

Anno 1, Numero 1

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttore della Scuola di Specializzazione
Guido Tigler

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Maria Aimé Villano

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata da risorse del Fondo Ateneo 2012-2014, di cui sono titolari i docenti membri del
comitato scientifico, finalizzato a finanziare ricerche svolte presso il Dipartimento SAGAS dell'Università degli
Studi di Firenze

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

8 Fulvio Cervini
Per iniziare

CONTRIBUTI

10 Fabrizio Bianchi
I due *tituli* della Croce dipinta della chiesa di San Frediano a Pisa: un caso unico nelle Croci dipinte del XII secolo

24 Federica Volpera
Tracce di maestri 'greci' a Genova nella seconda metà del XIII secolo: due casi di studio per un contesto

40 Natsuko Kuwabara
Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzero: gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbiterio

56 Giulia Scarpone
Appunti per la Maestà di Taddeo Gaddi in San Francesco a Castelfiorentino: funzione e ubicazione originaria

69 Daniele Lauri
Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica

85 Spyros Koulouris
Una scena mitologica di Bartolomeo di Giovanni

94 Valentina Balzarotti
Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio

110 Raffaele Niccoli Vallesi
Un artista lombardo-veneto per un frontespizio veneziano del 1540?

133 Francesco Speranza
Ignazio Hugford a Pistoia. Il ciclo vallombrosano per San Michele in Pelago di Forcole

- 143 Giulia Coco
Anecdotes of painting in England (1762-1780). Obiettivi e metodi per una storia dell'arte in Inghilterra
- 155 Maria Russo
Firenze Capitale: lo spostamento degli arredi tra i palazzi di residenza reali in Toscana durante i primi anni del Regno d'Italia
- 168 Francesca Vaselli
Giovanni Boldini e le pitture murali della Falconiera; una nuova ipotesi sulla tecnica esecutiva
- 184 Tonino Coi
Libero Andreotti e Ugo Ojetti. Note a margine dei carteggi, negli archivi di Roma e Pescia
- 193 Eva Francioli
Per una nuova contestualizzazione dell'Astrattismo Classico. Alcuni documenti inediti
- 207 Luisa Giacobbe
Un caso particolare di autoritratto: la duplice 'jouissance' di Louis Cane artiste peintre
- 215 Giacomo Biagi
1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture

RECENSIONI

- 231 Cristina Spada, Laura Zabeo
Religious poverty, visual riches. Art in the domenicane churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth centuries di Joanna Cannon
- 233 Chiara Carpentieri
Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina, di Costanza Barbieri
- 237 Benedetta Chiesi
D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne. 1250-1320. A cura di Xavier Dectot e Marie-Lys Marguerite. Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 maggio - 28 settembre 2015

- 242 **Gianna Iandelli**
Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l'editoria?
- 245 **Emanuele Greco**
Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea, a cura di
Lorenzo Fiorucci, (Città di Castello, Pinacoteca comunale, Palazzo Vitelli alla
Cannoniera, 22 agosto-1 novembre 2015)
- 248 **Silvia Berti**
**Un ponte tra passato e futuro, tra tradizione e innovazione: tre esempi di
realità museali olandesi presentati al Luigi Micheletti Award (Brescia, 7-9
maggio 2015)**
- 250 **Francesco Speranza**
Nuova sede e nuovo volto per la Galleria Sabauda
- 253 **Valentina Filice**
Il Ritorno di Francesco I: La Galleria Estense riapre al pubblico
- 255 **Elisa Bonaiuti**
Bergamo e la sua Pinacoteca: la nuova vita dei capolavori della Carrara

Federica Volpera

Tracce di maestri 'greci' a Genova nella seconda metà del XIII secolo: due casi di studio per un contesto

Nell'introduzione al primo capitolo delle *Notizie dei professori del disegno*, Federigo Alizeri (1817-1882) esprime, in pagine che assumono i toni di un manifesto programmatico, non solo la volontà di ricomporre le dinamiche della pittura in Liguria, restituendo a questa regione una dignità non ancora riconosciuta dalla storiografia precedente, ma anche la ferma intenzione di disconoscere l'incidenza dei modi 'greci' sul linguaggio artistico locale:

«A Genova si fece peggiore ingiuria, quando i primi a tener parola [...] mostrarono la nostra pittura non so ben dire se compagna o mancipio de' Bizantini»¹.

L'Alizeri non può ovviamente negare la presenza di opere bizantine sia a Genova che in alcuni centri delle due Riviere, ma nella sua ricostruzione egli cita manufatti che, importati nella regione, anche a date piuttosto tarde, non poterono esercitare alcuna influenza sul contesto figurativo locale, proponendosi solo come oggetti devozionali, apprezzati, quindi, non per la qualità della loro fattura ma per la «fama dei loro miracoli»². Lo storiografo ricorda così il *Sacro Volto* di San Bartolomeo degli Armeni, che sarebbe giunto a Genova dopo il 1361 e, sicuramente, prima del 1388³; l'icona del santuario di Nostra Signora di Montallegro a Rapallo, raffigurante il *Transito della Vergine*⁴; il *San Nicolò* della chiesa di Sant'Andrea a Savona⁵; il pallio della Cattedrale di San Lorenzo⁶ (Genova, Museo di Sant'Agostino); e i dipinti che, insieme a libri e sacre reliquie, vennero trasportati a Genova nel 1461, dopo l'occupazione

¹ F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll., Genova 1870, I, pp. 4-5.

² *Ivi*, p. 6.

³ *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra di Genova a cura di G. Wolf, C. Dufour Bozzo, A.R. Calderoni Masetti, Milano 2004; *Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Venezia 2007, in particolare, per una ricostruzione delle vicende storiche che condussero il manufatto a Genova, S. ORIGONE, *Giovanni V Paleologo e i Genovesi*, pp. 105-115.

⁴ ALIZERI, *Notizie...*cit., pp. 7-8. L'icona sarebbe stata rinvenuta nel luogo dell'apparizione mariana, avvenuta nel luglio del 1557: J. GARNETT, G. ROSSER, *Translations of the miraculous cult images and their representations in early modern Liguria*, in *The miracolous image in the late Middle Ages and Renaissance*, a cura di E. Thunø, G. Wolf, Roma 2004, pp. 205-222, *sp.* 210-213.

⁵ ALIZERI, *Notizie...*cit., pp. 20-21.

⁶ L'Alizeri precisa come anche quest'opera, nonostante sia giunta a Genova in epoca antica come dono dell'imperatore Manuele VIII Paleologo (1261), «non debba tenersi per cosa nostra né lavorata fra noi» (ALIZERI, *Notizie...*cit., p. 21). Per brevità si rimanda a A. PARIBENI, *Il pallio di San Lorenzo a Genova*, in *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261-1453*, a cura di A. Jacobini, M. della Valle, Roma 1999, pp. 229-252; C. Di Fabio, *Bisanzio e Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2005, pp. 41-67, *sp.* 41, 65; A. DE FLORIANI, *Genova fra apporti bizantini e innovazioni toscane*, in G. ALGERI, A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, Genova 2011, pp. 97-129, *sp.* 97-98.

turca della colonia di Pera, al fine di custodirli⁷. La particolare venerazione mostrata verso tali opere è testimoniata da ciò che lo stesso Alizeri scrive a proposito dell'icona che fu trasferita nella chiesa di Santa Maria di Castello: l'immagine della Vergine «panneggiata d'argento e arricchita di gioie» venne, infatti, collocata sul secondo altare della navata destra, intitolato all'Assunzione, e offerta così alla devozione dei fedeli; la preziosa tavoletta fu anche fornita di due sportelli, che chiusi mostravano san Luca intento a ritrarre la Madonna e aperti due angeli con turibolo nell'atto di omaggiare la figura mariana⁸.

