

Anno XII

Numero XXIII

Giugno 2015



2003-2015

Rivista online registrata, codice ISSN 2240-5240

Indice articoli:

- 1. ARTISTI CRETESI DELLA DIASPORA TRA CRETA E BISANZIO (sec. VX-XVI)** *Massimo Alessandro Bianchi*
- 2. THREE FRESCOS IN THE NICHE OF THE BURIAL OF ST. NEOPHYTOS IN CYPRUS** *Marina Bordne*
- 3. L'ELEFANTE IMPERIALE TRA BISANZIO E L'OCCIDENTE: UN'ICONOGRAFIA ANTI-BIZANTINA NELLA CATTEDRALE DI TRANI** *Francesco Calò*
- 4. ΤΟ ΑΠΕΚΛΥΟΜΕΝΟ ΠΑΙΔΙΟ ΤΗΣ ΒΑΪΟΦΟΡΟΥ: ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ Ή ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥ;** *Σοφία Γερμανίδου*
- 5. ΑΛΕΞΙΟΣ Γ' ΑΓΓΕΛΟΣ (1195-1203) ΚΑΙ ΝΙΚΗΤΑΣ ΧΩΝΙΑΤΗΣ** *Στέφανος Π. Δημητριάδης*
- 6. VENETIAN CONQUERED HERAKLION (15TH-16TH C.): CULTURAL GROWTH AND TRADE OF BYZANTINE ICONS** *Alexandra Karagianni*
- 7. NAPOLI, DRACULA E MARIA BALSA** *Roberto Romano*

In collaborazione con:

Oxford University Byzantine Society (University of Oxford)



Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia



Association des étudiants du monde byzantin



Student Network for Byzantine and Medieval Study (University of Cyprus)



Redazione: *Nicola Bergamo (Direttore),
Flaminia Beneventano, Lorenzo Ciolfi, Giovanni U. Cavallera,
Aurora E. Camaño, Angelina Anne Volkoff,
Apostolis Kouroupakis, Martina Leitner (redattori)*

ARTISTI CRETESI DELLA DIASPORA TRA CRETA E BISANZIO (sec. XV-XVI)

Massimo Alessandro Bianchi

Questo contributo intende delineare alcuni aspetti iconografici inerenti la pittura di icone del XV e XVI secolo, con una particolare attenzione rivolta agli avvenimenti storici che permisero, a quella altezza cronologica, la diffusione di opere e la migrazione di artisti di cultura bizantina nel bacino del Mediterraneo. Una diaspora che portò ad una maggiore assimilazione degli stilemi propri dell'arte occidentale da parte di varie generazioni di iconografi, attive nei nuovi centri artistici nati durante il periodo tardo e postbizantino.

In seguito alla crisi economica e istituzionale che investì l'Impero, il cui momento più drammatico sarà la presa di Costantinopoli per mano del Turco, si assiste, nei primi anni del Quattrocento, all'esodo di diversi artisti che dalla città si dirigeranno principalmente verso l'isola di Creta. Il Ducato, già sotto dominio veneziano dal 1211, viveva infatti un momento particolarmente favorevole, dovuto al suo ruolo di crocevia commerciale tra Oriente e Occidente. La capitale Candia, e le altre maggiori città, si trasformano gradualmente in importanti centri di cultura urbana, in cui la forte impronta della tradizione artistica bizantina si fuse con gli influssi culturali provenienti da Ponente. Il contatto con l'Occidente fu quindi conseguenza dell'occupazione straniera e del relativo incremento dei rapporti commerciali, economici e sociali, con la Repubblica di Venezia e le zone adriatiche della penisola italiana¹. Bisogna tuttavia sottolineare come le relazioni dell'isola con la città di Costantinopoli sul piano artistico non cessarono mai, pur in assenza, a causa della presenza veneziana, degli agenti tradizionalmente deputati alla trasmissione delle correnti culturali dominanti, rappresentati dall'alto clero greco, dai metropoliti e dai vescovi. Nel primo cinquantennio del secolo le miniature e le icone candioti si distinsero per la loro qualità e la loro specificità, tanto che si è introdotta per questi lavori la definizione di "Scuola cretese" o "veneto-cretese", al fine di sottolineare le influenze italiane che negli anni caratterizzarono, in modo più o meno accentuato, la produzione delle botteghe isolate².

Occorre notare come i modi usati dai pittori di icone cretesi, nell'adozione ed incorporazione degli elementi iconografici provenienti dall'arte occidentale, si rintraccino già a partire dal XIV secolo. I caratteri

¹ H. PORFYRIOU, *La diaspora greca in Italia dopo la caduta di Costantinopoli: Ancona, Napoli, Livorno e Genova*, in *I greci a Venezia*, a cura di M. F. Tiepolo - E. Tonetti, Venezia 2002, pp. 151-184.

² R. CORMACK, *The icon in Constantinople around 1400* in *The Hand of Angelos, an icon painter in Venetian Crete*, a cura di M. Vassilaki, Slovenia 2010, pp. 48-57; M. VASSILAKI, *From Constantinople to Candia: Icon Painting in Crete around 1400* in *The Hand of Angelos*, cit., pp. 58-65; B. ARBEL, *Riflessioni sul ruolo di Creta nel commercio mediterraneo del Cinquecento*, in *Venezia e Creta*, a cura di G. Ortalli, Venezia 1998, pp. 245-259; N. CHATZIDAKIS, *Essai sur l'école dite "italogreque"* in *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, a cura di A. Pertusi, Firenze 1974, pp. 69-124; G. GEROLA, *I rapporti tra Venezia e la Grecia nell'ambito del predominio della Serenissima nel bacino orientale del Mediterraneo in Creta Veneziana*, a cura di S. Curuni - L. Donati, Venezia 1988, pp. 15-34; K. PHAIDRA KALAFATI, *Pittori greci in Italia dalla fine del XV secolo al XVIII secolo* in *Immagine e scrittura*, a cura di Bruno Lavagnini, Palermo 2013, pp. 181-183.

salienti di questa commistione artistica nella loro sostanza sono: l'intrusione di particolari dal carattere decorativo nelle raffigurazioni, l'adozione di alcuni tipi iconografici dalla matrice italiana e la copia di opere tardogotiche, con il relativo tentativo di creare nuove composizioni ibride³.

All'interno di una tradizione figurativa altamente emblematica, dove ogni personaggio o scena raffigurata veicola una doppia chiave di lettura, notiamo la presenza, in alcuni soggetti, di una sensibilità per il dato naturale che è sicuramente di diversa origine. La raffigurazione della Natività (Fig. 1), la cui codifica nell'arte cretese risale al periodo tardo paleologo e si cristallizza nella prima metà del XV secolo, ben si presta come paradigma di questo nuovo approccio⁴. Il soggetto prevede una serie di scene dal contenuto puntualmente simbolico: la stretta fasciatura del Bambino, simile a quella raffigurata nella Resurrezione di Lazzaro; la scena del bagno di Cristo, prefigurazione del Battesimo e conferma della vera natura umana del Salvatore; l'angelo che porta il messaggio della salvezza al pastore, il cui gregge, simbolo della comunità dei credenti, include anche i peccatori, qui rappresentati dalla pecora nera; la tentazione diabolica, incarnata dal pastore che si rivolge a Giuseppe e che alimenta in lui il sospetto dell'adulterio di Maria. Tutto questo contrasta con il naturalismo degli animali – conigli, cervi e cani – raffigurati per solito nella parte bassa della tavola, la cui origine iconografica è sicuramente riferibile alla sensibilità estetica tardogotica. Anche altri particolari, come la resa naturalistica del lago increspato o il gesto della balia che sfiora l'acqua per accertarsi della giusta temperatura, rimandano ad un'attenzione per il dato fenomenico ed emotivo scaturito, con ogni probabilità, dalla rielaborazione di precedenti esperienze occidentali. Durante il XV secolo questo sincretismo artistico origina nuove reinterpretazioni del tema: ai primi anni del Cinquecento risale la *Natività* attribuita a Ioannis Permeniatīs, oggi al Museo Benaki di Atene (Fig. 2). Qui egli adotta dall'arte occidentale la veduta panoramica a volo d'uccello, trasformando la tradizionale composizione piramidale bizantina in un'inedita costruzione diagonale dove, sullo sfondo, le montagne sfumano dolcemente nel mare, evidenziando una sorta di prospettiva aerea, mentre il cielo mattinale si copre di nuvole bianche⁵.

