare anacronistica l'idea di iniziare proprio dall'ingresso delle anime in Paradiso la lettura dell'affresco, ma se si tiene conto del tempo della narrazione tra gli episodi che la compongono, si intuisce che il percorso ha inizio proprio qui[78]. Una folta schiera di beati proveniente da sinistra si dirige verso una stretta porta bronzea, obbligandoci con il loro procedere a una lettura destrorsa della fascia inferiore dell'affresco [Tavv. 18, 19]. I due personaggi in testa alla schiera incedono infatti con ampie falcate, mentre San Pietro è in procinto di infilare la chiave nella toppa, invitando con lo sguardo i beati ad accedere attraverso quella stretta porta da cui Adamo ed Eva erano stati cacciati nel giorno del Peccato Originale. Visto il limitato spazio entro cui l'artista ha costretto i numerosi beati, non descriveremo qui i singoli personaggi che si ripetono e meglio si distinguono nell'ordine superiore dell'affresco, ma in generale riconosciamo la presenza di Re, vescovi, monache e santi nelle due file a noi più prossime. Ciò che sappiamo con sicurezza è che anche i personaggi delle retrovie sono tutti nimbati e fermamente certi del loro diritto di accesso al Paradiso[79]: l'osservazione non è banale, infatti significa che un primo giudizio è già avvenuto e che le anime di questi personaggi, in virtù delle loro azioni terrene, sono state reputate degne di godere dell'ombra dell'albero della vita e della conoscenza piantati da Dio nel giardino dell'Eden. Non avendo questi beati la possibilità di vedere il Cristo in mandorla e non essendo dunque la scena propriamente parte del giudizio finale, riconosciamo questo primo momento come immediatamente successivo a quel giudizio che Angheben definisce "immediato" o "individuale"[80]. Nel mondo cristiano infatti si ritiene che,

[78] Già Yve Christe in *Il Giudizio Universale nell'arte del Medioevo*, aveva individuato una distinzione fondamentale tra la "Teofonia Parousiaca" alla fine dei tempi e una "Teofonia Atemporale" di celebrazione della gloria divina. Christe aveva così messo in luce un primo problema terminologico e figurativo legato al complicato flusso narrativo della scena. Baschet e Angheben portano avanti il discorso da lui introdotto, interessandosi maggiormente alla distinzione tra Paradiso Terrestre e Regno dei Cieli e alla loro rispettiva collocazione temporale.

[79] Notiamo questo particolare comparando la nostra scena di giudizio a quelle che hanno segnato e dettato la tradizione iconografica bizantina a cui la scena si ispira: per esempio nella miniatura del Giudizio Universale del manoscritto proveniente dal monastero di Stoudios di Costantinopoli, *Paris, BNF, ms. gr. 74*, il seguito di S. Pietro non è nimbato né al momento dell'accesso in paradiso, né nella scena successiva di Giudizio Finale, dove compaiono apostoli, Re e Santi. Nel nostro caso la schiera è altrettanto numerosa e l'aureola è una costante.

[80] «L'expression "jugement individuel" convient à vrai dire plutôt mal pour désigner la séparation des bons et des méchants après la mort, en particulier dans l'iconographie, dans la mesure où ce jugement concerne souvent plusieurs âmes. L'expression « jugement immédiat » m'a été aimablement

all'indomani della morte materiale del corpo corruttibile, l'anima venga sottoposta a un giudizio immediato e individuale, il cui esito dipende dalla bontà delle azioni compiute in vita. Come nota Baschet, questa fase è quindi da considerarsi un *in limine* tra il tempo dell'uomo e il tempo dell'eternità: è un futuro prossimo che, seppur risenta ancora di un presente terreno, punta all'eternità[81]. Tra alcune rappresentazioni di XI e XII secolo che consideriamo quali veri prototipi dell'iconografia cristiana del Gudizio Universale [Tavv. 20-23][82], Angheben distingue quelle in cui l'ingresso alla porta del Paradiso è da leggersi come esito della pesatura delle anime a opera dell'arcangelo Michele e prerogativa d'obbligo per l'accesso al Regno dei Cieli: se le buone azioni avranno un peso consistente l'anima potrà attendere la visione divina nell'Eden, ma se le buone azioni messe sul piatto saranno al contrario scarse, l'anima sarà costretta a espiare le proprie colpe. Seguendo questa successione dei fatti, i tre episodi solitamente affiancati, sarebbero dunque da collocare in un immediato aldilà che si estinguerà solamente alla fine dei tempi, quando tutti verremo infine giudicati[83]. Questo schema figurativo, riproposto in diversificate varianti, mosse i primi passi nelle decorazioni monumentali delle chiese di Cappadocia e Georgia, così come a Sant'Angelo in Formis [Tav. 24], per poi diffondersi attraverso icone e miniature in tutto il Mediterraneo cristiano medievale[84]: il modello deriva dalla crasi di più fonti letterarie tra le quali spiccano i

suggérée par Cécile Treffort». M. ANGHEBEN, *Les Jugements derniers byzantins des XI-XII siècles et l'iconographie du jugement immédiat*, in «Cahiers Archéologiques», 50, 2002, pp. 105-134, cit. nt. 3.

[81] J. BASCHET, *Une image à deux temps. Jugement dernier et jugement des âmes dans l'Occident médiéval*, in «Revue Mabillon. Revue Internationale d'Histoire et de Littérature Religieuses», 6, 1995, p. 104.

[82] *Paris, BNF, ms. gr. 74*, fol. 51v, [Tav. 20]; Icone del monastero di Santa Caterina del Sinai, n. 150 e n. 151, secondo la numerazione attribuita da G., M. SOTIRIOU, *Icônes du mont Sinai*, 2, Athènes, Institut Français d'Athènes, 1958, II, p. 128-131, [Tav. 21]; Il mosaico della controfacciata della basilica della Theotòkos di Torcello [Tav. 22]; l'avorio del Victorian and Albert Museum di Londra, inv. n. 24-1926 [Tav. 23].

[83] La miniatura del Vangelo di Stoudios e il mosaico di Torcello rispondono all'ipotesi di *duplex iudicium* di Agheben, mentre le due icone del Sinai, pur rispondendo apparentemente a uno stesso modello iconografico, si discostano da tale lettura, poiché la resurrezione dei corpi qui avviene prima della pesatura delle anime, che è dunque compatibile al momento del Giudizio alla fine dei tempi.

[84] M.K. GARIDIS, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle*, Thessaloniki, Etaireia Makedonikon Spoudon, 1985, pp. 22-30. Garidis ritiene che il primo Giudizio Universale monumentale rispondente a tale modello è quello della chiesa di Sioni in Georgia (VIII-IX secolo), mentre uno degli esempi più celebri proveniente dalla Cappadocia, è quello della Yilianli Kilise a Nevsehir, conosciuta come la chiesa del Serpente (XI sec.).

sermoni di Efrem il Siro[85]. Efrem infatti, pur descrivendoli in maniera simile, non confonde i due luoghi: il primo è il *Paradisus*, in cui le anime attendono in riposo nel seno di Abramo, mentre il secondo è il *Regnum Coelorum*, di cui parla Matteo[86] e dove Adamo ed Eva, una volta salvati dagli Inferi dalla mano del Signore, risiederanno accanto a lui. Efrem riconosce dunque la duplicità del processo e nei suoi *Inni sul Paradiso* si immagina una prima tappa nella cinta esterna del Paradiso, dove attendono le anime "piccole piccole" a cui Dio ha concesso il perdono *post mortem*, e una seconda tappa nella *Šekinah*, dove dimora Dio[87]. Occorre notare che tale lettura non trovò affatto unanimità tra i teologi[88] e questa incertezza dottrinale si rifletté inevitabilmente nella formulazione iconografica del motivo. Nel nostro specifico caso una linea netta separa le due scene e ci fa intuire che da qui la schiera non può avere accesso alla visione di Cristo, verso il quale infatti nessuno dei presenti rivolge lo sguardo. A discapito di ciò la lettura di Angheben non è però qui totalmente applicabile, poiché all'interno di tale ordine non è inclusa la pesatura delle anime da parte dell'arcangelo Michele che piuttosto prende parte alla scena sovrastante. Rispetto ai modelli antichi presi in esame, dove le schiere in attesa alle porte del Paradiso sono poche e scelte[89], nel nostro caso la folla è numerosa, così come nell'affresco coevo del monastero di Voronet[90] [Tav. 25], e le corone dei primi tre personaggi, attributo tipico dei Re dell'Antico Testamento, ci fanno dubitare del fatto che si possa parlare effettivamente di un *duplex iudicium*, essendo essi, come Adamo ed Eva, esonerati dall'attesa nell'Eden. Se si nota però l'incongruità nella resa somatica e negli abiti dei coronati in primo piano rispetto ai Re presenti nel

[85] Nei Sermoni di Efrem vengono rivisitati passaggi di Daniele, Ezechiele e dall'Apocalisse giovannea; inoltre secondo Garidis, per analizzare tale iconografia, occorre tenere in considerazione un numero svariato di fonti, quali la tradizione giudaica post-esilio, credenze religiose provenienti dallo zoroastrismo, testi apocrifi e visioni infernali quali quelle proposte da S. Basilio nelle proprie vite.

[86] *Mt. 25, 1-46*.

[87] EFREM IL SIRO, *Inni sul Paradiso*, a cura di I. De Francesco, Milano, Ed. Paoline, 2006, pp. 88-121.

[88] Giovanni Crisostomo, nei suoi sermoni sulla Genesi, ritiene anch'egli che il Buon Ladrone non acceda direttamente al Regno dei Cieli, ma a un Paradiso di attesa per le anime; S. Agostino e Sant'Ambrogio assimilano i due luoghi identificandoli entrambi in un Paradiso come sede ultima in cui si gode della visione di Dio e similmente Giovanni Damasceno nel De Fide ortodossa afferma che i beati «vedranno Dio eternamente» (De fide ort., IV, 27). M. ANGHEBEN, *Les Jugements derniers byzantins des XI-XII siècles et l'iconographie du jugement immédiat* cit., pp. 108-110.

[89] M. ANGHEBEN, *Les Jugements derniers byzantins des XI-XII siècles et l'iconographie du jugement immédiat* cit., pp. 120-121.

[90] S. ULEA, *Voronet*, Bucarest, Éditions meridiane, 1969.

giudizio finale sovrastante [Tav. 18], si può supporre che l'artista abbia voluto inserire dei sovrani a lui contemporanei tra gli eletti dell'Eden, secondo una consuetudine in questi anni ormai assodata in Occidente[91]; tuttavia se così fosse non si spiegherebbe *in toto* la presenza dell'aureola[92]. Se si decide invece di non dare particolare peso agli indumenti di questi tre coronati rispetto a quelli soprastanti, si può semplicemente notare che secondo Efrem il tempo dell'attesa vale per tutti[93].

Scacciò l'uomo e pose ad oriente del giardino di Eden i cherubini [Gen. 3, 24]

Tutti gli astanti sono impazienti di vedere aprirsi la porta bronzea, chiusa dal giorno del peccato originale e davanti alla quale, secondo i vangeli, Cristo pose di guardia i cherubini. La seconda schiera della prima gerarchia angelica, simbolo di grazia e di saggezza divina, è qui rappresentata da un solo cherubino dalle connotanti ali rosse, il cui corpo diventato tutt'uno con il portale, custodisce il giardino dell'Eden da cui proviene un'intensa luce abbagliante: il tutto dimostra ancora una volta una stretta sintonia con l'iconografia tipicamente bizantina[94]. La scena, pur essendo la diretta prosecuzione di quella lettura destrorsa che abbiamo intrapreso, è indipendente rispetto alla precedente e appartiene a uno scomparto a sé stante. All'ombra e all'atmosfera costipata che connotavano il momento di attesa succede un ambiente luminoso e arioso dove i personaggi camminano su una distesa verdeggiante e dove alle *silhouette* delle figure umane si alternano alberi di varia specie resi alla maniera stilizzata, decorativa piuttosto che mimetica, tipicamente bizantina. Lo sfondo bianco intenso su cui spicca l'utilizzo sinuoso del motivo

[91]«L'intrusione in scene dove sono figurati avvenimenti non contemporanei di personaggi che vestono abiti contemporanei è un fatto ben singolare […] Questa "licenza" durò per tutto il Trecento e il Quattrocento fino a toccare il secolo successivo […] Per molti secoli l'aulicità senza tempo dell'arte bizantina aveva continuato ad esigere che i personaggi delle scene sacre vestissero gli abiti togati degli antichi romani […] nuovi filtri letterari rendevano la realtà moderna dell'uomo tardo-medievale infinitamente viva e pregnante». L. BELLOSI, *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Milano, Abscondita, 2012, cit. pp. 53-54.

[92] Milijkovic nota a proposito del Giudizio Universale affrescato nella Cattedrale del monastero di Grečanica la presenza tra il coro dei giusti di 'sovrani santi'; la presenza di tali sovrani sarebbe tipica dell'arte serba, poiché si ripropone anche a Mileševa e a Dečani e troverebbe spiegazione nel fatto che si tratta in tutti e tre i casi di edifici fondati da sovrani serbi. B. MILJKOVIC, *La seconda venuta di Cristo nella pittura medievale serba*, in *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, a cura di V. Pace, M. Angheben, Castel Bolognese, Itacalibri, 2016, p. 180.

[93] EFREM IL SIRO, *Inni sul Paradiso* cit., pp. 88-121.

[94] Il motivo si ritrova nelle due icone del Sinai, nella miniatura del Vangelo di Stoudios e nel mosaico di Torcello già indicati in nt. 79. Per i connotati delle gerarchie angeliche: B.BRUDERER EICHBERG, *Les neuf chœurs angélique: origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Age*, Poitiers, Université de Poitiers. Centre d'études supérieures de Civilisation Médiévale, 1998, p. 57.

floreale diventa un vero e proprio tipo figurativo di cui citiamo due esempi degni di nota provenienti dal monastero del Sinai: la miniatura del manoscritto della *Topografia cristiana* di Cosma Indicopleuste di VI secolo [Tav. 26] e l'icona del *Giudizio Universale* di fine XII secolo [Tav. 21][95]. Angheben nota inoltre come nello stesso Indicopleuste venga dichiaratamente riconosciuta, sia nel testo che nella miniatura, la presenza di due luoghi differenti: un giardino periferico, di passaggio e attesa per le anime, e la Gerusalemme Celeste, vera fortezza di Dio. Il Buon Ladrone a cui Gesù promise l'immediato accesso al Paradiso[96], trovandosi all'ingresso del giardino, accoglie le anime qui destinate volgendo lo sguardo ad Abramo che siede in cattedra alle sue spalle; come di consueto il Ladrone porta tra le mani la croce simbolo del proprio martirio ed è vestito solamente del perizoma indossato al momento della crocifissione. Proprio la presenza del Buon Ladrone e di Abramo, nonostante le incertezze dettate dalle scritture stesse[97], sono la conferma del nostro trovarci in una fase di passaggio: il primo, a differenza dei personaggi dell'Antico Testamento, non verrà salvato dagli Inferi dalla mano di Cristo[98], ma è qui in attesa del giudizio finale insieme alla altre anime; mentre il seno di Abramo simboleggia un momento di passaggio estraneo sia al giudizio descritto da Matteo, sia all'Apocalisse giovannea[99].

Un giorno il povero morì e fu portato dagli angeli nel seno di Abramo [Luc. 16, 22]

La presenza di un patriarca veterotestamentario nel giardino dell'Eden è legittimata dal passo del vangelo secondo Luca facente riferimento alla parabola di Lazzaro: dopo la morte il mendicante verrà consolato dai suoi tormenti terreni trovando conforto nel seno di Abramo, al contrario il ricco avaro proverà i patimenti

[95] *Cosma Indicopleuste*. *Topografia Cristiana, Monte Sinai, monastero di Santa Caterina, cod. gr. 1186*, fol. 66v; Icona, monastero di Santa Caterina del Sinai, n. 151. Il riferimento è suggerito da Angheben in *Les Jugements derniers byzantins des XI-XII siècles et l'iconographie du jugement immédiat* cit.

[96] «In verità ti dico, oggi sarai con me nel Paradiso» *Lc. 23, 43*. A proposito di questo passo notiamo come Angheben non si esima di notare che questo stesso passo biblico mette in discussione la sua teoria, collocando Cristo con il Buon Ladrone nel Paradiso, che, in virtù della presenza di Cristo, sarebbe dunque da ritenersi quello finale. *Ibidem*, cit., pp. 117-118.

[97] *Vd. Supra*.

[98] «Ed ecco il velo del tempio si squarciò in due da cima a fondo, la terra si scosse, le rocce si spezzarono, i sepolcri si aprirono e molti corpi di santi morti risuscitarono. E uscendo dai sepolcri, dopo la sua resurrezione, entrarono nella città santa e apparvero a molti.» *Mt. 27, 51-53*.

[99] M. ANGHEBEN, *Les Jugements derniers byzantins des XI-XII siècles et l'iconographie du jugement immédiat* cit., p. 118.

dell'Inferno[100]. Il grembo del patriarca è dunque il luogo di permanenza dei giusti, poiché egli è il padre della moltitudine dei beati[101]: tutti i cristiani nascono dal seno di Abramo che è il *semen spiritale*, a cui i figli fedeli tornano. Nell'affresco di Antiphonitis viene rispettata l'iconografia convenzionale attribuita al patriarca nel giardino dell'Eden: la posa seduta, la barba e i capelli lunghi bianchi e le braccia aperte ad accogliere e benedire i beati imberbi, vestiti di una semplice toga bianca. Le figure minute sono le anime dei fedeli, ognuna uguale all'altra poiché anime promiscue, prive delle loro fattezze corporee e di dimensioni ridotte in quanto figlie di un unico padre comune[102]. Lo scarto dimensionale vuole sottolineare il rapporto di filiazione spirituale che intercorre tra Abramo e i fedeli minuti, mentre il loro aspetto puerile è motivato dal significato biblico del ritorno all'infanzia come passaggio necessario per un futuro accesso al Regno dei Cieli e una rinascita nel battesimo[103]. Unico particolare che differenzia il nostro caso da quelli finora presi a esempio, è l'assenza di Lazzaro seduto in grembo ad Abramo. In virtù di ciò potremmo pensare che il riferimento non sia alla parabola narrata da Luca, ma ai beati invitati a mensa presso i tre patriarchi nel Regno dei Cieli[104]; tuttavia se così fosse dovrebbero essere rappresentati anche Isacco e Giacobbe, come accade in molte chiese italiane[105]. Nonostante questa divergenza iconografica, è nota l'ampia diffusione di cui ha goduto l'immagine del seno di Abramo come simbolo del Paradiso Terrestre tra XII e XV secolo, sia in Oriente che in Occidente, che ha portato ad assimilare la sola

[100] *Lc. 16, 19-21*.

[101] *Gn. 17*.

[102] J. BASCHET, *Le sein d'Abrham: in lieu de l'au-delà ambigu /théologie, liturgie, iconographie*, in *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Actes du Colloque de la Fondation Hardt, Centre d'études supérieures de civilisation Médiévale (Genève, 13-16 février 1994), a cura di Y. Christe, Université de Poitiers, 1996, pp. 71-94.

[103] «In verità vi dico: se non vi convertirete e non diventerete come i bambini, non entrerete nel regno dei cieli. Perciò chiunque diventerà piccolo come questo bambino, sarà il più grande nel regno dei cieli.» *Mt. 18, 3-4*.

[104] *Mt. 8, 11; Lc. 13, 28*.

[105] Abramo, Isacco e Giacobbe si affiancano accogliendo nel proprio grembo le anime dei beati nelle rappresentazioni di Giudizio Universale duecentesche abruzzesi di Fossa, chiesa di Santa Maria ad Cryptas e di Bominaco, Oratorio di San Pellegrino; in quella trecentesca dell'Abbazia di Pomposa, citiamo questi casi, poiché come nota Angheben anche in questi casi, nonostante a partire dal XIII secolo si tenda ad assimilare il paradiso di passaggio con quello finale, in questi casi è ben leggibile la distinzione tra Eden e Regno dei Cieli. A Pomposa per esempio al grembo dei tre patriarchi in basso a sinistra, fa da contr' altare la Gerusalemme fortificata in alto a sinistra. M. ANGHEBEN, *Le Jugement Dernier de Fossa: une vision eschatologique intégrant la représentation du jugement immédiat*, in «Hortus Artium Medievalium», vol. 21, 2015, pp. 406-420.

presenza del patriarca in trono, nella sua immagine protettiva e paterna, al destino comune delle anime dei beati[106].

L'ultima delle tre figure connotanti il giardino dell'Eden è la Vergine in trono, che alla stregua del Buon Ladrone e di Abramo risiede qui, confermandoci ancora una volta che ci troviamo in un momento diverso rispetto al giudizio finale, durante il quale la Vergine intercederà a fianco del Cristo Giudice. Nell'affresco di Antiphonitis la Vergine in preghiera siede in cattedra attorniata da due arcangeli, gli occhi rivolti verso Abramo e le mani in preghiera. L'immagine riprende fedelmente quella dell'icona del Sinai di XII secolo, ma la Vergine qui non protende gli avambracci verso l'alto come di consueto nelle rappresentazioni bizantine, bensì porta le mani al petto trovando una più stretta similitudine nell'Eden di Asinou [Tav. 27] e nelle Vergini oranti dei mosaici veneziani: nel giardino dell'Eden a Torcello[107], nella cupola dell'Ascensione della basilica di San Marco o ancora nel catino absidale di SS. Maria e Donato a Murano. La cattedra dorata dallo schienale cilindrico non trova paralleli negli esempi fin qui considerati, ma si ritrova in altre rappresentazioni bizantine in cui figura la Vergine assisa in trono, quali per esempio l'*Annunciazione* della chiesa macedone di Staro Nagoričino. Le fonti per quel che riguarda quest'ultimo soggetto sono apocrife: nell'Apocalisse di Paolo la Vergine accoglie i giusti nell'Eden in compagnia di duecento angeli, mentre nell'Apocalisse della Vergine di IX secolo è descritto il suo viaggio nell'aldilà in compagnia di San Michele; infine un'eco di questi apocrifi si ritrova nei manoscritti di XII secolo di Giacomo di Kokkinobaphos, in cui le omelie mariane del monaco di Bursa sono riccamente miniate [Tav. 28][108]. Occorre notare inoltre che sia la Vergine sia Abramo invocano una connessione con la liturgia funeraria, a cui la rappresentazione del Giudizio Universale è comunemente connessa[109].

[106] J. BASCHET, *Paradiso*, in *EAM*, vol. VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 169-174.

[107] «L'intera rappresentazione sembra così voler esprimere il concetto che grazie alla fondazione della chiesa per opera dell'Apostolo Pietro, all'uso del Battesimo ed all'intercessione della Vergine si può raggiungere la pace eterna.» C. RIZZARDI, *Mosaici Altoadriatici. Il rapporto artistico Venezia-Bisanzio-Ravenna in età medievale*, Ravenna, Mario Lapucci, 1985, cit. p. 119; Angheben segnala inoltre la possibile connessione tra l'immagine della Vergine e la Chiesa.

[108] A. AMATO, *Testi mariani del secondo millennio*, Roma, Città Nuova, 1996, p. 124. *Apocalisse della Vergine* di Giacomo di Kokkinobaphos, *Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 1162*, f. 48v.

[109] J. BASCHET, *Paradiso*, in EAM, cit., pp. 169-174.

Ci troviamo dunque qui nel primo momento di quel *duplex iudicium* o *adventus duplex* formalizzatosi in Occidente con la scolastica di XII secolo di Abelardo e Robert de Malun, ma che, come detto, aveva le proprie radici nella teologia greca del V secolo. Tommaso d'Aquino porterà avanti il pensiero scolastico e, affermando che Dio non giudica mai due volte la stessa cosa, riconfermerà l'esistenza di una piccola escatologia, in cui viene giudicata la singola anima, e una grande escatologia, in cui una collettività di anime riunitesi al corpo resuscitato si sottoporranno al giudizio finale. Nonostante la progressiva attenzione rivolta dai teorici alla questione, rimane il fatto che sia in ambito dottrinale sia figurativo il riconoscimento di tale dicotomia resta del tutto facoltativa[110]: se Buffalmacco a Pisa dedica spazio consistente sia al *Trionfo della Morte* che al *Giudizio Finale*, al contrario Giotto a Padova surclassa completamente il giudizio immediato delle anime, per dedicarsi esclusivamente a quello della fine dei tempi.

2.2.2 Le pene purgatorie.

Morì anche il ricco e fu sepolto. Stando negli inferi fra i tormenti, alzò gli occhi e vide di lontano Abramo, e Lazzaro accanto a lui. [Lc. 16, 20-21]

Sul lato sinistro della composizione, ancora sulla superficie curva della colonna addossata alla parete, il pittore ha deciso di ricavare un riquadro rettangolare, il cui lato breve confina perfettamente sia con il giardino dell'Eden, sia con la soprastante scena di giudizio finale [Tav. 29]. Proseguendo il nostro percorso di lettura destrorso e ascensionale, il riquadro si colloca esattamente sul confine di quelle due scene la cui successione è stata motivata poc'anzi. Lo sfondo del riquadro è campito di un ocra monocromo, su cui si stagliano quattro personaggi nudi a figura intera che si contraddistinguono per le loro posizioni singolari e per gli attributi con cui si presentano [Tav. 30]. Viste la nudità, le fattezze puerili e la loro somiglianza con le anime togate del giardino dell'Eden, intuiamo che si tratti anche qui di anime e, riprendendo la teoria di Angheben, in particolare di coloro che, così come il ricco della parabola di Lazzaro, all'indomani del giudizio individuale non sono stati ritenuti degni di godere l'attesa nel seno di Abramo, ma sono stati destinati a un

[110] *Id*., *Jugement de l'âme, jugement dernier: contradiction complémentarité, chevauchement*?, in «Revue Mabillon. Revue Internationale d'Histoire et de Littérature Religieuses», 6, 1995, pp. 159-203.

luogo di redenzione. Il motivo delle pene è presente anche nel mosaico di Torcello, nelle icone del Sinai e nella miniatura del gr. 74, ma in questi casi parliamo di supplizi collettivi: si aprono dei piccoli scomparti entro cui i dannati sono raggruppati in base a peccati difficilmente individuabili, poiché nessun attributo terreno, a eccezione della distinzione di genere, ci suggerisce il motivo del loro tormento. Mouriki nota che il nostro specifico tipo di rappresentazione ha avuto invece una certa diffusione in età paleologa alla periferia dell'Impero: vedrebbe gli albori a Kastoria[111] attorno al XII secolo, per poi ritornare nel trecento nelle chiese di Kouvras [Tav. 31][112], Prizren[113], Asinou [Tav. 32][114], Dečani e infine nella chiesa di Ai Stratigos a Mani. Lo stesso titolo dell'articolo di Mouriki ci fa intendere immediatamente che le pene, in sede di lettura degli affreschi, vengono inglobate nella scena di giudizio finale; in effetti nei casi citati l'iconografia compare o all'interno dello stagno di fuoco in cui troneggia Satana, oppure in scomparti indipendenti che, data la mancanza dello stagno di fuoco, vanno a costituire automaticamente le pene infernali. Il motivo torna tra XIV e XV secolo in un numero cospicuo di chiese cretesi, dove troviamo una grande varietà di pene che per la standardizzazione della resa, la rozzezza e la sgrammaticatura delle iscrizioni, ci trasmettono una volontà di diretta comunicazione con il popolo[115].

[111] P. STYLIANOS, *Kastoria*, in *Byzantine art in Greece: Mosaics - wall paintings*, a cura di M. Chatzidakis, Athens, Melissa, 1985, pp. 80-81. Nella chiesa di Panagia Mavriotissa a Castoria, sono rappresentate tre figure nude, tra cui compare l'usuraio con il sacchetto di denaro appeso al collo, il "leccapiedi" appeso a testa in giù e il falsificatore di pesi. Entrambi sono motivi che avranno larga diffusione anche in occidente e sono qui disposti all'interno dello stagno di fuoco.

[112] D. MOURIKI, *An unusual representation of the last judgement in a thirteen century fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, Athens, Deltion of the Christian Archaeological Society, 1976, pp. 145-172. Nel caso di Kouvaras la rappresentazione si discosta da quella canonica che troviamo nelle alter chiese: i personaggi sono rappresentati a mezzo busto e vestiti, ma dal collo pendono I tipici attributi. Tra i peccatori la studiosa individua: il falsificatore del peso, Erode ed Erodiade, L'Archimandrita e il suo servo, due uomini che violano le proprietà terriere altrui e il ricco della parabola di Lazzaro (unico rappresentato a figura intera e nudo).

[113] *Ibidem*., nonostante io non abbia trovato fotografie che attestino la presenza qui del motivo, Mouriki afferma che nella chiesa di Panagia Ljeviska di Prizren (1313), oggi in Kossovo, è visibile il motivo del falsificatore di pesi e di colui che ara e viola le proprietà altrui. Mouriki ne segnala inoltre la presenza nella chiesa dell'Ascensione di Dečani.

[114] A. WEYL CARR, A. NICOLAIDES, *Asinou across the time: studies in the architecture and murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus,* Washington, Dumbarton Oaks, 2012, pp. 131-140. Qui le pene individuali sono rappresentate da: colui che ara il campo dei vicini, il mugnaio disonesto, l'usuraio, il calunniatore, il monaco e la donna che si è rifiutata di allattare il proprio figlio. Gli autori segnalano inoltre che il motivo in epoca lusignanea si ritrova anche in molte chiese cretesi.

[115] G. GEROLA, *Monumenti Veneti nell'isola di Creta,* 5, Bergamo, Officine dell'Istituto italiano delle arti grafiche, 1908, vol. 2, pp. 340-344. Tra le tante chiese annoverate nel testo, citiamo la chiesa di Santa Veneranda a Kjthiros e la chiesa di Santa Pelagia ad Apano Vianos.

Nel caso della chiesa del Cristo Antiphonitis invece, la lontananza del riquadro dalla scena infernale e il colore singolare dello sfondo non rintracciabile altrove, esplicitano la volontà di creare un luogo altro, etereo e isolato, dove i personaggi non hanno spazio di azione autonoma ma sono costretti a subire il perpetuo scandirsi della pena che si reitera senza tregua. Qui i dannati sono quattro: «the falsifier of the balances, the changer of landmarks, the dishonest miller, the glutton»[116] e sono resi immediatamente riconoscibili dalle iscrizioni che li accompagnano. Il falsificatore di pesi è un motivo che ricorre in tutte le chiese citate e la sua diffusione si può ricondurre all'esistenza di un problema sociale concreto in epoca bizantina, probabilmente legato alla cattiva fama che avevano i mugnai, accusati di falsificare il peso del grano; qui il mugnaio disonesto è un peccatore a sé stante ma non mancano casi in cui l'uomo con la bilancia viene ricondotto al mugnaio. Tra i due si interpone un'anima condannata a essere seviziata dallo stesso aratro con cui in vita aveva il vizio di arare anche i campi altrui. Notiamo come i tre peccati siano di estrazione popolare e, facendo riferimento a problematiche riscontrabili in una società prettamente rurale, siano riconducibili a una necessaria promessa di giustizia che avverrà nell'aldilà e che la chiesa fa al popolo bracciante, da sempre vittima delle iniquità terrene. Analizzando la rappresentazione delle pene individuali in Occidente, Baschet nota infatti come in ambito figurativo vengano prediletti peccati che pur non essendo stati puniti nel quotidiano non passeranno inosservati nell'aldilà, anzi verranno ripagati con pene poco violente ma durature e quindi ancor più laceranti di quelle terrene brutali ma immediate; in effetti il valore di tali supplizi si misura meglio con il loro significato simbolico che non con la violenza che effettivamente trasmettono[117]. Ripensando alla struttura sociale feudale importata a Cipro durante la 'venetocrazia', non stupisce la scelta di esporre la promessa di pene di natura strettamente rurale a un'altezza tale da essere immediatamente visibili e leggibili dai fedeli; al contrario non è altrettanto comprensibile la singolare rappresentazione del 'goloso' in tale contesto. Quest'ultimo dannato, vista la natura più frivola del suo peccato, non trova paralleli

[116] J.,A. STYLIANOU, *The painted churches of Cyprus* cit., cit. p. 484.
La trascrizione delle iscrizioni visibili dalle foto a mia disposizione è di Anna Calia: ο παραζιγιαστής; ο παραμιλώνας; ο παραβλακιστής.