L'Alizeri conclude, così, questa prima parte dell'introduzione «contento d'aver mostrata la greca o lontana da noi, o fra noi così povera da non lasciare alcun vestigio nei posteri»⁹. Con tali premesse, sarebbe stato interessante registrare la reazione dell'erudito di fronte agli affreschi bizantini della Cattedrale di San Lorenzo (1315 circa) ma lo studioso non dovette affrontare una tale prova critica, dal momento che la decorazione venne recuperata nel 1895, tredici anni dopo la sua morte: possiamo, però, rilevare come il ritrovamento nelle carte d'archivio del nome di quel Marco da Costantinopoli, che, aggiunto nel supplemento al primo volume delle *Notizie*, tende a essere identificato proprio con l'autore di questo ciclo pittorico, fu dallo storiografo a dir poco sminuito e non costituì, quindi, l'occasione per una qualche riconsiderazione sull'argomento:

«[...] Di tanti pittori o scudai che ci vennero di mille paesi, non m'incontro che in un sol greco: ed è un MARCO DA COSTANTINOPOLI del 1313. Ma convien bene aguzzare la vista per iscoprire cotesto omiciatto per mezzo ad un folto de' suoi somiglianti, e presso ad una schiera di valentuomini [...]»¹⁰.

Una tale posizione critica può costituire il punto di partenza per avanzare alcune considerazioni sul 'bizantinismo' genovese e sulle difficoltà insite in un percorso che intenda rilevare le tracce dell'attività di pittori 'greci' in Liguria, segnatamente tra XIII e XIV secolo¹¹. I rapporti commerciali, politici e diplomatici che Genova ebbe con l'impero bizantino crearono indubbiamente un clima favorevole all'arrivo di manufatti e di maestranze dalle regioni

⁷ Le quattordici fondazioni dove vennero depositate le opere provenienti da Pera sono ricordate in N.M. PERASSO *Memorie e notizie di chiese ed opere pie di Genova*, sec. XVIII, Genova, Archivio di Stato, mss. 835-846. Si rimanda, inoltre, a ALIZERI, *Notizie...cit.*, pp. 14, 16; P. BAGHINO, *Tra erudizione e orgoglio municipale: la questione delle opere d'arte trasportate a Genova da Pera nel 1461*, in *Le "Notizie dei Professori del Disegno in Liguria" di Federigo Alizeri: una esperienza formativa di analisi testuale, indicizzazione e consultazione interattiva*, a cura di M. Dalai Emiliani, L. Kaiser, M. Panzeri, Genova 1995, pp. 87-93; DI FABIO, *Bisanzio...cit.*, p. 66 nota 24.

⁸ ALIZERI, *Notizie...cit.*, pp. 17-18.

⁹ *Ivi*, p. 27.

¹⁰ *Ivi*, pp. 406-407.

¹¹ La difficoltà a considerare Genova un centro del bizantinismo in Occidente ben si riflette nell'assenza della città ligure nell'indice del libro di Otto Demus, *Byzantine Art in the West*, New York 1970.

orientali del Mediterraneo¹² ma poche sono le testimonianze che ci sono pervenute, molte delle quali riconducibili a un trasferimento in Liguria piuttosto tardo e comunque successivo alla loro realizzazione. A dispetto della scarsità delle opere sopravvissute, che ha finito per indebolire interessanti proposte critiche volte a presentare Genova nell'inedito ruolo di porta d'Oriente, ovvero di centro di diffusione di modelli orientali verso altre aree della nostra penisola¹³, sappiamo dell'esistenza di reliquie e immagini 'greche' nelle chiese genovesi di Santa Maria di Castello e di San Francesco di Castelletto già nel 1250 e nel 1265¹⁴; le fonti scritte ci restituiscono, inoltre, i nomi di due artefici orientali operanti in città nel corso del Trecento – oltre al Marco da Costantinopoli, citato come testimone in un atto notarile del 1313, nel 1371 incontriamo un certo Demetrio di Pera¹⁵, *pictor* proveniente dalla colonia d'*Outremer* – testimoniando quindi una certa attenzione da parte della committenza locale verso immagini che mostravano determinati segni stilistici di derivazione bizantina, tanto da supportare l'attività di botteghe gestite da maestranze provenienti da quelle regioni: i meccanismi di influenza, che si compongono sull'arrivo di manufatti e di artisti da un determinato centro o area culturale, si attuano, infatti, solo a fronte di specifiche tendenze di gusto, che, rivolgendosi a quei paradigmi formali, creano una domanda di opere che ne riflettano i modi. L'interesse che la società genovese ebbe per l'immaginario iconico bizantino è testimoniato anche dalla diffusione e persistenza di certi modelli figurativi¹⁶, che segnarono la produzione pittorica ligure fino agli inizi del XV secolo: mi riferisco, per esempio, alla riproposizione, pur con qualche variante, di soluzioni disegnative ricollegabili alle iconografie mariane, al mantenimento di alcuni dettagli descrittivi, come la crisografia del manto della Vergine, o, ancora, all'adozione di specifici schemi espositivi, come l'accostamento tra immagine centrale a mezza figura e santi laterali a figura intera, che troviamo nella tavola del Maestro di Santa

¹² Per brevità si rimanda a S. ORIGONE, *Bisanzio e Genova*, Genova 1992; EAD., *Realtà e celebrazione nella prospettiva delle relazioni tra Bisanzio e Genova*, in *Comuni e memoria storica. Alle origini del comune di Genova*, atti del convegno di studi di Genova (2001), a cura di D. Puncuh, Genova 2002, pp. 551-582.

¹³ C. ROSSI SCARZANELLA, *Gli affreschi duecenteschi del Battistero di Parma: origine dello stile – datazione, "Antichità viva"*, XXIII, 1984, 2, pp. 5-14: la studiosa, sulla base di notazioni già presenti in V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p. 348 nota 186 e in *Affreschi ferraresi restaurati ed acquisizioni per la Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, catalogo della mostra di Ferrara a cura di E. Riccomini, Bologna 1973, p. 20, suggerì la possibilità che le suggestioni stilistiche e iconografiche di ascendenza balcanica, individuabili nel ciclo pittorico duecentesco del Battistero di Parma, fossero giunte in Emilia attraverso Genova.

¹⁴ DI FABIO, *Bisanzio...*cit., p. 47 con bibliografia precedente; De Floriani, *Genova...*cit., p. 97.

¹⁵ ALIZERI, *Notizie...*cit., p. 157.

¹⁶ Tra le più antiche testimonianze di un'apertura della città ligure all'attività di maestranze portatrici di un immaginario iconico orientale, probabilmente filtrato attraverso Pisa, vorrei ricordare la pseudo-icona della chiesa di San Donato (Genova), raffigurante la *Vergine Eleousa e santi stanti*, e la *Madonna col Bambino tra arcangeli* di Santa Maria del Prato a Genova Albaro: DE FLORIANI, *Genova...*cit., p. 144; F. VOLPERA, *La cultura pittorica a Genova e in Liguria tra XIII e XIV secolo*, tesi di dottorato (Università di Firenze, a.a. 2010/12, relatore A. De Marchi), pp. 24-31, 259-267; C. DI FABIO, *Pittura murale a Genova fra Duecento e primo Trecento: osservazioni e aggiunte*, in *Le storie di San Giovanni al Museo di Sant'Agostino in Genova*, a cura di A. Taddei, Genova 2015, pp. 7-29, sp. 23; ID., *Genova, XII-XIII secolo. Arte in una città europea e mediterranea: precisazioni e cesure*, in *Genova nel Medioevo. Una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriaci*, catalogo della mostra di Genova a cura di L. Pessa, Genova 2016, pp. 54-69, sp. 65; F. VOLPERA, *Tra Pisa e Siena. Tracce di modelli toscani nella pittura a Genova tra Due e Trecento*, "Studi di Storia dell'Arte", in c.d.s.

