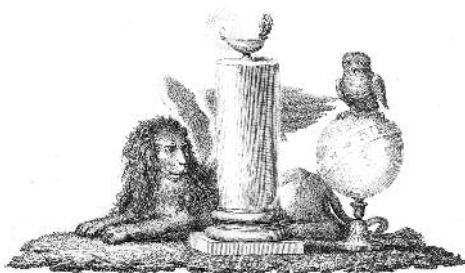


RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/I (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Valentino Pace

IL RUOLO DI BISANZIO NELLA VENEZIA DEL XIV SECOLO.
NOTA INTRODUTTIVA A UNO STUDIO SUI MOSAICI
DEL BATTISTERO MARCIANO

Verso la conclusione del suo saggio introduttivo alla mostra su *Venezia e Bisanzio* del 1974, Sergio Bettini così scriveva:

Ed è nel Trecento – proprio quando Venezia ormai “si sta voltando” verso l’Occidente... che ha luogo il fenomeno unico in tutta l’arte dell’Occidente: quello di maestro Paolo de Veneciis. [...] Quel che è certo, è che nel 1333 (data della Dormizione del Museo di Vicenza) egli è pittore “paleologo” e tra i più squisiti¹.

Il prestigio dello studioso consolidava dunque ancor più la diade quasi inscindibile «Paolo Veneziano / Bisanzio», siglata a suo avviso dal rinvio alla Kahrie Djami e, nello specifico, alla *Koimesis* lì mosaicata, per confronto con la *Dormitio* di Vicenza².

A infrangere questa prospettiva, fondata sostanzialmente su una prospettiva purovisibilista, di per sé corretta, ma deviante per la comprensione dell’inquadramento storico, ha di recente provveduto Hans Belting, in due occasioni, prima per il catalogo della mostra riminese del 2002 e poi per il simposio in occasione della mostra di New York del 2004 su *Byzantium: Faith and Power*³. Nel suo primo saggio lo

¹ SERGIO BETTINI, *Saggio introduttivo*, in *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, palazzo Ducale, 1974) a cura di Italo Furlan, Giovanni Mariacher, Sotiro Messinis, Lino Moretti, Michelangelo Muraro, Antonella Nicoletti, Antonio Niero, Rodolfo Pallucchini e Fulvio Zuliani, Venezia, Electa, 1974, pp. 15-87, cit. dalle pp. 86-87.

² Il confronto di Paolo Veneziano con Bisanzio è, come noto, tema ricorrente nella storiografia che, oltre a quanto qui di seguito espressamente citato e a quanto altro riferito nelle relative note, annovera soprattutto due monografie: MICHELANGELO MURARO, *Paolo da Venezia*, Milano, IEI, 1969; FILIPPO PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, Milano, Società Veneta Editrice, 2003.

³ HANS BELTING, *Bisanzio a Venezia non è Bisanzio a Bisanzio*, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto-29 dicembre 2002) a cura di Francesca Flores d’Arcais e Giovanni Gentili, Cinisello

studioso tedesco ha icasticamente osservato e riflettuto sul fatto che «Bisanzio a Venezia non è Bisanzio a Bisanzio», come recita il titolo stesso, mentre nel secondo ha offerto una sua interpretazione in chiave di *State Art* per la committenza dogale Dandolo.

Per questa relazione che intende esporre qualche appunto storiografico e interpretativo sulla questione “Venezia e Bisanzio nel XIV secolo”, mi è sembrato opportuno riflettere sulle ragioni delle scelte di orientamento bizantino espresse da alcune fra le più esemplari opere veneziane, per cercare di verificare in qual grado quello che si è definito il loro “ibridismo” risponda a esigenze “estetiche” (moda o “gusto” che sia), al soddisfacimento di requisiti devozionali veicolati dalle scelte iconografiche, o a progetti ideologici.