[117] J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà : les représentations de l'enfer en France et en Italie (12.-15. Siècle)*, Rome, École française de Rome, 2014, pp. 522-523.

in altre chiese orientali, dove i motivi più ricorrenti sono strettamente legati a questioni di ordine sociale[118]; più verosimile sarebbe una sua derivazione occidentale, dove tra XIV e XV secolo, tra le fiamme dell'Inferno, verrà riservato spazio a disparate pene individuali collocabili indistintamente o in un Purgatorio dantesco dominato dalla legge del contrappasso, oppure tra i fastidi inflitti dai demoni infernali [Tav. 33][119]. Anche qui la reiterazione di motivi crea dei veri e propri *exempla*, tra i quali, a partire dagli anni '50 del '300, si diffonde anche l'immagine del goloso, che avrebbe dunque una specifica derivazione dall'omonimo girone dantesco[120].

I confronti, sia orientali che occidentali, non ci aiutano però nel motivare la collocazione del riquadro ocra ai margini del *Giudizio Universale* nella chiesa di Kalogrea. Tornando sulle tracce delle prime fonti ortodosse e attingendo ancora una volta dagli *Inni* di Efrem il Siro, notiamo che teorizzò un'interessante triplice suddivisione del Paradiso: egli immagina un'area esterna alla cinta del Paradiso, la cinta del Paradiso stessa delimitata dall'albero della conoscenza e infine , oltre questo confine naturale in cui incapparono Adamo ed Eva, l'albero della vita e la Gloria Divina. Nella prima zona esterna, oltre la quale si aprono i campi dell'Eden, Efrem colloca «i semplici e gli indotti che hanno mancato senza sapere,- coloro che - una volta castigato e pagato il dovuto, il buono li farà abitare ai bordi del paradiso e in quel pascolo benedetto si pasceranno di briciole […]»[121]. Per anacronismo non si può parlare esplicitamente di 'Purgatorio', ma pare trasparire piuttosto una sorta di tentazione da parte dell'autore nel cercare proprio in quella area esterna

[118] A. WEYL CARR, A. NICOLAIDES, *Asinou across the time: studies in the architecture and murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus* cit., Gli studiosi individuano nella varietà di pene proposte a Asinou una serie di gruppi a cui è riconducibile ciascun peccatore e quindi entro cui è classificabile ciascuna pena: coloro che hanno peccato in ambito agricolo, nella vita sociale o finanziaria, i peccati prettamente femminili e quelli riconducibili alla cerchia monastica.

[119] J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà: les représentations de l'enfer en France et en Italie (12.-15. Siècle)* cit., p. 518-519.

[120] E.P. NASSAR, *The iconography of Hell: from the Baptistery Mosaic to the Michelangelo Fresco*, in «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», n. 111, 1993, pp. 53-105. Nassar nel suo articolo analizza i legami che intercorrono tra i gironi infernali danteschi e le pene dell'inferno così come rappresentate nelle decorazioni musive italiane basso medievali e rinascimentali. I golosi, citati da dante nel VI canto dell'Inferno, in ambito figurativo compaiono per esempio: nell'affresco del Camposanto di Pisa di Buonamico Buffalmacco (1340), nella Cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze di Nardo di Cidone (1350), nella Chiesa della Collegiata di San Gimignano affrescata da Taddeo di Bartolo (1390) e nella tavola del Giudizio Universale del Beato angelico conservata a Berlino (1447).

[121] EFREM IL SIRO, *Inni sul Paradiso* cit., *Par. I, 16.*

un'attenuazione alla pena inflitta ai peccatori 'minori', un luogo di castigo come medicinale e cura per alcune anime:

> «Il Beato peccatore avrà ricevuto misericordia in quel luogo e sarà stato degno di accedere al circondario del paradiso e, anche se al di fuori, si pascerà per divina bontà. Riflettendo sono stato preso da timore avendo ardito supporre che forse tra il giardino e il fuoco verranno puniti e perdonati coloro che avranno trovato clemenza.»[122]

Vista la collocazione su una «cinta esterna», la dimensione ridotta, la disposizione esattamente a metà «tra giardino e fuoco» del nostro riquadro e rilevata la 'semplicità' delle colpe qui collocate, proprie di una plebe che pecca in modo inconsapevole, poiché ignara della parola di Dio, ipotizziamo che potrebbe essere una buona rappresentazione di quella terza parte di Paradiso a cui fa riferimento Efrem il Siro nei suoi *Inni*.

Le apocalissi apocrife forniscono poi altro materiale per queste rappresentazioni: nell'Apocalisse paolina, una delle fonti principali per l'iconografia del Giudizio Universale, il santo, prendendo come presupposto la prima lettera ai Corinzi[123], descrive le pene subite dai dannati esattamente alla stregua di quelle che verranno poi collocate nel Purgatorio[124]; mentre l'Apocalisse della Vergine potrebbe essere la fonte diretta dell'iconografia del falsificatore di pesi[125]. Occorre notare però che nell'Apocalisse di San Paolo non c'è una distinzione netta tra il luogo in cui brucia il fuoco di redenzione e quello in cui divampano le fiamme infernali imperiture, e lo stesso si può dire del *refrigerium* di Tertulliano; anche in Occidente il concetto rimarrà vago ancora per diversi secoli. Sarà solamente nel XIII secolo, nel clima teso delle controversie conciliari e in concomitanza con il crescente interesse dei teologi con la teorizzazione di un giudizio individuale, che si formalizzerà in via ufficiale il 'Purgatorio' latino. Nel 1254 Papa Innocenzo IV, previa segnalazione da parte del legato Eudes du Châteauroux del clima permissivo che regnava a Cipro nei confronti della Chiesa ortodossa, decise di affrontare il dibattito sul Purgatorio, il cui

---

[122] *Ibid*., *Par. X, 14*.

[123] *1 Cor. 3, 13-15*. «L'opera di ciascuno sarà ben visibile: infatti quel giorno la farà conoscere, perché con il fuoco si manifesterà, e il fuoco proverà la qualità dell'opera di ciascuno. Se l'opera, che uno costruì sul fondamento, resisterà, costui ne riceverà una ricompensa. Ma se l'opera di qualcuno finirà bruciata, quello sarà punito; tuttavia egli si salverà, però quasi passando attraverso il fuoco.».

[124] J. LE GOFF, *La nascita del purgatorio*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 44-48.

[125] H. PERNOT, *Descente de la Vierge aux Enfers d'après les manuscrits grecs de Paris*, in «Revue des Études Grecques», 13, 1900, p. 252.

mancato riconoscimento da parte dei greci, seppur secondario, era da sempre uno dei punti di divergenza tra le due chiese. Innocenzo IV era in realtà consapevole che la questione fosse di natura prettamente semantica, poiché in virtù della lettera di San Paolo ai Corinzi e dei passi del vangelo di Matteo[126], era innegabile l'esistenza di un luogo di pene destinato ai peccatori la cui anima era ancora salvabile; il Papa chiese però che ora tale termine venisse accettato anche dalla Chiesa greca[127]. A Costantinopoli poi il dibattito proseguì, sebbene sempre sotto tono rispetto alle altre controversie conciliari, e i latini ottennero la controfirma di un'addolcita definizione di 'pene purgali' redatta da Papa Clemente VI in occasione del secondo Concilio di Lione del 1274. Ancora vaghi rimanevano però sia la topografia di queste purghe, sia la natura delle loro fiamme[128]. Nel 1326 Papa Giovanni XXII inviò una lettera all'arcivescovo latino di Limassol, Bequini, lamentando non solo la presenza di Giacobiti e Nestoriani entro i confini cristiani, ma anche il diniego dell'esistenza del Purgatorio da parte dei greci. Infine desumiamo dalle cronache di Leontios Makhairas, vissuto attorno alla metà del XIV secolo, che quel luogo dove alcune pene potevano essere espiate patendo nel fuoco veniva definito Purgatorio esclusivamente dai latini[129].

L'allocuzione presentata da Clemente VI nel 1274[130] verrà controfirmata dai greci al Concilio di Firenze e al Concilio di Trento, ma a prescindere dalle definizioni prodotte da penne episcopali, è noto come non siano mai stati trovati dei riferimenti a un luogo e a una denominazione specifici nelle scritture, per cui lo

[126] *1 Cor. 3, 13-15; Mt. 12, 32.*

[127] Dalla prefazione scritta da Innocenzo IV: «Those Greeks are said to believe and to affirm truly and without doubt that the souls of those who die having undertaken penitence, but not having finished them, or of those who die without mortal sin, but rather with venial and small sins, are purged[…]doctors did not indicate the place of this purgation to them with a certain and proper name.» *The Cartulary of the Cathedral of the Holy Wisdom of Nicosia*, a cura di N. Coureas; C. Schabel, Nicosia, Cyprus Research Centre, 1997, pp. 238-240.

[128] J. LE GOFF, *La nascita del purgatorio* cit., pp. 325-326.

[129] W. DUBA, *The afterlife in Medieval Frankish Cyprus*, EKEE, 26, 2000, pp. 167-194. Duba sottolinea il ruolo centrale che ha avuto Cipro nella discussione tra oriente e occidente sulla definizione di Purgatorio, ripercorrendone le tappe storiche e documentarie in epoca lusignanea e dimostra come la questione, insieme alla visione beatifica, ebbe un ruolo importante in quel processo di 'normalizzazione' al dettame latino avviato fin dal loro primo insediamento della corona francese sull'isola.

[130] «La Chiesa romana dice e proclama che coloro che cadono nel peccato dopo il battesimo non devono essere ribattezzati, ma che ottengono con una vera penitenza, il perdono dei loro peccati. Che se sinceramente penitenti, essi muoiono nella carità prima di avere, con degni frutti di penitenza, riparato ciò che hanno commesso o omesso, le loro anime, come ci ha spiegato fratello Giovanni, sono purgate dopo la morte da *pene purgatorie* o purificatrici e, per il sollievo di tali pene, sono loro utili i suffragi dei fedeli viventi […]». J. LE GOFF, *La nascita del purgatorio* cit., cit. p. 323.

'pseudo purgatorio' di Efrem e il Purgatorio occidentale nascono entrambi da una necessità, da una parte intima e dall'altra di massa, di sapere dell'esistenza di un luogo di salvezza ed espiazione.

2.2.3 L'Inferno

Ma la bestia fu catturata e con essa il falso profeta […] Ambedue furono gettati vivi nello stagno di fuoco, ardente di zolfo […] E chi non risultò scritto nel libro della vita fu gettato nello stagno di fuoco. [Ap. 19, 21]

Il fiume che si dipana dalla mandorla iridescente, a discapito del suo colore rosso acceso, non sembra ardere come il fuoco, ma ricorda piuttosto un cordone ombelicale insinuatosi tra le viscere della terra per nutrire la creatura che vi abita [Tav. 34]. Secondo la teologia cristiana infatti i demoni sono degli angeli e, come tali, creature di Dio che avrebbero però scelto deliberatamente, per orgoglio, di ribellarsi a Dio, perdendo così il rango a loro assegnato. Siccome dopo la loro caduta il posto vicino a Cristo era stato assegnato agli uomini, ora il loro obiettivo è di tentarli per attrarli nella loro stessa condizione infernale[131]. Così lo pseudo Psello presentava gli angeli di Satana, mantenendosi in linea con una tradizione condivisa già da tempo nel mondo ortodosso[132] e che troverà spazio anche nel Rinascimento occidentale attraverso le traduzioni di Marsilio Ficino. Nell'opera *De operatione daemonum*, la cui attribuzione a Psello è stata smentita da Goutier[133], l'autore tramite l'espediente platonico del dialogo si diverte particolarmente a descrivere e classificare i demoni, creando un degno contraltare alle nove schiere angeliche; nonostante Trace, il personaggio a cui lo pseudo Psello dà voce, si dilunghi nel

[131] E. CORSINI, *Angeologia e demonologia nell'Apocalisse di Giovanni*, in *L'autunno del diavolo. Diabolos, dialogos, daimon*, (Convegno di Torino, 17-21 ottobre 1988), a cura di E. Corsini, E. Costa, Milano, Bompiani, 1990, pp. 189-198.

[132] Prima del *De operatione daemonum* (XI sec.): Dionigi l'Areopagita nel IV secolo aveva per primo descritto la schiera celeste, dichiarando che i demoni non sono cattivi per loro natura, ma per loro volontà, essendo il male una semplice alterazione della natura; Massimo il Confessore nel VI secolo aveva sviluppato le dottrine dell'Areopagita e a proposito dei demoni sosteneva che era stata la loro gelosia a renderli nemici di Dio, ma anche suoi servi e giustizieri; Giovanni Climaco nel VII secolo sottolineava come essi nonostante la loro natura demoniaca mantengano fattezze angeliche con cui ci ingannano; infine Giovanni Damasceno affronta il problema della creazione del male e quindi del demonio da parte di Dio con l'inconsistenza del rapporto duale tra bene e male, dichiarando che solo il bene esiste, mentre il male è da esso generato tramite il libero arbitrio dell'uomo. J.B. RUSSELL, *Il diavolo nel medioevo*, Roma, Laterza, 1987, pp. 11-30.

[133] P. GAUTIER, *Pseudo-Psello: Graecorum opiniones de daemonibus*, in «Revue des études byzantines», n. 46, 1988, pp. 85-107.

raccontare le varie attività blasfeme in cui i demoni si dilettano, si esenta però dal delineare una descrizione fisica del diavolo, di cui riferisce semplicemente che debba avere corpo simile a quello degli angeli[134]. Alla luce del suo studio sulle fonti agiografiche di IX e XI secolo, Joannou ha infatti rilevato come il mondo diabolico godette di una cospicua frequenza negli scritti dei santi, ma che al contrario la sua presenza è praticamente nulla nella produzione iconografica dello stesso periodo ed è perciò che l'autore del *De operatione daemonum*, come i suoi predecessori, non ebbe gli strumenti per poterlo descrivere[135]. Lo 'stratagemma' messo in pratica negli scritti teologici e agiografici sarebbe dunque quello di rendere, tramite lo strumento narrativo, il più labile possibile la figura del demonio: descrivendolo come un tormento dilagante nel quotidiano o un microbo[136] che agisce in modo subdolo senza mai disegnarne delle caratteristiche stabili e convenzionali, il male non è facilmente rappresentabile e di conseguenza esorcizzabile[137]. Non solo nel definirlo ma anche nell'appellarsi a lui non c'è una maniera univoca: i vangeli parlano indistintamente di 'satanas' o di 'diablos', mentre è Dante ad associare Lucifero, la prima stella del mattino, al primo angelo a essersi ribellato. Partendo quindi da questa presupposta incertezza letteraria e dottrinale, si intendono meglio le motivazioni di una tradizione figurativa del male piuttosto tarda. Nell'XI secolo il mondo bizantino rappresenta il demonio come un vegliardo dal corpo blu e dai capelli e la barba bianca, assiso su un trono mostruoso e vestito solamente di un gonnellino: è l'Ade dell'*Inferno* di Torcello [Tav. 35], dell'avorio del Victorian and Albert Museum, ma anche dell'*Anastasis* del monastero di Daphni e quella della volta occidentale della basilica

[134] *Michele Psello. Sull'attività dei demoni*, tr. U. Albini, intro e note F. Albini, Genova, Edizioni Culturali Internazionali, 1985, pp. 7-14. Trace e Timoteo, due amici, si incontrano casualmente a Bisanzio dopo che Trace aveva passato un periodo presso un gruppo di miscredenti; nonostante inizialmente Timoteo sia titubante e Trace non particolarmente disponibile al racconto dell'esperienza, in un secondo momento si innesca il tipico incalzare dell'*eratopokrìseis*.

[135] P.P. JOANNOU, *Démonologie populaire-démonologie critique au XIe siècle. Le vie inédite de S. Auxence par M. Psellos*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1971, pp. 42-43.

[136] Richalm, Abate cistercense di XIII secolo, in un resoconto sul diavolo lo definisce proprio "microbo", con i suoi piccoli agenti dilaganti. L. LINK, *Il diavolo nell'arte*, Milano, Mondadori, 1995, cit., p. 82.

[137] E.V. MALTESE, *Il diavolo nell'arte: demonologia dotta e tradizioni popolari,* in *L'autunno del diavolo. Diabolos, dialogos, daimon*, (Convegno di Torino, 17-21 ottobre 1988), a cura di E. Corsini, E. Costa, Milano, Bompiani, 1990, pp. 317-333. "Si può rilevare dunque una generale disaggregazione dell'immaginario del demonio, che pone ostacoli alla realizzazione di archetipi unificanti e canoni figurativi." Cit. p. 329.

di San Marco[138]. Si tratta di una figura pacata che è semplicemente il contraltare nel Regno degli Inferi di quello che Dio è nel Regno dei Cieli, ma disposto in una posizione marginale e decentrata poiché è anche il giustiziere di cui Dio si serve per punire i dannati. Solamente alle periferie dell'Impero, nel XV secolo verranno assimilati gli attributi bestiali tipicamente occidentali quali le corna, gli zoccoli o gli artigli, il pelo fluente, la dentatura prominente e le espressioni terrifiche. Questi ultimi attributi sono invece una costante nella tradizione figurativa occidentale già tre e quattrocentesca, dove l'evoluzione diabolica è incalzante: progressivamente le ali d'angelo si fanno ali di pipistrello, la testa si triplica con valore antitrinitario, il colore blu residuo dell'idolatria pagana si fa sempre più scuro simboleggiando la lordura delle grotte infernali e il corpo viene esposto in tutta la sua nudità mentre addenta voracemente i dannati per espellerli immediatamente senza averli digeriti[139]. La differenza di fondo che indirizza le due culture figurative secondo direttrici opposte, per ciò che concerne l'iconografia cristiana, è da ricercarsi nella teologia: la teologia bizantina apofatica areopagitica rifiuta la comprensione dell'essenza divina tramite concetti umani ed è dunque dicendo ciò che Dio non è, e non il contrario, che il teologo dice realmente la verità, perciò il fedele dovrà adottare vie altre rispetto a quella gnoseologica per poter comprendere il Creatore[140]. Il problema della conoscenza del Creatore si estende poi a tutto il creato e quindi anche al diavolo in quanto angelo e figlio di Dio, il cui male intrinseco si spiega non come un dualismo tra bene e male, ma come semplice mancanza di bene. Al contrario la teologia cattolica concepisce la piena padronanza gnoseologica di Dio e la retorica artificiosa del sillogismo è il mezzo dialettico prediletto per realizzare il percorso conoscitivo dell'essenza divina. Creando quindi un parallelismo tra quest' 'antropologia cristologica' e la cultura iconografica, si intendono meglio le motivazioni che sono alla base di un'immagine del male pacata e per nulla minacciosa in Oriente e al contrario bestiale e terrifica in Occidente.

[138] «The magnificent dark (purple-gray) figure, whit white hair shaded in blue-green, bloodshot eyes, and flashing teeth […]»: le caratteristiche fisiche sono le stesse dell'Ade di Daphni e di Torcello, ma come nota Demus alla retorica ellenistica di Daphni si contrappone la profonda espressività di San Marco. O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, 4, Chicago, The University Press, 1984, vol. 1, cit. p. 206.

[139] L'evoluzione iconografica in tutte le sue varianti qui riassunta è spiegata approfonditamente in L. LINK, *Il diavolo nell'arte* cit., pp. 48-81.

[140] J. MEYENDORFF, *La Teologia Bizantina. Sviluppi storici e temi dottrinali*, Casale Monferrato, Marietti, 1984, pp. 21-23.

Tornando ora al profilo iconografico del diavolo di Antiphonitis, alla luce di questa distinzione fondamentale, notiamo la presenza di caratteristiche che potremmo definire 'di frontiera' rispetto ai due tipi delineati. Il corpo è completamente ricoperto da una peluria scura, come nel Satana della cappella Bolognini di San Petronio o della tavola di Beato Angelico del Museo di San Marco; tempie spuntano due corna ricoperte di diademi[141] e le mani sono umane, mentre le zampe posteriori sono dotate di lunghi artigli che trasmettono una certa instabilità e goffaggine nell'incedere, esattamente come nel diavolo dell'Arena [Tav. 36] o in quello della basilica di Santa Maria Maggiore a Tuscania [Tav. 37]; come in quest'ultimo caso le gambe sono disposte "a diamante", posa ricondotta in altra occasione alla postura dei sovrani ritratti sui tessuti sasanidi[142], similitudine che, se correlata a quell'instabilità di cui si è detto, ben calzerebbe con l'immagine di un sovrano destinato a «essere tormentato giorno e notte per i secoli dei secoli»[143]. I tratti del volto non hanno invece nulla di animalesco e ricordano il perfettamente antropomorfizzato vegliardo bizantino o ancora una volta il diavolo dell'Arena: l'espressione non trasmette alcun tipo di patetismo, né ricorda i volti sfigurati da maschere grottesche del demonio del Battistero di Firenze, di quello di Pomposa o di Tuscania. Come da tradizione il diavolo di Antiphonitis siede su un faldistorio animato da due teste animali intente anch'esse a divorare i dannati, ma il sedile pieghevole è stato qui semplificato rispetto ai virtuosismi di grovigli mostruosi che troviamo nell'avorio di Londra o nel Battistero di Firenze e siamo ancor più lontani dal mostro marino su cui siede il vegliardo dell'icona del Sinai. Sebbene non si distingua il tipico incrocio di bracci a X, è immediato il riferimento al faldistorio vescovile decorato con protomi leonine di epoca medievale, la cui funzione liturgica tradizionale si trasforma qui, in virtù del contesto, in strumento dissacrante[144]. Nonostante gli attributi demoniaci, vista l'estrema pacatezza del volto e l'assoluta mancanza di patetismo nei movimenti, non fosse per l'atto vorace del divorare i corpi ancora in vita e per l'iscrizione che ne

[141] «E vidi salire dal mare una bestia che aveva dieci corna e sette teste, sulle corna dieci diademi e su ciascuna testa un titolo blasfemo[…]» *Ap. 10, 1*.

[142] L. LINK, *Il diavolo nell'arte* cit., pp. 145-146. Osservando il timpano della Cattedrale romanica di Saint Lazaire ad Autun, l'autore si sofferma sulla posa delle gambe da lui definita a "diamante" e ipotizza che il motivo possa derivare dalle figure frontali dei sovrani rappresentati sui tessuti sasanidi.

[143] *Ap. 20, 10*

[144] F. GANDOLFO, *Faldistorio*, in EAM, vol. VI, pp. 75-78; A.A. SCHMID, *Faldistorium*, in RDK, VI, 1973, pp. 1219-1237.

accompagna l'immagine definendolo "l'insaziabile dell'Ade"[145], difficilmente il nostro Satana ci farebbe pensare alla lussuria, all'invidia o all'avidità di cui è tradizionalmente simbolo e da cui i fedeli sono chiamati ad avvedersi. Inoltre attorno alla sua figura non infervora il caos, ma lo spazio è colmo solo del buio dello stagno così che la sua immagine, di dimensioni uguali a quella del Cristo in mandorla, ha tutto lo spazio per mostrarsi frontalmente acquistando quasi la piena centralità della composizione: tali caratteristiche sottolineano la sua nuova importanza rispetto alle rappresentazioni bizantine prese a esempio. Notiamo infatti che col tempo, per volere degli artisti, il male tende ad acquisire una posizione sempre più centrale: se nel Battistero di Firenze e a Sant'Angelo in Formis il diavolo e i suoi adepti sono relegati a una posizione marginale rispetto al Cristo giganteggiante mentre a Fossa sono sorprendentemente assenti, invece a Pisa il loro ruolo acquista nuova importanza e nulla possono invidiare a Cristo e alla Vergine in mandorla. Tra tre e quattrocento si instaura quindi un sistema bipolare tra bene e male, in cui lo scarto tra i due è rappresentato semplicemente dalla posizione in gloria dell'uno e nelle viscere della terra dell'altro[146]. Anche ad Antiphonitis si rispetta quest'evoluzione tutta occidentale e la posizione paritaria tra i due è accentuata dal cordone ovoidale che incornicia la bestia esattamente come la mandorla iridata incornicia il Salvatore; qui rispetto all'iconografia orientale si è persa inoltre la rappresentazione dell'Anticristo in grembo a Satana, che ha ora entrambe le mani impegnate nell'afferrare corpi e ingerirli per il gusto di defecarli immediatamente e gettarli così nella gola dell'Inferno, la "seconda morte".

> *Il mare restituì i morti che esso custodiva, la Morte e gli inferi resero i morti da loro custoditi e ciascuno venne giudicato secondo le sue opere. Poi la Morte e gli inferi furono gettati nello stagno di fuoco. Questa è la seconda morte, lo stagno di fuoco. [Ap.20,13-14]*

L'angelo tubicino risveglia i morti, i fedeli di Satana partecipano alla psicostasia con gli arcangeli *e chi non risultò scritto nel libro della vita fu gettato nello*

[145] Il titulo in caratteri bianchi campeggia sullo sfondo scuro al di sopra dello stagno degli inferi: "ο ακόρεστος Αδης". La trascrizione e la traduzione sono di Anna Calia.

[146] J. BASCHET, *Satan, Prince de l'enfer: le développement de sa puissance dans l'iconographie italienne (XIIIe - XVe siècle),* in *L'autunno del diavolo. Diabolos, dialogos, daimon*, (Convegno di Torino, 17-21 ottobre 1988), a cura di E. Corsini, E. Costa, Milano, Bompiani, 1990, pp. 189-198.

stagno di fuoco. La seconda morte, quella dove si patiranno in eterno i supplizi infernali non è qui rappresentata: non c'è il groviglio di corpi nudi che si avvicendano tra le fiamme come nell'Inferno di Firenze [Tav. 38] o in quello scolpito da Maitani a Orvieto, ma probabilmente, come nota Baschet osservando il giudizio padovano, del vero stagno infernale è rappresentato solamente l'ingresso. La voragine in cui vengono gettati i corpi defecati sarebbe dunque la seconda morte dell'Apocalisse e ciò spiegherebbe la presenza di dannati ancora vestiti dei loro attributi terreni che guardano i loro corpi nudi gettati nella gola dell'Inferno [Tav. 34]: essendo questi già stati giudicati e di conseguenza collocati nel Regno di Satana, possono prevedere quale sarà la loro fine ultima. L'iconografia della gola infernale ha origine nei manoscritti di produzione anglosassone, per poi trovare pieno sviluppo in Francia, dove i primi esempi sono riscontrabili nei manoscritti miniati e sui frontoni scultorei delle cattedrali romaniche[147]. La scelta di rappresentare di volta in volta le fauci di un mostro oppure una voragine apertasi nel terreno, non può essere giustificata da alcuna fonte scritta, perciò l'iconografia sembra nascere dalla volontà di rendere metaforicamente il terrore che suscita l'Inferno divorante e sconfinato nei dannati che vi si apprestano; non a caso il passaggio è sempre stretto e angusto, mentre lo spazio sotterraneo, per poter accogliere il gran numero di anime, deve essere abissale[148]. Il motivo dalla Francia giunse in Italia ad alimentare le fantasie dei pittori tardo medievali[149], mentre non ve ne è traccia nel mondo bizantino. A Kalogrea l'artista ha scelto di disporre la massa indistinta dei dannati in attesa nella lingua di fuoco che si apre all'estrema destra della composizione[150], per poi puntare i riflettori sul gruppo di otto personaggi stanti sulla soglia della gola. L'iscrizione ci precisa la presenza di un giovane Caifa e del canuto Anna, sacerdoti israeliti al cospetto dei quali venne condannato Gesù dopo la cattura:

[147] Il Salterio di Bianca di Castiglia, *Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1186*, c. 170; Salterio di Margherita di Borgogna, *Paris, Biblioteque Sainte-Geneviève, ms. 1273*, c. 19; timpano del portale occidentale di Sainte Foy a Conques; timpano del portale occidentale di Saint-Etienne a Bourges.

[148] J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà : les représentations de l'enfer en France et en Italie (12.-15. Siècle* cit., p. 233 et sgg.

[149] Tuscania, basilica di Santa Maria Maggiore; Abbazia di Pomposa, affresco in controfacciata di Vitale da Bologna; Fornovo di Taro, Santa Maria Assunta, formella scultore collocata sulla facciata esterna.

[150] Il particolare non è visibile dalle foto, ma, essendo rimasto intatto in loco un frammento di questa scena, è ancor' oggi visibile.

Allora i soldati, con il comandante e le guardie dei Giudei, catturarono Gesù, lo legarono e lo condussero prima da Anna: egli infatti era suocero di Caifa, che era sommo sacerdote quell'anno. Caifa era quello che aveva consigliato ai Giudei: «È conveniente che un solo uomo muoia per il popolo» [Gv. 18, 12]

I due sacerdoti sono seguiti da un gruppo di ebrei, mentre a sinistra della gola infernale i copricapo bianchi dei due personaggi in prima fila ci suggeriscono che si possa trattare dei farisei[151], fermamente condannati da Gesù, insieme agli scribi, alla preclusione dal Regno dei Cieli: *Io vi dico infatti: se la vostra giustizia non supererà quella degli scribi e dei farisei, non entrerete nel regno dei cieli.*[152]. Il motivo non è nuovo, infatti nella cattedrale della Madre di Dio di Prizren, terminata nel 1313, questi stessi personaggi compaiono nel fiume di fuoco[153].

L'ultimo soggetto della scena sono i tre demoni che stanno sfuggendo dallo stagno infernale per dirigersi verso gli arcangeli intenti nella psicostasia. Un po' goffe nel volo, le tre figurette blu, nella loro nudità, non trasmettono alcun sentimento di terrore o minaccia: sono semplicemente dei disturbatori, degli agenti infestanti mandati da Satana e intenti a falsare l'esito della pesatura e di portare presso di sé il maggior numero di anime possibile. In virtù dell'attenta analisi condotta da Garidis sulla rappresentazione dei demoni nelle scene di giudizio finale [Tav. 39], notiamo come le figure dall'aspetto antropomorfo, eccetto per l'aggiunta delle ali che li connotano come angeli e delle corna che ci ricordano la loro affinità con Satana, sono perfettamente in linea con la tipologia più diffusa a Bisanzio, ancora esente dall'influenza occidentale che porterà le rappresentazioni in epoca post-bizantina a delle declinazioni zoomorfe fantasiose[154].

2.2.4 Gli Eletti.

Egli manderà i suoi angeli, con una grande tromba, ed essi raduneranno i suoi eletti dai quattro venti, da un estremo all'altro dei cieli.[Mt. 24, 31]

---

[151] M.K. GARIDIS, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle* cit., pp. 85-86. I Farisei sono peccatori "a priori", devono pagare il fatto di aver crocifisso Gesù.

[152] *Mt. 5, 20.*

[153] B. MILJKOVIC, *La seconda venuta di Cristo nella pittura medievale serba* cit., p. 180.

[154] M.K. GARIDIS, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle* cit., p. 31. L'autore nota come questa tipologia si mantiene simile nelle chiese della Cappadocia di X secolo, così come nelle icone del Sinai, negli affreschi delle chiese serbe di XIV secolo e in quelli di Mystra e di Chora, confermando l'esistenza di un vero e proprio tipo "standardizzato" comune a tutta l'area di influenza bizantina.