Maria di Castello (Genova, Museo di Santa Maria di Castello) e in altre opere trecentesche¹⁷.

Già Roberto Longhi, in *Genova Pittrice*, rilevò questa spiccata e perdurante «devozione orientalizzante della città»¹⁸, che avrebbe spinto pittori come Barnaba da Modena e Nicolò da Voltri a un processo di riconversione di modelli emiliani e senesi in paradigmi espressivi quasi bizantini; nel periodo precedente, tra la fine del Due e la prima metà del Trecento, furono quegli stessi interessi orientali dei genovesi che, pur non impedendo alla città di aprirsi al rinnovamento del linguaggio toscano, crearono i presupposti per la realizzazione degli interventi decorativi in Sant'Andrea della Porta e in San Lorenzo, considerati entrambi da Longhi «bizantini puri»¹⁹.

Una delle più antiche testimonianze dell'attività di artisti bizantini in Liguria è la decorazione, quasi totalmente perduta, della chiesa di San Siro di Struppa, edificio del XII secolo che sorge sulla riva destra del torrente Bisagno, lungo l'antica strada che collegava Genova con



Fig. 1. Maestro bizantino, *San Giovanni Battista*, Genova, San Siro di Struppa.

Bobbio e Piacenza²⁰. Il frammento meglio conservato, raffigurante la testa di *San Giovanni Battista*, ha forma circolare, con un diametro di circa 35 cm, e ci restituisce il volto del santo, parte del collo e il profilo superiore della veste (fig.1). Nonostante le condizioni conservative, è ancora possibile percepire la qualità e la forza espressiva di questo viso nonché, al di là di esasperazioni grafiche dovute all'impoverimento della materia, certe morbidezze nei trapassi cromatici. L'incarnato è costruito partendo da una base in ocre gialla, visibile in alcuni punti a causa della caduta delle successive stesure; la prima modellazione, realizzata con un tono verde bru-

¹⁷ F. VOLPERA, *Tracce della retorica bizantina nella pittura ligure tra XIII e XIV secolo*, "Iconographica. Rivista di iconografia medievale e moderna", in c.d.s.

¹⁸ R. LONGHI, *Progetti di lavoro: 'Genova pittrice'*, "Paragone", XXX, 1979, 349/351, pp. 4-25, sp. 5.

¹⁹ *Ivi*, p. 5.

²⁰ DI FABIO, *Bisanzio...*cit., pp. 50-51 con una datazione al sesto decennio del XIII secolo, accolta in DE FLORIANI, *Genova...*cit., p. 98; F. CERVINI, *Liguria romanica*, Milano 2002, p. 151 lo data invece tra la fine del Due e gli inizi del Trecento.

no, rintracciabile sopra e sotto gli occhi, sulla fronte e in corrispondenza degli zigomi e delle guance, viene quindi lasciata trasparire dalle tinte soprammesse nelle zone d'ombra, componendo così il costruito chiaroscurale; le ultime applicazioni sono in ocre scura per definire i profili di alcuni elementi della fisionomia, e in bianco per ricomporre i piani plastici del volto e per segnare i rialzi luminosi.

Nel più puntuale contributo critico su questo frammento, Di Fabio²¹ giunge a proporre una datazione al sesto decennio del XIII secolo sulla base di confronti con il ciclo francescano della Kalenderhane Camii di Costantinopoli (1255), a sua volta posto in rapporto con la *Bibbia dell'Arsenal* (Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5211), manoscritto realizzato ad Acri per re Luigi IX di Francia tra il 1250 e il 1254²². Queste corrispondenze, da intendersi nella comune resa di una figuratività animata, segnata dalla vivacità delle espressioni e degli sguardi, spesso sottolineati da marcate ombreggiature, nonché nell'adozione di una tecnica abbreviata, che prevede la sovrapposizione alle tinte d'incarnato di tratti strutturanti ocre e bianchi, non solo definiscono l'identità culturale bizantina dell'artefice del *San Giovanni*, ma, individuando nei suoi modi il riflesso della produzione di centri come Costantinopoli e San Giovanni d'Acri, in cui la presenza genovese era molto forte e radicata, restituiscono il frammento a un saldo contesto storico di relazioni tra Genova e l'Oriente.

Considerando, quindi, corretta la contestualizzazione cronologica proposta da Di Fabio, ossia una datazione poco dopo la metà del XIII secolo, questo lacerto sembrerebbe richiamare anche alcuni brani della decorazione duecentesca del Battistero di Parma, aprendo, in un intreccio di riferimenti comuni, la strada a nuove e interessanti relazioni. Il ciclo emiliano è stato ed è tutt'ora oggetto di un ampio dibattito critico, incentrato non solo sulla definizione dell'identità culturale delle maestranze attive nel cantiere pittorico, ma anche sull'individuazione dei modelli stilistici e iconografici nonché sulla ricostruzione dei rapporti

²¹ DI FABIO, *Bisanzio...*cit., p. 51. Per il ciclo francescano, opera di una maestranza bizantina, si veda C. PANTANELLA, *I francescani a Costantinopoli. Gli affreschi con le storie di S. Francesco d'Assisi alla Kalenderhane Camii*, "Studia Orientalia Christiana", XXIII, 1990, pp. 353-380; A. NEFF, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1537)*, catalogo della mostra di New York a cura di H.C. Evans, New Haven 2004, pp. 463-464, cat. 274. Si veda anche M. BURRESI, A. CALECA, *Pittura a Pisa da Giunta a Giotto*, in *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra di Pisa a cura di M. Burresi, A. Caleca, Ospedaletto (Pisa) 2005, pp. 65-89, sp. 74 e figg. p. 72, con un'attribuzione del ciclo a un artista pisano di formazione giuntesca.

²² H. BUCHTAL, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, pp. 54-68 e tavv. 62-81; D.H. WEISS, *Art and Crusade in the Age of Saint Louis*, Cambridge 1998, pp. 79-215; H.C. EVANS, in *Byzantium...*cit., p. 462, cat. 272; J. FOLDA, *Crusader Art in the Holy Land, From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge 2005, pp. 283-295. Non manca la possibilità di allargare i confronti ad altri manoscritti crociati: mi riferisco agli esemplari dell'*Histoire Universelle* conservati nella Bibliothèque municipale di Dijon (ms. 562, 1260-70 circa) e nel British Museum di Londra (ms. Add. 15268, 1286): BUCHTAL, *Miniature...*cit., pp. 68-87 e tavv. 89-129.

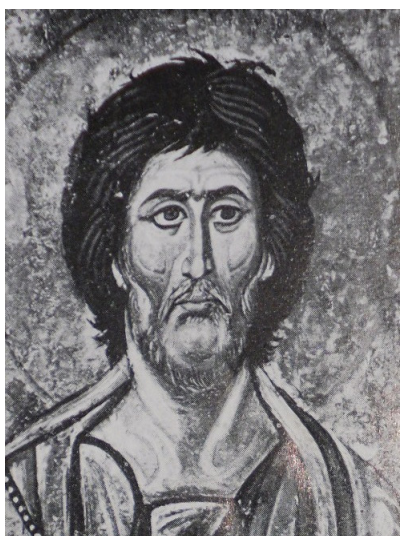


Fig. 2. Mosè, icona, Sinai, Monastero di Santa Caterina, particolare.