Paolo Veneziano è il nume tutelare di questa problematica, ma non è il solo a doversi caricare dell’eventuale “responsabilità” di rappresentare, fedelmente o anche infedelmente, Bisanzio. Paolo ha avuto la fortuna, che peraltro lui si è cercata con le sue firme, di essere persona nota e come tale per una consueta vicenda del destino, ricordata più facilmente di quanto accaduto per gli anonimi colleghi. Accanto a lui, nella prima metà del secolo, si mossero altre personalità di grande talento, in un ambito di opere che tuttavia hanno avuto una fortuna critica piuttosto modesta, certamente inferiore a quello che meritano, tanto che non sono nemmeno state menzionate, o lo sono state soltanto di sfuggita, nel saggio del Bettini, cui si è fatto cenno all’inizio. Chi conosce la questione storiografica capisce a chi e a cosa mi riferisco, dal momento che la loro presenza nel dibattito critico (intendendosi non la loro fuggevole menzione, ma una meditata discussione) è acquisizione recente: *in primis* la più importante, per la questione cui è dedicato il titolo della mia relazione, è quella che fa capo proprio a San Marco. Incredibile che possa sembrare a uno spettatore esterno al dibattito le due maggiori imprese veneziane a mosaico, nel Battistero e nella cappella di Sant’Isidoro, solo alla fine dello scorso secolo e all’apertura del nuovo hanno cominciato ad attirare un’attenzione più consistente e adeguata al loro ruolo⁴. Al Battistero nel suo complesso

Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 71-79; ID., *Dandolo’s Deams: Venetian State Art and Byzantium*, in *Byzantium: Faith and Power (1261-1557): Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*, edited by Sarah T. Brooks, New Haven, Yale University Press, 2006, pp. 138-153.

⁴ Il primo articolo che si sia indirizzato espressamente ai mosaici del battistero è quello di

è stata dedicata la tesi di dottorato del 1991 di Gabriele Horn, non casualmente ispirata da uno dei più acuti conoscitori dell'arte bizantina (e troppo poco letto fuori della Germania), Horst Hallensleben⁵; ai suoi mosaici in particolare è stato Hans Belting a dedicare, come sopra accennato, la sua ripetuta attenzione, sottolineandone per la prima volta l'impegno progettuale di committenza dogale che avrebbe avallato l'orientamento bizantino per il suo "sogno" di volersi avvicinare a una mitica greicità, forse anche ispirato dalla vicinanza di Petrarca⁶; ai mosaici della cappella di Sant'Isidoro è stato invece dedicato il primo studio monografico da Enzo De Franceschi⁷. Nella sua interpretazione, inerente i mosaici dell'aula battesimale (a mio avviso assai più penetrante di quella del Belting), è l'importanza delle fonti scritturali dei padri, greci e latini, che ci indica la ragione stessa delle scelte tematiche e formali. Paradigma di quest'impresa musiva, mi si permetta di ag-

ROSANNA TOZZI, *I mosaici del battistero di S. Marco a Venezia e l'arte bizantina*, «Bollettino d'arte», 26 (1932-1933), pp. 418-432, peraltro di sicuro stimolato dalla pionieristica e fondamentale attenzione rivolta ai suoi mosaici dal Lazareff in un saggio su opere da lui ritenute stilisticamente affini: VIKTOR LAZAREFF, *Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento Bilder*, «Art Studies», 8 (1931), pp. 3-31. Negli anni di fine scorso secolo e degli inizi di questo, ricordo il saggio, di carattere sostanzialmente iconografico, di MAGDALENA STOYANOVA, *La preistoria ed i mosaici del battistero di San Marco*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXLVII (1988-1989), pp. 17-29 e l'articolo di EFTHALIA RENTETZI, *Gerarchie angeliche nella cupola del Battistero della Basilica di San Marco*, «Arte documento», 26 (2010), pp. 124-129, mentre interventi attenti al più ampio risvolto ideologico sono stati quelli di DEBRA PINCUS, *Andrea Dandolo (1343-1354) and Visible History: The San Marco Projects*, in *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy: 1250-1500*, edited by Charles Rosenberg, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1990, pp. 191-206; EAD., *Geografia e politica nel battistero di San Marco. La cupola degli apostoli*, in *San Marco: aspetti storici e agiografici*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 26-29 aprile 1994) a cura di Antonio Niero, Venezia 1996, pp. 459-473; EAD., *Venice and Its Doge in the Grand Design. Andrea Dandolo and the Fourteenth-Century Mosaics of the Baptistry*, in *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, Henry Maguire and Robert S. Nelson Editors, Washington DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2010, pp. 245-271.