Al suono della tromba le anime degne riprendono possesso dei propri corpi e, dopo la lunga attesa nel giardino dell'Eden, ritornano ognuno con le proprie peculiarità fisiche e somatiche per godere della gloria divina. Quelle anime che erano state condotte da Pietro attraverso la porta del Paradiso Terrestre si ritrovano qui organizzate in tre numerose schiere che si volgono a guardare la fine tragica toccata ai dannati: «le parti si osservano con reciproco stupore, svelando una all'altra le proprie opere»[155]. Abramo e la Vergine conducono la schiera di vescovi, preti e monache, che guadagnano come da tradizione una posizione privilegiata nel processo di ascensione verso la *Sekinah*. La barba appuntita e la chioma scura leggermente stempiata del personaggio dal volto sottile che introduce la teoria di padri, ci confermano la presenza di San Basilio quale guida spirituale della chiesa del Cristo Antiphonitis. Il Santo a cui faceva capo l'ordine qui operante, è l'unico a vestire l'*omophòrion* liturgico: sopra lo *stichàrion* bianco riservato ai sacerdoti, si intravede l'*epitrachélion* gemmato che discende verticalmente fino ai piedi della tunica in parte coperta dal *phelònion* indossato dai vescovi durante il rito liturgico. Attorno al collo l'*oràrion* ricorda il panno di Cristo, mentre dall'*omophòrion* pendono i *gammata*, ad amplificare la solennità del momento. Il personaggio dai capelli canuti e la barba corta e tonda alle spalle di San Basilio immaginiamo possa essere Gregorio Nazianzeno, mentre inconfondibile è il volto dell'autorevole Giovanni Crisostomo dalla barba corta e la nuca calva, che sebbene sia vestito di tutti i paramenti sacri, non indossa il *phelònion*, prerogativa dell'officiante della liturgia. A completare la triade dei luminari cappadoci, a fianco di Basilio Magno e Gregorio Nazianzeno, presenzia Gregorio di Nissa, dalla caratteristica barba lunga e appuntita; alle sue spalle, dato il singolare copricapo, non può che essere presente Santo Spyridon, a cui segue un folto gruppo di monache e sante. La schiera superiore è costituita dai personaggi dell'Antico Testamento: i Re guidati da Salomone e Davide sfoggiano corone, collari gemmati ed *epimanìkia*, mentre la schiera di profeti costituisce il seguito di Daniele vestito di un mantello scuro dalla fibula gemmata[156]. Probabilmente chiudono le fila Adamo ed Eva, che non compaiono come di consueto in posizione privilegiata al

[155] *Par. VII, 29.*

[156] Per lo studio delle vesti: M. PARANI, *Reconstructing the reality of images: byzantine material culture and religious iconography: (11th-15th centuries)* cit.; G. BABIĆ, *Abbigliamento liturgico*, in EAM, pp. 44-48; C. WALTER, *Art and Ritual of the Byzantine Church* cit.

centro della rappresentazione, ma sono confinati ai margini del gruppo. I motivi di questa scelta potrebbero trovare spiegazione attingendo ancora una volta dalle omelie di Giovanni Damasceno, che sembra portare avanti una vera e propria invettiva contro Eva: la progenitrice aveva fatto precipitare l'uomo nell'abisso più assoluto, da cui Maria è l'ancora di salvezza. Damasceno abbraccia dunque la visione paolina di Cristo come nuovo Adamo e di Maria come riparatrice del misfatto di Eva[157]. L'ultima schiera è quella dei martiri, tra i quali spiccano il rosso del mantello centrale, simbolo per l'appunto di martirio, la veste militare costituita dall'armatura, il *diadema* e la gonna del personaggio alla sua destra e infine il copricapo dal drappo bianco del martire che chiude le fila. La documentazione fotografica ci permette di scorgere infine un gruppo di astanti disposti di scorcio nell'intercapedine tra la superficie musiva settentrionale e la colonna nord-occidentale [Tav. 40], in cui dall'alto distinguiamo: una figura vestita di saio e cappuccio con una croce pendente sul petto, la cui barba plasticamente divisa in due ciocche a scoprire il mento, ci suggerisce l'identificazione con Sant'Antonio Abate, seguito da un altro personaggio canuto, dalla stessa veste tipica degli asceti, che nulla ci impedisce di identificare proprio con Efrem il Siro. Segue il Prodromos e chiude infine la serie un asceta dal tipico saio scuro, il cui capo coperto da un particolare turbante bianco fa immediatamente pensare all'iconografia di Damasceno, con l'incongruenza però di un volto giovane e sbarbato che non gli si addice.

I personaggi rappresentati nelle tre schiere in raccolta non ci raccontano nulla che si discosti dalla tradizione, se non per la presunta estromissione di Adamo ed Eva in seconda fila. I particolari che più di altri ci interessano ai fini del nostro discorso sono la verosimile presenza ai margini del racconto di Efrem il Siro e di Giovanni Damasceno, per le cui identificazioni, in mancanza di iscrizioni non possiamo che affidarci ai pochi particolari attribuitigli dalla cultura figurativa orientale.

2.2.5 Gli Angeli.

Al centro, tra le due parti, due arcangeli con il tridente sorvegliano lo stagno maleodorante, però a differenza di quanto accade nel vangelo di Stoudios o a Torcello, gli angeli armati non sono intenti a sorvegliare i dannati, ma a difendersi dagli screzi dei diavoli. Come detto, i servitori di Satana non venivano presi sul serio

[157] *Omelie Cristologiche e Mariane. Giovanni Damasceno* cit., pp. 7-34.

dalla cultura orientale, ma ricoprivano un ruolo che definiremmo 'tragicomico', poiché semplicemente intenti nel falsare la pesatura delle anime al fine di attrarre nella propria cerchia il maggior numero di dannati possibile. Così come nell'icona del Sinai di XII secolo, anche ad Antiphonitis un arcangelo regge la bilancia, mentre quello alle sue spalle lo aiuta a difendersi dalle burle dei demoni. Secondo la tradizione l'angelo con la bilancia tra le mani viene ricondotto a Michele, anche se tale identificazione non avrebbe alcun fondamento e la diffusione dell'imprecisa attribuzione si potrebbe semplicemente spiegare con un ipotetico processo di slittamento di attributi intercorsa con il San Michele psicopompo che 'conduce le anime', ma non le pesa. La bilancia, nella sua posizione centrale, assume un importante significato simbolico: è l'oggetto che salva i fedeli *in extremis*, il punto di incontro tra il bene e il male e parallelamente il luogo in cui si consuma lo scontro tra angeli e demoni[158]. Tra Oriente e Occidente l'iconografia riassume un processo giudiziario strutturato che può assumere sfumature differenti a indiscrezione dell'artista: ad Asinou per esempio è in atto la 'pesatura delle azioni', poiché l'angelo e il diavolo portano entrambi un fascio di *rotouli* con le azioni rispettivamente buone e cattive di ciascuna anima e ne verificano il peso[159]; a Voronet il motivo è lo stesso, ma l'anima giudicata presenzia esattamente sotto l'ago della bilancia; a Fossa e a San Pellegrino è in atto la 'pesatura delle anime' e l'angelo pone sui piatti due anime differenti [Tav. 41], dal cui confronto si giudicherà la bontà dell'una o dell'altra[160]; ad Antiphonitis invece l'angelo dispone su un piatto l'anima giudicata e sull'altro piatto o una pergamena su cui campeggia l'elenco delle azioni terrene, o forse il peso delle cattive azioni in confronto al quale l'anima, per poter essere salvata, deve essere più leggera [Tav. 34]. Baschet ha poi individuato tre tipologie di pesatura, strettamente correlate agli attori e al loro reciproco ruolo: lo scontro fisico tra angeli e demoni per accaparrarsi le anime, la partecipazione civile delle due parti per

[158] L. REAU, *Iconographie de l'art chretien* cit., pp. 59-51.

[159] A. WEYL CARR, A. NICOLAIDES, *Asinou across the time: studies in the architecture and murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus* cit., pp. 131-135. La pesatura delle azioni, nel caso di Asinou perfettamente riconoscibile, sembra essere il più diffuso in territorio bizantino, dove non ho trovato altri esempi di anime nude disposte direttamente sul piatto della bilancia.

[160] M. ANGHEBEN, *Le Jugement Dernier de Fossa: une vision eschatologique intégrant la représentation du jugement immédiat* cit., pp. 412-414. L'autore analizza il caso di Santa Maria ad Cryptas a Fossa e nota come in questo caso la pesatura delle anime, essendo posta nel primo registro della rappresentazione e immediatamente prima la resurrezione dei corpi, rappresenti il giudizio immediato, così come accade nella miniatura del *ms. gr. 74*.

l'emissione del giudizio e infine la messa in scena giudiziaria a cui partecipano solennemente Cristo, gli intercessori e gli apostoli. Ad Antiphonitis ha luogo l'affronto fisico tra le due potenze che, secondo lo studioso francese, trova la propria fonte letteraria nel quarto libro dei Dialoghi di Gregorio Magno e gode di grande diffusione in Occidente a partire dal XII secolo, quando inizia a comparire nei libri miniati e sui frontoni scultorei delle cattedrali francesi[161]. Il tipo è caratterizzato da una gestualità animata ed è il pretesto per l'incontro tra i due poli, da cui scaturirà uno scontro che avviene sotto gli occhi di Cristo nel ruolo di garante della giustizia.

La singolarità della psicostasia così come rappresentata ad Antiphonitis e il suo rapporto con il contesto ci consegnano una lettura piuttosto confusa del soggetto. A prescindere dalle modalità processuali di giudizio, siamo certi che a essere valutata qui sia l'anima e non ancora il corpo, ma la bilancia rientra nel riquadro del giudizio finale e gli arcangeli dialogano con i demoni provenienti dagli inferi; ne deduciamo che pur non essendo qui applicabile la teoria di Angheben, che farebbe coincidere la pesatura con il giudizio individuale, gli arcangeli stanno portando a termine un compito che è contemporaneo alla fine dei tempi, ma precedente alla reincarnazione[162].

> *Egli manderà i suoi angeli, con una grande tromba, ed essi raduneranno i suoi eletti dai quattro venti, da un estremo all'altro dei cieli. [Mt. 24, 31]*

Sul lato destro, vestito di un *loros* elaborato, sopraggiunge l'angelo tubicino che con il suono della sua tromba resuscita i morti consentendo così il ricongiungimento delle anime ai corpi. Secondo l'Apocalisse gli angeli sarebbero quattro, ma non è inusuale la rappresentazione di un solo angelo musicante che si erge a simbolo del momento apocalittico[163]. Solitamente, sia nei giudizi bizantini che

[161] J. BASCHET, *Jugement de l'âme, jugement dernier: contradiction complémentarité, chevauchement*? Cit., pp. 173-174. L'autore cita per esempio la miniatura dell'opera intitolata Scivas di Ildegarda di Bingen.

[162] Nella miniature del *ms. gr. 74* la pesatura è posta nel primo ordine, esattamente tra l'Eden e le pene collettive, così come a Fossa; nelle icone del Sinai la posizione è la medesima, ma la resurrezione dei corpi è antecedente e inserita in un ordine inferiore; a Torcello come ad Antiphonitis la pesatura è posta nel secondo ordine, al di sopra dell'Eden e delle pene purgali.

[163] Nelle opera bizantine prese a esempio gli angeli tubicini sono sempre uno o due, mentre nel Battistero di Firenze, a Sant'Angelo in Formis o nel giudizio giottesco, il disegno apocalittico viene rispettato alla lettera. In generale in occidente l'Apocalisse Giovannea e il ciclo di Beato di Lebiana sono le fonti più sfruttate, mentre in oriente, come già detto, i riferimenti sono spesso a omelie patristiche o ad apocalissi apocrife.

in quelli occidentali, quest'ultimo è accompagnato da un angelo intento ad arrotolare la volta celeste, motivo qui del tutto assente. Sul fiume di fuoco si scorge invece un angelo guerriero, è l'*archistrategos*, il generale dei guardiani di Dio, che in virtù del suo ruolo è vestito della tipica veste militare: il torace è forse protetto da un'armatura, mentre sui fianchi cade una gonna cinta in vita dal *diadema*, le gambe e le braccia sono strette in protezioni tipiche della divisa militare bizantina, mentre attorno al collo è annodato un mantello pendente lungo le spalle[164].

> *Quando il Figlio dell'uomo verrà nella sua gloria, e tutti gli angeli con lui, siederà sul trono della sua gloria.[Mt. 25,31]*

Infine una schiera di angeli è radunata attorno alla mandorla del Cristo e si incurva seguendone il profilo, fino a decorare l'intradosso della centina[165]; il numero di angeli non sembra essere significativo e vestono tutti una lunga tunica su cui cade il tipico *loros* gemmato. Nonostante lo pseudo Dionigi l'Areopagita, nel suo celebre trattato *De coelesti hierarchia*, avesse fissato il numero delle schiere celesti a nove e ne avesse descritto attributi e funzioni specifiche, sappiamo che tale classificazione non trovò una costante controparte iconografica: talvolta, rispettando il testo, sono ritratti in gloria precisamente nove angeli oppure nove cori disposti in tre triadi[166]; talaltra, come accade qui, è rappresentata semplicemente una schiera imprecisata che, rispettando connotati tradizionalmente riconosciuti, rimanda al significato generale assegnato alle creature celesti[167]. L'idea di stabilire una scala ascensionale entro cui disporre i cori angelici, ideata alla stregua di quella terrena, aveva come palese obiettivo quello di riconfermare ancora una volta il parallelismo che intercorre tra

[164] M. PARANI, *Reconstructing the reality of images: byzantine material culture and religious iconography: (11th-15th centuries)* cit., pp. 154-158. Per un confronto vd. Pl. 165, Cameo con inciso l'Arcangelo Michele, 'il guardiano' del Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris.

[165] Nelle glorie angeliche bizantine gli angeli si dispongono a coronamento della mandorla e solitamente compongono una schiera molto numerosa, che si rifà probabilmente a *Dan. 7, 10*: *Un fiume di fuoco scorreva e usciva dinanzi a lui, mille migliaia lo servivano e diecimila miriadi lo assistevano*. Per esempio tra le opere già citate notiamo che il motivo è ben visibile: in entrambe le icone del Sinai, nel mosaico di Torcello, nell'avorio di Londra , nella miniatura del *Paris, BNF, ms. gr. 74,* e poi ancora a Chora o a Voronet.

[166] A Sant'Angelo in Formis gli angeli sono esattamente nove, mentre nel Battistero di Firenze sono rappresentati tutti e tre gli ordini di ciascuna gerarchia con rispettivi attributi. Un buona esemplificazione figurativa delle tre gerarchie si trova nella cupola del Battistero di San Marco.

[167] B.BRUDERER EICHBERG, *Les neuf chœurs angélique* cit., pp. 111-113.

mondo terreno e sfera celeste: non a caso un altro importante trattato dell'areopagita è intitolato *De ecclesiastica hierarchia*.

Il *loros* è, a partire dal IX secolo, connotato obbligato della veste imperiale, ma in occasione di specifiche feste liturgiche, come il banchetto pasquale, veniva indossato anche dai cortigiani. Gli angeli desumono questo connotato proprio dall'Imperatore, con cui hanno in comune il ruolo di legati inviati sulla terra per adempiere il dettame divino: sono entrambi servi di Cristo e i loro abiti cerimoniali sono lo strumento per riprodurre il parallelo tra la corte terrena e quella celeste[168]. Il *loros* è dunque un abito cerimoniale di cui gli angeli bizantini si vestono proprio al momento della glorificazione divina: in quanto ministri di Dio e intermediari tra cielo e terra, le creature celesti sono chiamate a trasmettere il messaggio ai fedeli e a indicargli la via per la conoscenza dell'essenza salvifica che, se a loro è data per via diretta, ai fedeli verrà trasmessa attraverso i simboli. Il parallelismo con il ruolo dei diaconi, in quanto mediatori del messaggio divino, è quasi d'obbligo ed è infatti una costante nei testi patristici. La via preferenziale per i fedeli è dunque seguire l'esempio degli angeli nel loro dedicarsi a pieno alla partecipazione del culto divino che in terra si realizza con il rito liturgico[169]. Gli angeli di Kalogrea indossano lunghe tuniche, dette *sakkos*, di varie cromie: il purpureo e l'aureo richiamano i colori imperiali per eccellenza, il bianco e il celeste sono simbolo di purezza, mentre il sakkos nero dell'angelo a destra della croce è simbolo del mistero salvifico[170]. Tutti gli angeli in gloria sono insigniti di un *loros* gemmato, disegnato secondo il taglio semplificato[171] che si diffuse a partire dall'XI secolo e che restò in uso, subendo diverse variazioni stilistiche, fino al XV secolo. Notiamo che a partire dal XIV secolo verrà preferibilmente designato *diadema,* termine precedentemente utilizzato per indicare una cinta militare imperiale simbolo di onore: l'atto di insignire

[168] W.T. WOODFIN, *Celestial Hierarchies and Earthly Hierarchies in the art of the byzantine church*, in *The Byzantine world*, a cura di P. Stephenson, London, Routledge, 2010, pp. 303-317.

[169] N. BAUX, *Gli Angeli nelle liturgie, una scala tra cielo e terra*, in *Le Ali di Dio*: *messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente,* a cura di M. Bussagli e M. D'Onofrio, Milano, Silvana, 2000, pp. 44-47. L'invito a imitare gli angeli è ancora una volta dell'Areopagita: "L'illuminazione tearchica è primariamente in essi e tramite loro ci vengono comunicate le manifestazioni superiori a noi".

[170] M. PARANI, *Reconstructing the reality of images : byzantine material culture and religious iconography : (11th-15th centuries)*, Boston, Brill, 2003, cit. p. 24. «The black colour of the tunic/*sakkos*, stood for the unfathomability of the imperial office (το της βασιλείας κρύφιον)».

[171] *Ibid.*, pp. 18-27. Il *loros* semplificato prevede semplicemente un collare ingioiellato che copre le spalle e la parte alta del busto, da cui parte un drappo che cade verticalmente lungo il corpo.

l'Imperatore del *diadema* significava il suo essere chiamato a combattere in difesa del proprio popolo. Quando indossato dagli angeli, il *loros* celebra la vittoria nell'incarnazione di Cristo che vince sul peccato e sulla morte e glorifica la maestà di Cristo e del Logos, mentre i diademi e i nastri svolazzanti che secondo la tradizione bizantina impreziosiscono la tipica acconciatura a calotta degli angeli sono probabilmente di derivazione sasanide e simboleggiano l'intima regalità angelica[172]. L'angelo qui è dunque il sacerdote che funge da scala tra cielo e terra, mostrando ai fedeli i simboli della passione verso cui tende le mani scoperte[173]. Le tre creature che attorniano la Deisis non vestono il *loros*, ma la veste tardo-antica composta da *chiton*, *himation* e sandali che, prima di venire sostituita dalla veste imperiale, era l'abito tipico degli ordini angelici. Essendo essi in numero di tre ed essendosi guadagnati una posizione privilegiata e un abito differente da coloro che aleggiano alle loro spalle, indoviniamo che si possa trattare dei tre arcangeli: Gabriele, il nunzio di Maria, da tradizione disposto al suo fianco; Michele, il combattente che sconfigge Satana e che sarebbe dunque identificabile con l'angelo stante a sinistra di Cristo; e infine Raffaele, il guaritore. I tre rappresentano rispettivamente il potere religioso, militare e civile[174].

2.2.6 Le anime in ascesa.

Ai piedi della mandorla, dove tradizionalmente sono rappresentati l'etimasia e Adamo ed Eva in *proskinesis*, ad Antiphonitis compare un motivo singolare che non trova paralleli in scene di giudizio né orientali né occidentali. Tre figurette nude e alate portano senza alcuno sforzo un altare a cassa riccamente gemmato e coperto da un drappo, sul quale discende una colomba bianca [Tav. 42]. Il gruppo si dispone perfettamente in asse con la mandorla sovrastante e al di sopra della schiera degli eletti. Nel passo destinato alla descrizione del soggetto, Stylianou compie una crasi tra l'iconografia occidentale degli infanti massacrati da Erode e quella orientale della

[172] M. D'ONOFRIO, *L'iconografia dell'angelo nell'arte medievale*, in *Le Ali di Dio*: *messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente,* a cura di M. Bussagli e M. D'Onofrio, Milano, Silvana, 2000, pp. 79-86. L'autore segnala la possibile derivazione del motivo dal *kosti* sasanide.

[173] Spesso nell'iconografia orientale gli angeli, quando non portano loro stessi gli *arma christi*, rendono omaggio al loro sovrano tendendo le mani coperte, oppure reggono tra le mani il *labrum* simbolo di vittoria. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chretien* cit., pp. 30-55. Notiamo che gli angeli che attorniano la croce tendono curiosamente una sola mano, è possibile che l'artista avesse precedentemente pianificato di rappresentarli con i *labra* in una mano, senza poi portare a termine questo disegno.

[174] *Ibidem*.

preparazione del trono per la seconda venuta[175]. In Italia la disposizione di figure puerili al di sotto o ai lati dell'altare, ha avuto largo successo e comunemente li si identifica con le vittime di Erode, ovvero i primi martiri del Nuovo Testamento[176] che, avendo recuperato le vesti dopo la resurrezione dei corpi, sono solitamente rappresentati togati. Il riferimento è al quinto sigillo dell'Apocalisse giovannea[177] che, come emerso dalle evidenze iconografiche, raramente può essere considerata quale fonte diretta per le rappresentazioni di giudizio orientali; pur potendo ammettere un'assimilazione del motivo dalla tradizione italiana, nel nostro caso non si spiegherebbero il numero esiguo di soli tre infanti, le ali angeliche di cui sono dotati, la loro completa nudità e l'assenza di dialogo con Cristo che, come previsto dalle scritture, ascolta la loro supplica e gli porge le vesti candide[178]. Discutibile è anche il riferimento all'etimasia: non mancano casi in cui il trono bizantino, in mancanza dello schienale, rassomigli più a un altare, ma sono comunque sempre ben visibili il cuscino disposto sulla seduta e gli *arma christi*, oppure l'agnello e il libro del settimo sigillo[179], mentre in rari casi come a Chora, in cui è avvenuta una vera assimilazione tra le due iconografie, il disegno si spiegherebbe con la connessione tra

[175] A., J.A. STYLIANOU, *The painted churches of Cyprus* cit., p. 480. «In the center, below Christ's feet, is the Preparation of the Throne with Gospel and the holy Ghost. On either side of the Throne are depicted naked children with wings named 'the infants' (those massacred by Herod), here replacing the usual kneeling figures of Adam and Eve.».

[176] Il culto dei santi innocenti in Italia è diffuso ed è strettamente collegato al Giudizio Universale; le loro reliquie sarebbero infatti giunte a Roma da Costantinopoli all'indomani della quarta crociata. Y. CHRISTE, *Il Giudizio Universale nel Medioevo* cit., p. 91 e p. 302. Il motivo compare per esempio nella Pala Vaticana, si intravede nell'affresco di Cavallini in S. Maria in Trastevere e sulla controfacciata di San Giovanni in Porta Latina; segnaliamo che nella Cripta della Cattedrale di Anagni [Tav. 42] e a Santa Maria in Vescovio gli innocenti sono rappresentati nudi in attesa di ricevere le vesti.

[177] «Quando l'Agnello aprì il quinto sigillo, vidi sotto l'altare le anime di coloro che furono immolati a causa della parola di Dio e della testimonianza che gli avevano reso.» *Ap. 6, 9*.

[178] «"Fino a quando, Sovrano, tu che sei santo e veritiero, non farai giustizia e non vendicherai il nostro sangue contro gli abitanti della terra?. Allora venne data a ciascuno di loro una veste candida e fu detto loro di pazientare ancora un poco[…]». *Ap. 6, 10-11*.

[179] Nella miniatura del gr. 74 la colomba sembra quasi appollaiata sull'altare e pur in mancanza della croce compaiono la lancia e la spugna; a Torcello l'etimasia, pur presentandosi più come un altare gemmato, presenta anch'esso la seduta preparata e gli *arma christi* in sospensione; a Chora il trono ha la perfetta forma di un altare a cassa, ma oltre al drappo e alla colomba compaiono anche il libro del settimo sigillo e Adamo ed Eva in preghiera. In tali rappresentazioni il libro rappresenta «l'Illuminazione del Vangelo»*1 Cor. 13, 4*, il Logos in rapporto con l'umanità, mentre la croce, così come l'agnello sacrificale, enfatizzano la morte e il trionfo su di essa; a questi simboli che si riferiscono alla natura umana di Cristo, si aggiunge la colomba dello Spirito Santo. F. DE MAFFEI, *L' Unigenito consustanziale al Padre nel programma trinitario dei perduti mosaici del bema della Dormizione di Nicea e il Cristo trasfigurato del Sinai*, in «Storia dell'Arte», 44/46, 1982, pp. 91-116.

il bema come trono di Cristo e allo stesso tempo come custode dell'altare[180]. A ben vedere in Italia l'etimasia compare solo in opere dalla forte influenza bizantina[181], mentre in quelle di fattura occidentale la sua presenza viene sostituita da un altare liturgico simile a quello di Kalogrea, su cui campeggiano gli strumenti della passione e spesso tutt'attorno si raccolgono i martiri innocenti[182]. Le linee rappresentative delle due suppellettili, accomunate da un forte valore liturgico, sono entrambe poco standardizzate e devono obbligatoriamente essere lette e reinterpretate di volta in volta in base al contesto: sulla tavola di Santa Maria in Campo Marzio, dietro all'altare, già compare il Cristo che con gli attributi del suo martirio rappresenta l'ipostasi umana sacrificatasi per l'intero creato[183]; nell'affresco della chiesa superiore di Assisi, Cimabue ritrae un trono vuoto privo degli attributi previsti nell'iconografia consueta e instaura un dialogo con la mandorla attraverso un diretto rapporto assiale [Tav. 43][184]; l'etimasia di Nicea sarebbe invece da leggersi non tanto come la preparazione del trono per la seconda venuta, quanto più come rappresentazione dell'*homoousia* del disegno trinitario[185].

Tenendo dunque in sospeso la lettura data da Stylianou, proponiamo un'altra possibilità interpretativa del soggetto che rimarrà a un grado meramente ipotetico, vista la mancanza di confronti e l'impossibilità di lettura delle iscrizioni di cui si intravede la traccia nelle fotografie disponibili. Ritornando quindi alle tre figure alate notiamo una più stretta connessione, piuttosto che con l'iconografia degli innocenti, con quella dell'anima. Il discorso sull'anima in epoca medievale gravita attorno alla discriminante fondamentale che la distingue dal corpo, ovvero l'immortalità; dopo la morte l'anima immortale viene spogliata del corpo corruttibile in attesa della

[180] C. WALTER, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London, Variorum Publications, 1982, p. 201. «Since the bema of the church was the throne of Christ, the altar was easily assimilated to a throne». Riguardo la connessione Cristo-altare è interessante il caso di Lesonovo, in cui Cristo è rappresentato dietro all'altare in vesti patriarcali. *Ibidem*, Fig. 63.

[181] Nell'abside del Duomo di Monreale, negli affreschi di Castelseprio e a Venezia.

[182] Il motivo si ripete per esempio negli affreschi di Cavallini di Santa Maria Donnaregina a Napoli, a Santa Cecilia in Trastevere a Roma.

[183] R. SUCKALE, *La tavola del Giudizio Universale da Santa Maria in Campo Marzio a Roma*, in *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente* cit., pp. 109-115. Nonostante la sua provenienza e le iscrizioni in latino, teniamo conto che la tavola, meglio conosciuta come 'Vaticana' per via della sua dislocazione odierna, ha delle forti influenze orientali.

[184] Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Cimabue à Assise*, in «Cahiers Archeologiques», n. 29, 1980/81, pp. 157-174.

[185] F. DE MAFFEI, *L' Unigenito consustanziale al Padre nel programma trinitario dei perduti mosaici del bema della Dormizione di Nicea e il Cristo trasfigurato del Sinai* cit., p. 114.

resurrezione, quando, per mezzo dello Spirito Santo, vi si ricongiungerà. La natura della *ψυχή* è descritta nell'Antico Testamento: è il soffio vitale trasmesso da Dio all'uomo durante la genesi e che, una volta esalato l'ultimo respiro, uscirà dal corpo e tornerà a Dio[186]. Le caratteristiche iconografiche dell'anima sono le medesime già annoverate per i *puer* togati che dimorano nel seno di Abramo e, sebbene qui non sembri chiaro se si possa parlare effettivamente di puerilità, ritroviamo però la medesima omologazione somatica e la dimensione ridotta dei corpi segnalata in precedenza. Proseguendo su questa via interpretativa, la presenza delle ali troverebbe motivo nel movimento ascendente dell'anima contrapposto al movimento discendente del corpo sepolto al momento della morte. L'iconografia bizantina della *dormitio* rende bene l'incorruttibilità, l'ascensione e il ritorno all'infanzia dello spirito esalato nell'estremo attimo: la Vergine dormiente è solitamente accompagnata dall'epifania di Cristo che porta tra le braccia una figura in fasce, simbolo proprio dell'anima di Maria. In relazione a quest'iconografia, è interessante notare il caso della chiesa di Ziča, in cui dalle fasce che avvolgono la minuta anima della Vergine spuntano due ali d'angelo [Tav. 45][187]. Tornando invece alla seconda parousia, non di rado compare l'anima soggetta a disputa tra un demone e un angelo[188], oppure in attesa sotto l'ago della bilancia della psicostasia: guardando gli affreschi di Voronet e di Dečani, notiamo la vicinanza del nostro soggetto alle piccole figure nude in attesa del responso nei due giudizi serbi. Ancor più vicini al nostro caso sono la psicostasia della cattedrale della Madre di Dio a Prizren, dove l'anima non solo è alata, ma anche nimbata[189], e quella della Genesi di San Marco [Tav. 46], dove al corpo non appena plasmato, viene influsso lo spirito sotto forma di piccola figura umana

[186] «Allora il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita e l'uomo divenne un essere vivente» *Gen. 2, 7;* Allora il Signore disse: «Il mio spirito non resterà sempre nell'uomo, perché egli è carne e la sua vita sarà di centoventi anni» *Gn. 6, 3;* «Così Rachele morì e fu sepolta lungo la strada verso Èfrata, cioè Betlemme» *Gen. 35, 19.*

[187] B. TODIĆ, *Serbian medieval painting: the age of King Milutin*, Belgrade, Draganić, 1999, p. 117, fig. 57-58.

[188] Un bell'esempio occidentale di questo motivo si scorge sul capitello destro dell'Abbazia romanica di Saint-Benedict a Benoît-sur-Loire. Vd. L. LINK, *Il diavolo nell'arte* cit., p. 51 Fig. 11.

[189] B. MILJKOVIC, *La seconda venuta di Cristo nella pittura medievale serba* cit., pp. 179-180, Fig. 6. A Prizren la figura anch'essa nuda ha una profonda stempiatura sulla nuca in stretta similitudine con i nostri tre personaggi e il *titulo* ci conferma che ci troviamo di fronte alla rappresentazione di un'anima che probabilmente, avendo già ottenuto un giudizio positivo dalla pesa delle azioni, è stata automaticamente nimbata e dotata di ali per poter procedere nell'ascesa verso Dio.

alata[190]. Appurata l'affinità dei tre personaggi con la rappresentazione dell'anima, non possiamo esimerci dal considerare il loro dialogo con gli altri due soggetti rilevati e il contesto narrativo circostante che inevitabilmente condizionano la risultante iconologica del gruppo.