Durante il Quattrocento le premesse sociali alla base della produzione iconica evolvono e vengono determinate da un nuovo rapporto tra il committente ed il pittore. Come nell'Occidente medievale, le principali qualità richieste agli iconografi cretesi erano le capacità tecniche e l'abilità nel realizzare un tipo di lavoro che era il frutto esclusivo di una ordinazione, la quale comportava anche la necessità di riprodurre un modello stabilito, utilizzando e reiterando un repertorio noto di figure. In particolare, durante il secolo, la situazione sembra migliorare per quanto riguarda la percezione dell'opera dipinta. Si ritrovano alcuni casi in cui il richiedente nutre

³ M. KAZANAKI-LAPPA, *Influssi occidentali sull'iconografia della Natività e della Passione (XV-XVII sec.)* in *Cristo nell'arte bizantina e postbizantina*, a cura di C. Maltezou - G. Galavaris, Venezia 2002, pp. 71-86.

⁴ P. VOCOTOPOULOS, *Iconografia e stile nel bacino mediterraneo e nei Balcani* in *Le icone. Il viaggio da Bisanzio al '900*, a cura di T. Velmans, Milano 2005, pp. 35-98; A. DANDRAKI, *The Nativity in Greek Icons 14th-18th century The Rena Andrealis Collection*, traduzione a cura di J. AVGHERINOS, Milano 2002, pp. 24-35 e n. 4; EADEM, *The Nativity in The Hand of Angelos*, cit., p. 78 e n. 5; M. KANAZAKI-LAPPA, *La Natività in Arte bizantina e postbizantina a Venezia*, a cura di C. Maltezou, Venezia 2009, p. 35.

⁵ A. DELEVORRIAS, *A Guide to the Benaki Museum*, Athens 2000, p. 74e p. 77.

maggiore fiducia nell'artista, il quale acquisisce, come conseguenza, una più ampia libertà nel modo di trattare il soggetto. Indubbiamente questa evoluzione comportamentale, di almeno una parte del pubblico nei confronti della pittura, corrisponde ad una percezione di matrice rinascimentale che influì, è bene ricordarlo, sulla produzione letteraria e non solo, del Ducato veneziano di Creta. Tale cambiamento di atteggiamento è dimostrato inoltre dalla nascita, in particolare nel XVI secolo a Candia, delle prime collezioni private comprendenti anche icone⁶.

I pittori cretesi ebbero la possibilità di familiarizzare con l'arte occidua grazie anche alla presenza, nelle chiese e nei monasteri dell'isola, di opere dipinte da artisti occidentali. La documentazione in nostro possesso, proveniente principalmente dall'Archivio di Stato di Venezia, ci informa di come gli *émigrés* costantinopolitani, una volta stabilitisi sull'isola, sviluppasse dei rapporti con i pittori locali. Aprendo delle botteghe, avendo degli alunni, essi riuscirono a trasmettere un tipo di educazione di matrice tardo paleologa, potendo così garantire una continuità nella trasmissione e ricezione dell'arte propriamente bizantina nel contesto locale. Questi iconografi inoltre, si adattarono efficacemente alle esigenze di una committenza mista, dal punto di vista etnico, sociale, estetico e di dottrina religiosa, riuscendo ad incrementare notevolmente la produzione di tavole⁷. Clientela composta anche da pellegrini diretti in Terra Santa che transitavano da Candia, importante tappa intermedia di sosta verso la Palestina. Pietro Casola, che visitò la città due volte nell'ultimo decennio del '400, ci informa della presenza di diversi laboratori specializzati nella produzione di tavole e di vari oggetti devozionali⁸. Come prova di questa produzione, che potremmo definire di massa *ante litteram*, abbiamo una fonte d'archivio in cui si attesta che due mercanti, uno italiano e uno del Peloponneso, commissionarono a tre pittori cretesi di Candia settecento icone della Vergine, da consegnare entro quarantacinque giorni. La particolarità di questa commissione è che specifica pure lo stile delle icone stesse: cinquecento dovranno essere in forma latina e duecento in forma greca⁹. Non è azzardato supporre che almeno una parte delle tavole importate a Venezia finisse per essere distribuita lungo tutto il litorale adriatico, come sembra dimostrare il grande numero di tavole sopravvissute, raffiguranti il tipo della Madre (di Dio) della Consolazione, assai gradito al mercato occidentale. L'importazione di icone greche fu per Venezia un affare commerciale estremamente redditizio; la presenza di artisti cretesi e corfioti nella città divenne col passare del tempo talmente consistente da suscitare le proteste ellenofobe degli stessi pittori veneziani, preoccupati di tutelare giuridicamente i propri diritti¹⁰.

⁶ M. CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, *La pittura di icone a Creta veneziana (secoli XV e XVI): Questioni di mecenatismo, iconografia e preferenze estetiche in Venezia e Creta*, Atti del Convegno. Internazionale di studi (Iraklion-Chanià, 30 sett.-5 ott. 1997), a cura di G. Ortalli, Istituto Veneto di Scienze, Venezia 1998, pp. 459-507.

⁷ M. CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, *Viaggi di pittori tra Costantinopoli e Candia: documenti d'archivio e influssi sull'arte (XIV-XV sec.) in I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec-),* a cura di C. Maltezos - A. Tzavara - D. Vlassi, Venezia 2009, pp. 709-723.

⁸ A. PAOLETTI, *Viaggio a Gerusalemme di Pietro Casola*, Alessandria 2001, pp. 253-254.

⁹ N. CHATZIDAKIS, *From Candia to Venice Greek Icons in Italy 15th-16th Centuries*, Athens 1993, p. 2.

¹⁰ M. COSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, *Le icone e l'arte dei pittori greci a Venezia. Maestri in rapporto con la confraternita greca*, in *I greci a Venezia*, cit., pp. 569-641; B. IMHAUS, *Le minoranze orientali a Venezia 1310-1510*, Roma 1997, pp. 229-231.