⁵ GABRIELE HORN, *Das Baptisterium der Markuskirche in Venedig: Baugeschichte und Ausstattung*, Frankfurt am Main, Lang, 1991.

⁶ BELTING, *Dandolo's Deams*, in particolare le pp. 143-152.

⁷ ENZO DE FRANCESCHI, *I mosaici della cappella di Sant'Isidoro nella basilica di San Marco a Venezia*, «Arte Veneta», 60 (2005), pp. 7-29. Successivamente lo studioso è tornato a riflettere sul ciclo isidoriano: ID., *Ricerche stilistiche nei mosaici della cappella di Sant'Isidoro*, «Quaderni della Procuratoria», III (2008), pp. 24-34; ID., *I mosaici della cappella di Sant'Isidoro nella basilica di San Marco fra la tradizione bizantina e le novità di Paolo Veneziano*, «Zograf», 32 (2008), pp. 123-130. La rivista è disponibile in rete all'indirizzo www.doiserbia.nb.rs.

giungere, è la rara coesistenza, unica al di fuori delle terre ellenofone dell'Italia meridionale, delle immagini dei padri della chiesa, latini e greci nello stesso vano liturgico, come ho avuto occasione di sottolineare nel saggio dedicato di recente al nostro Xavier⁸.

Le altre due imprese “anonime” che devono essere ricordate sono la cappella di San Zan Degolà (figg. 1-2) e l'iconostasi di Caorle. La prima di queste due imprese, benché purtroppo mutilata, la cui data al 1310 circa, proposta da Viktor Lazarev, è stata di recente con buone ragioni ribadita e argomentata da Ludovico Geymonat, mostra esemplarmente quanto la comprensione dell'arte veneziana – indifferente che si tratti di mosaici, icone, sculture o altro – può essere colta solo se, quasi per assurdo, si prescinde proprio dalla pur presente e pressante questione bizantina⁹. Venezia infatti “si serve” di Bisanzio in molteplici modi, e non occorre qui di certo dirlo, ma se ne serve anche come aveva fatto Roma (ovvero il monaco Ildebrando, futuro Gregorio VII) con la porta bronzea di San Paolo fuori le mura¹⁰.

Il saggio di Geymonat, dunque, è importante per avere tentato per la prima volta una contestualizzazione della cappella nel suo insieme, non frammentaria come in precedenza avvenuto nell'ottica di

⁸ VALENTINO PACE, *Una rara presenza: i vescovi greci. L'iconografia e la devozione come aspetti della “maniera greca”*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à X. Barral i Altet*, Paris, Picard, 2012, pp. 806-812.

⁹ VIKTOR LAZAREFF, *Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII-XIV. La maniera greca e il problema della scuola cretese (I)*, «Arte Veneta», XIX (1965), pp. 17-31, in particolare la p. 25. Quindi LUDOVICO GEYMONAT, *Stile e contesto: gli affreschi di San Zan Degolà*, in *Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V-XIV sec.)*, a cura di Clementina Rizzardi, Venezia, IVSLA, 2005, pp. 530-545. In precedenza Pallucchini aveva visto negli affreschi di San Zan Degolà una «voce nuova che si afferma a Venezia alla fine del Duecento» (cfr. RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964, p. 10). Pur senza prendere una decisione definitiva io stesso, nello stesso tempo, avevo avanzato la possibilità di una data di primo Trecento, pur suggestionato dalla leggera anteriorità proposta da Otto Demus, nel 1984 (*The Mosaics of San Marco in Venice*, 2, *The Thirteenth Century*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1984, p. 213), per cui cfr. VALENTINO PACE, *Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di «maniera greca» nel Veneto e in Emilia*, «Zograf», 30 (2004-2005), pp. 63-78.