L'angelo tubicino, ponendosi in linea con l'altare, ci obbliga a tener conto della resurrezione dei corpi che ha inizio proprio al suono della sua tromba e di conseguenza a valutare l'anacronismo della presenza di anime a questo punto della narrazione, in cui la ricongiunzione ai corpi è già in atto. Stando allo sviluppo tradizionale della scena si tratterebbe quindi non più dell'anima e dell'afflato svestito del corpo, ma quanto più del *corpus spiritale* di San Paolo[191]. Nella miniatura del Libro d'Ore di Jean du Dumois, nella stessa dislocazione rispetto alla resurrezione che stiamo prendendo in esame, Baschet nota la presenza di quattro tra uomini e donne dotati di tutti i connotati dei corpi terreni, ma nudi, estremamente candidi e intenti all'ascesa con l'aiuto degli angeli; partendo dal presupposto che non si possa trattare di anime, essendo già avvenuta e chiaramente rappresentata la resurrezione, Baschet giunge a concludere che si tratti proprio della rappresentazione del *corpus spiritale* delle lettere di San Paolo. Il corpo degli eletti venne infatti tradotto dalla dottrina occidentale agostiniana come 'corpo glorioso' dotato di tutte le sembianze del corpo umano terreno, ma che gode dell'incorruttibilità dell'anima a cui si è congiunto, nonché dell'*agilitas* e della *libertas* indispensabili per concludere il processo di ascesa[192]. La dottrina orientale venne superata dal materialismo scolastico occidentale e, mentre Agostino in riferimento all'anima parla di *similitudo corporis*, Efrem, in linea con la dottrina ascetica che segnerà la teologia patristica a seguire, sostenne invece che «L'anima è molto più gloriosa del corpo e lo spirito poi

[190] In questo caso le ali non sono d'angelo, ma di "farfalla" e, come spiega Demus, si tratterebbe di un prestito dal motivo classico di Psyche, che troviamo già rappresentato nelle sinagoghe di III secolo. Lo spirito ci volge le spalle, mentre è in procinto di entrare nel corpo di Adamo attraverso la bocca. O.DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice* cit., vol. 2, p. 112, Pl. 118.

[191] «[…]è seminato corpo animale, risorge corpo spirituale. Se c'è un corpo animale, vi è anche un corpo spirituale.[…]Non vi fu prima il corpo spirituale, ma quello animale, e poi lo spirituale. Il primo uomo, tratto dalla terra, è fatto di terra; il secondo uomo viene dal cielo.» *1 Cor. 15, 44-47.*

[192] J. BASCHET, *Une image à deux temps. Jugement dernier et jugement des âmes dans l'Occident médiéval* cit., pp. 106-109. «On peut d'abord y voir une impeccable mise en œuvre visuelle de la théologie médiévale de la résurrection des corps. A la suite d'Augustin, qui impose définitivement en Occident une conception matérielle de la résurrection finale (et non plus spirituelle, comme le voulaient bien des Pères grecs)[…]» cit. p. 107.

è più glorioso dell'anima.»[193]: eleggendo così il *corpus spiritale* ad 'anima gloriosa', perfetto contraltare del 'corpo glorioso' di Agostino. Come visto in precedenza Efrem dispone il Paradiso secondo tre fasce e similmente prevede la distinzione di tre gradi differenti di 'elezione' delle anime: «a terra i penitenti, a metà i giusti, la cima per i trionfatori (cioè i martiri e gli asceti più forse anche i bimbi morti prematuramente) e il vertice per la *Sekinah* (Dio nel tempio)»[194]. Parallelamente, a ogni grado, sembra corrispondere una delle componenti umane, fino a raggiungere il vertice in cui corpo, anima e spirito si riuniranno al cospetto divino:

> «Alla fine il corpo si vestirà della bellezza dell'anima, e l'anima di quella dello spirito, mentre lo spirito si vestirà della somiglianza della maestà divina. I corpi saranno innalzati al grado delle anime, e l'anima sarà elevata al grado dello spirito; lo spirito poi all'altezza della maestà divina»[195].

Se nel libro d'ore di Jean du Dumois l'anima si era rivestita del corpo, divenendo 'corpo glorioso', ad Antiphonitis potrebbe essere il corpo a vestirsi dell'anima, generando quell' 'anima gloriosa' che a sua volta viene investita dalla colomba dello Spirito Santo, procedente dal Padre e dal Figlio consustanziali in mandorla. A riprova di questa tesi Millet nota come negli *Inni* di Efrem il suono dell'angelo tubicino non ricopre la precisa funzione di risvegliare i morti, ma annuncia la discesa dello Spirito Santo a purificare l'iniquità dello spirito[196]. Quindi se si abbracciasse questa ipotesi, si spiegherebbe la presenza dell'angelo suonatore proprio in linea con la colomba e la mancanza qui della scena della resurrezione dei corpi, solitamente inclusa nel programma. Tornando all'altare, pur essendo presente il simbolo della natura umana di Cristo rappresentato dal sudario (e forse dal libro, mal rappresentato dietro la colomba), l'attenzione qui è tutta rivolta alla colomba che, instaurando una concatenazione con la mandorla e la croce soprastante, sottintende la volontà di Cristo a illuminarci dello Spirito Santo calando la propria mano[197]. Velmans nota che a differenza dell'iconografia

[193] *Par. 9, 20*.
[194] EFREM IL SIRO, *Inni sul Paradiso* cit., pp. 105-106, in riferimento a *Par. 2, 11*.
[195] *Par. 9, 21-22*.
[196] G. MILLET, *La dalmatique du Vatican: les elus images et croyances* cit., pp. 16-17.
[197] F. DE MAFFEI, *L'Unigenito consustanziale al Padre nel programma trinitario dei perduti mosaici del bema della Dormizione di Nicea e il Cristo trasfigurato del Sinai* cit., cit. p. 113. L'autrice riprende queste parole più volte riproposte dalla patristica greca, per spiegare il rapporto tra la luce

consueta nelle cupole parousiache cipriote la colomba è una costante; se il soggetto solitamente rimanda al simbolismo trinitario, sempre secondo Velmans, la connessione con gli strumenti della passione ne declinerebbe il significato all'ambito soteriologico[198]. Ad Antiphonitis invece, in mancanza di un rapporto diretto colomba-croce, ma in presenza di un forte rapporto assiale croce-mandorla-Spirito Santo, riemergerebbe il suo significato trinitario e di conseguenza l'anamnesi del disegno salvifico. Non neghiamo quindi che l'altare e la colomba possano evocare l'iconografia dell'etimasia, così come sostenuto da Stylianou, ma il loro rapporto con il contesto, costringe a considerare un significato dogmatico differente.

2.2.7 La Deisis.

E vedranno il Figlio dell'uomo venire sulle nubi del cielo con grande potenza e gloria [Ap. 24, 30]

Giunti al culmine della composizione incontriamo un soggetto d'obbligo nelle scene di Giudizio, che sebbene venga oggi comunemente definito "Deisis", come nota Cutler, nulla ci fa pensare che questo fosse il termine originariamente utilizzato per un gruppo specifico. Nel nostro caso la composizione è costituita da Cristo al centro, Maria alla sua destra, Giovanni Battista alla sinistra e la schiera celeste a coronamento della triade nell'atto di volgere lo sguardo e le mani in *paraklēsis* verso la mandorla [Tav. 47]. I tre personaggi centrali compongono quello che consideriamo il tipo consueto di Deisis, tuttavia il significato diffuso del motivo e la varietà iconografica che lo caratterizza ci obbligano a constatare che non si possa standardizzare la composizione, ma piuttosto considerarla nella molteplicità delle sue declinazioni[199]. Sebbene la traduzione letterale del termine ormai comunemente adottato si rifaccia al verbo *deomai*, ovvero "supplica", il significato dell'iconografia

emanata da Cristo e la croce e la colomba del Trono scultoreo di Berlino e di quello di Santa Sofia a Costantinopoli: «Se infatti il Padre è la luce come dice Atanasio riprendendo il noto passo paolino, e il Figlio è il suo splendore, è permesso vedere nel Figlio lo Spirito nel quale siamo illuminati, e se noi siamo illuminati dallo Spirito è Cristo che in lui ci illumina».

[198] T. VELMANS, *Quelques programmes iconographiques de couples chypriotes di XII^e^ au XV^e^ siècle*, in «Cahiers Archeologiques», 32, 1983, pp. 137-161.

[199] A. CUTLER, *Under the sign of the Deēsis: on the question of representativeness in medieval art and literature*, Dumbarton Oaks Papers, Vol. 41, 1987, pp. 145-154. «[…]Byzantine artists enjoyed no such restriction, creating a large number of Deēsis-like compositions without feeling harried by rigidly defined rules of content.» cit. p. 147.

è più precisamente quello dell'intercessione, ovvero della mediazione tra due parti per mezzo di una terza, dove questo gioco di relazioni implica l'instaurarsi di un dialogo reciproco e verticale tra esse; questa linea direzionale che domina i rapporti nella società bizantina, viene sfruttata qui per spiegare il ruolo di mediazione svolto dalla Vergine e dal Prodromos nel momento del giudizio[200]. Secondo Cutler, la triade è stata erroneamente assimilata al contesto parousiaco, tanto da assumere il significato di mera rappresentazione della gloria divina e da inglobare le schiere angeliche in un'unica 'grande Deisis', sinonimo di gerarchia celeste[201]. Sostenitore di questa lettura è stato Cristopher Walter, primo a ritenere che la Deisis acquisisca pieno significato solamente quando posta in relazione con il Giudizio Universale, ovvero quando l'anima umana necessiti l'immediato intervento della potenza divina[202]; in questo modo il motivo rappresenta sia la mediazione da parte di coloro che sono degni di trovarsi al fianco di Cristo, rispetto a chi è gerarchicamente escluso dalla sua cerchia, sia l'incolmabile distanza che si interpone tra i due. Sebbene la Deisis, nata a Bisanzio nell'XI secolo e diffusasi soprattutto in età paleologa, venne assorbita anche dall'iconografia Occidentale, sembra che qui non sia stata pienamente recepita nel suo significato poc'anzi descritto, ma compresa come sinonimo di *Maiestas Domini*, perdendo quell'esclusivismo gerarchico figlio di uno specifico sostrato sociale e culturale bizantino[203].

Per definire i rapporti tra gli attori della composizione, gioca un ruolo fondamentale il profilo della mandorla e nel nostro specifico caso il nastro iridato avvolge solamente la figura centrale: Cristo siede sull'arcobaleno che suggerisce la dislocazione del suo trono etereo nel Regno dei Cieli, in un luogo per sua natura distante anche da coloro che lo attorniano[204]; veste il chitone e l'*himation* e la natura

[200] S. GILSDORF, *Deēsis deconstructed: imagining intercession in the medieval West*, in «Viator», Brepols, n. 43.1, 2012, pp. 131-174.

[201] Sia Cutler che Gildorf (vd. Supra) si oppongono alla tendenza, emersa con Walter, di generalizzare il significato diffuso della Deisis a quello assunto specificatamente nella scena di Giudizio Finale, e sottolineano l'importanza di dover considerare la volubilità del soggetto e della sua accezione.

[202] C. WALTER, *Art and ritual of the Byzantine Church* cit., pp. 182-184. L'autore mette in luce il forte culto che ruota attorno a Giovanni Battista a Costantinopoli e in particolare il reiterarsi della sua invocazione da parte dei fedeli durante la liturgia, che riconfermerebbe il riconoscimento del suo ruolo di intercessore.

[203] S. GILSDORF, *Deēsis deconstructed: imagining intercession in the medieval West* cit., pp. 143-150

[204] *Ibid*., cit. p. 141.

superiore della sua santità è resa dal nimbo cruciforme che lo caratterizza; la mano destra è levata in segno di elezione dei giusti, quella sinistra regge il libro aperto verso i fedeli, di cui non è più leggibile il testo. La mandorla che incornicia la sua figura è di forma ovale e riprende un tipo sviluppatosi in età paleologa, frutto di una trasformazione iconografica e iconologica di quella precedentemente in uso dal profilo circolare. Il significato della prima può essere tradotto con la parola ebrea *sekinah*, che come già accennato è 'Dio nel Tempio', ovvero la sua gloria in un determinato momento spazio-temporale in cui si mostra nella sua potenza, mentre la seconda è *yekara*, simbolo della luce increata che emana; entrambe segnano l'apertura verso un mondo altro, un luogo metafisico dove ha sede il divino. Il momento culminante dell'evoluzione della mandorla coincide con il momento di massima diffusione del culto esicasta, nel XIV secolo, quando il soggetto acquisisce specifici connotati che dovevano rendere l'essenza del culto[205]; con l'esaurirsi di questa ondata, la mandorla ovale costituita da tre fasce di colore manterrà il primato su quella circolare che seppur ancora esistente portava con sé un significato differente: il cerchio avvolgente è la protezione della luce, mentre lo spiraglio oblungo è la potenza divina. Il gioco di colori che da questo momento viene utilizzato per disegnarne il profilo ovale, ponendo l'accento sulla luce policroma, simboleggia la crasi tra i due significati, traducendo in immagine quella "teologia della luce" fondante la dottrina orientale[206] e dando vita a una nuova simbologia trinitaria. Ad Antiphonitis il fondo è di un blu intenso e dal corpo di Cristo procedono una moltitudine di raggi dorati, mentre la mandorla si colora secondo tre fasce: il rosso fuoco del primo anello appartiene alla simbologia cosmologica apocalittica e rappresenta il centro dell'universo dove aleggia il trono di Dio, mentre

[205] A. STREZOVA, *The Transfiguration Miniature of Parisinus Graecus 1242* cit., pp. 85-87.

[206] Basilio nell'Epistola XXVIII al fratello Gregorio, *Della differenza della sostanza e dell'ipostasi*, P.G., 32, coll. 325-339, afferma che nulla può meglio dell'arcobaleno, delle fasce di colore l'una nell'altra riflesse ma formate tutte dalla medesima sostanza, la luce, presentare in modo recepibile all'uomo la differenza nell'unità; Gregorio Nazianzeno, ricorre ai tre soli concentrici per rendere l'unità, l'uguaglianza e la coesistenza delle tre persone e allo stesso modo Giovanni Damasceno in *De Fide Ortodhoxa*, P.G., 94, col. 1012B, esprime la volontà di rendere la sussistenza di Dio uno e trino. Alla fine delle varie dispute era infatti stata accettata la teoria di Cirillo di Alessandria, che affermava l'esistenza di un'unica ipostasi per il dio uno e trino, condannando monofisiti e nestoriani. *Vd*. F. DE MAFFEI, *L'Unigenito consustanziale al Padre nel programma trinitario dei perduti mosaici del bema della Dormizione di Nicea e il Cristo trasfigurato del Sinai* cit., p. 105.

il bianco e il blu esterni sono i colori del firmamento[207]. L'aspetto fondamentale è proprio l'utilizzo del numero di tre fasce concentriche che dal Concilio Niceno divenne simbolo trinitario: «[…] una divinità che si manifesta indivisibilmente in tre persone […]»[208]. All'esterno della mandorla, riprendendo il dettame apocalittico e l'iconografia tipicamente bizantina, si palesano i quattro viventi[209], simbolo astratto della parola di Dio trasmessa tramite i vangeli e i testimoni privilegiati dell'incarnazione[210]. La mandorla è poi coronata dalla schiera angelica che in quanto corte celeste, secondo il significato di Deisis teorizzato da Walter, entra anch'essa a far parte del gruppo. La 'Grande Deisis' che si elargisce ad angeli, apostoli e profeti compare già a partire dall'XI e XII secolo e in effetti è ben visibile anche nelle icone del Sinai, nell'avorio di Londra o nella miniatura del ms. gr. 74, ma nella pittura murale compare solamente a partire dal XIV secolo[211]. Partendo dal presupposto precedentemente evidenziato della prossimità fisica come elemento determinante il rapporto tra i motivi circostanti e la mandorla, notiamo che nel nostro caso gli apostoli, vista la loro posizione ai margini della rappresentazione, non sembrano ammessi alla corte celeste. Ad Antiphonitis gli apostoli sono disposti in gruppi di tre sulle due colonne che incorniciano il giudizio e si collocano in asse con gli eletti e i dannati; rispettando l'iconografia tipicamente bizantina siedono su stalli corali, i piedi poggiano su suppedanei e tra le mani alternano un libro o un *rotoulo*[212]. Esclusi dalla sentenza, sono anch'essi giudici, ma non è chiaro se la scelta di confinarli ai lati della rappresentazione sia dovuta a un mero problema organizzativo dello spazio o se si tratti di uno spostamento ragionato a imitazione di quanto accadde negli strombi dei portali prima romanici e poi gotici[213], che erano ben conosciuti nella Cipro lusignanea.

---

[207] T. VELMANS, *Quelques programmes iconographiques de couples chypriotes di XII^e^ au XV^e^ siècle* cit., pp. 137-138.

[208] *Omelie Cristologiche e Mariane. Giovanni Damasceno* cit., Omelie sulla trasfigurazione del Signore,I, «Onoriamo la Trinità».

[209] "In mezzo al trono e attorno al trono vi erano quattro esseri viventi […] Il primo vivente era simile a un leone; il secondo vivente era simile a un vitello; il terzo vivente aveva l'aspetto come di un uomo; il quarto vivente era simile ad un'aquila che vola.» *Ap. 4, 6.*

[210] L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, II, p. 689. Rappresentano anche gli stadi attraversati da Cristo : nacque uomo, fu toro immolato in occasione della sua morte sulla croce, risorse come leone, si librò nell'ascensione come un'aquila.

[211] T. VELMANS, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans le reste du mond byzantin*, in «Cahiers Archeologiques», n. 29, 1980/81, pp. 47-102.

[212] Y. CHRISTE, *Il Giudizio Universale nel Medioevo* cit., p. 29.

[213] *Ibid*., p. 145.

Non fosse per la presenza della croce al di sopra della mandorla, lo schema qui incontrato non svelerebbe grosse novità iconografiche rispetto al tipo bizantino più diffuso, dove invece i simboli della passione sono esposti ai piedi del Cristo, presso l'etimasia. Lo stretto rapporto assiale croce-mandorla-colomba, in parte già commentato, sottolinea ancora una volta la consustanzialità delle due nature di Cristo, quella umana della croce della Passione e quella divina che emana luce gloriosa: «[…] un corpo terreno che irradia splendore divino, un corpo mortale che emana la gloria della divinità. Infatti il Logos è diventato carne, la carne Logos senza che questo abbia perduto la natura divina.»[214]

Rimandando al capitolo successivo l'indagine sul significato assunto qui dalla croce, notiamo invece la stretta vicinanza del disegno che coinvolge la grande Deisis e la croce ad Antiphonitis, rispetto a quello della Seconda Parousia rappresentata sulla cosiddetta Dalmatica Vaticana [Tav. 48][215]. Sebbene la provenienza e l'itinerario effettuato dall'oggetto prima di giungere nelle collezioni vaticane nel 1489 siano incerti, è indubbio si tratti di un abito di fattura bizantina. Meglio conosciuto con il nome della più generica veste liturgica latina, l'esatta definizione sarebbe quella di 'σάκκος', ovvero la veste indossata dal neo imperatore bizantino durante la celebrazione dell'incoronazione, il cui uso venne esteso anche all'arcivescovo di Costantinopoli. A oggi, dopo svariate ipotesi, gli studi più accreditati collocano la realizzazione del capolavoro verso la seconda metà del XIV secolo, in concomitanza con il grande sviluppo della produzione tessile costantinopolitana e in accordo con le tendenze stilistiche di età paleologa[216]. Appurato che si tratti di un'opera antecedente il nostro affresco,

[214] *Difesa delle immagini sacre di Giovanni Damasceno* cit., «Omelie sulla Trasfigurazione del signore», III, Signore dell'Antico e del Nuovo Testamento.

[215] G. MILLET, *La dalmatique du Vatican: les elus images et croyances*, Paris, Presses universitaire de France, 1945; G. MILLET, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, Presses universitaire de France, 1947 ; F.S. ORLANDO, *Il Tesoro di San Pietro*, Milano, Rizzoli, 1958, pp. 60-62; S. BELTRAME, *La cosiddetta Dalmatica Imperiale di Carlo Magno, un Σάκκος bizantino di età paleologa*, in «Patavium, rivista venta di Scienze dell'antichità e dell'alto medioevo», fasc.I, Venezia, Imprimitur, 1993, pp. 53-69; D. REZZA, *La Dalmatica imperiale nota come "Dalmatica di Carlo Magno"*, Città del Vaticano, Capitolo del Vaticano, 2010.

[216] S. BELTRAME, *La cosiddetta Dalmatica Imperiale di Carlo Magno, un Σάκκος bizantino di età paleologa* cit. Dapprima datata al IX secolo e ritenuta la veste indossata da Carlo Magno nel giorno della sua incoronazione, in molti hanno poi accreditato la datazione all'XI e XII secolo; oggi lo studio della produzione tessile a Bisanzio e i confronti con gli affreschi di Mistrà confermerebbero la datazione al XIV secolo, già ipotizzata a suo tempo da Toesca: «puro stile dell'arte bizantina del secolo XIV». F.S. ORLANDO, *Il Tesoro di San Pietro* cit., p. 62.

interessante è per noi l'analisi iconografica del lato anteriore della Dalmatica, dove è rappresentata la Seconda Parousia o, più precisamente, come spiega Millet, "l'Appel des Élus". La disposizione della croce, dei simboli della Passione, degli angeli e degli arcangeli, il movimento pacato degli intercessori, il gesto e la veste del Cristo assiso sull'arcobaleno, sembrano il frutto di un palinsesto realizzato dall'artista sulla base del *sakkos* vaticano, che a ben vedere si riferisce però a un episodio differente rispetto al nostro; leggendo i versetti riportati sul libro aperto[217] e notando la completa assenza dei dannati, ci accorgiamo che si tratta di un momento precedente il giudizio[218], in cui Dio chiama a sé gli eletti avvolti da un'unica mandorla circolare, che come detto simboleggia *yekara*, la luce protettrice. Se comparato con il volto del Cristo della trasfigurazione rappresentata sul dorso della dalmatica, il volto dell'appello è fanciullesco ed è l'Emmanuele, che come recita l'iscrizione stessa è «la resurrezione e la vita» e che lascerà il posto al Figlio dell'uomo, giudice e Re[219]. Il volto ritratto dal pittore di Kalogrea, non a caso, è esattamente quello del Cristo trasfigurato sul dorso della Dalmatica. Dallo studio dello schema iconografico adottato nella rappresentazione dell'Appello degli Eletti, è emersa una discreta diffusione di un vero e proprio modello di tale soggetto tra XV e XVI secolo. Tuttavia Millet nota che alcune *èkphraseis* scritte su opere di età paleologa sembrano descrivere esattamente il motivo proposto sul tessuto vaticano[220], lasciando ipotizzare che l'episodio dell'appello abbia visto gli albori nel XIV secolo, per poi trovare fortuna nei secoli successivi[221]. Beltrame nota infine una visibile vicinanza tra la Prousia della dalmatica e lo schema compositivo di alcuni riti liturgici diffusisi tra XII e XV secolo a Bisanzio: il *Kontakion* e l'inno Acatista[222]. Si tratta di due lodi di acclamazione e glorificazione, strettamente legate al culto mariano, la cui fonte

[217] Il riferimento è a *Mt. 25, 34*: «Venite, benedetti del Padre mio, ricevete in eredità il regno preparato per voi fin dalla creazione del mondo».

[218] La successione degli eventi è riprodotta in modo letterale negli affreschi di Dečani, dove: il Figlio di Dio compare e annuncia la seconda venuta; gli angeli e gli intercessori preparano il trono per la seconda venuta; compare il segno del figlio dell'uomo, la croce; il Figlio dell'uomo e la propria corte si riuniscono ed emettono il giudizio.

[219] G. MILLET, *La dalmatique du Vatican: les elus images et croyances* cit.

[220] Emanuel Philes e Maximus Planude descrivono opere in cui compaiono la Vergine, il doro di santi, il Paradiso, il Giudice benevolo glorificato dai santi, ma mancano i penitenti. *Ibidem*, p. 9.

[221] Icona Karakallou, Monte Athos; Icona della Vergine di Lavra e poi diffusione ampia tra Russia, Moldavia, Athos e Bulgaria. Ibidem, pp. 6-9.

[222] S. BELTRAME, *La cosiddetta Dalmatica Imperiale di Carlo Magno* cit., pp. 62-63.

ipotetica sarebbero i contaci di Romano il Melode. Il *Kontakion* è un inno natalizio celebrante la nascita di Cristo e il mistero dell'incarnazione, la cui iconografia prevede la Vergine Odighitria in trono avvolta da un'aureola circolare verso cui si apprestano angeli, Re, martiri e laici. Nel nostro caso il confronto potrebbe essere calzante se si considera la stretta connessione dell'inno natalizio, con quello Pasquale Acatista, il cui tratto essenziale in ambito figurativo è dato dalla sostituzione dell'immagine della Vergine con la sua icona[223], peculiarità che non può non farci ripensare alla scena della Nascita della Vergine che ancora si scorge ai lati del *Giudizio* di Antiphonitis e di cui si è parlato a inizio capitolo, dove il pittore ha sostituito la rappresentazione della neonata proprio con un'icona mariana.

2.2.8 Arma Christi.

Gli fecero indossare il mantello scarlatto, intrecciarono una corona di spine, gliela posero sul capo[Mt.27, 28-29]
Vi era li un vaso pieno di aceto; posero perciò una spugna, imbevuta di aceto, in cima a una canna e gliela accostarono alla bocca [Gv. 19,29-30]
Uno dei soldati con una lancia gli colpì il fianco [Gv.19,34]
Comparirà in cielo il segno del Figlio dell'uomo [Mt.24,30]

All'estremità della centina da cui possiamo iniziare a leggere il disegno della gloria celeste, ma con cui concludiamo la scena di Giudizio, il soggetto che distinguiamo è un gruppo di segni convenzionalmente definito come *arma christi* o per l'appunto *signa* [Tav. 49]. Si tratta di veri e propri pittogrammi che come tali, al di là della semplicità grafica, sono carichi di un significato leggibile solamente attraverso il filtro della semiotica medievale[224]: «trattando dei segni – scrive Agostino – affermo che non si debbono considerare in quanto sono, ma piuttosto in quanto sono dei segni, in quanto significano. Il segno infatti è una cosa che, oltre

[223] T. VELMANS, *Une illustration inédite de l'acathiste et l'iconographie des hymmes liturgiques a Byzance*, in «Cahiers Archeologiques», n. 22, 1972, pp. 131-165.
[224] H. MADAR, *Iconography of Sign. A semiotic reading of the Arma Christi*, in *ReVisioning: Critical Methods of seeing Christianity in the History of Arts*, a cura di J. Romaine, L. Stratford, Eugene (USA), Cascade Books, 2013, pp. 115-132.

all'aspetto sensibile con cui si presenta, porta a pensare qualche cosa di altro a partire da sé»[225].

La croce al centro del gruppo è costituita da un lungo braccio orizzontale e due brevi disposti parallelamente alle due estremità dell'asse centrale e, vista la sua diffusione nell'iconografia levantina, è comunemente detta 'croce ortodossa' o 'russa'. Questa scelta grafica cela un preciso rimando narrativo: Gesù, al momento della crocefissione sul Golgota, si sarebbe sottratto al volere dei suoi carnefici salendo la scala e distendendo le braccia lungo l'asse centrale, ma, non contenti di tale umiliazione e sacrificio, i carnefici lo costrinsero al brutale uso di inchiodare i piedi del giustiziato a un'altezza tale che sembrasse in ginocchio di fronte a loro; i fedeli raccontarono poi che l'asticella posizionata a tale scopo cedette sotto il peso di Gesù e inclinandosi verso destra gli permise di restare in piedi fino all'ultimo respiro, senza soddisfare l'ulteriore umiliazione voluta dai giustizieri. La croce ortodossa viene infatti spesso rappresentata con l'asse inferiore inclinata verso destra, proprio come se avesse appena ceduto al peso della figura di Gesù in croce[226]. Quest'ultima immagine, in cui il legno è tutt'uno con il corpo morente, è definita nel linguaggio figurativo 'crocifisso' e appartiene al ciclo della Passione, ma nel nostro specifico caso, in cui il *corpus* viene meno, il segno da 'crocifisso' diventa 'croce'. Si tratta di una croce lignea dalla superficie ben levigata su cui nulla rimane della corteccia e dei nodi di quell'albero primigenio che è stato lo strumento del supplizio e che sarà «la resurrezione e la vita»[227], perciò il soggetto, trasformatosi da *arbor infelix* del martirio, nel *lignum vitae* della resurrezione, è qui la *crux invicta* celebrante il trionfo sulla morte. Il disegno salvifico è dunque nell'iconografia, così come nei vangeli, una «globalità non avulsa dalla resurrezione»[228]. È il *segno del figlio dell'uomo*, ovvero l'arma, quasi una prosecuzione naturale delle mani di Cristo che verrà, *sulle nubi del cielo con potenza e gloria*, a sconfigge il male infernale scaturito dal peccato originale dei progenitori: il fiume di colpe che da quel momento proruppe, fu espiato dal supplizio di Cristo consumato su quella croce divenuta il mezzo e l'arma della

[225] *S. Agostino d'Ippona. La dottrina Cristiana*, traduzione e note a cura di L. Alici, Milano, Ed. Paoline, 1989, cit. p. 148, Sezione I, Definizione di segno.

[226] E. URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, Roma, Ed. Arkeios, 1995, pp. 68-76, voce: 'croce'.

[227] *Gv. 11, 25.*

[228] B. ULIANICH, *Note introduttive. Croce. Crocifisso. Unità del mistero salvifico*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI)*, a cura di B. Ulianich, 3 voll., Napoli, Elio de Rosa editore, 2007, vol. I, pp. 14-15.

vittoria divina. Là dove nel 'crocifisso' ci sarebbe il volto di Cristo morente, nella 'croce' rimane solamente la corona che gli venne messa sul capo per deridere e decantare la sua venuta in quanto Salvatore[229]. Non sappiamo nulla dell'aspetto che la corona dovette avere, ma nella tradizione figurativa viene solitamente rappresenta perfettamente circolare, verdeggiante e poco spinosa, inoltre nell'iconografia bizantina la corona incornicia la croce stessa, giocando con l'intreccio delle linee retta e circolare del legno e del ramo[230]. L'etimasia nel mosaico del *Giudizio Universale* di Torcello e il più limitrofo caso della chiesa di Kalopanayotis sui monti del Troodos [Tav. 50], offrono due buoni esempi di questo schema croce-corona.

La lancia con cui venne trafitto il costato di Cristo e la spugna imbevuta di aceto offertagli in risposta al lamento per la troppa sete, rientrano tradizionalmente nel novero degli strumenti utilizzati dai soldati per inasprire il supplizio della Passione e parallelamente, nel giorno del giudizio, così come la croce e la corona, diventano *arma*. Nel nostro caso sono incastonate nello stesso punto in cui è stata eretta la croce e si dispongono secondo due rette divergenti: la lancia verrebbe convenzionalmente disposta a destra di Cristo, così da rappresentare, nel gesto brutale a cui rimanda, i gentili e la sinagoga, mentre la spugna imbevuta di aceto, riferendosi all'atto di pietà del soldato nei confronti di Cristo, rappresenterebbe gli israeliti ed è perciò convenzionalmente disposta alla sua sinistra[231].

Nonostante il potere evocativo di questi simboli capaci di raccontare passo a passo la scena della Passione, i *signa* si discostano da un contesto narrativo e giacciono del tutto isolati su un sottile confine tra l'iconico e l'istoriato, paragonabile a un disegno araldico sventolante su un immaginario blasone la cui asta venne posta proprio sulle pendici del Golgota. La croce ha quindi un potere semantico molteplice che sintetizza in sé la stretta connessione tra passione, morte, resurrezione, nonché il potere e la gloria divina: è «il voler presentare il mistero salvifico incentrandolo su Gesù, figlio di Dio, che *pro nobis* si è fatto uomo, ha sofferto, crocifisso, è risorto in

[229] Allora i soldati del governatore condussero Gesù nel pretorio e gli radunarono attorno tutta la truppa. Lo spogliarono, gli fecero indossare un mantello scarlatto, intrecciarono una corona di spine, gliela posero sul capo e gli misero una canna nella mano destra. Poi inginocchiandosi davanti a lui lo deridevano: "Salve, re dei Giudei!" *Mt. 27, 27-30*.