Fig. 3. Miniature veneziana, Iniziale istoriata 'R' con Cristo Benedicente, *Epistolario di Giovanni da Gaibana*, Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2, c. 20, particolare.

con altre testimonianze figurative dell'area padana, tra la Savoia e l'Emilia²³: quello che ci preme rilevare è il fatto che gli studi abbiano anche suggerito un possibile legame con Genova. In particolare, la Scarzanella, rilevando una certa comunanza stilistica tra i modi dispiegati nel Battistero di Parma e quelli leggibili in alcuni cicli pittorici balcanici, è giunta a indicare nella città ligure il possibile tramite per la comparsa di quelle suggestioni nella regione emiliana: la precoce presenza genovese sulle coste del Mar Nero, promossa dal trattato di Ninfeo del 1261, avrebbe creato le condizioni necessarie per l'arrivo in Liguria di opere e di maestranze orientali, che poi, attraverso le strade per l'area padana, avrebbero raggiunto Parma²⁴. Questa proposta è stata respinta da Geymonat²⁵ sulla base, non solo di una datazione della decorazione del Battistero parmense al quarto decennio del Duecento, quindi a un momento precedente a quelle vicende politiche e commerciali, ma anche dell'assoluta mancanza di testimonianze che possano documentare il passaggio a Genova di quegli stessi modelli che si riflettono nel ciclo emiliano.

L'ipotesi della Scarzanella può essere, però, riconsiderata all'interno di un percorso critico che, partendo dall'individuazione di comuni riferimenti culturali, finisce per tessere intorno al ciclo di Parma e al frammento di Struppa una rete di relazioni che costituisce il riflesso di quella nuova ondata di bizantinismo che, nella seconda metà del Duecento, raggiunse la Liguria e l'Emilia²⁶. La prima fonte di questa comunanza linguistica è rappresentata proprio dalla produzione dello *scriptorium* di Aciri e, in particolare,

²³ Tra i numerosi contributi sull'argomento, oltre a SCARZANELLA, *Gli affreschi...*cit. e L.V. GEYMONAT, *The Parma baptistery and its pictorial program*, Princeton University, Diss., Princeton (N. J.) 2006, ricordiamo F. GANDOLFO, *Gli affreschi del Battistero di Parma*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del congresso di Bologna (1979) a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 193-201; G. ROMANO, *Per i Maestri del Battistero di Parma e della Rocca di Angera*, "Paragone", XXXVI, 1985, 419-423, pp. 10-16; M. BOSKOVITS, *A proposito del 'frescante' della cupola del Battistero di Parma*, "Prospettiva", 1988-1989 (1989), 53-56, pp. 102-108; *Battistero di Parma*, 2 voll., II, *La decorazione pittorica*, Milano 1993, in particolare il contributo di E. PAGELLA, *Le pitture duecentesche del Battistero di Parma. L'esperienza dell'Oriente*, pp. 117-126.

²⁴ SCARZANELLA, *Gli affreschi...*cit., p. 8.

²⁵ GEYMONAT, *The Parma...*cit., p. 140; Id., *Parma 1233: pittura e iconografia in un Battistero gotico*, in *L'arte medievale nel contesto 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 509-515.

²⁶ Già Giovanni Romano accostò il ciclo di Parma a un altro frammento del Duecento genovese, ossia le *Storie di San Giovanni Battista* di Sant'Andrea della Porta (si veda oltre nel testo).

dalla *Bibbia dell'Arsenal*²⁷, posta a confronto non solo con il *San Giovanni* genovese, ma anche con la decorazione del Battistero²⁸; non mancano, inoltre, tangenze con la coeva pittura crociata, così come si riflette in un gruppo di icone del monastero di Santa Caterina del Sinai, realizzate nel terzo quarto del Duecento da maestri probabilmente occidentali e strettamente legate, a loro volta, alla produzione dello *scriptorium* acrese (fig.2)²⁹. Il frammento genovese può essere poi accostato ad alcune figure dell'*Epistolario* di Giovanni da Gaibana (1259; Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2; fig.3), considerato, a partire da un suggerimento del Toesca, un testo fondamentale per comprendere la cultura dei frescantì di Parma³⁰: il manoscritto, opera di un artista veneziano, legato a modi della provincia 'greca'³¹ – si pensi ai cicli medio duecenteschi del Monastero di Mileševa o della Santa Trinità a Sopočani³² – ci riconduce così proprio a quegli stilemi di origine balcanica che, per primi, hanno suggerito un legame tra l'Emilia e Genova (fig.4). Accanto all'individuazione di comuni suggestioni, esiste infine la possibilità di cogliere corrispondenze dirette tra il lacerto genovese e il ciclo parmense. Il volto di *San Giovanni* sembra, infatti, richiamare nell'intensità espressiva, nel ricorso a una tecnica abbreviata, ma capace di più morbide modulazioni, e nel disegno delle capigliature, animate da



Fig. 4. Maestri bizantini, *Cristo benedicente*, Sopočani, Chiesa della SS. Trinità, particolare.



Fig. 5. Maestranza bizantina, *Deesis*, *Cristo*, Parma, Battistero, particolare.

²⁷ Sulla comune incidenza di modelli bizantini derivanti da codici di alta epoca nei manoscritti acrensi e nel ciclo parmense si rimanda a M.L. TOMEA GAVAZZOLI, *Le pitture del Battistero di Parma e gli Ottateuchi bizantini: Modelli e invenzione nelle Storie di Abramo e Giovanni*, "Arte medievale", n.s. VI, 2007, 2, pp. 87-132.

²⁸ DI FABIO, *Bisanzio...*cit., pp. 50-51; DE FLORIANI, *Genova...*cit., p. 98; PAGELLA, *Le pitture...*cit., p. 124.

²⁹ Per i confronti tra le icone crociate e il ciclo di Parma si veda GANDOLFO, *Gli affreschi...*cit., p. 198.

³⁰ *Ivi*, p. 195; ROMANO, *Per i Maestri...*cit., p. 13; PAGELLA, *Le pitture...*cit., p. 123. Per l'*Epistolario* si rimanda a C. BELLINATI, S. BETTINI, *L'Epistolario di Giovanni da Gaibana*, Vicenza 1968; G. VALAGUSSA, *Alcune novità per il miniatore di Giovanni da Gaibana*, "Paragone", XLII, 1991, 499, pp. 3-22.

³¹ BELLINATI, BETTINI, *L'Epistolario...*cit., p. 96; F.L. BOSSETTO, *Il linguaggio del Maestro del Gaibana: formazione e diffusione nel XIII secolo*, tesi di dottorato (2009/2010; Università degli Studi di Padova, relatori proff. M. Canova, M. Giordana, I Furlan): si rimanda all'abstract pubblicato sul sito paduaresearch.cab.unipd.it.

³² S. PAJIĆ, in *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia*, catalogo della mostra di Bologna, Ferrara e Bari, a cura di R. D'Amico, Ferrara 1999, pp. 39-40, 56-57; per la documentazione fotografica O. BIHALJI-MERIN, *Byzantine frescoes and icons in Yugoslavia*, London 1960, tavv. 31-34, 39-45; sul solo ciclo di Sopočani, G. MILLET, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédonie et Monténégro)*, 4 voll., Paris 1957, II, p. X con bibliografia precedente e tavv. 1-48, 97-99.

ciocche scomposte, degli occhi, accompagnati da marcate ombreggiature, e delle barbe, costruite con pennellate corsive, alcuni dei visi che compaiono nella decorazione del Battistero, come quelli del Cristo e del san Giovanni Battista della *Deesis*, di alcuni profeti e apostoli, come Mosè, Amos e Bartolomeo, o, ancora, del Precursore negli episodi della *Predicazione nel deserto* e della *Decollazione* (fig.5).