¹⁰ VALENTINO PACE, *L'arte di Bisanzio al servizio della Chiesa di Roma: la porta bronzea di San Paolo fuori le Mura*, in *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*, a cura di Birgitt Borkopp e Barbara Schellewald, Amsterdam, Hakert, 1995, pp. 111-119.

altri studiosi, fra i quali, oltre tutto, mi metto colpevolmente anch'io. Questo non significa, ovviamente, smentire l'importanza di uno studio che sia dettagliatamente indirizzato al quesito della componente figurativa dei modelli dell'oltremare bizantino, che da Michelangelo Muraro in poi sono state ravvisate in quello straordinario serbatoio di modelli che ci ha conservato la Serbia, in particolare la sublime Mileševa (cui ha fatto particolare riferimento Rosa D'Amico) e la straordinaria Sopoćani, la probatorietà dei cui riferimenti deve essere peraltro sottoposta a un attento vaglio critico¹¹. L'onda "lunga" di Bisanzio arriva qui verosimilmente fra una e due generazioni dopo, ma all'altezza qualitativa del suo pittore non imprime segni di arcaismo. Chi sia stato il suo pittore, vista la scarsità delle testimonianze e vista la quantità del perduto non mi sembra un quesito di grande importanza, anche se così dicendo potrò far scuotere la testa a più colleghi, che con tanta passione si sono dedicati al problema¹². Se,

¹¹ MICHELANGELO MURARO, *Varie fasi di influenza bizantina a Venezia nel Trecento*, «Thésaurismata», 9 (1973), pp. 180-201. ROSALBA D'AMICO, *Quel "fido" da Mileševa a Bologna*, «Strenna storica bolognese», 47 (1997), pp. 235-263; PACE, *Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara*. La precoce datazione del Muraro è stata di recente ripresa da ITALO FURLAN, scheda di cat. 8, in *Il Trecento adriatico*, pp. 118-119. Per le relazioni fra Venezia e la pittura serba contemporanea: cfr. soprattutto DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, 2, *The Thirteenth Century*, e VOJISLAV J. DJURIĆ, *I mosaici della chiesa di San Marco e la pittura Serba del XIII sec.*, in *Storia dell'arte marciana: i mosaici*, atti del Convegno internazionale di Studi (Venezia, 1994) a cura di Renato Polacco, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 185-194. Nell'economia di questo scritto posso limitarmi a ricordare le sole due monografie sui due monumenti serbi: di SVETOZAR RADOJČIĆ, *Mileševa*, Beograd, Prosveta, 1963 e di VOJISLAV J. DJURIĆ, *Sopoćani*, Beograd 1963, dovendovi inevitabilmente aggiungervi, di quest'ultimo studioso, il suo *Byzantinische Fresken in Jugoslavien*, Beograd, Jugoslavija Verlag, 1976.