[230] E. URECH, *Dizionario dei simboli cristiani* cit., pp. 238-239, Voce: 'Strumenti della Passione'.

[231] L. REAU, *Iconographie de l'art chretien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, pp. 495-497, Voce: 'Arma Christi. Il portalancia e il portaspugna'.

gloria»[232].Quella stessa croce crea però anche un ponte tra Antico e Nuovo Testamento, tra il peccato di Adamo sepolto sul Golgota e Cristo: «Christ's cross should be planted directly over Adam's tomb perfectly symbolized the Pauline assertion that in Adam all die, while in Christ all are rised (I Cor. 15, 22)»[233] .

Nonostante Matteo parli di un solo segno, nell'iconografia della Seconda Parousia, oltre alla croce, vengono ammesse molteplici varianti quali i chiodi, il martello, le pinze o il mandylion. A Kalogrea è rappresentato il nucleo di strumenti più diffuso, ma ciò che è inconsueto è la loro posizione. Nell'iconografia Bizantina infatti la croce precede il Cristo giudice solamente quando correlata alla scena della discesa al Limbo, meglio definita come *Anastasis*, altrimenti compare esclusivamente al di sotto della mandorla e, a partire dal XII secolo, in stretta relazione alla preparazione del trono per la seconda venuta. L'etimasia diventa così il segno del Figlio dell'uomo e gli *arma*, disposti quasi in sospensione attorno a essa, fanno parte di un unico disegno divino ancora in potenza che rimane perciò in uno stato quasi etereo. Nel portale di San Zeno si inaugura invece un'iconografia che avrà successo esclusivamente in Occidente: l'esaltazione della croce precede il Cristo trionfante e con il suo peso semantico, portato in gloria dagli arcangeli, ricorda ai fedeli il supplizio subito che giustificherà il suo potere nel giorno del giudizio. La croce in Occidente, come *arma passionis* e *crux invicta*, compare indifferentemente dietro o al di sotto del Cristo, assisa dagli angeli o sospesa sullo sfondo apocalittico[234]. A Kalogrea la croce ortodossa è disposta sopra la mandorla e insieme agli arma trasmette al fedele il significato globale del disegno salvifico, riassunto e celebrato proprio nell'elevazione dell'oggetto terreno che non emana alcuna luce divina, ma semplicemente la riflette. Il calendario liturgico ortodosso prevede in effetti la celebrazione dell'Elevazione della Vera Croce[235] e un convincente nesso tra

[232] B. ULIANICH, *Note introduttive. Croce. Crocifisso. Unità del mistero salvifico* cit., vol. I, pp. 14-15.

[233] R.M. JENSEN, *The cross. History, art and controversy*, Cambridge, Harvard University Press, 2017, cit. p. 32.

[234] G. SCHILLER, *The Passion of Jesus Christ, in Iconography of Christian Art*, voll. 2, London, Lund Humphries, 1972, pp. 184-197; Y. CHRISTE, *Il Giudizio Universale nell'arte del Medioevo*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 299.

[235] C.P. CHARALAMPIDIS, La *croce nell'iconografia bizantina fino al XIV secolo*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI)* cit., vol. II, pp. 79-98. «Dietro esplicita richiesta da parte del popolo di adorare la croce, desiderio impossibile a soddisfarsi, gli si permise almeno di

questa festività bizantina e la croce della Secona Parousia di Antiphonitis è rintracciabile sulla parete meridionale della chiesa, dove a fianco dell'Albero di Jesse è rappresentato il poeta Romano il Melode nell'atto di mostrare una pergamena srotolata. La composizione n. 22 del Melode risulta, secondo molti manoscritti, destinato alla festività dell'adorazione della croce: il soggetto non è la croce come simbolo di passione, bensì di redenzione, e il poeta è intento a descrivere proprio le ripercussioni dell'utilizzo di tale arma contro le potenze infernali. In prima battuta dà voce ai dannati stessi, immaginando le loro parole di terrore alla vista della croce:

> «Il serpente dai loschi pensieri, si avvicinò strisciando veloce ed escalmò: "Hades, che hai? Perchè piangi a vuoto? Perché ti lamenti? […] É la croce sulla quale ho fatto inchiodare il Cristo, perché con un legno voglio distruggere il secondo Adamo. Perciò non lasciarti turbare: non ti lacererà! Continua a tenere stretti i tuoi prigionieri!".

Nella seconda variazione egli stesso dà invece voce ai credenti, confortati alla vista del segno:

> "Altissimo e glorioso, Dio dei padri e dei fanciulli, è diventato per noi un onore l'oltraggio che volontariamente hai subito, perché nella tua croce è la gloria di tutti noi. Ad essa abbiamo inchiodato i nostri cuori affinché su di essa possiamo appendere gli strumenti, così da cantare a te[…]"[236].

In conclusione si può affermare che, pur presentandosi spesso nella medesima forma, la croce, la corona, la lancia e la spugna «fanno pensare a qualcos'altro a partire da sé», qualcos'altro che dipende dalle singole casistiche iconografiche, ma che trova sempre posto nel disegno salvifico globale: le *arma passionis* del Salterio di Utrecht sono ancora incastonate sulle pendici del Golgota, il rugoso *lignum vitae* del portale di San Zeno viene portato in gloria dagli angeli, le *arma christi* sono già pronte al fianco del Cristo Giudice nella cappella dei SS. Quattro Coronati e la «nuda croce» dell'Arena, sorretta da un fedele timoroso delle pene infernali[237], partecipa al giudizio in atto dividendo beati e dannati, mentre la *crux invicta* un tempo assisa a Kalogrea era pronta per l'Adorazione del quarto giorno di quaresima.

---

vederla. Il patriarca Macario la elevò sul pulpito, mentre il popolo salutava e da allora fu istituita la festa dell'Elevazione della Santa Croce" cit. p. 97-98.

[236] R. MAISANO, *La croce nei contaci di Romano il Melodo*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI)* cit., pp. 75-87.

[237] C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella degli Scrovegni*, Torino, Einaudi, 2008, p. 236. La piccola figura nuda che nasconde il proprio volto dietro il gigantesco asse della croce retta dagli angeli nella scena del giudizio, rappresenterebbe, secondo la studiosa, il timore del fedele che, conosciuto il destino riservato ai peccatori, è ora persuaso a mantenere una condotta virtuosa.

2.3 Uno sguardo d'insieme.

Dall'analisi per soggetto condotta è emerso più chiaramente ciò che le premesse ci avevano preannunciato: su un sostrato stilistico e iconografico bizantino si inseriscono delle incursioni occidentali, dalla cui commistione rivediamo l'ambiente culturale entro cui l'opera è nata. Dalla lettura degli *Inni* di Efrem il Siro e grazie all'approfondita analisi condotta da Millet riguardo le fonti letterarie delle scene di Giudizio[238], traiamo la conclusione che le parole del teologo siriano dovettero essere la radice motivante delle scelte rappresentative del programma, al punto da ispirare in determinati casi anche soggetti del tutto nuovi. In particolare il riferimento sarebbe al testo greco, dove per esempio a differenza di quello siriaco, si legge chiaramente la divisione tra eletti e dannati, la discesa dello Spirito Santo al suono della tromba dell'angelo e il Cristo assiso in qualità di Re e non di Figlio. A partire dalle parole di Efrem, che non a caso è presente tra le file degli eletti, si apre una trama di connessioni iconologiche che riconducono alla 'teologia della luce' dei padri ortodossi e a pratiche liturgiche strettamente orientali. Su questo sostrato greco, si inseriscono degli importanti prestiti latini: la presenza del goloso tra i peccatori, un Ade insaziabile e vorace, gli apostoli disposti in posizione periferica e i portici a tutto sesto alternati a quelli lignei di fattura rinascimentale che scandiscono la scena della nascita della Vergine. Ci immaginiamo dunque che come esposto nel primo capitolo le diocesi periferiche, potendo mantenere prelati greci e in generale una più stretta connessione con le radici culturali ortodosse[239], declinassero questa fedeltà alle origini anche nello stile e nell'iconografia e iconologia dei programmi figurativi; tuttavia, come dimostrato dalle fonti o più semplicemente dalle evidenze architettoniche, non essendo esenti dall'incursione veneziana, le maestranze che operarono nel monastero cedettero a motivi d'oltremare descritti dai committenti o visti direttamente dal vivo. Rivedendo l'affresco nel suo insieme, notiamo inoltre che la suddivisione secondo ordini sovrapposti tipicamente bizantina ha lasciato il posto a un andamento ascensionale che segue una direttrice immaginaria passante dal polo

[238] G. MILLET, *La dalmatique du Vatican: les elus images et croyances* cit. L'autore struttura la sua analisi sulla base di quattro fonti differenti di cui mette in luce le discrepanze in riferimento ai singoli soggetti: il Vangelo secondo Matteo, le Apocalissi apocrife e in particolare quella paolina e gli scritti di Efrem il Siro, distinguendo tra testo siriaco e testo greco.

[239] *Vd. n.d.a. 11*.

negativo terreno al culmine positivo, segnato dalla mano benedicente e dalla croce ai margini della centina. Dagli studi condotti da Baschet sulle direttrici che dominano le scene di giudizio, emerge che la preminenza di un andamento ascensionale e il progressivo avvicinamento e dialogo tra eletti e dannati siano prerogative occidentali[240] che ad Antiphonitis è immediatamente leggibile.

In quanto unica scena in cui sacre scritture e presente convivono, il *Giudizio Universale*, a una lettura attenta, può diventare lo specchio dello spaccato sociale di un determinato periodo storico. Nel nostro caso, oltre alle incursioni occidentali, vi leggiamo una popolazione scandita dal lavoro rurale che nell'iniquità del sistema feudale, qui trapiantato dall'Occidente, cerca giustizia nell'aldilà. Come nota Garidis, l'evoluzione verso un realismo umano contemporaneo è indice di quella crisi dei valori già preannunciata dagli storici; nel rappresentare l'usuraio, il mugnaio o il falsificatore di pesi si introduce il reale in rappresentazioni tradizionalmente astratte, segnando un cambiamento non solo sociale, ma anche politico e filosofico[241]. A questo proposito non escludiamo inoltre il riferimento a questioni teologiche strettamente connesse con le dispute conciliari ancora ferventi in una società che, come visto, non troverà il giusto equilibrio tra le due chiese nemmeno nell'imminenza della caduta in mano turca. Ci pare infatti che siano qui toccati due aspetti di quello scontro dottrinale: il Purgatorio, nella singolare rappresentazione delle 'pene purgali', e il *Filioque*, con l'accento posto sul disegno trinitario e il procedere dello Spirito Santo da quell'unica ipostasi consustanziale in mandorla.

Occorre inoltre notare che la dislocazione del soggetto non nel nartece, come di consueto nelle chiese cipriote, ma nel *templon*, al di sotto della cupola della Secona Parousia, potrebbe essere dettata da novità di stampo liturgico. Il ruolo della Deisis e la sua connessione con le invocazioni di intercessione rivolte direttamente dai fedeli in sosta nel *naos*[242], in congiunzione con la direzione veneziana del monastero, potrebbero aver influenzato la scelta di adottare un programma decorativo più vicino alla tradizione occidentale, dove il giudizio occupa la totalità

[240] J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà : les représentations de l'enfer en France et en Italie (12.-15. Siècle)* cit., pp. 211-212. Tra XIV e XV secolo si abbandona il sistema duale, per far convergere l'intera rappresentazione verso il polo positivo al culmine della rappresentazione, secondo un ritmo tipicamente italiano.

[241] M.K. GARIDIS, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle* cit., pp. 115-117.

[242] C. WALTER, *Art and Ritual of the Byzantine Church* cit., pp. 182-184.

della superficie della controfacciata o il timpano del portale: in entrambi i casi si tratta di superfici che, come la nostra, permettono di sviluppare una direttrice narrativa ascensionale e soprattutto si trovano in diretto dialogo con il fedele.

Concludiamo notando che la cupola ci riconferma la presenza di una misurata orchestrazione del programma: il gesto del Cristo che chiama a sé gli eletti in cupola e la presenza della preparazione del trono introducono il momento della Seconda Parousia, che guarda al sottostante Giudizio. Per la prima volta oltre agli intercessori e agli angeli, anche gli apostoli sono logicamente chiamati sotto la protezione di quell'aura celeste emanata da Cristo[243], ed è proprio ai discepoli infatti che il Cristo di Antiphonitis, risponde:

> In verità io vi dico: voi che mi avete seguito, quando il Figlio dell'uomo sarà seduto sul trono della sua gloria, alla rigenerazione del mondo, siederete anche voi su dodici troni a giudicare le dodici tribù d'Israele. [*Mt. 19, 28*]

[243] T. VELMANS, *Quelques programmes iconographiques de couples chypriotes di XII^e^ au XV^e^ siècle* cit., «[…] dans le tambour, et immédiatement sous les anges, apparaît une innovation parfaitement logique :les apôtres sont représentés trônant […] le jugement dernier proprement dit se développe sur le mur Nord» cit. p. 45.

3. L'affresco di Kalogrea e il contesto socio-culturale.

3.1 Lo stile italo-bizantino a Cipro.

Un innesto di geografia fisica e politica ci costringe a tenere in considerazione due correnti opposte aventi per epicentro l'isola: l'una centripeta che, visto il confine naturale che la delimita a tuttotondo, la costringe a una posizione periferica, isolata e retrograda rispetto al cuore pulsante dell'impero di cui era storicamente parte; l'altra centrifuga dovuta alla sua dislocazione sul percorso di una rotta fondamentale di collegamento tra culture differenti, da cui Cipro riceve e a cui dà. La risultante socio-culturale prodotta da queste due direttrici rende da sempre macchinoso l'utilizzo dell'appellativo 'bizantino' per tutto ciò che concerne l'isola e allo stesso tempo difficoltosa la definizione di una 'cultura cipriota'[244]. La Cipro medio e basso medievale è infatti costituita da un mosaico eterogeneo di popolazioni che convivono, in maniera più o meno pacifica[245], in una società dove il concetto di identità è strettamente affiliato con quello di religione: con il succedersi di guerre ed espansioni, Cipro diventa sempre più una zattera di salvataggio per i perseguitati e il suo profilo si arricchisce di sfaccettature, abbracciando nestoriani, armeni, maroniti, giacobiti, musulmani, ebrei, copti, così come cattolici genovesi, franchi, catalani e veneziani . Questo assetto variegato ci obbliga a rivedere la nostra tendenza odierna a connotare in senso nazionalista un territorio e la sua popolazione e di conseguenza risulta più appropriato considerare l'isola semplicemente come un "ibrido"[246] dove, al di là delle inevitabili gerarchie e delle tensioni costruite per lo più sulla base delle imposizioni romane, si instaurarono tra i due gruppi etnici preponderanti delle

[244] A. NICOLAU-KONNARI, *Alterity and identity in lusignan Cyprus from CA. 1350 to CA.1450*, in *Identity/identities in late medieval Cyprus: papers given at the ICS byzantine colloquium* (London, 13-14 june 2011) a cura di T. Papacostas, G. Saint-Guillain, London, King's college, 2014, pp.37-66; M. BACCI, *L'arte delle società miste del levante medievale: tradizioni storiografiche a confronto*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), Parma, Centro di Studi Medievali, 2008, pp. 339-354.

[245] N. COUREAS, *Religion and ethnic identity in lusignan Cyprus: how the various groups saw themselves and were seen by others*, in *Identity/identities in late medieval Cyprus* cit., pp. 13-25. L'autore sottolinea come nonostante la convivenza, non ci fosse una vera e propria integrazione e esamina la natura delle tensioni tra gruppi etnici sull'isola.

[246] M. BACCI, *Veneto Byzantine "Hybrids": towards a reassessment,* in «Studies in Iconography», vol. 34, 2014, pp. 73-106. Bacci analizza la storiografia sull'analisi dei molteplici ibridi artistici italo-greci, sottolineando come l'analisi di questa produzione sia segnata nel novecento da un forte suprematismo veneziano, che tende a porre la Serenissima al centro di un processo di influenza di opere soprattutto cretesi e cipriote, senza considerare l'apporto reciproco che il termine stesso di ibrido invece presuppone.

interazioni linguistiche e artistiche che la trasformarono in un crogiolo di novità. In questo contesto di diglossia diffusa, in cui greco e latino si alternano e si mescolano nel quotidiano in base al contesto, ha vita quella che Belting, parlando della capitale, le cui dinamiche in epoca crociata non sono dissimili, definisce «*lingua franca*: un art ni occidental ni byzantin, mais qui développa un nouveau langage, synthétique, aux composantes difficilement distinguables»[247].

Sebbene la nostra attenzione si sia focalizzata sul periodo della dominazione veneziana sull'isola, è bene ricordare che gli apporti artistici occidentali sono ravvisabili già a partire dal XIII secolo, quando vi giungono o per via diretta dall'Occidente, oppure per via indiretta proprio attraverso quella 'lingua franca' o 'arte crociata' nata nel regno latino d'Oriente, tra Gerusalemme e Acri. I flussi tra il vicino Oriente crociato e l'isola spiegano facilmente tale contatto indiretto: con la caduta di Acri le maestranze si spostarono dalla Terrasanta, a Cipro e infine in Puglia; mentre più complesse sembrano essere le dinamiche di scambio diretto tra Cipro e l'Italia nella pittura due e trecentesca. La Serenissima sarà infatti seconda alla Toscana e alla Puglia in questo gioco di scambi il cui tramite furono in età crociata non le tratte commerciali, ma probabilmente i templari[248] e gli ordini mendicanti[249]. Da tali interazioni derivarono delle nuove risultanti architettoniche, stilistiche e liturgico-iconografiche che testimoniano una maggiore permeabilità occidentale, rispetto a un Oriente che sembra non avere sufficiente spazio da cedere nella propria tradizione per nuovi sconfinamenti stilistici e novità comunicative che vadano oltre i modelli consueti[250]. A Cipro saranno infatti gli affreschi trecenteschi di

[247] H. BELTING, *Introduzione*, in *Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del XXIV congresso del Comitato internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 1979), a cura di H. Belting, Bologna, CLUEB, 1982, pp.1-8, cit. p. 3.

[248] V. PACE, *Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana*, in *XXXII Corso di cultura sull'arte Ravennate e bizantina*, Seminario internazionale di studi su Cipro e il Mediterraneo orientale (Ravenna, 23-30 Marzo 1985), Ravenna, Ed. Girasole, 1985, pp. 259-298. Pace riconduce le similitudini rilevate in alcune icone duecentesche pugliesi e cipriote, non tanto alla circolazione di maestranze, ma di modelli. I contatti tra le aree geografiche sono spiegabili, come teorizzato da Weitzmann, dalla circolazione dei templari su tali rotte.

[249] Derbes e Evans studiano il rapporto tra Toscana, Cipro e Armenia proprio attraverso le rotte degli ordini mendicanti. Derbes, come Pace per il sud Italia, analizza la circolazione di modelli tramite icone e manoscritti tra l'area pisana e senese e il vicino oriente. Vd. A. DERBES, *Siena and Levant in the Later Dugento*, in «Gesta», n. 28.2, 1989, pp. 190-204.

[250] R. NELSON, *Byzantine Art vs Western Medieval Art*, in *Byzance et le monde extérieur. Contacts, relations, échanges*, actes de trois seances du 20 Congres international des Etudes byzantines (Paris, 19-25 aout 2001), a cura di M. Balard, E. Malamut, J.M. Spieser, pp. 255-270. Se la cultura figurativa orientale soddisfaceva le nuove esigenze comunicative della riforma gregoriana, in Oriente

Motoulla, Palendri e Dali a essere testimonianza di questa prima interazione in cui si inseriscono oggetti quotidiani, vesti e armi che tradiscono un'influenza occidentale nella cultura materiale quotidiana; tuttavia tali prestiti rintracciabili nelle decorazioni musive del XIV secolo non sono sufficienti a dimostrare il realizzarsi di una collaborazione tra la corte lusignanea e la *maniera cypria* sull'isola, e resterebbe inoltre da spiegare la singolare battuta d'arresto registrata a cavallo tra XIII e XIV secolo quando, secondo Weyl Carr, la scarsezza di cicli commissionati dalla corte lusignanea troverebbe motivo nella predilezione di altri mezzi artistici meno costosi, ma più facilmente disperdibili nel tempo: le icone[251]. Un'ottima testimonianza di tale assunto è l'icona di San Nicola custodita presso il Museo Bizantino di Nicosia[252] che secondo gli studiosi venne commissionata dalla nobiltà occidentale a un maestro cipriota evidentemente influenzato dalle pale latine nell'orchestrazione della superficie lignea: il tramite di tali novità a questa data era la cultura figurativa del vicino Oriente latino. Al contrario alla corte di Ugo IV (1334 - 1358) si fa strada un'arte gotica puramente francese, dando vita a quel connubio monumentale pittoresco di cui ancor oggi si può godere sull'isola e a cui seguirà, sotto il regno di Pietro I, una lenta inversione di tendenza verso la tradizione bizantina. Tale processo raggiungerà il suo apice verso la metà del '400 con la ventata tradizionalista portata da Elena Paleologa e il suo ultimo legame 'integralista' con la capitale[253], di lì a poco rafforzato dalla caduta di Bisanzio in mano musulmana e l'arrivo sull'isola di maestranze in fuga dalla dominazione ottomana. Tra il 1432 e il 1459, il revival paleologo riportato in auge dalla sovrana creò un sostrato artistico tradizionale forte e quindi adatto ad affrontare in modo inclusivo la nuova incursione veneziana del

---

l'iconografia tradizionale era sufficiente per la trasmissione dei dogmi e allo stesso tempo non c'erano grandi mire artistico-stilistiche da soddisfare che potessero motivare prestiti occidentali: «This byzantine system of religious signification […] was a closed system that turned in or itself and did not admit elements from the outside in contrast to that which prevailed in the Latin West.» cit. p. 270.

[251] A. WEYL-CARR, *Art in the court of the lusignan kings*, in *Cyprus and the crusades*, Papers given at the International Conference 'Cyprus and the crusades' (Nicosia 6-9 September, 1994), a cura di N. Coureas, J. Riley-Smith, Nicosia, 1995, pp. 239-274.

[252] I. ELIADES, *Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio. L'icona Grande si San Nicola tis Stegis del XIII secolo restaurata a Roma* cit.

[253] S. FRIGERIO-ZENIOU, *L'art "italo-byzantin" à Chypre au 16. Siècle. Trois témoins de la peinture religieuse: Panagia Podithou, la Chapelle latine et Panagia Iamatike*, Venise, Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, 1998, pp. 225-236. Il nartece della chiesa di Agios Heraklidos a Kalopanaiyotis, venne infatti realizzato da un artista proveniente da Costantinopoli e molte icone di XV e XVI secolo sembrano ancora avere più affinità con l'arte della capitale, piuttosto che con la produzione cretese.

1473, da cui avrà vita nell'arte post-bizantina cipriota quello che definiamo 'stile italo-bizantino'.

Due sono dunque le tendenze socio-culturali che dominano questa fase: l'una guarda a occidente, in particolare verso l'Italia del Rinascimento fiorentino che nel 1439 apre le porte all'Oriente, e dell'espansione della potenza veneziana che nel 1473 inizierà a far sentire la propria presenza sull'isola; l'altra guarda invece a oriente, alla politica di Elena Paleologa, allo spirito anti-unionista post-conciliare e a uno stretto attaccamento alla tradizione teologica e artistica bizantina. Questa polarizzazione trova un asse di incontro in alcune opere cipriote di artisti operanti tra l'ultimo quarto del '400 e la prima metà del '500: «leur fidélité à leurs modèles n'empêche pas de discerner les apports des deux cultures dans leur formation.»[254]. Nonostante i flussi determinanti il fenomeno siano stati studiati, Triantaphyllopoulos nota come manchi la teorizzazione di standard artistici precisi che, vista la natura spontanea del processo di interazione, sono difficilmente e forse anche insensatamente delineabili. Pur essendo consapevole dei limiti imposti da una riduzione schematica delle dinamiche artistiche in atto a Cipro a cavallo tra i due secoli, lo studioso non rinuncia a proporre quattro insiemi entro cui collocare le varianti riscontrate: convivono scene appartenenti alla tradizione orientale con incursioni occidentali, scene di tradizione latina rappresentate in stile bizantino e infine cicli entro cui si inserisce la rappresentazione di oggetti o pratiche religiose tratte dal quotidiano, al fine di trasmettere in senso propagandistico la liturgia greca o quella latina[255]. Di solito accompagna questa crasi iconografica una scelta stilistica alternativamente vicina o alla tradizione paleologa, oppure a una versione popolare del decorativismo macedone in cui i personaggi presentano alle loro spalle scenografie architettoniche elaborate che nella maggior parte dei casi, pur dimostrando un'attenzione nuova agli artifici occidentali, mantengono ancora un assetto piatto e bidimensionale. La permeabilità con l'Occidente e con la vicina Creta raggiunge l'apice nel XVI secolo, in piena dominazione veneziana, con risultati che

[254] *Ibidem.*, cit. p. 231.

[255] D.D. TRIANTAPHYLLOPOULOS, *Βενετία και Κύπρου. Σχέσεις τους στην τέχνη* cit., pp. 319-330. Tra gli esempi del primo caso l'autore cita proprio il caso di Antiphonitis; per il secondo caso consideriamo per esempio la diffusione della rappresentazione della *Pietà*, oppure quella della *Resurrezione*, che si sostituisce all'*Anastasis*; nel terzo caso un esempio può essere la rappresentazione dei vescovi vestiti di mitria secondo l'uso latino.

dimostrano apertamente una collaborazione didattica tra la scuola italiana e quella cipriota; l'esito è immediatamente leggibile in incursioni gotico-rinascimentali quali le incorniciature fogliate, l'utilizzo di riquadri polilobi, gli sfondi prospettici, una mimica e un'espressività facciale del tutto nuove[256]. Un'altra novità ravvisabile nelle decorazioni musive di XVI secolo è una più attenta organizzazione delle superfici e la tendenza a una disposizione regolare delle scene nell'intento di una resa finale armonica, alla maniera rinascimentale. A differenza di quanto accade negli stessi anni a Creta, dove il revival paleologo viene interrotto dal nascere di una vera e propria scuola italo-greca ben delineata e immersa nell'alta società della Candia post-bizantina[257], a Cipro non c'è una scuola, né tanto meno un'iniziativa strutturata; piuttosto si può parlare di una pittura popolare tenuta in vita da piccoli artisti operanti in provincia e isolati rispetto ai cambiamenti in atto nel territorio ortodosso, ma che dimostrano un'apertura alle influenze di passaggio, di cui arriverà una più strutturata eco tardiva solamente verso la metà del XVI secolo[258]. Il grado di permeabilità di ciascuno di essi alla pittura cipriota post bizantina (*Κυπριακή Σχολή*) e allo stile italo-bizantino o cipriota-rinascimentale (*κυπροαναγεννησιακή τεχνοτροπία*), dipende quindi esclusivamente dalla capacità o volontà di ogni singolo artista di fare propri i prestiti iconografico-stilistici annoverati, partendo da una imprescindibile fedeltà alla tradizione[259]. Il persistere di un'arte ormai post-bizantina di provincia e la difficoltà,

[256] I casi che più rispondono a questi stimoli occidentali sono il nartece e la cappella latina della chiesa di San Giovanni Lampadistis a Kalopanayiotis e gli affreschi della chiesa di Panagia Podithu a Galata. *Vd.* A. STYLIANOU, J.A. STYLIANOU, *The painted churches of Cyprus* cit., pp. 306-320, Figg.183-190; pp. 98-106, Figg. 46-49; A. STYLIANOU, *An italo Byzantine series of wall-paintings in the church of St. Jhon Lampadhistis, Kalopanayiotis, Cyprus*, in Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses (München, 1958), Munich, F. Dölger and H.G. Beck, 1960, pp. 595-598. Il tema principale del ciclo è l'inno acatisto, di tradizione prettamente bizantina, ma la resa stilistica, il disegno tridimensionale delle figure e lo sfondo architettonico guardano chiaramente alla cultura figurativa rinascimentale.

[257] M. CHATZIDAKIS, *Essai sur l'école dite «italogrecque» Précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500*, in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, atti del I convegno internazionale di storia della civiltà veneziana (Venezia, 1-5 giugno 1968), a cura di A. Pertusi, 2, Firenze, L.S. Olschiki Ed., 1974, vol. II, pp. 69-124. Nonostante Creta abbia registrato una forte stasi tradizionalista nella produzione artistica di XIII e XIV secolo, nel XV secolo avviene una svolta epocale con l'instaurarsi di un vero e proprio movimento artistico che dipende dalla duplice formazione sia italiana che greca dei suoi componenti. La scuola italo-greca non riguarda però in modo diretto la pittura murale, ma quanto più le icone.

[258] M.M. GARIDIS, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes, Spanos, 1989, pp. 39-50.

[259] Tra gli artisti che operano a Cipro tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, ricordiamo le firme di Philip Goul che operò ad Agiasmati e a Louvras e Symeon Axentis decorò tre chiese a Galata. A. PAPAGEORGHIOU, *Κύπριοι ζωγράφοι του 15ου καί 16ου αιώνα*, RDAC, 19, pp. 195-209; I. ELIADES, *I ζογραφική της περίοδου της βενετοκρατίας στην Κύπρο* cit.

o forse il rifiuto, da parte degli artisti ad assimilare un nuovo linguaggio figurativo è dovuto alla stretta connessione che lega i fondamenti teologici, l'identità etnica e la produzione artistica nella cultura greco ortodossa: lo stile stesso è parte del culto.

Il caso di Kalogrea si colloca nel primo insieme annoverato da Triantaphyllopoulos: come dimostrato l'iconografia segue il dettame dei teologi orientali e, sebbene l'argomento non sia stato trattato, è sufficiente un rapido sguardo per poter affermare la totale aderenza stilistica allo stesso contesto, ma sorprendentemente su questo sostrato tradizionalista si inseriscono evidenti incursioni iconografiche occidentali. L'ecletticismo della risultante in cui convivono componenti così distanti tra loro, come spiega Michele Bacci, più che rappresentare l'identità di un gruppo, potrebbe rappresentare semplicemente la tendenza alla selezione di specifici modelli circolanti e condivisi in base alle esigenze comunicative del momento[260]. L'artista del *Giudizio Universale* di Antiphonitis avrebbe quindi compiuto delle scelte mirate in base ai riferimenti che la sua esperienza gli ha fornito: ha organizzato la parete settentrionale secondo una direttrice ascendente, in armonia con il ritmo dello speculare albero di Jesse; ha utilizzato il potere del linguaggio apofatico occidentale per la rappresentazione del male, in funzione di una presa diretta sul fedele; ha inserito il goloso tra i penitenti per elargire l'ammonimento delle pene purgali oltre la classe contadina, ma tutelandosi dal rivolgersi a un gruppo specifico; ha sfruttato il dinamismo della superficie convessa delle colonne per sperimentare lo sfondo prospettico rinascimentale e per disporre gli apostoli come statue sulla cornice di uno strombo gotico; mentre per gli altri aspetti della composizione ha assecondato una linea pressoché tradizionale. Solamente insistendo nell'analisi delle dinamiche sociali interne e di quelle di scambio e interazione culturale esterne, si potranno rintracciare le vie di approdo di tali modelli e ritrattare l'esatta chiave di lettura di una crasi così atipica.