Le considerazioni, fin qui avanzate, sembrerebbero così restituirci quelle evidenze documentarie che mancavano per comprendere il rapporto artistico tra Genova e Parma nei decenni centrali del Duecento, un rapporto che si porrebbe in continuità con le commissioni antelamiche che, tra XII e XIII secolo, vennero favorite dalla presenza nel clero parmense di esponenti del *clan* Fieschi³³.

Un'ulteriore traccia dell'attività di maestranze bizantine nella Genova duecentesca è il



Fig. 6. Maestro dell'Infanzia del Battista, *Storie di san Giovanni Battista*, Genova, Museo di Sant'Agostino.

frammento di pittura parietale proveniente dalla chiesa di Sant'Andrea della Porta e ora conservato nel Museo di Sant'Agostino: il lacerto, oggetto di un recente restauro, raffigura, secondo una sequenza continua, articolata in riquadri separati da semplici fasce verticali, tre storie di san Giovanni Battista, ossia, da sinistra, *San Giovanni bambino condotto nel deserto*

³³ Le figure di Opizzino di Ruffino Fieschi, nominato vescovo di Parma nel 1195, e di suo fratello Alberto, chierico e, poi, nel 1202, arcidiacono, sono state poste in relazione alle commissioni antelamiche tra Parma e Genova: M. FIRPO, *Opizzino da Lavagna e il Battistero di Parma: un contributo per la presenza antelamica a Genova*, in *La montagna toso-ligure-emiliana e le vie di commercio e di pellegrinaggio. Borgo Val di Taro e i Fieschi*, atti del convegno di Borgo Val di Taro (1998), a cura di D. Calcagno, Borgo Val di Taro 2002, pp. 65-95; A.R. CALDERONI MASETTI, *Benedetto Antelami fra Genova e Parma*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno di Parma (2009), a cura di C.A. Quintavalle, Milano 2010, pp. 303-311; G. AMERI, *Luca Fieschi: vita e attività culturale*, in G. AMERI, C. DI FABIO, *Luca Fieschi cardinale, collezionista, mecenate (1300-1336)*, Cinisello Balsamo 2011, pp. 8-24, *sp.* 8: nel 1278, Brancalcione, fratello del futuro cardinale Luca Fieschi, venne nominato arcidiacono della città emiliana, a conferma della continuità dei rapporti tra i due centri. *Id.*, *Genova, XII-XIII secolo...*cit., p. 60.

dall'arcangelo Uriel³⁴, l'Apparizione di Dio a san Giovanni nel deserto e San Giovanni davanti a due leviti (fig.6).

Se le vicende architettoniche del complesso di Sant'Andrea, in particolare alcuni lavori di ristrutturazione degli spazi conventuali, eseguiti tra il nono e l'ultimo decennio del XIII secolo, suggeriscono di datare questo intervento decorativo, in origine più ampio, allo scadere del Duecento³⁵, sebbene dubbia rimanga la sua originaria collocazione, l'ignoto artefice di queste *historiae*, noto come Maestro dell'Infanzia del Battista, è ancora oggetto di un ampio dibattito critico, volto alla definizione di un'identità che sembra oscillare tra l'appartenenza alla 'maniera greca' e una più puntuale adesione a quel bizantinismo occidentale di matrice cimabuesca, introdotto in città, sul finire del XIII secolo, da Manfredino da Pistoia³⁶. Per primo fu il Toesca a inserire le *Storie di san Giovanni* nella corrente bizantineggiante della pittura genovese: questa lettura verrà ripresa da Roberto Longhi e, ancor prima, da Pasquale Rondoni, che assegnò all'ignoto autore dei frammenti già in Sant'Andrea anche gli affreschi di San Lorenzo, ovvero il *Giudizio Universale* in controfacciata e lo pseudo trittico con *San Giorgio che uccide il drago, san Pietro e san Giovanni Battista* sulla parete settentrionale, secondo una proposta che verrà respinta dalla critica successiva a partire dal Torriti³⁷. Ida Botto riconobbe, invece, nel bizantinismo del Maestro del Battista un carattere occidentale, in particolare pisano, che la portò ad avvicinare i modi di questo artista a quelli del Maestro di San Martino, ora da alcuni identificato con Ugolino di Tedice³⁸; Giovanni Romano parlò, quindi, di «una

³⁴ L'episodio, assente nei *Vangeli* così come negli scritti dei Padri della Chiesa, appartiene alla tradizione apocrifia orientale: nel ciclo genovese, in assenza di notizie sulla committenza, risulta difficile stabilire se l'inserimento di questa scena, probabile risposta alla necessità di realizzare un certo numero di *historiae*, giunse attingendo a soluzioni di repertorio oppure a una fonte testuale, che venne poi tradotta a livello figurativo. Sul legame tra tradizione scritta e iconografia si veda A. KATSIOTIS, "L'ange conduisant saint Jean-Baptiste dans le désert" à l'église de la Dormition à Vladimir (1408), in *La peinture byzantine au XV^e siècle*, a cura di T. Velmans, Paris 1987, pp. 77-85, sp. 81-84; per la diffusione in Italia, tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, di leggende concernenti la giovinezza del Battista si rimanda a P.A. DUNFORD, *A suggestion for the dating of the baptistery mosaics at Florence*, "The Burlington Magazine", CXVI, 1974, 851, pp. 96-98, sp. 97; per le più antiche testimonianze pittoriche orientali e occidentali di questo tema si veda GEYMONAT, *The Parma... cit.*, pp. 102-103 e V. ROUCHON MOUILLERON, *Le pitture duecentesche del Battistero di Parma. Iconografia e organizzazione spaziale*, in *Battistero...cit.*, pp. 34-115, sp. 39.

³⁵ A. DAGNINO, *Sant'Andrea della Porta*, in *Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, M. Marcenaro, Genova 1990, pp. 25-56, sp. 28-29, 54 nota 21; DI FABIO, in *Genova nel Medioevo...cit.*, p. 216, cat. 45 dove si sottolinea come lo scorcio del Duecento fornisca anche un contesto devozionale adatto a comprendere la commissione di un ciclo giovanneo dal momento che la venerazione delle reliquie del Battista, conservate in Cattedrale, andò trasformandosi in un culto civico con l'istituzione nel 1299 della Confraternita di Devozione del Santo Precursore.

³⁶ C. DI FABIO, *Gli affreschi di Manfredino e altri documenti genovesi di cultura figurativa "assiate": gli affreschi di Manfredino da Pistoia nella chiesa di Nostra Signora del Carmine a Genova*, "Bollettino d'arte", Ser. 7, 96, 2011, 12, pp. 83-132; DE FLORIANI, *Genova...cit.*, pp. 110-122.

³⁷ P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, Torino 1927, p. 990; V. STRANEO, *L'arte in Liguria nelle sue vicende storiche*, Genova 1939, p. 95, che riconosce il forte carattere bizantino delle *Storie di san Giovanni*; P. ROTONDI, *Barnaba da Modena e la Madonna dei foresti*, in C. DA LANGASCO, P. ROTONDI, *La "consortia de li forestèri" a Genova. Una Madonna di Barnaba da Modena e uno statuto del Trecento*, Genova 1957, pp. 51-87, sp. 53-54, 79 nota 5; P. TORRITI, *Interventi e suggestioni toscane tra Due e Trecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria*, Genova 1970, I, pp. 27-47, sp. 33, 46; LONGHI, *Progetti...cit.*, p. 5.