¹² Sull'identificazione dell'artista attivo in San Zan Degolà con il Maestro dell'Incoronazione della Vergine di Washington del 1324 si vedano le considerazioni avanzate da MIKLÓS BOSKOVITS, *Pittura e miniatura a Milano: Duecento e primo Trecento*, in *Il Millennio ambrosiano. La nuova città dal comune alla Signoria*, a cura di Carlo Bertelli, Milano, Electa, 1989, p. 67, n. 68 e quanto scritto da Carla Travi che, tuttavia, lo chiamava "Maestro di Caorle" (cfr. CARLA TRAVI, *Su una recente storia della pittura del Veneto nel Trecento*, «Arte Cristiana», 82 (1994), p. 71). A loro volta Mauro Lucco e Clara Santini hanno invece distinto le due personalità: MAURO LUCCO, *Maestro dell'Incoronazione della Vergine di Washington e Maestro di Caorle*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di Id., Milano, Electa, 1992, pp. 534-535, 537; CLARA SANTINI, *Un episodio della pittura veneziana di primo Trecento: il "Maestro dell'Incoronazione della Vergine di Washington"*, «Il Santo», 37 (1997), pp. 123-145. Questa distinzione non è stata tuttavia accolta ultimamente da CRISTINA GUARNIERI, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo, Venezia, Istituto Veneto di Scienze lettere e Arti, 2007, pp. 153-201, in particolare la p. 162, n. 21.

comunque, ci si volesse proprio imbarcare in una tale esercitazione, non sarei facilmente disposto ad accettare quell'equazione identitaria per la figura del "Maestro del 1324" che si è venuta proponendo in parte o *in toto*, sulla scia o a precisazione di quanto in precedenza scritto da eminenti studiosi fra i quali Lazareff e Boskovits: un' "equazione" per la quale si identifica la stessa "mano" in opere celebri e meno celebri, fra le quali ancora la Madonna Puškin e le tavole di Caorle, oltre a una miriade di altre¹³.

Proprio le tavole di Caorle, per le quali in pieno concordo con la retrodatazione che per primo ne propose Mauro Lucco, sono, come detto, il monumento-chiave per la comprensione del quesito "Venezia-Bisanzio". Riguardagnate agli studi negli anni postbellici, grazie a una segnalazione fatta a Rodolfo Pallucchini da Michelangelo Muraro, che tuttavia ne propose un' inverosimile data, troppo vicina a Sopoćani, queste tavole esemplano al meglio quanto i pittori veneti hanno, per usare una colorita espressione della fraseologia americana, "cannibalizzato" Bisanzio¹⁴: nessun pittore da Costantinopoli (dunque

¹³ Victor Lazareff individuò nella *Madonna con il Bambino* del Museo Nazionale di Belgrado, oltre alla *Madonna con il Bambino* a mezzo busto del Museo Civico di Padova, le premesse all' *Incoronazione della Vergine di Washington*, datata 1324: cfr. LASAREFF, *Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII-XIV*, pp. 23-26. Sulla Madonna del Museo Puškin di Mosca si veda VIKTORIJA EMMANUILOVNA MARKOVA, *Italijanskaja Zivopis XIII-XVIII Vekov*, Moskva, Izobrazitel'noe Iskusstvo, 1992, pp. 46-47. Oltre alle opere menzionate, appartenerebbero all'attività del cosiddetto Maestro dell' *Incoronazione* del 1324 la tavola con la *Crocefissione tra i due dolenti e i santi Bartolomeo, Giovanni Battista, Ermagora e Fortunato*, conservata presso la chiesa di San Marcuola a Venezia e sempre nella città lagunare, sia i lacerti d'affresco presso la cappella laterale sinistra della chiesa di San Zan Degolà sia il crocefisso conservato presso l'Istituto Ellenico di San Giorgio dei Greci; inoltre le due tavole rispettivamente con *san Marco, san Bartolomeo e san Leonardo*, quindi *san Pietro, sant'Andrea, san Giovanni e un santo vescovo*, custodite presso la Pinacoteca Civica di Forlì; la *Crocefissione* nella chiesa dei Serbi-Ortodossi di Spalato (Split); il paliotto del Beato Leone Bembo, nella chiesa di San Biagio a Dignano (Vodnjan), in Istria. La questione attributiva è analizzata da GUARNIERI, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, pp. 153-201.