[260] M. BACCI, *L'arte delle società miste del levante medievale: tradizioni storiografiche a confronto*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), Parma, Centro di Studi Medievali, 2008, pp. 339-354.

3.2 I modelli figurativi e il contesto storico.

Come detto lo scambio artistico tra l'Italia e le isole di influenza greca guarda indietro nel tempo, in particolare al XIII secolo: l'operare di artisti ciprioti in Puglia è attestato dai documenti di archivio e dall'analisi stilistica delle icone di Andria e di Monopoli[261], mentre degli scambi in epoca post crociata, quando gli artisti erano disposti a imbarcarsi in lunghi viaggi per cercare fortuna nei domini del Levante, ci rimane testimonianza in scritti di viaggio e in fonti documentarie, nonché in testimonianze materiali come l'affresco di Santa Lucia nella chiesa di San Giovanni del Kollakion a Rodi, di chiara derivazione giottesca[262]. Il processo si intensifica tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV secolo, quando il risultato più esemplare di tale interazione è la scuola italo-greca cretese. Nonostante la circolazione di artisti tra Oriente e Occidente tra XII e XVI secolo sia attestata in primis dalla copiosa produzione di opere monumentali di fattura bizantina, per l'isola di Cipro dobbiamo considerare dinamiche differenti rispetto all'operare delle maestranze costantinopolitane oltre i confini imperiali o al fenomeno cretese post-bizantino: il cambiamento in atto non ha alla base una scuola strutturata né mandanti altolocati, ma piccoli artisti che rispondono a committenti di provincia quali preti, vescovi o funzionari della corte lusignanea prima e veneziana poi[263]. Il tramite culturale che, in un ambiente di storica connessione prettamente mercantile, batté la via per i contatti dotti con la laguna e permise una circolazione fisica di menti, di occhi e quindi di modelli, è rintracciabile nei giovani studenti universitari della Cipro bassomedievale. La carriera universitaria in Italia era un curriculum molto ambito per i giovani ciprioti e il polo con cui i contatti furono più fervidi fu quello patavino[264], che

[261] V. PACE, *Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana* cit., pp.259-261. Pace si sofferma soprattutto sulle due icone mariane provenienti dalle città pugliesi citate, ma segnala anche lo studio di D'Elia sulle influenze della pittura cipriota in Basilicata. Come segnalato precedentemente (vd. n.d.a. 244) il motore di tali scambi non sono le maestranze ma dei modelli circolanti tramite manoscritti e icone, nonostante ciò attesta la presenza di nomi di artisti ciprioti dai documenti di archivio.

[262] M. BACCI, *Pratica artistica e scambi culturali nel Levante dopo le crociate*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 2010, pp. 494-510. Già nella prima metà del XIV secolo erano attivi a Candia i fratelli Vernier, Benedetto Gradenigo, Fantino morante; mentre molti artisti greci lavoravano per committenti latini.

[263] M.M. GARIDIS, *La peinture murale dans le monde orthodoxe* cit., pp.49-50.

[264] Certamente vi erano stretti collegamenti tra l'Università di Padova e quella di Bologna, ma sulla presenza di ciprioti in quest'ultima sede abbiamo poche notizie a causa di consistenti lacune

divenne sostanzialmente il satellite culturale della Serenissima. Le prime registrazioni di studenti ciprioti all'Università di Padova, risalgono all'ultimo quarto del '300[265], probabilmente in concomitanza con l'inizio dell'erogazione di una borsa stanziata dall'ammiraglio cipriota Pietro Cafrano e devoluta al finanziamento degli studi di quattro giovani ciprioti a Venezia. Gli studenti non dovevano appartenere ad alcuna estrazione sociale particolare per poter godere del finanziamento e la volontà del donatore doveva essere quella di consegnare una borsa per ogni disciplina: teologia, diritto, arti e medicina. Tale consuetudine si protrasse fino al XVII secolo e di certo fu il seme per la creazione di una comunità cipriota stanziata tra Venezia e Padova. Quelli che erano stati studenti divennero cittadini e iniziarono a ricoprire cariche pubbliche: nel 1465 Cipro è la terza nazione a comporre il corpus di studenti dell'Università di Padova e il cipriota Ludovico Podocataro aveva da poco terminato il proprio incarico di rettore. Naturalmente la comunità radicatasi attraeva a sua volta un flusso di contatti indiretti che andarono ad arricchire i preesistenti legami mercantili con Venezia, che dal 1405 aveva inglobato Padova nella propria orbita di potere. Il flusso migratorio fu lento e graduale, ma con il tempo i ciprioti ottennero anche un particolare privilegio di cittadinanza, trasformandosi da 'forestieri' a 'Veneziani bianchi' entrando a far parte anche di confraternite e associazioni di mestiere. Sebbene sia difficile dare dei numeri precisi riguardo i flussi tra la patria adottiva e la madrepatria, gli studiosi parlano di una fortissima mobilità, attestata da doppi domicili e dall'accrescersi costante della comunità in laguna. A Venezia si stabilisce una Cipro popolare, fatta di marinai dai cognomi di mera indicazione topografica, e una Cipro altolocata figlia di quei primi studenti dai patronimici precisi[266].

documentarie. Nel 1432 i ciprioti avevano però una rappresentanza in comune, quindi sicuramente doveva esserci un gruppo importante di scolari. B. BETTO, N*uove ricerche su studenti ciprioti all'Università di Padova (1393 - 1489*) in «Thesaurismata», Istituto ellenico di Venezia, 1993, n. 23, pp. 40-90.

[265] *Ibid.,* Il primissimo caso è quello di un certo Giovanni iscritto a diritto canonico nel 1344, mentre nel 1378, Jacopo risulta iscritto a filosofia. Non sappiamo con esattezza la data di morte del Cafrano, ma dovrebbe collocarsi tra fine '300 e inizio '400, quando si intensificano le iscrizioni di studenti ciprioti.

[266] B. IMHAUS, *La minorité chypriote de Venise du XIVe siècle au début du XVII siècle,* in *Chypre et la méditerranée orientale,* Actes du colloque tenu à Lyon, 1997, Université Lunière-Lyon 2, Univerité de Chypre, a cura di Y. Ioannou, F. Métral, M. Yon, Lyon, Maison de l'Orient Méditerranéen, 2000, pp. 33-41.

L'ambiente universitario alimenta inoltre la circolazione di testi, per lo studio dei quali era indispensabile un'assidua attività di copiatura da parte degli studenti[267], che ci immaginiamo, dovettero sfruttare i medesimi strumenti anche per lo studio delle immagini e quindi portare con sé incisioni o *èkphraseis*; pare logico includere l'ambiente studentesco tra quei possibili canali di trasmissione di modelli figurativi nuovi sull'isola. L'ipotesi difficilmente potrà trovare delle testimonianze materiali, ma come consideriamo incisioni e miniature quali tramite per modelli architettonici, mode e stili occidentali diffusi nelle opere di scuola cretese del XVI secolo, allo stesso modo è verosimile considerare i materiali o la semplice testimonianza oculare degli studenti ciprioti nell'Italia rinascimentale quali spunti per le incursioni iconografiche d'oltremare. L'ambizione di studiare in Italia per greci, cretesi e ciprioti si fece sempre più insistente e di più facile realizzazione all'indomani del Concilio di Firenze e della caduta di Costantinopoli[268], quando le briglie della tradizione greca si fecero passo a passo più labili, permettendo a entrambe le culture di soddisfare le curiosità reciproche con la diffusione del bilinguismo e la conseguente possibilità di traduzione e più ampia circolazione di manoscritti tra gli studiosi. Questa reciproca curiosità non fu solamente conseguenza, ma anche premessa ai risvolti unionisti.

Nel periodo che precede il pieno clima conciliare, il mondo teologico bizantino è spaccato in due fazioni da alcune discriminanti fondamentali: gli uni coltivano già da tempo uno spiccato filolatinismo di derivazione tomista e un conseguente spirito unionista nei confronti della Chiesa latina, gli altri al contrario un antilatinismo di fondo e un'avversione all'adozione di una politica conciliare tra le due chiese[269]. Il Concilio che si consumò nel biennio 1438-39 tra Ferrara e Firenze fu il punto di arrivo di una disputa iniziata ben prima delle discussioni trecentesche e che sembrò risolversi solamente il 6 luglio nel duomo di Santa Maria del Fiore con la

[267] B. BETTO, N*uove ricerche su studenti ciprioti all'Università di Padova* cit., pp. 45-53.

[268] G. FEDALTO, *La nazione Ultramarina*, in *Studenti, Università, città nella storia padovana*, atti del convegno (Padova, 6-8 febbraio 1998), a cura di F. Piovan, L. Sitran Lea, Trieste, LINT, 2001, pp. 425-433.

[269] A. RIGO, *Bessarione tra Costantinpoli e Roma*, in *Orazione dogmatica sull'unione dei greci e dei latini*, a cura di G. Luini, Napoli, Viviarium, 2001, pp. 19-68. Oltre alle due discriminanti qui riportate Rigo segnala anche la rispettiva adesione e avversione alla causa palamita, secondo cui i due schieramenti sono strettamente connessi anche all'omonimo dibattito consumatosi nella capitale tra 1340 e 1370; visto però il progressivo calo di interesse verso la questione e il nostro interesse per il periodo strettamente conciliare, la vicenda può essere omessa. pp. 22-24.

firma dell'unione ma che con il ritorno in patria della delegazione ortodossa, si rivelò essere ancora una volta lettera morta[270]. Al di là delle specificità delle questioni dottrinali trattate dalle due delegazioni in sede conciliare e delle implicazioni politiche che ne macchiarono fin dall'inizio l'indizione, l'evento ebbe un grande merito: creare uno stimolante dibattito intellettuale con risvolti evidenti in ambito letterario, artistico e spirituale. Il fermento critico-filologico preconciliare e il clima di libero scambio postconciliare, diedero vita a una generazione umanistica bilingue che riconosceva i propri fondamenti nella tradizione greca, di cui Bisanzio era figlia[271].

A Cipro il concilio venne sottoscritto nel 1445 e in effetti quando il legato papale Isidoro di Kiev descrisse la risposta greca all'unione, annoverò tra i greci 'sani', ovvero devoti all'unione, anche i fedeli di Cipro. La tendenza suprematista della Chiesa latina non si era però attenuata all'indomani del concilio, tant'è che la Chiesa cipriota dovette segnalare a Firenze il mancato rispetto dello spirito unionista sull'isola: non era stato accettato l'associazionismo per funzioni, matrimoni e funerali e persisteva un rapporto gerarchico tra la Chiesa latina e quella greca. Nel 144l all'indomani della segnalazione Papa Eugenio IV inviò l'allora arcivescovo di Rodi, Andrea Chrisoberghes, a Cipro come garante dei patti stipulati a Firenze, ottenendo anche l'adesione all'unione delle minoranze di caldei e maroniti[272]. Il clima conciliare, l'azione politica di Elena Paleologa e l'arrivo di artisti e intellettuali dalla capitale all'indomani della disfatta del 1453 diedero nuova forza e autonomia alla Chiesa cipriota.

Esattamente come accadde a Cipro con l'arrivo dei crociati nel XIV secolo, anche a Firenze la prima manifestazione artistica dell'arrivo di Michele VIII Paleologo e della delegazione orientale di teologi si ritrova nelle vesti curiose degli attori delle scene cristologiche: nelle opere di Piero della Francesca, di Benozzo Gozzoli o del Beato Angelico spiccano le ricche vesti damascate e i curiosi copricapo

[270] Una volta tornati a Costantinopoli gli ortodossi ritirarono la parola data, resisi conto della strumentalità che aveva avuto l'evento ai fini del rafforzamento della posizione di Papa Eugenio IV all'indomani del Concilio di Basilea, ma il ripudio ufficiale del concilio avverrà solo nel 1484. J. MEYENDORFF, *Was there an Encounter between East and West at Florence*, in *Christian Unity. The Council of Ferrara-Florence 1438/39 - 1989*, a cura di G. Alberigo, Leuven, University Press, 1991, pp. 153-176.

[271] C. VASOLI, *Il peso dei fattori non teologici "cultura, linguaggio, politica",* in *Christian Unity. The Council of Ferrara-Florence 1438/39 – 1989* cit., pp. 389-406.

[272] J. GILL, *Il concilio di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 400-401.

ritratti con una perizia tale da far trasparire tutta la curiosità dell'occhio dell'artista nel vederli. L'unico ciclo che tradusse in immagine il valore storico oltre che spettacolare dell'evento è quello redatto da Filarete a decorazione del portale centrale di San Pietro, vera cronaca del biennio conciliare; mentre più criptico ma ancor più intrigante è l'affresco delle storie di Noè realizzato da Paolo Uccello nel chiostro di Santa Maria Novella[273]. Al di là di questi casi l'impatto artistico fu per lo più decorativo.

A Cipro il clima conciliare viene tradotto in immagine proprio attraverso quello stile italo-bizantino di cui si è parlato[274], con risvolti alternativamente stilistici, tematici o strutturali. Già è stato dimostrato come l'affresco di Kalogrea possa rientrare entro i confini di questo macro insieme, ma è bene riprendere ora le fila di ciò che è emerso anche in funzione degli eventi conciliari. Il disegno trinitario nella chiesa del Cristo Antiphonitis è rappresentato seguendo la dottrina greca: la colomba, ovvero lo Spirito Santo, procede dal Padre attraverso il Figlio, rappresentati in quell'unica ipostasi consustanziale assisa in mandorla. In sede conciliare, al termine di un lungo dibattito, era stata accettata come ortodossa anche la dicitura latina secondo cui la processione dello Spirito Santo avviene dal Padre e dal Figlio[275], chiudendo un occhio sul rapporto gerarchico tra le persone trinitarie che, secondo la delegazione greca, il *Filioque* sembrava presuppore; la Chiesa ortodossa però, nonostante la controfirma, non credette mai a pieno alla similitudine tra le due diciture e quando nel 1484 ci fu il rifiuto ufficiale della dottrina conciliare, già ufficiosamente negata all'indomani della firma, fu proprio il *Filioque* a essere messo definitivamente in discussione[276]. Il pittore o il committente del *Giudizio* di Antiphonitis adotta quindi il disegno trinitario così come espresso dalla tradizione patristica bizantina prima e dopo il concilio, mentre come già dimostrato non rifiuta

[273] P. CASTELLI, *"veni creatus spiritus" da San Giorgio a Santa Maria Novella: immagini conciliari*, in *Orazione dogmatica sull'unione dei greci e dei latini* cit., pp. 289-316.

[274] C. CHOTZACOGLOU, *Unveiling the Venetian Art-Image* cit., pp. 434-435. Nella chiesa della Panagia Theotokos a Galata un nobile cipriota è ritratto a fianco la sua sposa Maddalena che tiene tra le mani un rosario, mentre la figlia ha tra le mani il libro del rito acatista; nella chiesa di Santa Croce ad Agiasmati e nell'omonima di Hagia Eirini compare il disegno trinitario secondo la tradizione occidentale: Padre-colomba-crocifisso.

[275] Per un confronto con la rappresentazione pittorica di tale dottrina si pensi alla celebre rappresentazione della Trinità redatta da Masaccio a Santa Maria Novella a Firenze (1426), oppure alla rappresentazione della Trinità nella cappella rupestre di Palea Enkleistra presso Kouklia (1442) [Tav. 51].

[276] J. GILL, *Il concilio di Firenze*, pp.419-420.

la dicitura ‘diplomatica’ delle pene purgali redatta a suo tempo da Clemente VI, riproposta e controfirmata a Firenze. Ritroviamo infine nell’affresco una resa sottile di quella difficoltà di comunicazione e incomprensione reciproca[277] che caratterizzò il dibattito tra un Oriente citazionista e indissolubilmente ancorato alla parola dei padri e un Occidente che al ritmo di sillogismi mise a continua prova la tradizione. La parabola figurativa di questo quadro conciliare è un disegno che riproduce fedelmente la parola dei teologi orientali, lasciando spazio, laddove il linguaggio catafatico bizantino non poteva arrivare, a una difficoltosa traduzione del discorso apofatico sul male perfettamente domato in Occidente.

[277] C. VASOLI, *Il peso dei fattori non teologici “cultura, linguaggio, politica”* cit., p. 403.

Conclusione.

Analizzando da un punto di vista storico e sociale l'arco temporale che ha interessato la chiesa dalla sua fondazione fino all'abbandono, sono state ripercorse le tappe fondamentali che hanno segnato il passaggio dalla dominazione lusignanea a quella veneziana. Ne è emerso un quadro di difficile convivenza con gli invasori da parte degli autoctoni: le grandi famiglie aristocratiche veneziane presero posto tra gli strati più alti della società e, imponendo un sistema di squilibrio sociale su base etnica, intensificarono lo sviluppo economico dell'isola al prezzo di un arcaico sistema feudale a vantaggio di pochi; le due Chiese perseguirono a tratti un sincretismo utopico che in generale si può dire fallito nell'evidenza dell'instaurarsi del credo romano nei grandi centri elitari e dell'ortodossia in periferia, laddove persistevano i veri fedeli esclusi dai giochi di potere. Anche all'indomani della sottoscrizione del Concilio di Firenze, una vera unione tra le chiese non si compì mai, ma dal contatto si accrebbe sempre di più quel rapporto da Setton definito "una strana fusione, cioè una confusione", che in ambito teologico, letterario e artistico ci costringe a guardare oltre le convenzioni geografiche e cronologiche accademiche, qui più che mai liquide. Lo studio del contesto storico-sociale si è rivelato di fondamentale importanza non solo per poter chiarire i connettivi mancanti tra le poche fonti documentarie rintracciate a proposito del monastero di Antiphonitis durante la 'venetocrazia', ma anche per meglio intendere il *milieu* artistico entro cui l'affresco studiato si colloca e contestualizzare la lettura iconologica del *Giudizio Universale*, unico episodio del ciclo cristologico in cui sacre scritture e contemporaneità si incontrano.

Sfruttando come punti di partenza gli studi relativi alla chiesa redatti da Stylianou prima e da Chotzacoglou poi, è stato possibile indagare in modo esaustivo il contesto architettonico e decorativo di cui l'affresco è parte e il suo continuo evolversi al ritmo degli incalzanti eventi storici, scongiurando così un malsano estraniamento della scena oggetto di studio dal luogo e dal tempo in cui è nata. Data la fortuna critica esigua, e per lo più redatta in un clima di denuncia nei confronti delle espoliazioni massicce subite all'indomani dell'invasione turca del 1974, per l'analisi iconografica e iconologica del *Giudizio Universale* sono stati di fondamentale importanza alcuni punti fermi desunti proprio dal precedente studio

storico-critico: Étienne de Lusignan connette la rinascita quattrocentesca del monastero alla conduzione da parte della casa regnante latina, Triantaphyllopulos ed Eliades segnalano ipotetici legami con il contesto figurativo padovano, mentre lo studio del ciclo nella sua interezza ci suggerisce la possibile influenza nel programma da parte di fonti letterarie strettamente ortodosse, quali gli scritti di Giovanni Damasceno. L'analisi per soggetto condotta con questi presupposti tenendo sempre un occhio all'iconografia tradizionale di Levante e uno a quella di Ponente, nel rispetto dei fondamenti teologici su cui le due rispettivamente si basano, ha fatto emergere passo a passo plausibili modelli figurativi di riferimento, consentendomi di soddisfare la curiosità da cui la mia ricerca era nata e chiarendo su basi scientifiche la provenienza geografico-culturale di ciascun modello. Incrociando le direttrici destrorse delle scene di giudizio bizantine organizzate su ordini sovrapposti e quelle ascensionali caratterizzanti i giudizi occidentali, è stato desunto il ritmo di lettura più adatto al nostro specifico caso. L'indagine filologica, supportata dalla voce narrante delle sacre scritture, ci consente ora di rileggere brevemente ogni angolo dell'affresco attraverso nuove chiavi di lettura: individuati il tempo e la topografia del giardino dell'Eden, ne è stata dimostrata l'aderenza iconografica al modello bizantino; una plausibile rappresentazione della cinta esterna redentrice descritta da Efrem il Siro, cautamente definibile come luogo delle "pene purgali", ha svelato invece un tentativo di sconfinamento verso la causa unionista; lo studio del momento e degli attori della psicostasia hanno fatto emergere l'applicazione di un singolare metodo di giudizio; l'identificazione di personaggi non casuali tra gli eletti ha confermato la presenza di autorevoli voci narranti; la particolarità della presenza di un diavolo famelico in un contesto bizantino ha svelato l'attrazione verso un più diretto linguaggio apofatico occidentale; al contrario il singolare gruppo delle anime in ascensione porta forse con sé il significato ortodosso del *corpus spiritale* paolino; infine gli apostoli e gli angeli del sottarco, come statue su uno strombo gotico, incorniciano una "Grande Deisis" che trova un lontano modello ispiratore nella rappresentazione del rito acatista pienamente bizantino.

Lo studio meramente iconografico, connesso alla lettura di testi teologici su cui si fonda la dottrina ortodossa, mi hanno permesso di risolvere iconografie cavillose e di dare unità di significato al *Giudizio Universale*, non avulso dal resto

del ciclo decorativo; da tale sintesi è emerso ancor più chiaramente lo strettissimo legame di alcuni soggetti con la tradizione bizantina e in particolare con le dottrine di personaggi eminenti quali Efrem il Siro, Romano il Melode e Giovanni Damasceno. In virtù di tale ricerca è stato quindi possibile reimmergere il nostro caso specifico entro il panorama artistico dell'isola per confermare e motivare in modo più preciso la sua collocazione entro il nucleo cosiddetto 'italo-bizantino', tentare di segnalare quali poterono essere le vie di interazione tra le due parti e ipotizzare il tramite di modelli d'oltremare. Il rapporto tra la produzione artistica e le imperanti vicende conciliari ha infine arricchito il tutto di nuove interessanti sfumature iconologiche che mi hanno permesso di motivare in modo soddisfacente le scelte compiute dall'artista e dal committente dell'opera. L'elezione di determinati modelli, estrapolati talvolta dalla tradizione bizantina e talaltra da quella occidentale, non sembra essere di natura casuale, bensì strumentale ai fini della trasmissione di un messaggio teologico che ben si inserisce nel clima postconciliare. Da questo incrocio di fonti deduciamo infine che, sebbene la commissione dell'affresco provenga probabilmente da esponenti della casata regnante, l'artista, trovandosi a operare in un'area periferica di diretta interazione con gli autoctoni di fede ortodossa e di estrazione popolare, ha scelto di adottare un linguaggio figurativo che fosse immediatamente comprensibile a quell'uditorio. Il tono colloquiale ben esemplificato dalle iscrizioni non impedisce all'artista di selezionare specifici modelli conosciuti e di compiere scelte compositive personali in base alle esigenze comunicative del momento: conforta il popolo bracciante, da sempre vittima delle iniquità terrene, e rammenta i risvolti dell'impegno unionista preso.

Tavole.

Tavola 1. Veduta satellitare dell'isola.
Coordinate della chiesa del Cristo Antiphonitis ricavate da Google Maps: 35.327361, 33.619036.

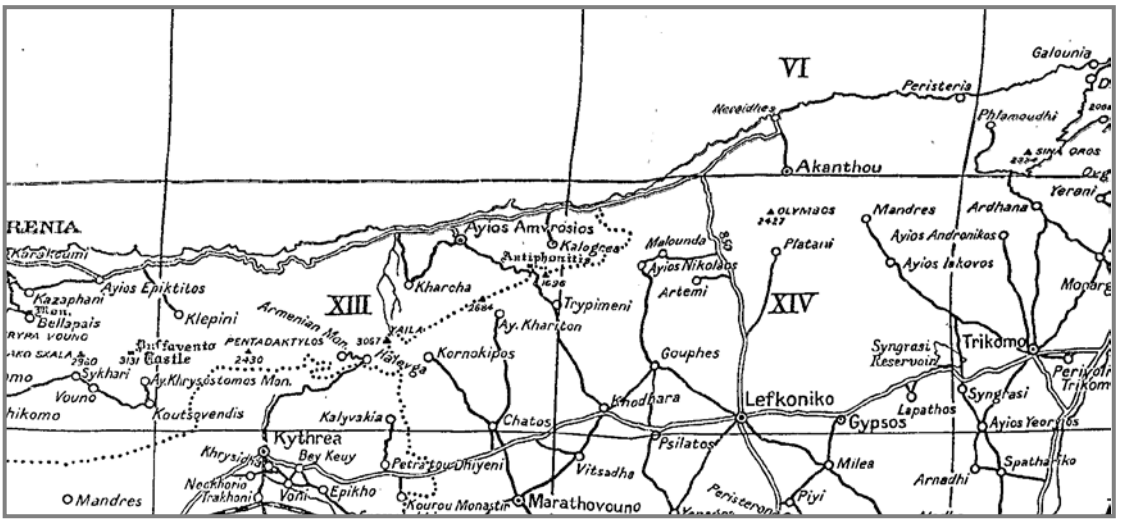


Tavola 2. Particolare della costa nord orientale della mappa politica dell'isola tratta da: *Historic Cyprus. A guide to its towns and Villages, Monasteries and Castles by Ruper Gunnis, 1936.*

Tavola 3. Veduta esterna della chiesa e dei resti delle mura del monastero del Cristo Antiphonitis.

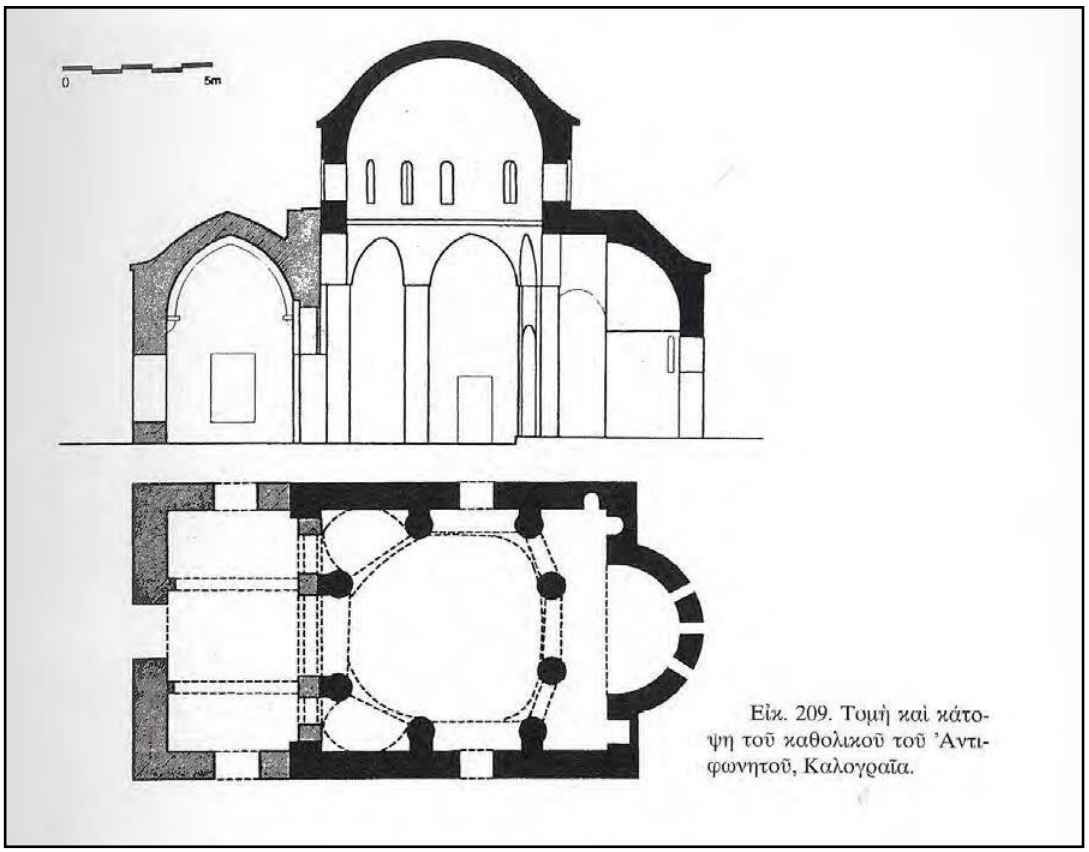


Tavola 4. Pianta e alzato della chiesa, tratta da:
C. CHOTZACOGLOU, *Βυζαντινή Άρχιτεκτονική και τεχνή στην Κύπρο*, 2005, p.121

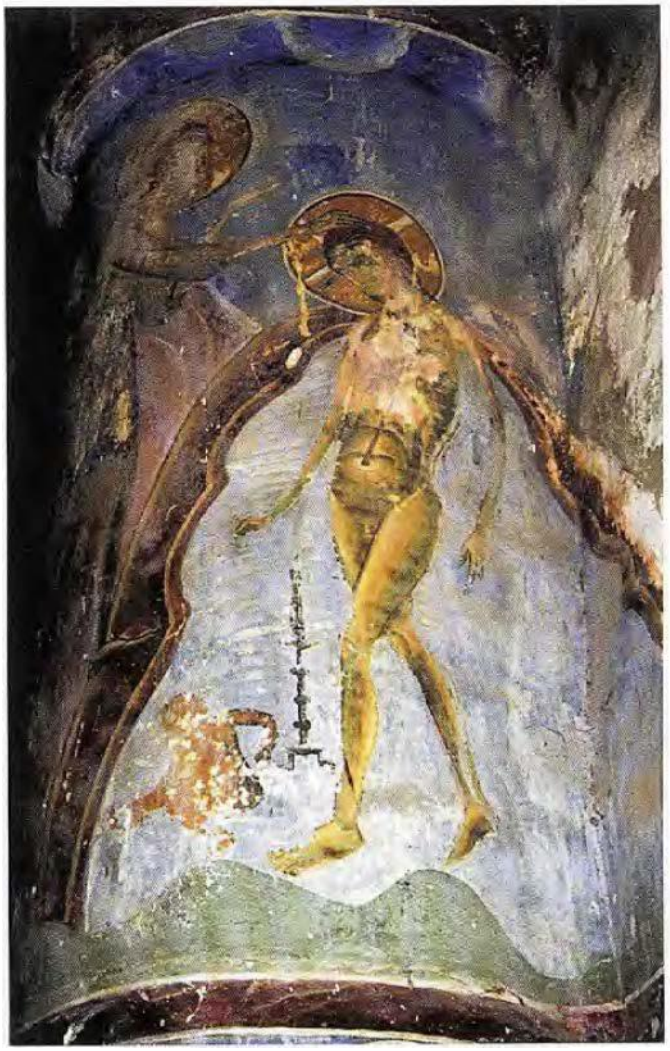
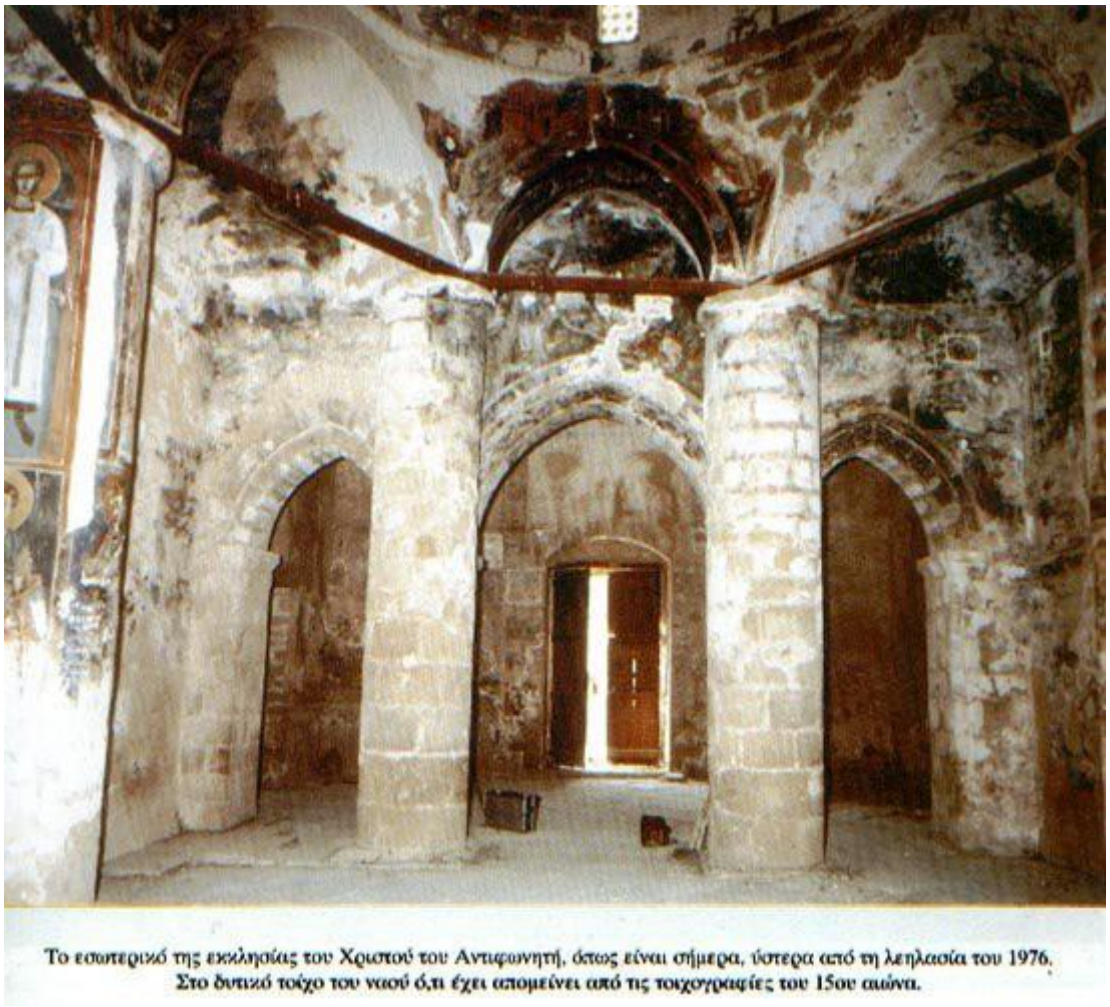


Tavola 5. *Battesimo di Cristo*. Kalogrea, chiesa del Cristo Antiphonitis, colonna nord-occidentale.