³⁸ I.M. BOTTO, *Museo di Sant'Agostino*, Genova 1984, p. 91; per l'identificazione del Maestro di San Martino con Ugolino di Tedice, si rimanda a L. BELLOSI, *Cimabue*, Milano 1998, pp. 34-39.

sensibile traduzione occidentale, animata da una vivace enfasi narrativa, di modelli orientali non propriamente costantinopolitani»³⁹, suggerendo un possibile accostamento con la decorazione duecentesca del Battistero di Parma, che porterebbe all'individuazione dei modelli figurativi delle *historiae* giovanee nella produzione della provincia bizantina; Anna De Floriani, accogliendo la lettura di Romano, ha indicato negli affreschi della chiesa di Sant'Achille a Arilje (Serbia), databili al 1295-96, un possibile parallelo per il frammento del Museo di Sant'Agostino⁴⁰; la linea bizantina è stata infine accolta anche da Di Fabio, che in un primo momento aveva invece accentuato le tangenze tra il linguaggio del Maestro del Battista e i modi di Manfredino, secondo un'interpretazione portata ancora avanti da Taddei⁴¹.

Vediamo, a questo punto, di ritornare al testo figurativo, al fine di individuare ulteriori segni dell'identità culturale di questo artista. I tre riquadri lasciano intravedere, non solo l'estrema essenzialità delle rappresentazioni sceniche, limitate nel numero delle figure, come d'altronde richiesto dagli episodi, ma anche il carattere scarno e ripetitivo del paesaggio. L'artista opta, infatti, per una quinta rocciosa, allusione al deserto dove il Battista trascorse la sua vita da eremita, resa come una distesa giallo ocra, a tratti mossa da qualche cresta o scalino e da pochi alberelli; la linea d'orizzonte continua, che percorre l'intera larghezza del frammento, crea un effetto di unità, poi interrotto dalle fasce verticali di ripartizione tra le singole scene. La traduzione del contenuto narrativo è quindi affidata alla gestualità dei personaggi, che, ricorrendo a un formulario ben codificato, dialogano tra di loro: dalla mano destra alzata con il palmo aperto di Giovanni bambino, che sembra così interrogarsi sulla meta del suo cammino, al gesto dell'angelo, che con la mano destra conduce il santo, affermandogli il polso, e con la sinistra risponde alla domanda del piccolo Battista, mostrandogli la strada che dovrà percorrere; dall'atto imperioso di Dio, che, affacciandosi dal cielo, protende il braccio in segno di comando, alla mano destra alzata di Giovanni, che, mentre ascolta la voce che gli intima di annunciare la venuta di Cristo e di svolgere, così, il suo ruolo di Precursore⁴², esprime dubbi e perplessità sulla sua missione; dall'indice puntato del vecchio, che si rivolge interrogativamente al santo, al gesto del predicatore con cui Giovanni risponde. Questi elementi concorrono a creare quel senso di vivacità che segna la nostra percezione delle *historiae* e che si compone anche su stesure pittoriche estremamente abbreviate ma capaci

³⁹ G. ROMANO, *Pittura del Duecento in Liguria*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, I, pp. 25-32, *sp.* 26.

⁴⁰ DE FLORIANI, *Genova...cit.*, p. 114.

⁴¹ C. DI FABIO, *La Cattedrale di Genova nel Medioevo, secoli VI-XIV*, Cinisello Balsamo 1998, pp. 276, 279 nota 32; ID., *Bisanzio...cit.*, pp. 60, 67 nota 74; A. TADDEI, in *Angeli. Volti dell'Invisibile*, catalogo della mostra di Illegio a cura di S. Castri, Torino 2010, pp. 212-213, cat. 35; DI FABIO, *Pittura...cit.*, pp. 26-27; A. TADDEI, *Le Storie di San Giovanni Battista al Museo di Sant'Agostino: note stilistiche e iconografiche*, in *Le storie...cit.*, pp. 34-53, *sp.* 42-47; DI FABIO, *Genova, XII-XIII secolo...cit.*, p. 66; ID., in *Genova nel Medioevo...cit.*, p. 216, cat. 45.

⁴² Nelle pagine della Bibbia non troviamo una descrizione dell'apparizione di Dio a Giovanni quanto piuttosto una semplice allusione alla volontà divina, che si manifestò al santo durante il suo eremitaggio, spingendolo ad abbandonare il deserto per compiere il suo ruolo di 'battezzatore e predicatore' (Isaia 40, 6 e Giovanni 1, 33): l'espressione «Annuncia», presente in Isaia, diviene qui la parola AG/IT [...], ancora leggibile nel cartiglio.



Fig. 7. Maestro dell'Infanzia del Battista, *San Giovanni condotto dall'arcangelo Uriel nel deserto*, Genova, Museo di Sant'Agostino, particolare.

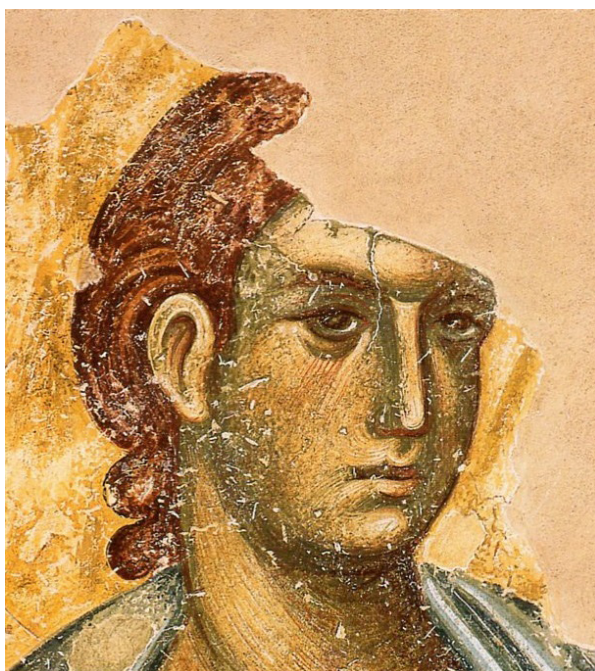


Fig. 8. Maestranza bizantina, *Apostolo*, Sopočani, chiesa della SS. Trinità, particolare.



Fig. 9. Maestro dell'Infanzia del Battista, *Vox clamantis in deserto*, Genova, Museo di Sant'Agostino, particolare.

di particolari sottigliezze nei trapassi cromatici⁴³. Ci troviamo infatti di fronte a un artista che, in modo espressionistico, rielabora, superandole, convenzionalità costruttive e di applicazione di tradizione duecentesca: la pratica di definire le forme attraverso un accostamento delle tinte viene, infatti, riscattata dalla natura più larga e liquida delle stesure, che sanno, se pur in modo convenzionale, suggerire il senso della plasticità e del movimento in figure non irrigidite ma partecipi, in modo naturalistico, alla realtà della narrazione.