¹⁴ Rodolfo Pallucchini aveva indicato il pittore delle tavole caprulane con l'appellativo di "Maestro di Caorle", definendone la "forte personalità legata ai modi di Paolo del tempo della *Pala feriale* e del politico bolognese di San Giacomo": PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, pp. 59-60. Mauro Lucco e, dopo di lui, Maria Elisa Avagnina, anticiparono la datazione ai primi del Trecento: cfr. MAURO LUCCO, *Pittura del Trecento a Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, I, Milano, Electa, 1986, p. 179; MARIA ELISA AVAGNINA, *Le tavole dell'icomostasi di Caorle*, «Studi caorlesi», atti delle Giornate di Studio (Caorle, 28-29 maggio 1988), Udine 1988, pp. 165-181. Alla stessa conclusione sarebbe poi giunta FRANCESCA FLORES D'AR-

dalla Serbia) a Cipro, dalla Macedonia al Sinai avrebbe dipinte allo stesso modo la dolcezza d'incarnato del cosiddetto "Giacomo maggiore" (fig. 4) o l'ombreggiatura sopra le labbra del "Filippo" che fa quasi sembrare che abbia i baffi, ma non si può non restare sorpresi a vedere tanta similitudine di modello compositivo come fra questi due apostoli l'uno in laguna, l'altro in Serbia (fig. 3), o, ancora, la ripresa della specifica "tipologia" dell'icona a mezzo busto per un'iconostasi, come la si vede in un esempio conservato al Sinai e riferito dalla Aspra-Vardavakis a pittore protoduecentesco cipriota¹⁵. Se indiscutibili appaiono qui le differenze di prassi pittorica, altrettanto innegabile mi pare il fatto che queste icone esemplino la sostanziale valenza della "figuratività iconica" dell'ortodossia come "modello d'immagine".

A questo punto è bene ricapitolare concisamente la questione, nei termini della storiografia e di quanto io ritengo che sia la corretta proposta interpretativa, pur se essa potrà sembrarvi insufficientemente articolata, essendo piuttosto implicita che esplicita.

Paolo Veneziano, gli anonimi mosaicisti di San Marco, gli anonimi pittori di San Zan Degolà e di Caorle, o anche dell'Incoronazione della Vergine del 1324 (vi siano o non identità di mano) sono pittori, ovvero musivari, che hanno risposto a esigenze di una committenza, talora conosciuta e in più casi ignota, che in primo luogo ha voluto affermare la propria devozione (si tratta pur sempre di opere di destinazione religiosa). Nel far ciò essi hanno fatto ricorso in vario grado a "iconografie" che, quasi per forza di cose, li hanno orientati su modelli in uso nell'ecumene bizantina. Questi modelli sono serviti tuttavia per impostare messaggi intrinsecamente "veneziani" pur nell'ecumenicità delle loro fonti testuali o anche, per così dire, devozionalmente "neutrali", di volta in volta poggiati su quelle precedenze che l'iconografia stessa suggeriva: così, per la morte della Vergine sulla

CAIS, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, 1992, Milano, Electa, p. 48. Una scheda consuntiva sulle tavole di Caorle nella quale è pure citata la comunicazione di Michelangelo Muraro a Rodolfo Pallucchini, dopo il restauro del 1960 è quella di BERNINI, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, pp. 198-199.

¹⁵ MARY ASPRA-VARDAKIS, *Three Thirteenth-Century Sinai Icons of John the Baptist Derived from a Cypriot Model*, in *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture and History in Memory of Doula Mouriki*, edited by Nancy Patterson Ševčenko, Christopher Moss, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 179-186.