Il primo iconografo cretese che è possibile identificare grazie alle sue opere firmate, ed in grado di dipingere alla maniera greca e alla maniera latina, è Angelos (ca. 1420-1450). Angelos Akotantos, il cui testamento è stato registrato nel 1457, viene identificato con l'autore di quei lavori. La sua abilità di dipingere fondendo lo stile paleologo con quello veneto è evidente. Ad esempio si può citare l'icona raffigurante *San Teodoro che uccide il drago* (Fig.3), dove la raffigurazione lenticolare dell'armatura, la cui qualità tattile è di matrice prettamente veneta, si inserisce in un'iconografia fedelmente bizantina¹¹. A questo proposito è molto interessante notare come i modelli costantinopolitani, cristallizzatisi già nei primi lavori di Angelos, mutino negli anni mediante sperimentazioni endogene, acquisendo dei caratteri peculiari, definiti poi specificamente cretesi¹². Questa evoluzione è ben rappresentabile confrontando il ritratto del Cristo nella *Deesis* di Agia Moni a Viannos (Fig.4) con la *Deesis*, sempre di Angelos, al Museo Kannellopoulos di Atene (Fig. 5)¹³. Nel primo il disegno del volto si rifà ad una figura maschile idealizzata di stampo classicheggiante, dove le superfici scure cedono il posto, nella resa dell'incarnato, a delle brillanti lumeggiature intrecciate in dense linee chiare, capaci di modularne i volumi, guadagnando così una preziosa resa dei piani del viso. Nella seconda icona il viso è più rotondo, l'estensione delle zone chiare più limitata e le lumeggiature vengono rese con linee sottili, altamente empatiche. La testa sembra essere sproporzionatamente larga rispetto al corpo, anche per via della lussureggiante acconciatura che, fatto inusuale, cade su entrambe le spalle. Il tutto esprime un intenso realismo, in contrasto con la tradizione del pittore. Queste differenze indicano un diverso stadio di sviluppo stilistico che fa supporre una datazione tarda, molto probabilmente da situare negli ultimi anni della sua carriera¹⁴. Quest'ultima icona è importante anche perché è stata presa ad esempio di studio da Nano Chatzidakis, per indagare la possibilità dell'utilizzo di disegni preparatori (*anthibola*) da parte di Angelos, nello specifico per il tipo iconografico della *Deesis*. Confermerebbe tale ipotesi, al di là del più generale impianto con il Cristo in trono ed il Vangelo chiuso, la presenza di alcuni particolari, come il drappeggio che ricade perpendicolarmente tra le gambe, formando delle stereometriche pieghe a zig-zag, mentre sul lato destro, a contatto con la seduta, lo stesso crea un gioco di anse dal tocco più morbido. Anche il sobrio trono ligneo, in particolare lo schienale ricurvo, i piedi e i balaustri, si ripete in diversi altri lavori. Dettagli che si ritrovano in alcune tavole, come la *Deesis* della chiesa di Santa Caterina dei Sinaiti ad Heraklion (Fig.6), opera di una bottega influenzata dal lavoro di Angelos, o nell'icona attribuita a Nicolaos

¹¹ A. BEKIARIS, *Angelos St Theodore Teron Slayng the Dragon in The Hand of Angelos*, cit., p. 169 e n. 33.

¹² A.A.V.V., *Icons by the Hand of Angelos*, Athens 2008, p. 50.

¹³ C. SCAMPAVIAS, *Angelos The Deesis in The Hand of Angelos*, cit., p. 174 e n. 36; M. BORBOUDAKIS, *Angelos The Deesis in The Hand of Angelos*, cit., p. 194 e n. 46; X. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες. Ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, Αθήνα 2003, pp. 65-67 e n. 10; M. ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Δέησις* in *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, a cura di M. Χατζηδάκης, Ηράκλειον 2004, pp. 512-513 e n. 157.

¹⁴ P. ZANKER, *La maschera di Socrate*, Torino 2009, p. 381; O. DEMUS, *L'arte bizantina e l'Occidente*, Torino 2008, p. 253; C. SCAMPAVIAS, *Angelos The Deesis in The Hand of Angelos*, cit., p. 174.

Tzafouris, oggi presso il museo Antivouoniotissa di Corfù (Fig.7)¹⁵. Per queste icone la Chatzidakis postula per l'appunto l'uso dello stesso modello¹⁶.

L'ipotesi dell'utilizzo di schemi preparatori dello stesso Angelos, da parte della generazione seguente di iconografi, è supportata da alcuni documenti notarili che ci informano della loro vendita, dopo la morte del pittore, da parte del fratello Ioannis a quello che verrà considerato il più importante artista cretese della seconda metà del Quattrocento: Andreas Ritzos (1421-1492)¹⁷. Nato da Nikolaos, anch'egli pittore, Andreas operò principalmente nella città di Candia. A lui, fedele continuatore della tradizione paleologa, si ascrive il merito di aver codificato alcuni dei più diffusi soggetti della pittura cretese come, ad esempio, la *Madonna in trono* del monastero di San Giovanni a Patmos (Fig. 8), in cui la Vergine si siede su d'un cuscino rosa a caramella, nella concavità di un trono marmoreo, ormai di gusto tipicamente veneziano¹⁸. Le icone prodotte nell'*atelier* della famiglia Ritzos erano richieste in tutta Europa attraverso il mercato veneziano, così come nei monasteri della Grecia continentale e delle isole Egee. Del 1451 è la sua prima opera attribuita, oggi nella basilica di San Nicola a Bari: un trittico con la *Madonna della Passione tra i santi Nicola e Giovanni Evangelista* (Fig. 9)¹⁹. Potrebbe essere probabile, infatti, che l'opera sia stata completata a Bari, sulla base di uno schema preparatorio. Alcuni documenti ci suggeriscono questa ipotesi, la diffusione stessa della *Madonna della Passione*, il cui tipo iconografico è stato da lui perfezionato riproponendo alcuni dettagli già presenti nei lavori di Angelos, come il sandalo slacciato del Bambino, simbolo della futura Passione (Fig. 10), ci suggeriscono la possibilità che anche Andreas preparasse in anticipo tutta una serie di bozzetti (*skiasmata*), che poi completava con i colori²⁰.

La sua propensione a dipingere l'Anastasi nelle due varianti, quella occidentale e quella orientale, riconduce ancora una volta alla capacità del pittore di fondere e accostare nelle sue tavole la maniera latina e quella greca. In un'icona da lui firmata, oggi al Museo Bizantino e Cristiano di Atene (Fig. 11), riportante in caratteri gotici il trigramma istoriato francescano "JHS", se ne può apprezzare la compresenza all'interno della

¹⁵ V. PAPADOPOULOU, *Nikolaos Tzafouris the Deesis in The Hand of Angelos*, cit., p. 216 e n. 56; X. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες. Ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, cit., pp. 71-73 e n. 12; M. ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ, *Δέσεις in Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, cit., pp. 444-446 e n. 92; A.A.V.V., *Icons by the Hand of Angelos*, cit., p. 36.

¹⁶ N. CHATZIDAKIS, *Η Δέση του Αγγέλου στο Μουσείο Κανελλοπούλου και η χρήση του αντιβόλου της κατά το 15ο αιώνα*, 2006, http://www.deltionchae.org/index.php/deltion/article/view/vol45_29/488, pp. 283-296.

¹⁷ IDEM, *The Legacy of Angelos in The Hand of Angelos*, cit., p. 124; IDEM, *Η Δέση του Αγγέλου στο Μουσείο Κανελλοπούλου και η χρήση του αντιβόλου της κατά το 15ο αιώνα*, cit., p. 293; A. CASPER, *Greeks abroad: (as)signing artistic identity in early modern Europe*, 2013, https://www.academia.edu/4986915/_Greeks_Abroad_As_signing_Artistic_Identity_in_Early_Modern_Europe, pp. 10-12.