La tecnica esecutiva, in particolare quella adottata nella resa degli incarnati (figg. 7, 9), suggerirebbe l'appartenenza dell'ignoto artefice a una cultura materiale non occidentale. Riprendendo alcune delle espressioni con cui Otto Demus definì la 'medievalizzazione' della pittura bizantina, potremmo, infatti, affermare che, a differenza di un pittore come Manfredino, che supera i contrasti tra i chiari e gli scuri attraverso passaggi più modulati e sfumati, il Maestro del Battista mantiene e applica il principio di «divisibilità delle forme, che emerge soprattutto nel modellato, [segnato] da un sistema a

⁴³ Per la tecnica, si rimanda agli interventi relativi alle indagini eseguite in occasione del recente restauro, editi in *Le storie...*cit.

tre o quattro tonalità [...] distinte l'una dall'altra e non fuse»⁴⁴. La tecnica delle storie giovanee sembra, in particolare, raffrontabile con i modi impiegati dalle maestranze attive nel settimo decennio del XIII secolo nella chiesa della Santa Trinità a Sopočani, in Serbia⁴⁵: i volti degli *Apostoli*, realizzati nella cantoria settentrionale, forniscono interessanti confronti proprio per la modalità di stesura dei colori, quasi 'impressionista' ed estremamente libera nelle pennellate, che, abbinata all'impiego di un sottostrato in terra verde-bruna, lasciato emergere dalle successive applicazioni delle tinte rosate, finisce per comporre un effetto plastico e cromatico pienamente corrispondente a quello del frammento genovese; anche i tessuti vengono costruiti con lo stesso sistema, che prevede andamenti accostati e sovrapposti in modo abbreviato (fig.8). Ma come dobbiamo leggere questi confronti? Nella storia della tecnica della pittura murale bizantina, il ciclo della chiesa della Santa Trinità si colloca in una fase di rinnovamento dei procedimenti esecutivi, che portarono al raggiungimento di maggiori effetti di plasticità grazie all'applicazione di tonalità più vicine nei valori cromatici, che suggerivano un senso di continuità e di sfumato, e a una diversa stesura del bianco puro, che, impiegato, non solo in modo coprente, ma anche a tratteggio, concorreva a creare effetti di trasparenza e di maggiore modulazione⁴⁶.



Fig. 10. Maestranza bizantina, *Angelo*, Monte Athos, monastero di Chilindari, cappella di S. Giorgio, particolare.

Questo sistema costruttivo ha tra i suoi precedenti quello adottato nel ciclo pittorico del monastero di Chiliandari sul Monte Athos⁴⁷, dove ravvisiamo anche elementi disegnativi molto vicini a quelli del frammento genovese. Mi riferisco, in particolare, a ciò che rimane della decorazione murale, datata alla metà circa del XIII secolo, di due ambienti sopravvissuti alle trasformazioni architettoniche seicentesche, ossia la cappella della torre della Trasfigurazione, detta anche cella della Trinità, commissionata

⁴⁴ DEMUS, *Byzantine...*cit., p. 12.

⁴⁵ Per un inquadramento generale sulla pittura serba si rimanda a S. PAJIĆ, *La Serbia nel XIII secolo. Interazione storico-artistica*, in *Tra le due sponde...*cit., pp. 13-24 con bibliografia precedente.

⁴⁶ D.C. WINFIELD, *Middle and Later Byzantine wall painting methods. A comparative study*, "Dumbarton Oaks Papers", XXII, 1968, pp. 61-139, *sp.* 127.

⁴⁷ V.J. DJURIĆ, *Fresques médiévales à Chilindar – Contributions au catalogue des fresques du Monte Athos*, in *Actes du XIIe Congrès International d'études Byzantines di Ohrid* (1961), a cura di G. Ostrogorsky, 3 voll., Beograd 1964, III, pp. 59-98 con bibliografia precedente.

dal re Uros I tra il 1257 e il 1259, e la cappella di San Giorgio. Nel primo vano si conservano ancora le figure della *Vergine Nikopea tra due arcangeli* e di *San Giovanni Crisostomo* e *San Gregorio Magno*: questi lacerti mostrano un linguaggio giocato sull'evidenza dei contrasti cromatici e sulla ricerca dei valori plastici, richiamando a confronto gli esiti della pittura balcanica, in particolare i cicli di Mileseva (1240 circa) e di Sopočani, legati al mecenatismo dello stesso re Uros I; non sfugge, inoltre, la possibilità di cogliere alcune somiglianze tra il volto dell'arcangelo dell'abside e quello di Uriel di Sant'Andrea della Porta, che coinvolgono, non solo la natura delle applicazioni pittoriche, ma anche alcuni particolari del disegno, come il taglio degli occhi, fortemente ombreggiati, il profilo del naso, che si innesta sulla fronte con un motivo a forcella, o la forma della bocca (fig.10). La decorazione della cappella di San Giorgio, che, ricondotta a una mano diversa, mostra un tono più provinciale, vicino ai cicli bulgari come quello di Boiana (1259 circa)⁴⁸, e un linguaggio segnato da una forte accentuazione dei contrasti chiaroscurali, in una pur comune ricerca di plasticità e di emergenza figurativa, ci restituisce altre possibili analogie. Nei volti delle figure che, sulle pareti esterne, compongono le *Storie di san Giorgio* e il *Canone sugli agonizzanti*, individuiamo lo stesso sistema costruttivo, che si affida a una modellazione in verde e in ocra gialla per l'incarnato, ai tocchi bianchi per le massime luci e al rosso ocra, ai bruni e ai neri per le ultime profilature⁴⁹; identica è la resa abbreviata dei panneggi, così come l'essenzialità delle ambientazioni, del tutto lontane dagli articolati e complessi scenari architettonici di età paleologa; infine, i visi dei monaci, nelle scene *La morte di un monaco* e *La dipartita dell'anima*, composti con rapide pennellate, dialogano strettamente con il volto del fariseo che interPELLA il Battista nel terzo episodio del ciclo genovese, mentre i visi della Vergine e dell'angelo, che strappa l'anima dalla bocca del monaco, richiamano quello di Uriel.

Questi confronti si inseriscono in quella precisa linea critica, volta a riconoscere nel linguaggio delle storie giovanee una reinterpretazione, estremamente animata, di modelli bizantini, non costantinopolitani quanto piuttosto provinciali⁵⁰. Se le corrispondenze fin qui individuate ci consentono di comprendere la componente più espressiva del linguaggio del Maestro dell'Infanzia del Battista, non possiamo non rilevare anche la presenza di una dimensione narrativa e figurativa più equilibrata, che, ancora una volta, trova possibili confronti nella produzione serba dell'ultimo quarto del XIII secolo, quando, su sollecitazione di modelli costantinopolitani, si registra la progressiva ricomparsa di una corrente classicista: la rinascenza paleologa trovò, infatti, espressione, non soltanto nella produzione artistica della capitale, ma

⁴⁸ K. MIATEV, *Les peintures murales de Boiana*, Dresda-Sofia 1961.

⁴⁹ DJURIĆ, *Fresques...*cit., p. 69.

⁵⁰ ROMANO, *Pittura...*cit., p. 26; DE FLORIANI, *Genova...*cit., p. 128 nota 60.



Fig. 11. Maestranza bizantina, *Guarigione dell'Emorroissa*, Čučer, S. Nikita, particolare.

anche in quella dell'area balcanica⁵¹, in particolare nei cicli realizzati nel corso del regno del re serbo Milutin (1282-1321), quando furono eseguite, tra le altre, la decorazione di San Clemente di Ocrida (1290-1295 circa), firmata da Michele Astrapas ed Eutichio, quelle delle chiese della Vergine di Prizren (1309-1313) e dei Santi Gioacchino e Anna di Studenica (1313-1314), che più riflettono l'arte della metropoli e che dialogano, anche, con i modi leggibili sulle pareti della cattedrale genovese di San Lorenzo⁵², e, infine, il ciclo della chiesa dell'Annunciazione a Staro Nagoričino (1317)⁵³. Nella pittura macedone rimangono, però, tracce di una sensibilità più provinciale, che finisce per reinterpretare i modelli costantinopolitani, traducendoli in una figuratività estremamente nervosa, percorsa da rialzi luminosi, quasi metallici: questa marcata forza espressiva, che richiama, almeno in parte, la produzione degli anni centrali del Duecento, la ritroviamo in altri cicli della

regione serba, in particolare in quelli della chiesa dei Santi Apostoli a Peć (1290-1300 circa), del monastero di Arilje (1296)⁵⁴, richiamato da Anna De Floriani a confronto con le *Storie del Battista*, o, ancora, della chiesa conventuale di Santa Nikita presso Čučer⁵⁵ (1309-14; fig.11).