Koimesis bizantina, per l'Incoronazione piuttosto sulla tradizione italiana¹⁶. Sono le scelte iconografiche quelle che in buona sostanza hanno creato l'"atmosfera" bizantina della quale si è intrisa la figuratività veneziana, dal momento che l'iconografia veicola necessariamente la resa d'immagine (non sarà fuori luogo, anche se lontano nel tempo, ricordare il concetto di *ikonographischer Stil* con cui Kurt Bauch nel 1966 caratterizzava Rembrandt)¹⁷. Naturalmente, in questa sintesi, non posso evidenziare le diverse alternative e discuterne le varianti, nel contesto delle multiformi ricezioni della "maniera greca": per esempio, agisce ben diversamente su Giunta Pisano (come evidenziò Boskovits) e, per tirare in ballo un'opera precedente e ricordarne l'asse privilegiato, sul miniatore del Gaibana¹⁸; ma è altrettanto

¹⁶ Quanto l'iconografia veicoli l'aspetto "stilistico", o, meglio, quanto le esigenze devozionali determinino quel che spesso si definisce l'"influenza" dei modelli, nel nostro caso, "bizantini" è un tema cruciale nell'ambito degli studi sulla "maniera greca" e sulle valenze storiografiche di questo termine. Per un caso molto preciso di questo fenomeno (che io ho altrove trattato discutendo soprattutto della pittura "bizantineggiante" dell'Italia meridionale, greca e non) nel quale la cartina di tornasole è stata il confronto fra un'icona cretese e il trittico vicentino di Paolo Veneziano, rinvio a EVA HAUSTEIN-BARTSCH, *Die kretische Ikonenmalerei*, in *Kreta. Kunst und Kultur im Mittelalter*, Beiträge der Tagung (Recklinghausen 2006), Recklinghausen, Ikonen Museum Recklinghausen, 2007, pp. 60-78.

¹⁷ La nozione di *ikonographischer Stil*, base d'indagine nella quale si compenetrano i risultati dell'analisi formale e dell'iconografia, è elaborata nel volume KURT BAUCH, *Rembrandts Gemälde*, Berlin, W. de Gruyter & Co., 1966.

¹⁸ Per Giunta in particolare MIKLOS BOSKOVITS, *Giunta Pisano. Una svolta nella pittura italiana del Duecento*, «Arte illustrata», VI (1973), 55-56, pp. 339-352; per il Gaibana: GIORDANA CANOVA MARIANI, scheda n. 4 di catalogo in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, 1999) a cura di Giovanna Baldissin Molli, Giordana Canova Mariani, Federica Toniolo, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999, pp. 47-51. Purtroppo senza la necessaria precisione e adeguate conoscenze sull'ampio ventaglio di relazioni mediterranee di ascendenza bizantina, si è espresso di recente FABIO LUCA BOSSETTO, *Per il Maestro del Gaibana e il suo atelier: un gruppo di Bibbie*, «Rivista di storia della miniatura», 13 (2009), pp. 51-61. Per quel che mi riguarda ho più volte accennato alla complessità del problema, che per il Gaibana è "tangente" con Venezia, ma non a essa "inerente", perché i confronti lagunari, prima e dopo, non ne spiegano gli straordinari orizzonti, che coinvolgono Umbria, Serbia bizantina, se non pure Costantinopoli stessa, Cilicia, Terrasanta e ancora altro. Un'apertura fondamentale sul problema, anche se non sempre condivisibile, fu quella di WOLFGANG GRAPE, *Grenzprobleme der Byzantinischen Malerei*, Dissertation, Vienna 1975, purtroppo ignorata benché da me più volte citata, così come ancora di recente è stato ignorato e largamente utilizzato, da uno studioso bizantinista, il mio *Italy and the Holy Land, I. The case of Venice*, «The Meeting of two Worlds», (Papers from a Symposium, Kalamazoo-Ann Arbor 1981), Kalamazoo (Mich.), Medieval Institute Publications, 1986, pp. 331-345. La complessità di questa situazione degli "incroci figurativi" mediterranei la si può riscontrare in diversi altri casi, da me esposti nel mio

significativo che Michael, Astrapas ed Eutybios, tra Ocrida e Staro Nagoričino, lasciarono indifferenti Venezia, mentre un qualche colloquio avviene con la Kahrie Djami (e se, a proposito, Grabar avesse avuto ragione, a pensare a una direzione in senso inverso?)¹⁹.