¹⁸ M. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Φορητές εικόνες in Οι θησαυροί της Μόνης Πάθμου*, a cura di A. Κομίνης, Αθήνα 1988, pp. 105-181 qui p. 114 e n. 17.

¹⁹ N. CHATZIDAKIS, *The Legacy of Angelos in The Hand of Angelos*, cit., p. 125.

²⁰ M. ΒΑΣΙΛΑΚΙ, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων*, Αθήνα 2000; N. KASTRINAKIS, *Angelos The Virgin of Tenderness (Kardiotissa) in The Hand of Angelos*, cit., p. 164 e n. 31; M. CATTAPAN, *I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia*, *Thesaurismata*, 10/1973, pp. 238-82; per un approfondimento sull'utilizzo dei modelli preparatory G. FIACCADORI, *Bisanzio, le icone, i modelli in Duecento. Due icone russe*, Vicenza 2006, pp. 53-63.

lettera “S”²¹. Al Cristo con lo stendardo crociato seduto sul lato d’un lungo sarcofago, sotto il quale troviamo i soldati dormienti, segue in sequenza diacronica il Salvatore che protende la mano verso Adamo, tema molto diffuso nella pittura post-bizantina e cretese, che ha il suo prototipo nell’affresco della chiesa della Peribleptos di Mistrà. Nella Discesa agli inferi, tuttavia, compaiono elementi dell’arte occidentale, come ad esempio il vessillo crociato, che va a sostituire nella mani del Cristo il più antico crocifisso, o il rotolo contenente la Parola di Dio, adottato spesso nell’iconografia medio bizantina e cretese²².

Interessa qui rilevare come presso il monastero di Santa Caterina del Sinai vi siano diverse icone di origine cretese. Maria Vassilaki ci informa sia della presenza in quel luogo di tavole firmate da Angelos Akotantos, o a lui attribuite, sia dell’esistenza di un contratto per la fornitura di icone stipulato fra Nikolaos Ritzos, figlio di Andreas, e il *metochion* sinaitico di Santa Caterina a Candia. Pur non essendoci in quei luoghi lavori autografi di Andreas e Nikolaos, è tuttavia verosimile che tra i due pittori e questi monaci ci fossero stretti rapporti commerciali, testimoniati dalla presenza, al Sinai, di alcune tavole a loro attribuibili²³.

Di Nikolaos, documentato tra il 1446 e il 1507, abbiamo comunque una sola icona firmata con al centro una *Deesis*, oggi presso il Museo della chiesa serba antica di Sarajevo (Fig. 12)²⁴. In questo lavoro egli ha utilizzato in parte il modello di Angelos precedentemente discusso, in parte un altro modello, anch’esso attribuito ad Angelos, che godrà di una certa fortuna per gli anni a venire (Fig. 13)²⁵.

Contemporaneo dei Ritzos fu Andreas Paviar, morto nel primo decennio del Cinquecento, il quale tenne una scuola di pittura a Candia. Anch’egli riuscì a dipingere senza soluzione di continuità nelle due maniere, abilità che presupponeva l’esistenza di una clientela piuttosto ampia e composita. La capacità sincretica dell’iconografo è ben evidente nell’icona della *Pietà*, oggi presso il Museo Diocesano di Rossano (Fig. 14), ispirata all’iconografia prettamente nordica della *Vesperbild* (immagine del vespro),

²¹ A. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, *Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην Ορθόδοξη τέχνη*, in *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, Ιωάννινα 2000, pp. 465-467, p. 474, fig. 7; M. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *JHS*, in *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, cit., p. 556 e n. 206; M. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Αθήνα 1987, p. 80; K. PHAIDRA KALAFATI, *Icon with the Monogram JHS containing scenes of Christ*, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, a cura di H.C. Evans, New York 2004, p. 485 e n. 295; T. DIALEKTOPOULOS, *Iconography as research source on religious affairs in greek lands under venetian rule*, Thessaloniki 2012, p. 126.

²² J. ΠΙΑΝΙΤΣΚΥ, *Έ εις Άδου Κάθοδος* in *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, cit., pp. 326-329 e n. 1; X. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες. Ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, cit., pp. 415-427 e n. 74, 75, 76, 77, 78.

²³ M. VASSILAKI, *Commissioning art in fifteenth-century Venetian Crete: the case of Sinai* in *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII – XVIII sec.)*. Atti del Conv. Internaz. di Studi (Venezia, 3-7 dic. 2007), a cura di C. Maltezou - A. Tzavara - D. Vlasi, Venezia 2009, pp. 741-748; C. GELAO, *La pittura postbizantina a Creta e sulle coste adriatiche, XV-XVI secolo* in *Percorsi del Sacro. Icone dai musei albanesi*, a cura di C. Pirovano, Milano 2002, pp. 169-188; Cfr. N. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, *Μεταβυζαντινές εικόνες (Κρητική σχολή)* in *Σινά. Οι Θεσσαυροί της Μόνης*, a cura di K. Μανάφης, Αθήνα 1990, pp. 125-132 e nn. 77-82.

²⁴ N. CHATZIDAKIS, *Η Δέηση του Αγγέλου στο Μουσείο Κανελλοπούλου και η χρήση του αντιβόλου της κατά το 15ο αιώνα*, cit. pp. 285-286; IDEM, *The Legacy of Angelos in The Hand of Angelos*, cit., p. 126 e fig. 29.

²⁵ N. KASTRINAKIS, *Emmanuel Tzanes Christ Pantokrator Enthroned in The Hand of Angelos*, cit., p. 228 e n. 62; N. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουινιάλης*, Αθήνα 1962, p. 96 e n. 38a.

accolta anche in ambito veneto da Paolo Veneziano e Giovanni Bellini²⁶. Qui spicca l'accentuata espressività del volto, dalle sopracciglia corruciate e con la bocca contratta, nonché l'inserzione di piccoli elementi paesaggistici nelle parti liminari della tavola. Anche nella *Crocifissione* della Pinacoteca Nazionale di Atene (Fig. 15) si notano assonanze con l'icona di pari soggetto, attribuita alla Scuola di Paolo Veneziano, oggi presso il museo Benaki²⁷. Da evidenziare innanzitutto il gusto narrativo e l'attenzione per il dettaglio, in particolare nella resa delle vesti, che la differenzia dalle più austere composizioni tradizionali. Da notare tra la moltitudine dei personaggi la presenza di Pilato, sconosciuta in Oriente nella rappresentazione della Crocifissione. L'impiccagione di Giuda, viceversa, fu un tema presente in area bizantina, riscontrabile perlopiù in alcuni manoscritti del XI secolo ed in area Macedone durante l'età paleologa, così come nelle raffigurazioni tardogotiche occidentali. La familiarità con l'arte occidentale si riscontra anche nel modo di dipingere la Maddalena ai piedi della croce, in particolare per quanto riguarda la resa della folta capigliatura, nonché negli angeli che raccolgono il sangue di Cristo, e non è improbabile che la tavola fosse stata ideata per il mercato occidentale²⁸.