⁵¹ L'adesione ai modelli costantinopolitani comporterà significative variazioni nelle modalità espositive, l'adozione di colori raffinati e una progressiva riduzione delle dimensioni delle figure, che verranno quindi organizzate e distribuite in modo coerente all'interno di uno spazio pittorico sempre più dominato da una resa monumentale delle quinte architettoniche; per le dinamiche della pittura balcanica durante il regno di Milutin, si rimanda a B. TODIĆ, *Serbian medieval painting: the age of king Milutin*, Belgrade 1999, pp. 214-262 con bibliografia precedente.

⁵² F. VOLPERA, *Proposta di lettura delle pitture di cultura paleologa all'interno del Duomo di Genova*, "Intrecci d'arte", in c.d.s.

⁵³ F. DE' MAFFEI, *Uno sguardo sull'arte bizantina al tempo dei Paleologi*, in *L'arte di Bisanzio...* cit., pp. 11-34, sp. 22.

⁵⁴ S. RADOIČIĆ, *La pittura in Serbia e in Macedonia dall'inizio del secolo XII fino alla metà del secolo XV*, "Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina", X, 1963, pp. 293-325, sp. 306.

⁵⁵ MILLET, *La peinture...* cit., III, p. XVI con bibliografia precedente.

Un altro elemento che confermerebbe l'appartenenza del nostro artefice alla cultura orientale è l'impaginazione narrativa: i tre episodi sono collocati in un paesaggio descritto in modo continuo e poi interrotto da due semplici bande verticali, che creano una separazione in riquadri, secondo un'organizzazione del tutto estranea alla logica di un realismo rappresentativo che richiederebbe l'unità di tempo



Fig. 12. Maestranza bizantina, *San Giovanni condotto nel deserto dall'arcangelo Uriel*, Parma, Battistero, particolare.

e di luogo per ciascuna scena all'interno di un ciclo. Possibili confronti per questo disegno li ritroviamo negli *Ottateuchi* bizantini, che, realizzati tra XII e XIII secolo sulla base di prototipi appartenenti alla fase ellenizzante della rinascenza macedone, servirono anche da modello per i miniatori dello *scriptorium* di Acri⁵⁶ e finirono per riflettere i raggiungimenti della coeva pittura monumentale: in questi manoscritti, le illustrazioni sono costituite o da singole strisce quadrangolari ad andamento orizzontale o da riquadri più ampi, composti da più fasce sovrapposte, che accolgono diversi episodi, spesso disposti in uno scenario reso in modo unitario; negli esemplari tardo duecenteschi, come l'*Ottateuco* della Biblioteca Laurenziana di Firenze (ms. Plut. 5.38; 1275-1300)⁵⁷, il paesaggio si anima poi

di un maggior naturalismo, secondo soluzioni che, già accostate all'ambientazione delle *Storie di san Francesco* della Kalenderhane Camii di Costantinopoli, ritroviamo nelle *Storie* del Museo di Sant'Agostino, rese con lo stesso linguaggio abbreviato e 'impressionista'⁵⁸.

⁵⁶ J. LOWDEN, *The Octateuchs. A Study in Byzantine manuscript illustration*, University Park (PA) 1992; L. PERRIA, A. IACOBINI, *Gli Ottateuchi in età paleologa*, in *L'arte di Bisanzio...cit.*, pp. 69-111. Ricordiamo, anche, che TOMEA GAVAZZOLI (*Le pitture...cit.*, p. 122) ha proposto di individuare in questi manoscritti le fonti compositive e iconografiche della decorazione duecentesca del Battistero di Parma, puntualizzando come una tale ipotesi apra il problema della circolazione dei volumi della Biblioteca di Costantinopoli verso la Palestina e l'Occidente, promossa dalle fitte relazioni diplomatiche esistenti tra la curia papale, l'impero bizantino e i vari centri della Terrasanta, che ebbero come protagonisti, tra gli altri, Innocenzo IV Fieschi (1190 circa-1254), Giovanni da Parma (1208-1289) e numerosi religiosi appartenenti all'ambiente francescano.

⁵⁷ PERRIA, GIACOBINI, *Gli Ottateuchi...cit.*, pp. 83-84, 86; J. LOWDEN, *Illustrated Octateuch Manuscripts. A Byzantine Phenomenon*, in *The Old Testament in Byzantium*, atti del simposio di Washington (2006), a cura di P. Magdalino, R. Nelson, Washington D.C. 2010, pp. 107-152, *sp.* 110. Per la rilevanza della pittura ellenistica, mediata dalla produzione miniata, come fonte per la composizione dei paesaggi nell'arte paleologa, si veda RADOIČIĆ, *La pittura...cit.*, p. 311.

⁵⁸ Per le *Storie di san Francesco*, oltre alla bibliografia già citata, si rimanda anche a C.L. STRIKER, *Crusader Painting at Constantinople: the Findings at Kalenderhane Camii*, in *Il Medio Oriente...cit.*, pp. 117-121.

Segnato dalla co-presenza di classicismo e fervore espressivo, che costituisce il carattere distintivo della pittura serba dal ciclo medio duecentesco di Sopočani fino ai primi decenni del Trecento, e non lontano da soluzioni disegnative ed espositive elaborate nello *scriptorium* acrense, il frammento di Sant'Andrea della Porta sembra quindi riflettere quegli stessi modelli e suggestioni, che, in un momento precedente, si riscontrano nel *San Giovanni* di San Siro di Struppa, rendendo così Genova partecipe della 'variegata uniformità' della pittura latina del XIII secolo⁵⁹. Questa vicinanza tra l'opera del Maestro dell'infanzia del Battista e il lacerto di Struppa si compie nella possibilità di accostare entrambi questi testi pittorici al ciclo duecentesco del Battistero di Parma: uno sguardo ai modi dispiegati dalla maestranza attiva nel cantiere emiliano consente di cogliere, anche nelle storie giovannee, alcune corrispondenze nei caratteri disegnativi dei volti e nelle modalità di applicazione delle tinte e dei colori, che denunciano, nella libertà delle stesure, una comune ricerca di un naturalismo rappresentativo, che determina, accanto a una accentuazione della vivacità narrativa, il superamento della priorità della linea a favore del plasticismo dei volumi, sempre però costruiti per accostamento di toni non sfumati, ossia secondo il principio orientale di «divisibilità delle forme» (fig.12).

A conclusione di queste considerazioni, il lacerto del Museo di Sant'Agostino, da collocarsi intorno al 1290, parrebbe l'opera di un pittore della provincia bizantina, che, sulla scorta di comuni riferimenti, si scopre come l'interprete di quella cultura già introdotta nella regione, poco dopo la metà del Duecento, dall'autore del *San Giovanni* di San Siro di Struppa (1250-60 circa), e che appodererà nel secondo decennio del Trecento sulle pareti della Cattedrale⁶⁰.

⁵⁹ BELLOSI, *Cimabue...*cit., pp. 48-63.

⁶⁰ Corrispondenze nella tecnica esecutiva e nelle tipologie figurative, suggerirebbero, pur con le dovute cautele, ossia senza la necessità di ravvisare un'identità di mano, di riconsiderare la proposta avanzata da ROTONDI, in *Barnaba...*cit., pp. 53-54.