Paolo Veneziano, per riallacciarci alla mia citazione iniziale “non è” dunque, come ne scrisse Bettini, “pittore paleologo”, perché sarebbe come dire che il pittore delle lunette di Aquileia sia un pittore “comneno” (tardo o precoce che lo si voglia credere), ma in ambedue i casi la loro pittura non la si comprende senza Bisanzio.

La grandezza di Venezia e dei suoi artisti è anche proprio questa.

Thirteenth-Century Cilician Manuscript Illumination, Umbria and Bologna: Old and new evidence of the Armenian contribution to Italian painting, in “Culture of Cilician Armenia”, int. conference, Antelias / Lebanon (january 2008), editor Nareg Amezian, Antelias, 2009 [ma 2010], pp. 509-521 (l'articolo è in rete cliccando il mio nome su www.academia.edu). Sul tema sta fruttuosamente indagando da alcuni anni Michele Bacci, di cui mi limito a ricordare l'ultimissimo contributo, apparso alla vigilia della stampa di questo scritto: MICHELE BACCI, *Some Thoughts on Greco-Venetian Artistic Interactions in the Fourteenth and Early-Fifteenth Centuries*, in *Wonderful Things: Byzantium thought its Art*, papers from the 42nd Spring Symposium of Byzantine Studies (London 20-22 march 2009), editors Antony Eastmond and Liz James, London, Ashgate Publishing Ltd, 2013, pp. 203-227.

¹⁹ Per un inquadramento generale delle due chiese, dipinte fra il 1295 e il 1318, e le altre coeve cfr. DJURIĆ, *Byzantinische Fresken*, pp. 75 ss. Quindi PETAR MILJKOVIĆ PEPEK, *Deloto na zografite Mihail i Evtibij*, (ovvero: *Work of the painters Michael and Eutybios*). Il testo serbo è provvisto di riassunto in francese), Skopje, Republički Zador za Zaštita na Spomenicite na Kulturata, 1963 (sulla chiesa di San Clemente è da anni in preparazione uno studio di Cv. Grozdanov). Oltre alla monografia di BRANISLAV TODIĆ, *Staro Nagoricino*, (in serbo, con riassunto in inglese), Beograd, Republički Zador za Zaštitu Spomenika Kulture, 1993, cfr. anche, per la questione onomastica: MIODRAG MARKOVIĆ, *The painter Eutybios father of Michael Astrapas and protomaster in the church of the Virgin Peribleptos in Ohrid*, «Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske», 38 (2010), pp. 9-34. André Grabar, in accordo con Ainalov (DMITRIJ VLAS'EVIC AINALOV, *Vizantijskaya živopis XIV stoletiya*, Petersburg 1917, pp. 37 e ss.) trattando del sistema decorativo utilizzato nel narcece della cupola della Kariye Camii, ritenne che potesse essere stato elaborato in Occidente e che Venezia, al riguardo, avrebbe giocato un ruolo importante nella diffusione dello schema durante il XIII sec.: cfr. ANDRÉ GRABAR, *La décoration des coupoles à Kariye Camii et les peintures italiennes du dugento*, «Jahrbuch des Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft», 6 (1957), pp. 111-124. La questione è ripresa da SERGIO BETTINI, *Appunti di storia della pittura veneta nel medioevo (II)*, «Arte Veneta», XXI (1967), pp. 21-33, in particolare le pp. 21-22.

1. *San Tommaso*,
Venezia, Chiesa di San
Zan Degolà, cappella
absidale sinistra,
parete sud
(foto Valentino Pace)



2. *San Marco*, Venezia,
Chiesa di San Zan
Degolà, cappella
absidale sinistra,
parete sud
(foto Valentino Pace)





3. *San Tommaso*, particolare, Sopoćani, chiesa del monastero, transetto nord (foto Valentino Pace)



4. *San Giacomo maggiore*, Caorle (VE), Cattedrale di Santo Stefano, Museo Diocesano (foto Valentino Pace)