Nuovo è anche il citato tipo cretese della Madre della Consolazione (Fig. 16), che conosce una certa popolarità a partire dagli ultimi decenni del XV secolo²⁹. Il tema appare codificato da Nikolaos Tzafouris, attivo con la sua bottega a Candia nella seconda metà del XV secolo. A Tzafouris furono commissionate diverse opere; e sicuramente la sua abilità nell'adattare l'iconografia e lo stile ai gusti e all'estrazione dei committenti doveva riflettersi anche nel tipo della Madre della Consolazione, diffusa non solo a Creta e in Italia ma, come abbiamo visto, anche lungo la spina balcanica, specialmente in Dalmazia, dove il culto mariano era molto sentito³⁰. Nel XV secolo, infatti, i pittori cretesi si spingevano lungo le coste adriatiche in cerca di commissioni, decorando sia chiese e monasteri ortodossi, come a Split e Dubrovnik, sia chiese cattoliche, aprendosi così ancor più all'influenza occidentale³¹. Questo eclettismo si osserva, per quanto riguarda questo soggetto iconografico, nella resa dell'incarnato, assai più morbido nei lineamenti del volto, che perde parte del precedente schematismo, caratterizzato dalla marcata e asciutta linea di contorno. La linea del setto nasale è resa con una brillante lumeggiatura, lontana dalle spigolosità tradizionali, testimonianza dell'ormai compiuta assimilazione delle novità rinascimentali. Per quanto concerne la raffigurazione delle vesti osserviamo

²⁶ X. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες. Ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, cit., pp. 356-357 e n. 61; T. ΔΙΑΛΕΚΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Iconography as research source on religious affairs in greek lands under venetian rule*, cit., pp. 126-127.

²⁷ Ivi, pp. 345-347 e n. 59.

²⁸ Ivi, p. 354-357.

²⁹ X. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες. Μήτηρ Θεού*, Έκδοσεις, Αθήνα 2004, p. 282 ss. e n. 68; Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ, *Μεταβυζαντινή ζωγραφική (1450-1600)*, Αθήνα 2007, p. 171.

³⁰ Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, p. 10; Θ. ΓΚΟΥΜΑ-ΠΕΤΕΡΣΟΝ, *Η εικόνα ως πολιτισμική παρουσία μετά το 1453 in Η βυζαντινή παράδοση μετά την Αλωση της Κωνσταντινούπολης*, Αθήνα 1994, pp. 195-197; Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Ελληνες ζωγράφοι μετά την Αλωση (1450-1830)*, cit., p. 79; V. DJURIĆ, *Ikónes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, p. 60.

³¹ Ε. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, *Ζωγράφοι από τον ελληνικό στον βαλκανικό χώρο· οι όροι της υποδοχής και της αποδοχής*, in *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής*, a cura di Ε. Δρακοπούλου, Αθήνα 2002, pp. 106-107; Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Άγιον Όρος 2007, pp. 63-64; Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ, *Μεταβυζαντινή ζωγραφική (1450-1600)*, cit., pp. 471-473.

come il *maphorion* perda la tradizionale frangia dorata lavorata a pendenti, mentre la *mitella*, tradizionale cuffia delle monache siriane, viene sostituita da un *velum* semitrasparente e pieghettato³².

A partire dal XVI secolo, in concomitanza con il calo delle ordinazioni provenienti dall'Italia, la conoscenza a Creta della pittura italiana e fiamminga si accresce enormemente, grazie anche alla diffusione di stampe, di cui esisteva un vero e proprio mercato che consentiva, a costi contenuti, l'aggiornamento diretto delle fonti iconografiche occidentali. Sicuramente ne fa uso Theofanes Strelitzas (in particolar modo si suppone l'utilizzo di stampe di Marcantonio Raimondi), artista cretese che nel 1527 raggiunge le Meteore per dipingere la chiesa di San Nicola e nel 1537 si reca sul Monte Athos, dove lavorerà nei monasteri della Grande Lavra e di Stavronikita³³. È in questo periodo che nella Grecia continentale riprendono le grandi committenze del clero, motivo di forte richiamo per gli artisti in cerca di lavoro. All'inserimento di elementi occidentali Theofanes abbina le sue doti di colorista, volte a recuperare i modelli iconografici e lo stile della prima Scuola cretese, in particolare quelli dei Ritzos, ormai divenuti normativi, come si può notare in particolare nei suoi lavori presso il monastero di Stavronikita (Fig. 17)³⁴.

A Cipro la lunga tradizione della pittura bizantina fu rafforzata, dopo la caduta di Costantinopoli, dall'arrivo di iconografi da lì provenienti. I due cronisti Makhaeras e Strambaldi menzionano l'arrivo di rifugiati dalla città, distinguendo tuttavia solo tra monaci e uomini di legge. Si hanno comunque tracce di lavori di artisti costantinopolitani: sopra la porta del nartece del *Katholikon* del monastero di Aghios Ioannis Lampadistis un'iscrizione attribuisce gli affreschi ad un ignoto pittore proveniente dalla *Πόλη*³⁵. In questo periodo alcuni soggetti iconografici appaiono contemporaneamente a Creta e a Cipro, come ad esempio la Discesa agli inferi, la Presentazione al tempio e l'Entrata in Gerusalemme. È plausibile che la fonte comune sia stata proprio Costantinopoli, mentre poche icone di scuola cretese del XVI secolo sono state trovate sull'isola, tutte di pittori attivi a Venezia, come Marco Bathàs. Nato a Candia nel 1498, egli si trasferì presto a Venezia, dove dal 16 giugno del 1538 figura come membro della comunità greca della Serenissima, mentre altri documenti di archivio attestano la fervente attività della sua bottega, che riceveva ordini dall'Italia, dall'Epiro e dalla Grecia (Fig. 18)³⁶.

Anche la presenza in Puglia, in particolare nel Salento leccese, di comunità greche e albanesi di rito orientale, determinava una sostenuta

³² K. PHAIDRA KALAFATI, *Madre della Consolazione with Saint Francis of Assisi in Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, a cura di H.C. Evans, cit., p. 483 e n. 292; A. PAPAGEORGHIU, *Icons of Cyprus*, Nicosia 1992, p. 140, fig. 93; A. DRANDAKI, *Greek Icons, 14th-18th century. The Rena Andreadis Collection*, cit., p. 82, fig. 50; X. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες. Μήτηρ Θεού*, cit., pp. 284-303 e nn. 69-87; C. GELAO, cit., pp. 178-179, figg. 9-10; J. ΠΑΤΝΙΤΣΚΥ, *Θεοτόκος. Madre della Consolazione in Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, cit., pp. 355-356 e n. 17.

³³ P. VOCOTPOULOS, *Iconografia e stile nel bacino mediterraneo e nei Balcani in Le icone. Il viaggio da Bisanzio al '900*, cit., p. 57.

³⁴ X. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, *Εικόνες. Ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, cit., p. 184-186 e n. 32, pp. 278-280 e n. 44.

³⁵ A. PAPAGEORGHIU, *Icons of Cyprus*, cit., pp. 107-153, qui p. 107; per un ulteriore approfondimento cfr. A. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, *Βυζαντινές εικόνες της Κύπρου*, Αθήνα 1976.