Το εσωτερικό της εκκλησίας του Χριστού του Αντιφωνητή, όπως είναι σήμερα, ύστερα από τη λεηλασία του 1976. Στο δυτικό τοίχο του ναού ό,τι έχει απομείνει από τις τοιχογραφίες του 15ου αιώνα.

Tavola 6. Il nartece visto dal centro del naos della chiesa del Cristo Antiphonitis.

Tavola 7. Portico esterno, particolare decorativo. Chiesa del Cristo Antiphonitis,.

Tavola 8. *Seconda Parousia*. Cupola centrale della chiesa del Cristo Antiphonitis.

Tavola 9. *Giudizio Universale*. Kalograea, chiesa del Cristo Antiphonitis, parete settentrionale. Fotografia scattata prima dell'invasione turca del 1974.

Tavola 10. *Albero di Jesse*. Kalogrea, chiesa del Cristo Antiphonitis, parete meridionale. Fotografia scattata prima dell'invasione turca del 1974.

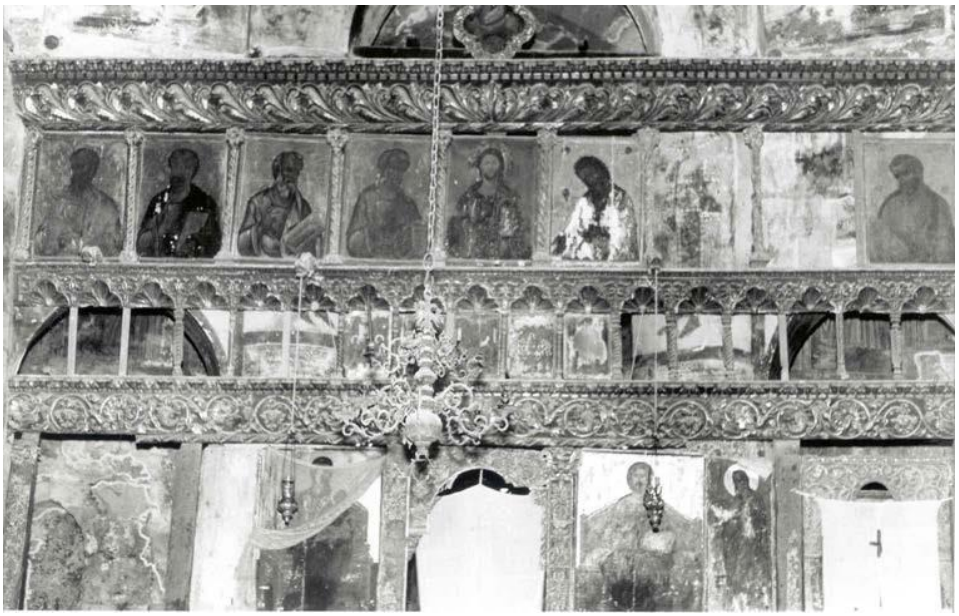


Tavola 11. Iconostasi, chiesa del Cristo Antiphonitis.
Fotografia scattata prima dell'invasione turca del 1974.

Tavola 12. La parete settentrionale della chiesa del Cristo Antiphonitis come si presenta oggi.

Tavola 13. *Natività*. Kalogrea, chiesa del Cristo Antiphonitis, settore nord-orientale.

Tavola 14. *Trasfigurazione*. Kalogrea, chiesa del Cristo Antiphonitis, settore sud-occidentale.

Tavola 15. *Elia*. Kalogrea, chiesa del Cristo Antiphonitis, pennacchio nord-occidentale.

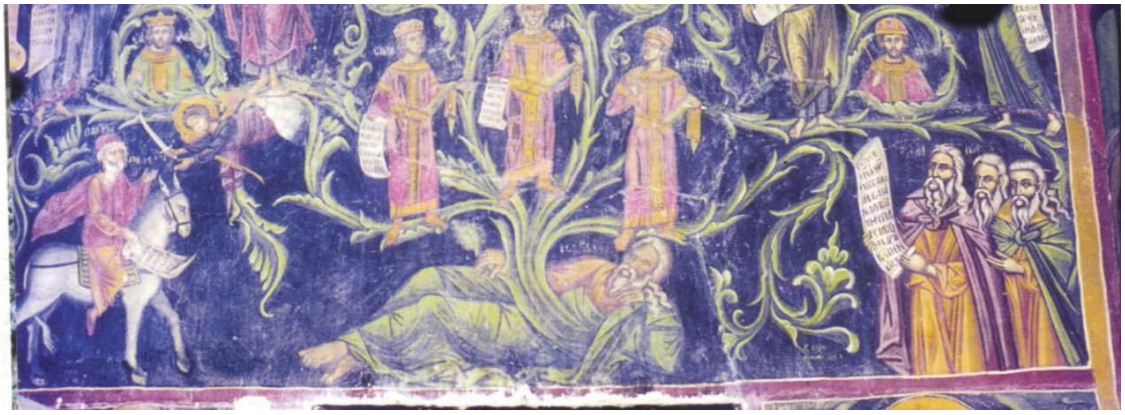


Tavola 16. *Barlaam e l'angelo*, particolare. Kalogrea, chiesa del Cristo Antiphonitis, parete meridionale.

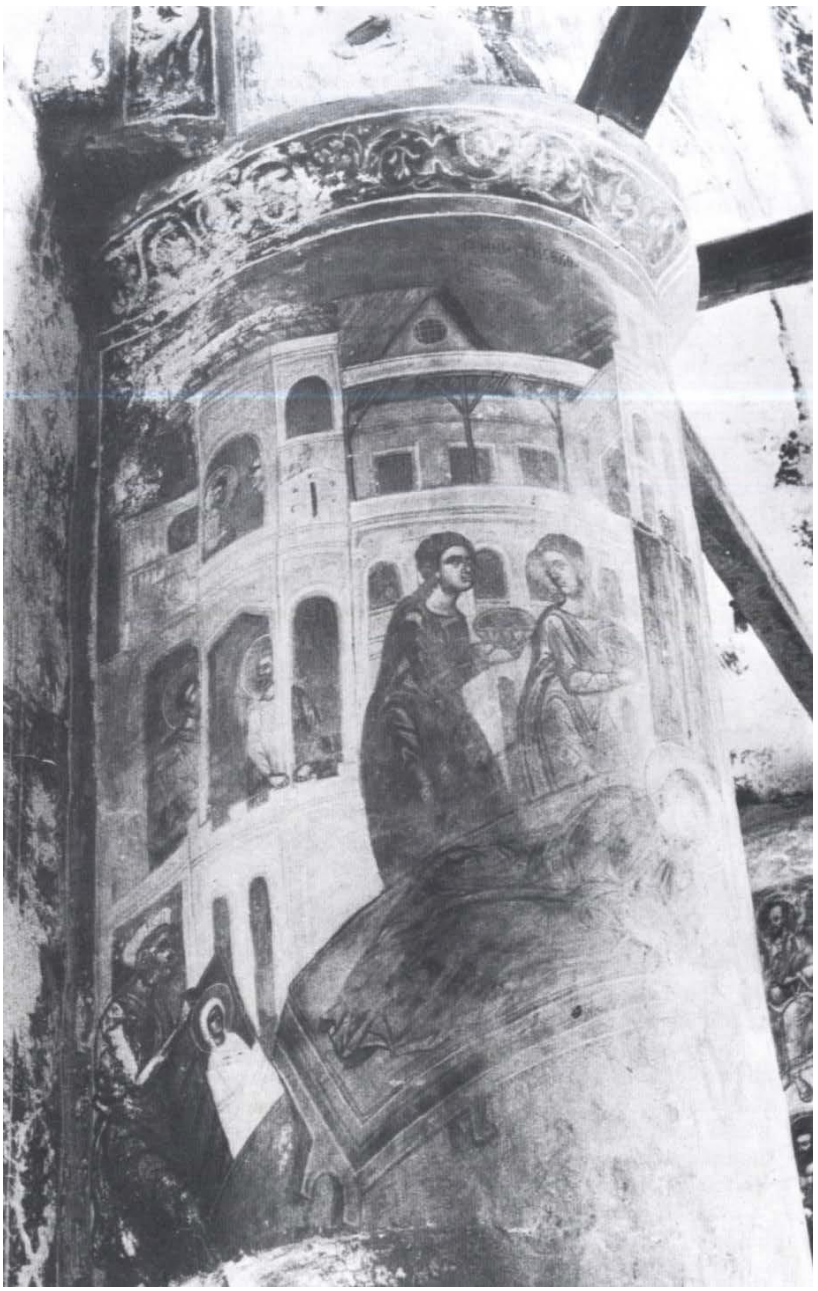


Tavola 17. *Nascita della Vergine*. Kalogrea, chiesa del Cristo Antiphonitis, settore nord occidentale.

Tavola 18. *Ingresso al Giardino dell'Eden*, particolare. Kalogrea, chiesa del Cristo Antiphonitis, parete settentrionale. Fotografia scattata prima del 1974.

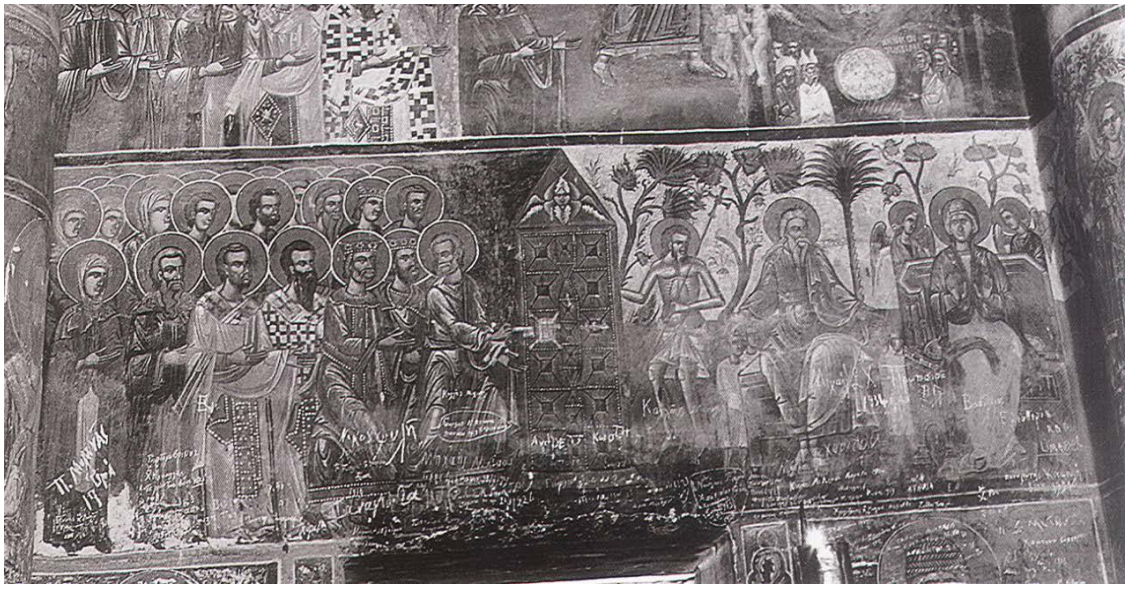


Tavola 19. *Il Giardino dell'Eden*, particolare. Kalogrea, chiesa del cristo Antiphonitis, parete settentrionale. Fotografia scattata prima del 1974.

Tavola 20. *Giudizio Universale*, miniatura. Vangelo di Stoudios, *Parigi, B.N.F., ms. gr. 74*, fol. 51v.

Tavola 21. *Giudizio Universale*, icona. Sinai, monastero di Santa Caterina, n. cat. 150.

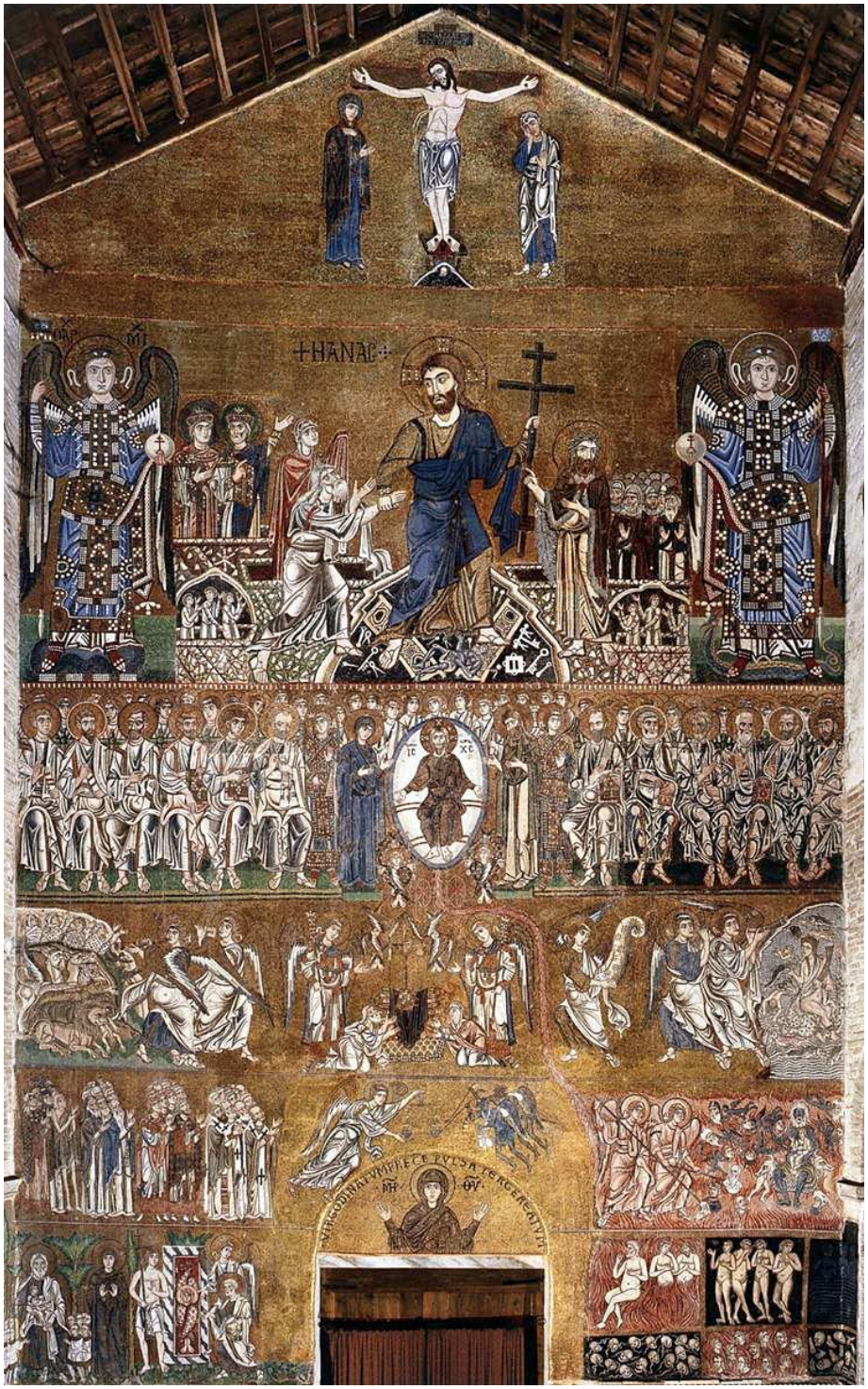


Tavola 22. *Giudizio Universale*. Torcello, basilica della Theotòkos.

Tavola 23. *Giudizio Universale*. Londra, Victorian and Albert Museum, inv. n. 24-1926.

Tavola 24. *Giudizio Universale*. Capua, Abbazia di Sant'Angelo in Formis.

Tavola 25. *Giudizio Universale*. Moldavia, monastero di Voronet.

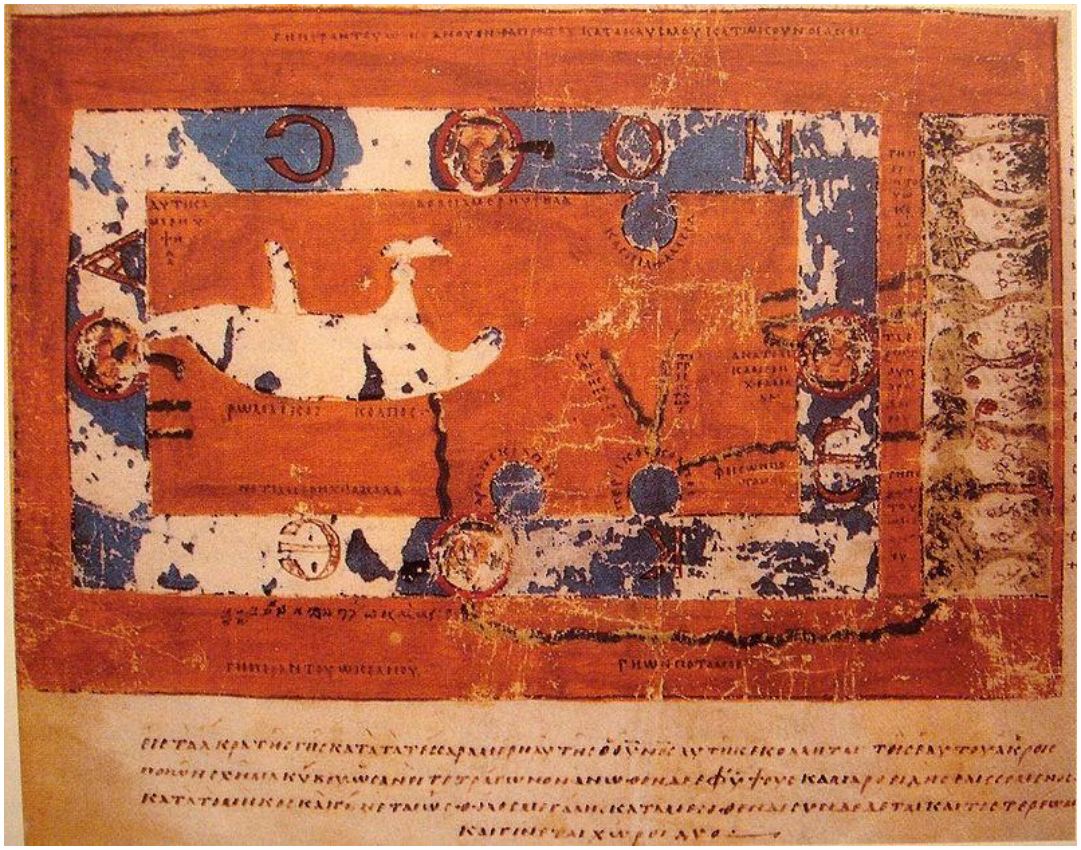


Tavola 26. *Paradiso*. Cosma Indicopleuste, *Topografia Cristiana*. Monte Sinai, monastero di Santa Caterina, *cod. gr. 1186*, fol. 66v.

Tavola 27. *Il Giardino dell'Eden.* Panagia Forviotissa Asinou, Nikitari, Monti del Troodos Cipro.

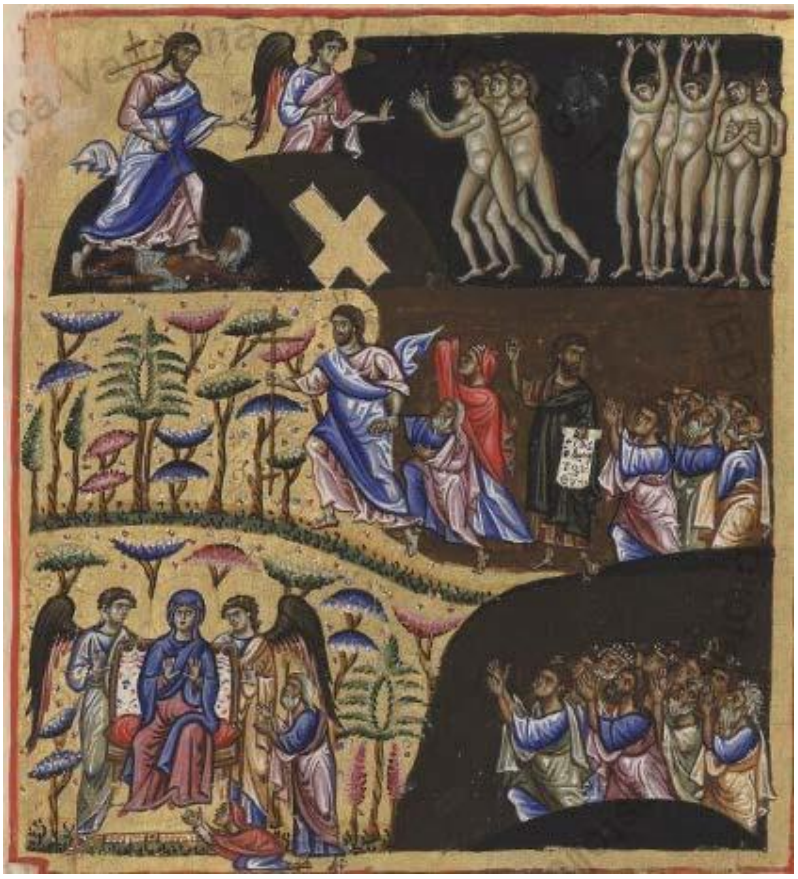


Tavola 28. *Il Giardino dell'Eden*. Apocalisse della Vergine, Giacomo di Kokkinobaphos, Vat. gr. 1162, f. 48v.

Tavola 29. *Giudizio Universale*, chiesa del Cristo Antiphonitis. Fotografia scattata prima dell'invasione turca del 1974.

Tavola 30. *Le Pene Purgatorie*, particolare. Chiesa del Cristo Antiphonitis. Fotografia scattata prima dell'invasione turca del 1974.

Tavola 31. *Due uomini accusati di aver tagliato il legname violando le proprietà altrui*, particolare. Chiesa di San Giorgio, Kouvras, Attica.

Tavola 32. *Le pene individuali*. Panagia Phorbiotissa, Asinou, Cipro.

Tavola 33. Giotto, *Le pene infernali*, particolare. Cappella degli Scrovegni, Padova.

Tavola 34. *L'Inferno*, particolare. Chiesa del Cristo Antiphonitis. Fotografia scattata prima dell'invasione turca del 1974.

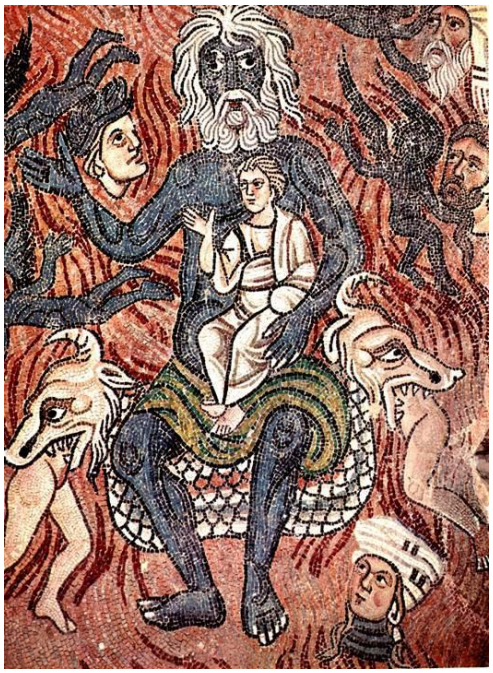


Tavola 35. *Satana all'Inferno*, particolare. Torcello, basilica della Theotòkos..

Tavola 36. Giotto, *Satana all'Inferno*, particolare. Cappella degli Scrovegni, Padova.

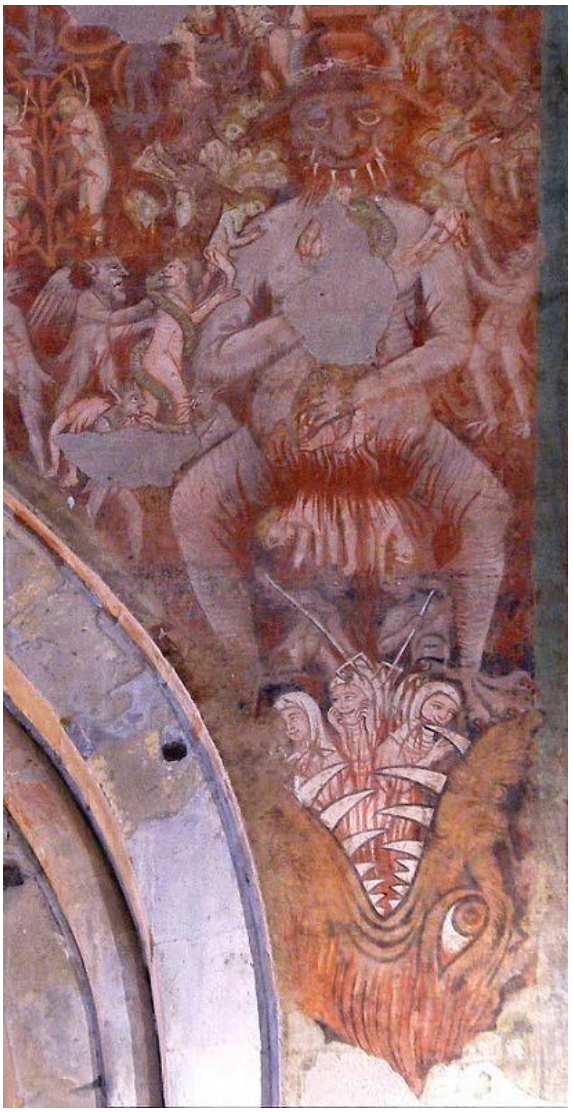


Tavola 37. *Satana all'Inferno*, particolare. Tuscania, basilica di Santa Maria Maggiore.

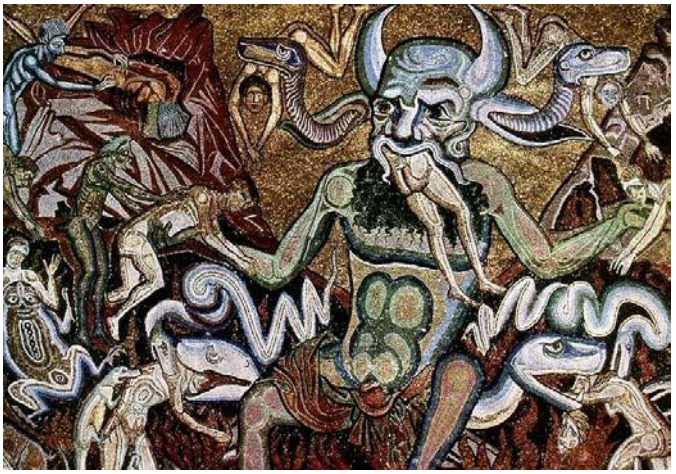


Tavola 38. *Satana all'Inferno,* particolare. Firenze, Battistero di San Giovanni.

14. Démon du Jugement Dernier (Icône de la Galerie Trétiakov. Moscou, 2ème moitié du XVIe siècle).

15. Démon du Jugement Dernier (Monastère Saint-Nicolas de Vatheia en Eubée. XVIe s.).

16. Démon du Jugement Dernier de l'icône de l'église de Skradin, Dalmatie (1647) peintre georges Margazius.

17. Démon du Jugement Dernier de Kalyvia tou Kouvara en Attique (XVIIIe s.).

18. Démon dans une scène de la vie de Saint Jean de Rila dans la chapelle homonyme à Chilandar (Mont - Athos, 1757).

19. Démon du Jugement Dernier à Cozia, Valachie (1ère moitié du XVIIIe s.).

Tavola 39. Studio sull'iconografia dei demoni, in M.K. Garidis, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle*.

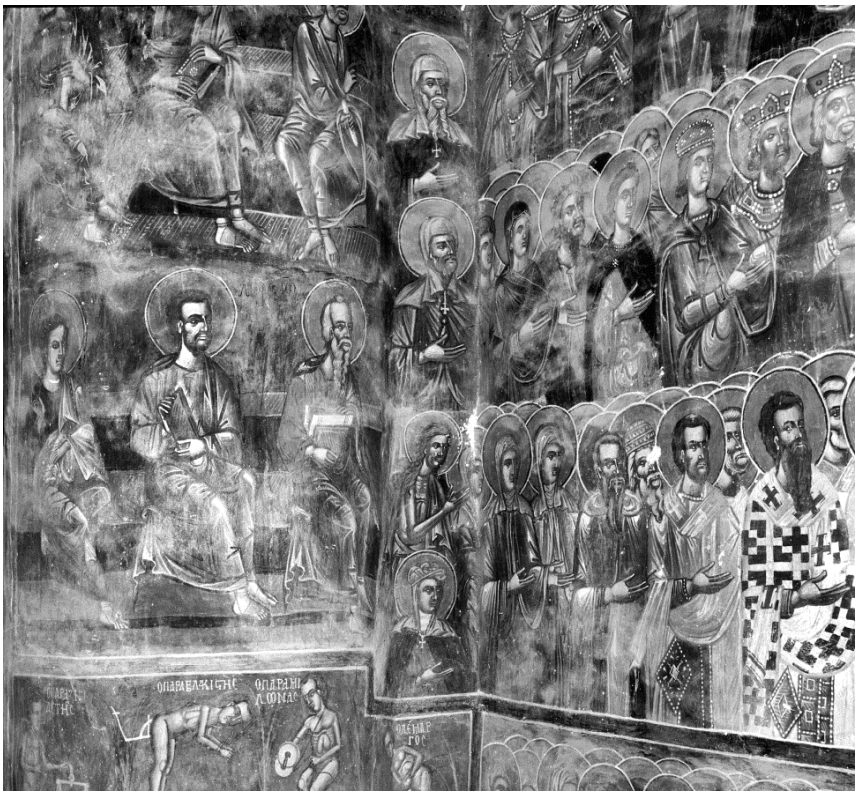


Tavola 40. *Gli eletti*, particolare. Chiesa del Cristo Antiphonitis. Fotografia scattata prima dell'invasione turca del 1974.