³⁶ Ivi, p. 106 e fig. 68.

richiesta d'icone per esigenze di culto. Oltre ad Andreas Ritzos, si registra la presenza in queste terre di Angelo e Donato Bizamano, quest'ultimo fratello o figlio del primo, che fondarono a Otranto, nei primi anni del XVI secolo, una vera e propria scuola. Da questa bottega i due fratelli inviavano opere fuori dalla Puglia, in Dalmazia, in Abruzzo e nel materano. La tavola raffigurante il *Cristo alla colonna* nella chiesa del convento dei francescani di San Mauro Forte (fig. 19) è firmata da Angelo, il quale dichiara espressamente di averla dipinta a Barletta³⁷. Se poche sono le opere documentate, numerosissimo è il numero dei lavori riferibili alla loro bottega, spesso dal *ductus* pittorico meno minuzioso e più fuso. Non si conoscono le ragioni per le quali egli, già allievo di Andreas Paviar, si allontanò da Candia, ma è probabile che, già agli inizi del XVI secolo, l'elevato numero di artisti attivi sull'isola e la conseguente forte competizione, lo spingessero a migrare³⁸. È interessante notare come nella maggior parte delle sue opere egli sgretoli lo smalto coeso e brillante, tratto distintivo del suo maestro, in favore di una pittura più filamentosa e corsiva, legata alle coeve esperienze della pittura veneta, anticipando, su un piano stilistico tuttavia differente, quello che alcuni decenni più tardi faranno il Damaskinos e il Theotokopoulos. Nel 1518 Angelo riceve la commissione di una pala d'altare da parte della confraternita dello Spirito Santo per la chiesa di San Fermo a Kolomac, in Dalmazia, presso il monastero dei Francescani a Dubrovnik (Fig. 20)³⁹. La pala, di cui rimangono soltanto alcune parti, viene eseguita in loco, conformemente al documento di commissione. Nella predella a cinque arcatelle, unica parte tuttora leggibile, riecheggia la tradizione bizantina nell'impostazione di alcuni santi, come Nicola e il Battista, ma mostra altresì un'apertura verso la cultura italiana nell'importanza data al paesaggio e nella rappresentazione dei santi Martino e Girolamo. Caratteri questi che inducono a ritenere almeno probabile un soggiorno del pittore nella città lagunare⁴⁰. Anche i due restanti dipinti firmati del secondo Bizamano attivo in Puglia, Donato, una *Madonna in trono con Bambino tra S. Francesco e S. Caterina d'Alessandria* nella Pinacoteca Provinciale di Bari (Fig. 21) e una *Madonna Glykophilousa* nel Museo dei Domenicani a Dubrovnik, suscitano diversi interrogativi, che non riguardano soltanto l'origine e la formazione del pittore⁴¹. In essi si rivela uno stile più incisivo ed espressivo rispetto a quello di Angelo, il cui acceso colorismo li avvicina maggiormente alla scuola dalmata e spalatina⁴².

È indubbio che i Bizamano, con la loro attività, abbiano avuto relazioni con altri pittori del loro tempo, presumibilmente anche con l'otrantino Giovanni Scupula. Quest'ultimo tenne bottega a Otranto nella prima metà del XVI secolo e fu autore di numerosi altari portatili, di piccole dimensioni

³⁷ C. GELAO, cit., p. 181 e n. 12.

³⁸ M. CATTAPAN, *Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1600*, Θεσσαρίσματα, 9/1972, pp. 202-235; A. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Τα Επτάνησα καλλιτεχνική γέφυρα μεταξύ Κρήτης και Βενετίας, in *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, Πανεπιστήμιο, Ιωάννινα 2000, pp. 191-202.

³⁹ C. GELAO, cit., pp. 180-181; M. BIANCO FIORIN, *L'attività dei pittori Angelo e Donato Bizamano: precisazioni e aggiunte*, Bollettino d'arte, 27/1984, pp. 89-94.

⁴⁰ C. Gelao, cit., p. 181.

⁴¹ Ivi, p. 182 e fig. 13.

⁴² Ivi, p. 183; M. BIANCO FIORIN, cit., p. 91-92.

e con un gusto miniaturistico dai colori squillanti (Fig. 22)⁴³. In questi lavori l'artista ripete iconografie da lui stesso elaborate o più spesso ispirate a stampe rinascimentali, come ad esempio quelle di Marcantonio Raimondi. La loro pittura deve aver stimolato quella di tanti artigiani operanti in botteghe minori, la cui produzione popolareggiante era adatta ad una clientela dotata di pochi mezzi, come possiamo osservare nelle numerose tavolette di madonneri conservate al Museo Nazionale di Ravenna⁴⁴.

Concludendo possiamo vedere come all'interno di un'esperienza artistica spesso accostata all'idea di immobilità, di fissità atemporale, vi sia stata invece presente un'attenzione alle esperienze provenienti da altre culture che è riuscita a veicolare un nuovo modello normativo, rispettoso comunque della tradizione e delle necessità della liturgia ortodossa. Un'attenzione che coinvolge anche altri aspetti della produzione iconica, al di là di quello iconografico, come uno spirito che potremmo definire imprenditoriale *ante litteram*, vista la capacità dimostrata da queste botteghe nell'organizzare le varie fasi di lavorazione, al fine di poter evadere commissioni, spesso anche corpose, in tempi relativamente brevi. Anche la nascita, in *primis* a Candia, di una corporazione degli artisti dedicata a san Luca, modellata sulle analoghe istituzioni veneziane, ci conferma la nuova consapevolezza del ruolo che gli iconografi pensavano di ricoprire all'interno della comunità. A differenza di altri contesti precedenti, in questo periodo sull'isola, così come accadrà poi altrove, molti di questi iconografi non erano più solo monaci o ecclesiastici, ma anche professionisti che potremmo considerare "borghesi"⁴⁵. Un inedito approccio all'arte che si estenderà anche alla sperimentazione di nuove modalità tecniche, utilizzate, ad esempio, per la preparazione e la stesura dei colori⁴⁶.

Questo particolare *humus* sociale creerà il contesto adatto per consentire il passaggio da quello che tradizionalmente era considerato un artigiano anonimo a quello che diverrà un artista eponimo, in grado di dialogare agevolmente con il portato culturale di due mondi, quello latino e quello ortodosso, solo apparentemente lontani. L'immagine che meglio rappresenta questo momento di sintesi interculturale è la firma apposta dagli iconografi sui propri lavori: *Χεῖρ Ἀγγέλου*, la mano di Angelo (Fig. 23)⁴⁷. In questo modo Angelos firmava le sue opere, così come faranno, imitandolo, molti iconografi delle generazioni successive. Se firmare un'icona rappresentava ormai la consapevolezza di una individualità svelata, per le generazioni successive autografarsi nello stesso modo rappresenterà anche la volontà di mantenersi nell'alveo di una continuità, quella della tradizione iconografica bizantina, ormai divenuta millenaria, ma che saprà influenzare il loro lavoro ancora per diverso tempo.

⁴³ C. Gelao, cit., p. 183-185.

⁴⁴ P. ANGIOLINI MARTINELLI, *Le icone della collezione classense di Ravenna*, Bologna 1982, pp. 98-129.

⁴⁵ A. PANOPOULOU, *Corporazioni e confraternite a Creta veneziana* in C. MALTEZOU (a c. di) *Il contributo veneziano nella formazione del gusto dei greci (XV-XVII sec.)*, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, Venezia 2001, pp. 131-141; Cfr. A. PAPADIA-LALA, *Vivere civilmente nella società dell'Oriente grecovenetiano* in *Il contributo veneziano nella formazione del gusto dei greci (XV-XVII sec.)*, cit., Venezia, 2001, pp. 113-121.

⁴⁶ A.A.V.V., *Icons by the Hand of Angelos*, cit., p. 68.

⁴⁷ Ivi, cit., p. 19.



Fig. 1 Angelos (attrib.), *Natività*, prima metà del XV secolo, Museo Bizantino e Cristiano, Atene.



Fig. 2 Ioannis Permeniatis (attrib.), *Adorazione dei Magi*, prima metà del XVI secolo,

Museo Benaki, Atene.



Fig. 3 Angelos, *San Teodoro uccide il drago*, prima metà del XV secolo, Museo Bizantino e Cristiano, Atene.



Fig. 4 Angelos, *Deesis*, prima metà del XV secolo, Chiesa di Aghia Moni, Viannos.



Fig. 5 Angelos, *Deesis*, prima metà del XV secolo, Museo Kannellopoulos, Atene.



Fig. 6 Anonimo, *Deesis*, prima metà del XV secolo,
Chiesa di Santa Caterina dei Sinaiti, Heraklion.



Fig. 7 Nicolaos Tzafouris, *Deesis*, seconda metà del XV secolo,
Museo Antivouniotissa, Corfù.



Fig. 8 Andreas Ritzos, *Madre di Dio in Trono*, c. 1460-1480, Monastero di San Giovanni il Teologo, Patmos.



Fig. 9 Andreas Ritzos (attrib.), *Madre di Dio della Passione tra i santi Nicola e Giovanni*, 1451, Basilica di San Nicola, Bari.



Fig. 10 Andreas Ritzos, *Madre di Dio della Passione*, seconda metà del XV secolo, Galleria Nazionale, Parma.

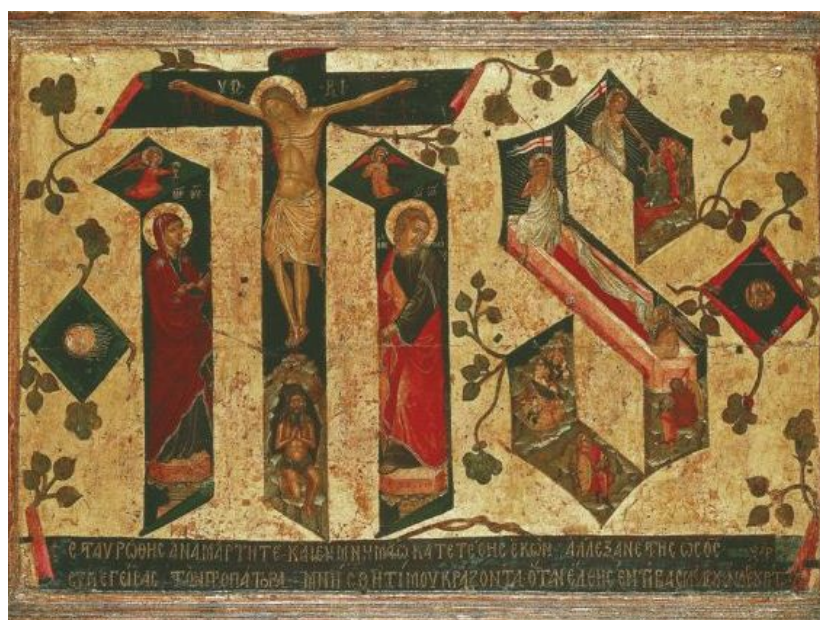


Fig. 11 Andreas Ritzos, *IHS*, seconda metà del XV secolo, Museo Bizantino e Cristiano, Atene.



Fig. 12 Nicolaos Ritzos, *Deesis con scene dal Dodekaorton*, c. 1490, Chiesa dei Santi Arcangeli, Sarajevo.



Fig. 13 Angelos, *Cristo in trono*, secondo quarto del XV secolo, Museo di Zakynthos.



Fig. 14 Andreas Paviatis, *Pietà*, seconda metà del XV secolo, Museo Diocesano di Arte Sacra, Rossano Calabro.



Fig. 15 Andreas Paviatis, *Crocifissione*, seconda metà del XV secolo, Pinacoteca Nazionale, Atene.



Fig. 16 Nicolaos Tzafouris, *Madre della Consolazione*, seconda metà del XV secolo, Museo Kannellopoulos, Atene.

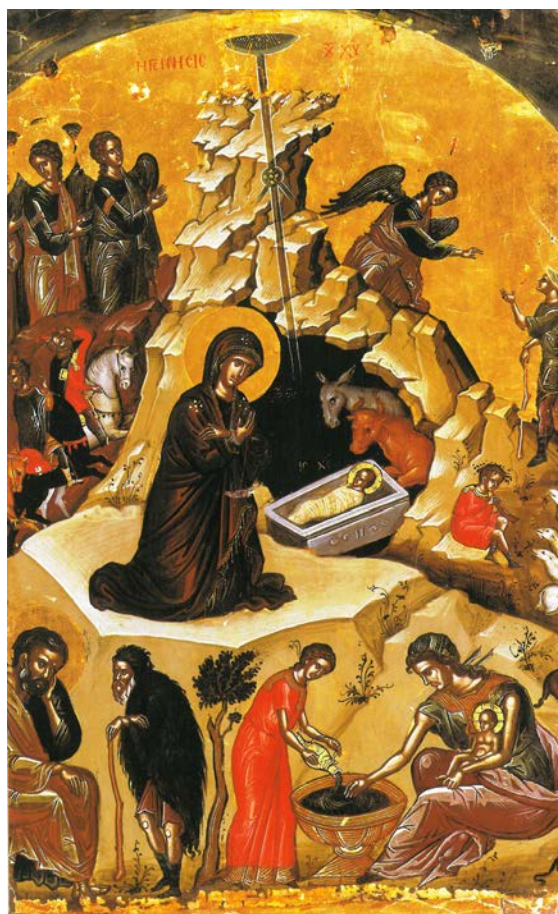


Fig. 17 Theofanes Strelitzas, *Natività*, 1546, Monastero di Stavronikita, Monte Athos.



Fig. 18 Marco Bathàs, *Madre di Dio Hodegetria*, prima metà del XVI secolo, Chiesa della Panaghia Chrysopolitissa, Larnaca.

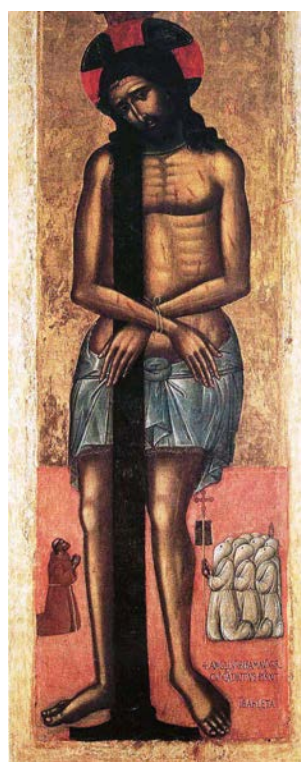


Fig. 19 Angelo Bizamano, *Cristo alla colonna*, prima metà del XVI secolo, Chiesa della SS. Annunziata, San Mauro Forte.



Fig. 20 Angelo Bizamano, *Predella dello Spirito Santo* (particolare), c. 1518, Monastero dei Domenicani, Dubrovnik.



Fig. 21 Donato Bizamano, *Madonna in Trono tra i santi Francesco d'Assisi e Caterina d'Alessandria*, 1539, Pinacoteca Civica, Bari.



Fig. 22 Giovanni Maria Scupula, *Storie di Cristo e della Vergine*, prima metà del XVI secolo, Pinacoteca Civica, Bari.