Tavola 41. *La pesa delle azioni*, Oratorio di San Pellegrino, Bominaco.

Tavola 42. Particolare, *Giudizio Universale*, chiesa del Cristo Antiphonitis. Fotografia scattata prima dell'invasione turca del 1974.

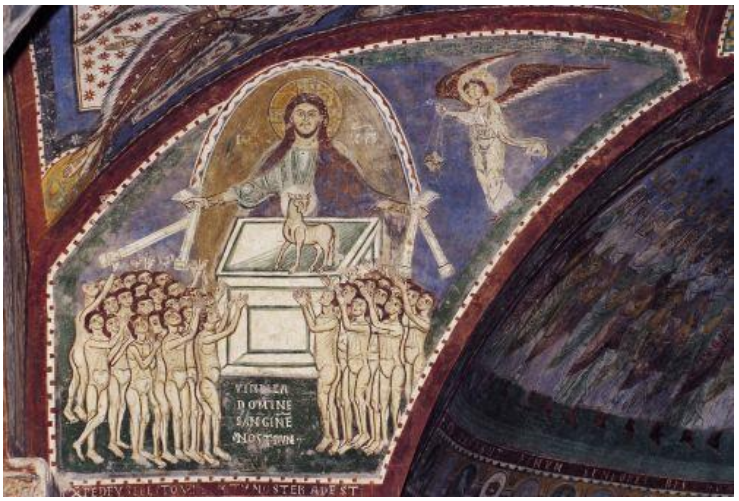


Tavola 43. *I martiri di Erode*. Cripta della cattedrale di Anagni.

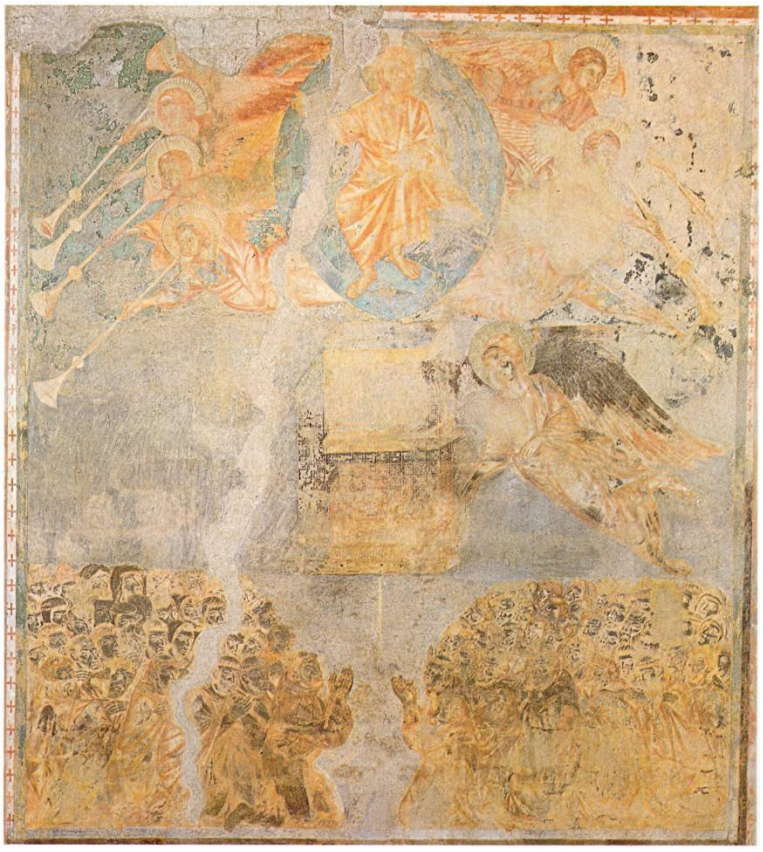


Tavola 44. Cimabue, *Giudizio Universale*. Basilica superiore di San Francesco d'Assisi.

Tavola 45. *L'anima della Vergine*, Particolare della *Dormitio*, monastero di Zič̆a.

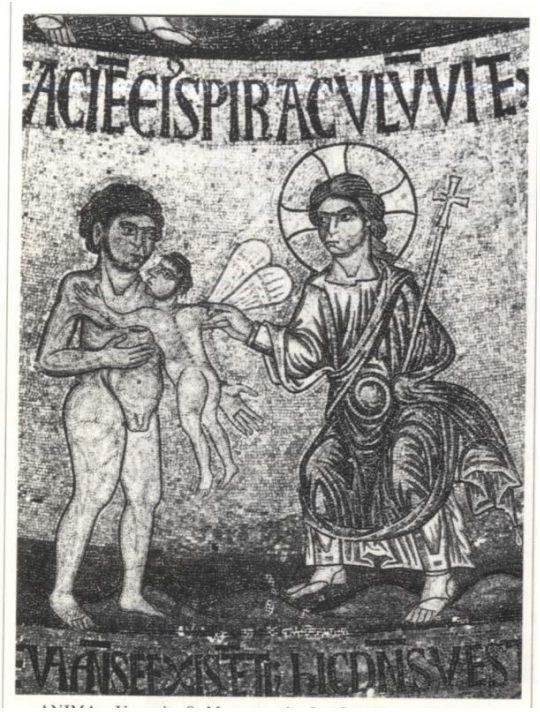


Tavola 46. *La creazione*, Cupola della Genesi, San Marco, Venezia.

Tavola 47. *Deisis*, particolare del *Giudizio Universale*, chiesa del Cristo Antiphonitis. Fotografia scattata prima dell'invasione turca del 1974.

Tavola 48. *La Dalmatica Vaticana*. Tesoro di San Pietro, Roma.

Tavola 49. *Arma Christi*, particolare. Chiesa del Cristo Antiphonitis. Fotografia scattata prima dell'invasione turca del 1974.

Tavola 50. *Arma Christi*,, particolare del *Giudizio Universale* del monastero di San Giorgio Lampadistis, Kalopanayiotis, Cipro.

Tavola 51. *La Trinità*. Cappella rupestre di Palea Enkleistra, Kouklia, Cipro.

Bibliografia.

Abbreviazioni:

CA: Cahiers Archéologiques

DOP : Dumbarton Oaks Paper

EAM: Enciclopedia dell'Arte Medievale

EKEE: Επετηρίδα του Κεντρου Επιστημονικών Ερευνών

RDK: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte

- AMATO ANGELO, *Testi mariani del secondo millennio*, Roma, Città Nuova, 1996.
- ANGHEBEN MARCELLO, *Le Jugement Dernier de Fossa: une vision eschatologique intégrant la représentation du jugement immédiat*, in «Hortus Artium Medievalium», 21, 2015, pp. 406-420.
- ANGHEBEN MARCELLO, *Les Jugements derniers byzantins des XI-XII siècles et l'iconographie du jugement immédiat*, CA, 50, 2002, pp. 105-134.
- ANGHEBEN MARCELLO, PACE VALENTINO a cura di, *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, Castel Bolognese, Itacalibri, 2016, pp. 177-182.
- ARBEL BENJAMIN, *Cypriot population under Venetian rule (1473-1571): a demographic study*, Nicosia, Idryma archepiskòpou Makariou, 1984.
- ARBEL BENJAMIN, *Cyprus, the Franks and Venice, 13th-16th centuries*, Burlington, Ashgate, 2000.
- ARBEL BENJAMIN., *Una chiave di lettura dello stato da Mar veneziano*, in *Il Commonwealth veneziano tra il 1204 e la fine della Repubblica. Identità e peculiarità*, a cura di G. Ortalli, O.J. Schmitt, E. Orlando, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2015.
- BABIĆ GORDANA, *Abbigliamento liturgico*, in EAM, pp. 44-48.
- BACCI MICHELE, *L'arte delle società miste del levante medievale: tradizioni storiografiche a confronto*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), Parma, Centro di Studi Medievali, 2008, pp. 339-354.
- BACCI MICHELE, *Pratica artistica e scambi culturali nel Levante dopo le crociate*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 2010, pp. 494-510.
- BACCI MICHELE, *Veneto Byzantine "Hybrids": towards a reassessment,* in «Studies in Iconography», vol. 34, 2014, pp. 73-106.

- BASCHET JEROME, *Jugement de l'âme, jugement dernier: contradiction complémentarité, chevauchement* ?, in «Revue Mabillon. Revue Internationale d'Histoire et de Littérature Religieuses», 6, 1995.
- BASCHET JEROME, *Le sein d'Abrham: in lieu de l'au-delà ambigu /théologie, liturgie, iconographie*, in *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Actes du Colloque de la Fondation Hardt, Centre d'études supérieures de civilisation Médiévale (Genève, 13-16 février 1994.), a cura di Y. Christe, Université de Poitiers, 1996, pp. 71-94.
- BASCHET JEROME, *Les justices de l'au-delà: les représentations de l'enfer en France et en Italie (12.-15. Siècle),* Rome, École française de Rome, 2014.
- BASCHET JÉRÔME, *Paradiso*, in *EAM*, vol. VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 169-174.
- BASCHET JEROME, *Satan, Prince de l'enfer: le développement de sa puissance dans l'iconographie italienne (XIIIe-XVe siècle)*, in *L'autunno del diavolo. Diabolos, dialogos, daimon*, (Convegno di Torino, 17-21 ottobre 1988), a cura di E. Corsini, E. Costa, Milano, Bompiani, 1990, pp. 189-198.
- BASCHET JEROME, *Une image à deux temps. Jugement dernier et jugement des âmes dans l'Occident médiéval*, in «Revue Mabillon. Revue Internationale d'Histoire et de Littérature Religieuses», 6, 1995, pp. 103-123.
- BAUX NICOLA, *Gli Angeli nelle liturgie, una scala tra cielo e terra*, in *Le Ali di Dio*: *messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, a cura di M. Bussagli e M. D'Onofrio, Milano, Silvana, 2000, pp. 44-47.
- BELLOSI LUCIANO, *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Milano, Abscondita, 2012.
- BELTING HANS, *Introduzione*, in *Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del XXIV congresso del Comitato internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 1979), a cura di H. Belting, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 1-8.
- BELTRAME SILVIA, *La cosiddetta Dalmatica Imperiale di Carlo Magno, un Σάκκος bizantino di età paleologa*, in «Patavium, rivista venta di Scienze dell'antichità e dell'alto medioevo», fasc. I, Venezia, Imprimitur, 1993, pp. 53-69.
- BETTO BIANCA, N*uove ricerche su studenti ciprioti all'Università di Padova (1393 - 1489*) in «Thesaurismata», Istituto ellenico di Venezia, 1993, n. 23, pp. 40-90.
- BRUDERER EICHBERG BARBARA, *Les neuf chœurs angélique: origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Age*, Poitiers, Université de Poitiers. Centre d'études supérieures de Civilisation Médiévale, 1998.

- CHARALAMPIDIS COSTANTINO, La *croce nell'iconografia bizantina fino al XIV secolo*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI)*, a cura di B. Ulianich, 3 voll., Napoli, Elio de Rosa editore, 2007.
- CHOTZACOGLOU CHARALAMPOS, *Religious Monuments in Turkish occupied Cyprus. Evidence and act of continuous destruction*, in *Studies of Byzantine and Post-Byzantine Archeology and History of Art*, n. 3, Lefkosia, 2012.
- CHOTZACOGLOU CHARALAMPOS., *Βυζαντινή Άρχιτεκτονική και τεχνή στην Κύπρο*, in *Ηιστορία της Κύπρους*, T. Papadopoullou a cura di, Λεύκοσια, Ίδρυμα Αρχιεπίσκοπου Μακάριου Γ', 2005.
- CHOTZACOGLOU CHARALAMPOS, *Φωτίζοντας τη χριαστιανική τέχνη της κύπρου από την αυγή των τρώτων βασιλικών μέχρι την ουωμανική ημισέληνο*, in *Κύπρος. Από την Αρχαιότητα εώς σήμερα*, a cura di A. Marangù, G. Gheorghìs, T. Sklavenitis, K.S. Staikos, Αθήνα, Κοτινος A.E., 2007.
- CHOTZACOGLOU CHARALAMPOS, *Unveiling the Venetian Art-Image: Remarks on the Painting and its religious background of Cyprus during the period of the Venetian Rule (1489-1571)*, in *I greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee, (XIII-XVIII sec.)*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 3-7 Dicembre 2007), 13, a cura di C. Maltezou, A. Tzavara, D. Vlassi, Venezia, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Post-Bizantini di Venezia, 2009.
- CHRISTE YVES, *Il Giudizio Universale nell'arte del Medioevo*, Milano, Jaca Book, 2000.
- CHRISTE YVES, *L'Apocalypse de Cimabue à Assise*, in CA, n. 29, 1980/81, pp. 157-174.
- COBHAM CLAUDE DELAVAL, *An attempt at a bibliography of Cyprus*, Nicosia, Government Printing Office, 1929.
- CORSINI EUGENIO, *Angeologia e demonologia nell'Apocalisse di Giovanni*, in *L'autunno del diavolo. Diabolos, dialogos, daimon*, (Convegno di Torino, 17-21 ottobre 1988), a cura di E. Corsini, E. Costa, Milano, Bompiani, 1990, pp. 189-198.
- COUREAS NICOLAS , *Religion and ethnic identity in lusignan Cyprus: how the various groups saw themselves and were seen by others* in *Identity/identities in late medieval Cyprus: papers given at the ICS byzantine colloquium*, (London, 13-14 june 2011), a cura di T. Papacostas, G. Saint-Guillain, London, King's college, 2014, pp. 13-25.
- CUTLER ANTHONY, *Under the sign of the Deēsis: on the question of representativeness in medieval art and literature*, DOP, vol. 41, 1987, pp. 145-154.

- D'ONOFRIO MARIO, *L'iconografia dell'angelo nell'arte medievale*, in *Le Ali di Dio*: *messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, a cura di M. Bussagli e M. D'Onofrio, Milano, Silvana, 2000, pp. 79-86.
- DE MAFFEI FERNANDA, *L' Unigenito consustanziale al Padre nel programma trinitario dei perduti mosaici del bema della Dormizione di Nicea e il Cristo trasfigurato del Sinai*, in «Storia dell'Arte», 44/46, 1982, pp. 91-116.
- DE MAS LATRIE LOUIS, *Généalogie des rois de Chypre de la famille de Lusignan*, Venise, Impr. De M. Visentini, 1881.
- DE MAS LATRIE LUIS, *Histoire de l'île de Chypre sous le règne de la Maison de Lusignan. Documents*, Paris, 1852-55.
- DEMOSTHENOUS F.D. , KARAGIANNIS G., MINOPOULOU E., SISTER D., *A comparative study of wall paintings at the Cypriot monastery of Christ Antiphonitis: one artist or two?*, in «Journal of Archeological Science», vol. 35, 6, 2008.
- DEMUS OTTO, *The Mosaics of San Marco in Venice*, 4, Chicago, The University Press, 1984.
- DER NERSESSIAN SIRARPIE, *L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph: d'après les clichés de la Frick Art Reference Library et de la Mission Gabriel Millet au Mont-Athos*, Paris, E. De Boccard, 1937.
- DERBES ANNE, *Siena and Levant in the Later Dugento*, in «Gesta», n. 28.2, 1989, pp. 190-204.
- *Difesa delle immagini sacre di Giovanni Damasceno*, a cura di V. Fazzo, Città Nuova Editrice, Roma, 1983.
- DUBA WILLIAM, *The afterlife in Medieval Frankish Cyprus*, EKEE, 26, 2000, pp. 167-194.
- EFREM IL SIRO, *Inni sul Paradiso*, a cura di I. De Francesco, Milano, Ed. Paoline, 2006.
- ELIADES IOANNIS, *Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio. L'icona Grande si San Nicola tis Stegis del XIII secolo restaurata a Roma*, catalogo della mostra (Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Roma, 23 giugno-26 luglio 2009), Atene, Vivliotechnia srl, 2009.
- ELIADES IOANNIS, *Illicit traffic of Cultural Heritage as a Result of Flight and Expulsion in Cyprus*, in *Flight expulsion and ethnic cleansing. A Challenge for the Work of Museums and Exhibitions Worldwide*, Ninth International Symposium of the International Association of Museum of History (16-18 September, 2010), Berlin, German Historical Museum, 2010.
- ELIADES IOANNIS, I ζογραφική της περίοδου της βενετοκρατίας στην Κύπρο 1489-1571 και η αναπτυξη της Κύπρο αναγεννησιακης τεχνοτροπίας, Λεύκωσια, 2012.
- ENGLEZAKIS BENEDICT, *Studies on the history of the Church of Cyprus. 4th-20th Centuries*, Aldershot, Variorum, 1995.

- ENLART CAMILLE, *Gothic Art and the Renaissance in Cyprus*, London, Trigraph & Levantis Foundation, 1899.
- FEDALTO GIORGIO, *La nazione Ultramarina*, in *Studenti, Università, città nella storia padovana*, atti del convegno (Padova, 6-8 febbraio 1998), a cura di F. Piovan, L. Sitran Lea, Trieste, LINT, 2001, pp. 425-433.
- FRIGERIO-ZENIOU STELLA, *L'art "italo-byzantin" à Chypre au 16. Siècle. Trois témoins de la peinture religieuse: Panagia Podithou, la Chapelle latine et Panagia Iamatike*, Venise, Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, 1998.
- FRUGONI CHIARA, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella degli Scrovegni*, Torino, Einaudi, 2008.
- GANDOLFO FRANCESCO, *Faldistorio*, EAM, vol. VI, pp. 75-78.
- GARIDIS MILTIADIS, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle*, Thessaloniki, Etaireia Makedonikon Spoudon, 1985.
- GARIDIS MILTIADIS, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes, Spanos, 1989.
- GAUTIER PAUL, *Pseudo-Psello: Graecorum opiniones de daemonibus*, in «Revue des études byzantines», n. 46, 1988, pp. 85-107.
- GEROLA GIUSEPPE, *Monumenti Veneti nell'isola di Creta,* 5, Bergamo, Officine dell'Istituto italiano delle arti grafiche, 1908, vol. 2.
- GILL JOSEPH, *Il concilio di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1967.
- GILSDORF SEAN, *Deēsis deconstructed: imagining intercession in the medieval West*, in «Viator», Brepols, n. 43.1, 2012, pp. 131-174.
- GUNNIS RUPERT, *Historic Cyprus: a guide to its town and villages monasteries and castles*, London, Methuen, 1936.
- HAZARD HARRY W., *A history of the crusades. The art and architecture of the crusader states*, in *A History of the crusades*, a cura di M. Setton, 5, Madison, University of Wisconsin press, 1977.
- HEIN EWALD, JAKOVLJEVIĆ ANDRIJA, KLEIDT BRIGITTE, *Cyprus. Byzantine Churches and Monasteries. Mosaics and Frescoes,* Ratingen, Melina-Verlag, 1998.
- HILL GEORGE, *A History of Cyprus*, Cambridge, University Press, 1972.
- HUTTER IRMGARD, *The Magdalen College "Musterbuch",* in *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture and History in memory of Doula Mouriki*, a cura di N. Patterson, S. Ŝevĉenco, C. Moss, Princeton, Department of art and archaeology program in Hellenic studies, Princeton University Press, 1999.

- IMHAUS BRUNEHILDE, *La minorité chypriote de Venise du XIVe siècle au début du XVII siècle*, in *Chypre et la méditerranée orientale*, Actes du colloque tenu à Lyon, 1997, Université Lunière-Lyon 2, Université de Chypre, a cura di Y. Ioannou, F. Métral, M. Yon, Lyon, Maison de l'Orient Méditerranéen, 2000, pp. 33-41.
- JEFFERY George, *A description of the Historic Monuments of Cyprus*, London, Zeno, 1983 [1915].
- JENSEN ROBIN M., *The cross. History, art and controversy*, Cambridge, Harvard University Press, 2017.
- JOANNOU PERIKLES PETROS, *Démonologie populaire-démonologie critique au XIe siècle. Le vie inédite de S. Auxence par M. Psellos*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1971.
- JORGA NICOLAS, *France de Chypre*, Paris, Le belles lettres, 1931.
- LAZAREV VIKTOR, *Storia della pittura bizantina*, Torino, Einaudi, 2014, [1948][3].
- LE GOFF JACQUES, *La nascita del purgatorio*, Torino, Einaudi, 1996.
- LUSIGNAN ETIENNE, *Chorograffia, et breve Historia Universale Dell'isola di Cipro principiando al tempo di Noè per infino al 1572. Per il R.P. Lettore Fr. Steffano Luzignano di Cipro dell'Ordine dei Predicatori*, Bologna, A. Benaccio, 1573.
- LUSIGNAN ETIENNE, *Description de toute l'Isle de Cypre, et des rois, princes, et seigneurs, tant payens que chrestiens, qui ont commandé en icelle: contenant l'entière histoire de tout ce qui s'y est passé depuis le déluge universel, l'an 142. & et du monde, 1798. jusques en l'an de l'incarnation & nativité de Jésus-Christ, mil cinq cent soixante & douze*, Bologne, la Graffe, 1572.
- MADAR HEATHER, *Iconography of Sign. A semiotic reading of the Arma Christi*, in *ReVisioning: Critical Methods of seeing Christianity in the History of Arts*, a cura di J. Romaine, L. Stratford, Eugene (USA), Cascade Books, 2013.
- MAISANO RICCARDO, *La croce nei contaci di Romano il Melodo*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI)*, a cura di B. Ulianich, 3 voll., Napoli, Elio de Rosa editore, 2007, pp. 75-87.
- MALTESE ENRICO V., *Il diavolo nell'arte: demonologia dotta e tradizioni popolari,* in *L'autunno del diavolo. Diabolos, dialogos, daimon*, (Convegno di Torino, 17-21 ottobre 1988), a cura di E. Corsini, E. Costa, Milano, Bompiani, 1990, pp. 317-333.
- MEYENDORFF JOHN, *La Teologia Bizantina. Sviluppi storici e temi dottrinali*, Casale Monferrato, Marietti, 1984.

- MEYENDORFF JOHN, *Was there an Encounter between East and West at Florence*, in *Christian Unity. The Council of Ferrara-Florence 1438/39 - 1989*, a cura di G. Alberigo, Leuven, University Press, 1991, pp. 153-176.
- *Michele Psello. Sull'attività dei demoni*, traduzione U. Albini, intro e note F. Albini, Genova, Edizioni Culturali Internazionali, 1985.
- MILLET GABRIEL, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, Presses universitaire de France, 1947.
- MILLET GABRIEL, *La dalmatique du Vatican: les élus images et croyances*, Paris, Presses universitaire de France, 1945.
- MILLET GABRIEL, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, 4, Paris, Ed. De Boccard, 1954.
- MILLET GABRIEL, *Monuments de l'Athos*, Paris, Leroux, 1927.
- MOURIKI DOULA, *An unusual representation of the last judgement in a thirteen century fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, Athens, Deltion of the Christian Archaeological Society, 1976, pp. 145-172.
- NASSAR PAUL, *The iconography of Hell: from the Baptistery Mosaic to the Michelangelo Fresco*, in «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», n. 111, 1993.
- NELSON ROBERT, *Byzantine Art vs Western Medieval Art*, in *Byzance et le monde extérieur. Contacts, relations, échanges*, actes de trois séances du 20 Congres international des Etudes byzantines (Paris, 19-25 aout 2001), a cura di M. Balard, E. Malamut, J.M. Spieser, pp. 255-270.
- NICOLAU-KONNARI ANGEL, *Alterity and identity in lusignan Cyprus from CA. 1350 to CA. 1450*, in *Identity/identities in late medieval Cyprus: papers given at the ICS byzantine colloquium* (London, 13-14 june 2011) a cura di T. Papacostas, G. Saint-Guillain, London, King's college, 2014, pp. 37-66.
- *Omelie Cristologiche e Mariane. Giovanni Damasceno*, a cura di M. Spinelli, Roma, Città Nuova Editrice, 1980.
- ORLANDO FRANCESCO S., *Il Tesoro di San Pietro*, Milano, Rizzoli, 1958.
- PACE VALENTINO, *Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana*, in *XXXII Corso di cultura sull'arte Ravennate e bizantina*, Seminario internazionale di studi su Cipro e il Mediterraneo orientale (Ravenna, 23-30 Marzo 1985), Ravenna, Ed. Girasole, 1985, pp. 259-298.
- PAPAGEORGHIOU ATHANASIOS, *Η χριστιανική τεχνή στο κατεχόμενο από τον τουρκικό στρατό τμήμα της Κύπρου*, Λευκωσία, 2010.

- PAPAGEORGHIOU ATHANASIOS, *Κύπριοι ζωγράφοι του 15ου καί 16ου αιώνα,* RDAC, 19, pp. 195-209.
- PARANI MARIA, *Reconstructing the reality of images: byzantine material culture and religious iconography: (11th-15th centuries)*, Boston, Brill, 2003.
- PERDIKIS STYLIANOS, *Οδοιπορικό στα χριστιανικά μνημεία της μητροπολιτικής περιφέρειας Κυρηνείας. Άτλαντας Μνημείων*, Λευκωσία, 2006.
- PERNOT HUBERT, *Descente de la Vierge aux Enfers d'après les manuscrits grecs de Paris*, in «Revue des Études Grecques», 13, 1900.
- REAU LOUIS, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955.
- REZZA DARIO, *La Dalmatica imperiale nota come "Dalmatica di Carlo Magno"*, Città del Vaticano, Capitolo del Vaticano, 2010.
- RICHARD JEAN, *Une économie coloniale? Chypre et ses ressources agricoles au Moyen-Age*, Symposion Byzantinon: Colloque international des historiens de Byzance (Strasbourg, 25-29 Settembre, 1973), Athènes, Byzantinische Forschungen, 1977, V, pp. 331-353.
- RIGO ANTONIO, *Bessarione tra Costantinpoli e Roma*, in *Orazione dogmatica sull'unione dei greci e dei latini*, a cura di G. Luini, Napoli, Viviarium, 2001, pp. 19-68.
- RIZZARDI CLEMENTINA, *Mosaici Altoadriatici. Il rapporto artistico Venezia-Bisanzio-Ravenna in età medievale*, Ravenna, Mario Lapucci, 1985.
- RUSSELL JEFFREY B., *Il diavolo nel medioevo*, Roma, Laterza, 1987.
- *S. Agostino d'Ippona. La dottrina Cristiana*, traduzione e note a cura di L. Alici, Milano, Edizioni Paoline, 1989.
- SCHILLER GERTRUD, *Iconography of Christian Art*, voll. 2, London, Lund Humphries, 1972.
- SCHMID ALFRED A., *Faldistorium*, RDK, VI, 1973, 1219-1237.
- SETTON KENNETH M. , *The papacy and the Levant (1204-1571)*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1984.
- SKOUFARI EVANGELIA, *Cipro Veneziana (1473-1571)*, Roma, Viella, 2011.
- SKOUFARI EVANGELIA, *L'arcivecovo Filippo Moncenigo e l'applicazione della Riforma Tridentina a Cipro*, in *Cyprus and the Renaissance (1450-1650)*, a cura di Arbel B., Chayes E., Hendrix H., Turnhout, Brepols, 2012.
- SOTIRIOU GEORGIE, SOTIRIOU MARIA, *Icônes du mont Sinaï*, Athènes, Institut Français d'Athènes, 1958.
- STREZOVA ANITA, *Iconography and hesychasm*, in *Hesychasm and Art*, Anu Press, 2014.
- STREZOVA ANITA, *The Transfiguration Miniature of Parisinus Graecus 1242*, in *Hesychasm and Art*, Anu Press, 2014.

- STYLIANOS PELEKANIDIS, *Kastoria*, in *Byzantine art in Greece: Mosaics - wall paintings*, a cura di M. Chatzidakis, Athens, Melissa, 1985.
- STYLIANOU ANDREAS, *An italo byzantine series of wall-paintings in the church of St. Jhon Lampadhistis, Kalopanayiotis, Cyprus*, in Akten des XI Internationalen Byzantinistenkongresses (München, 1958), Munich, F. Dölger and H.G. Beck, 1960, pp. 595-598.
- STYLIANOU ANDREAS, STYLIANOU JUDITH A., *The painted churches of Cyprus: treasures of byzantine art*, Nicosia, Leventis Foundation, 1997.
- TALBOT-RICE DAVID, *The origin of the complex Church plan in Cyprus*, in «Byzantinoslavica», International Journal of Byzantine studies, Slavic Institute of Prague, 1947, pp. 86-96.
- *The Cartulary of the Cathedral of the Holy Wisdom of Nicosia*, a cura di N. Coureas, C. Schabel, Nicosia, Cyprus Research Centre, 1997, pp. 238-240.
- *The Handbook of Cyprus*, edited by Sir R. Storrs, B. J. O'Brien, London, Cristophers, 1930.
- TODIĆ BRANISLAV, *Serbian medieval painting: the age of King Milutin*, Belgrade, Draganić, 1999.
- TRIANTAPHYLLOPOULOS DYMITRIOS D., *Βενετία και Κύπρου. Σχέσεις τοθσ στην τέχνη*, in *«Κύπρος-Βενετία. Κοινές ιστορικές τύχες»*, atti del convegno internazionale di studi (Atene, 1-3 Marzo 2001), a cura di C. Maltezou, Venezia, 2002.
- ULEA SORIN, *Voronet*, Bucarest, Éditions meridiane, 1969.
- ULIANICH BORIS, *Note introduttive. Croce. Crocifisso. Unità del mistero salvifico*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I - inizio XVI)*, a cura di B. Ulianich, 3 voll., Napoli, Elio de Rosa editore, 2007.
- URECH EDOUARD, *Dizionario dei simboli cristiani*, Roma, Ed. Arkeios, 1995.
- VASOLI CESARE, *Il peso dei fattori non teologici "cultura, linguaggio, politica",* in *Christian Unity. The Council of Ferrara-Florence 1438/39-1989*, a cura di G. Alberigo, Leuven, University Press, 1991, pp. 389-406.
- VELMANS TANIA, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans le reste du mond byzantin*, CA, n. 29, 1980/81, pp. 47-102.
- VELMANS TANIA, *Quelques programmes iconographiques de couples chypriotes di XII^e^ au XV^e^ siècle*, CA, 32, 1983, pp. 137-161.
- VELMANS TANIA, *Une illustration inédite de l'acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques a Byzance*, CA, n. 22, 1972, pp. 131-165.

- WALTER CHRISTOPHER, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London, Variorum Publications, 1982.
- WEYL CARR ANNEMARIE, *Art in the court of the Lusignan kings*, in *Cyprus and the crusades*, Papers given at the International Conference 'Cyprus and the crusades' (Nicosia, 6-9 September, 1994), a cura di N. Coureas, J. Riley-Smith, Nicosia, 1995, pp. 239-274.
- WEYL CARR ANNEMARIE, *Cyprus and the devotional Arts of Byzantium in the era of the Crusaders*, Aldershot, Ashgate, 2005.
- WEYL CARR ANNEMARIE, NICOLAÏDES ANDREAS, *Asinou across the time: studies in the architecture and murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, Washington, DOP, 2012.
- WOODFIN WARREN T., *Celestial Hierarchies and Earthly Hierarchies in the art of the byzantine church*, in *The Byzantine world*, a cura di P. Stephenson, London, Routledge, 2010, pp. 303-317.