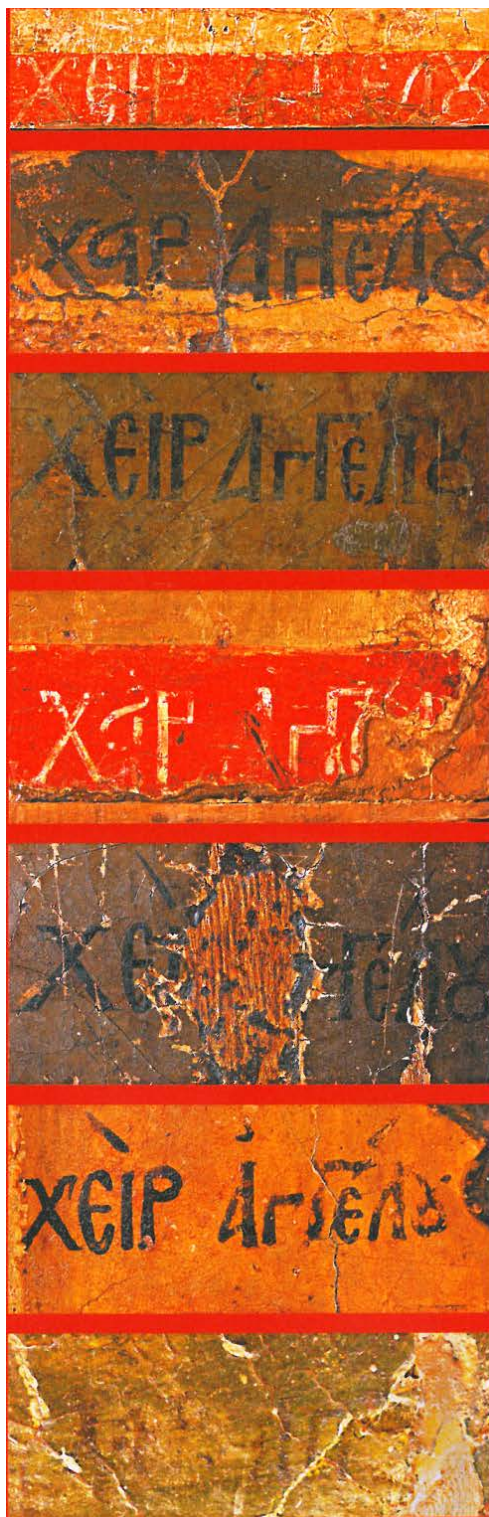


Fig. 23 Firme opere autografate

THREE FRESCOS IN THE NICHE OVER THE BURIAL OF ST. NEOPHYTOS IN CYPRUS

Marina Bordne

The Enkleistra Saint Neophytos of Cyprus and its frescoes were studied for the first time by Cyril Mango.⁴⁸ About a decade later, Andreas and Judith Stylianos made a general analysis of the iconographic program of the monastery's church murals, cave temple, altar, and Holy cell.⁴⁹ More recently still, Natalia Teteriatnikov described in an article her idea regarding the creation of the Loca Sancta by St. Neophytos in the cave monastery near Paphos, Cyprus, where the saint kept a fragment of the Holy Cross.⁵⁰ New impetus for the research of this sacred monument was given by the first publication of the works of St. Neophytos, compiled through the efforts of the monastery's current abbot Leonty.⁵¹ The first translation into English of the Rulebook of the Monastery of the Holy Cross was made from the manuscript of St. Neophytos stored in Edinburgh.⁵² The aim of this article is to study the unique role of three particular frescoes in the burial niche of St. Neophytos within the iconographic program of the monastery.

Saint Neophytos was one of the most prolific writers of the Christian East. He based his writings solely on his spiritual experiences. For example, St. Neophytos described in his 'Testament' (1214) that in his monastic life he was literally tormented by the desire for contemplative life.⁵³ He undertook a search to find ascetics who could teach him the life of a hermit, traveling to the Holy Land in 1158 to seek such a spiritual leader.⁵⁴ The search, however, was not successful and St. Neophytos returned to the monastery of St. John Chrysostom in Cyprus. In 1159 he again asked the monastery's abbot to let him leave – this time to visit monasteries in Asia Minor, in particular, Mount Latros (Λάτρος). The young monk's attempts to leave the island of Cyprus in search of a spiritual teacher was not unusual, as such journeys were very common among monks up to the 12th century due to the lack of 'stabilitas loci', a permanent place of stay⁵⁵.

⁴⁸ C. MANGO – E. J. W. HAWKINS, *The Hermitage of Saint Neophytos and its wall-painting*, Washington, D.C. 1966, pp. 121-206.

⁴⁹ A. STYLIANOU – J. STYLIANOU, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, pp. 351-381.

⁵⁰ N. TETERIATNIKOV, *The Relic of the True Cross and Jerusalem Loca Sancta: the Case of the Making of Sacred Spaces in the St. Neophytos' Enkleistra, Paphos*, in *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, edited by A. Lidov, Moscow 2006, pp. 409-433.

⁵¹ NEOPHYTOS: *Συγγράμματα του Αγίου Νεοφύτου, έκδοση της μονής, τόμοι Α' - Στ', Πάφος 1996 – 2008, Θεσσαλονίκη, 2012.*

⁵² NEOPHYTOS, *Testamentary Rule of Neophytos for the Hermitage of the Holy Cross near Ktima in Cyprus*, translated by C. Galatariotou, in *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, edited by J. Thomas, A. Constantinides Hero, G. Constable, Washington, D.C., 2000.

⁵³ 'I was greatly vexed by night and by day by love for the contemplative life, which vexed me even when I devoted myself to the services outside the monastery.' NEOPHYTOS: *Testamentary Rule ...*, cit., p. 1350.

⁵⁴ For biography on St. Neophytos: GALATARIOU C., *The making of a Saint. The life, times and sanctification of Neophytos the Recluse*. Cambridge, 1991, p. 13–19; Ο βίος καί τα έργα του Αγίου Νεοφύτου. Υπο Ανδρέου Χρ. Μερakλή, Λευκωσία 1976; C. MANGO AND E. J.W. HAWKINS, *The Hermitage of Saint Neophytes and its wall-painting*, 20. 1966, Founder's autobiography see p. 122-129.

⁵⁵ H.G. BECK, *Das byzantinische Jahrtausend*. München 1978, p. 213.

Mount Latros (Λάτμος, later - Λάτρος) is located in the western part of Asia Minor, near Miletus, on the shores of Lake Bafa. Little is known, even to researchers,⁵⁶ about life within the monastic communities on Latros. The first monastic settlements were established in the 7th century when their founders came from Sinai, following persecution by Arab raiders in their native peninsula. Building on the tradition of monasticism in Sinai and Palestine, the monks of Latros founded three monasteries in the early 10th century: Kellivaron (η μονή Κελλιβάρων), Stylos (η μονή του Στύλου) and the Monastery of the Saviour (η μονή του Σωτήρος). At different times Christodoulos of Patmos (1021-1111) and saint Athanasius, Patriarch of Constantinople (1289-1293; 1303-1311), lived in the monasteries of Mount Latros. By 1222 there were already eleven monasteries. Monastic life on Mount Latros began to decline as a result of Turkish attacks and altogether disappeared in the 14th century⁵⁷. It is important to mention the fact that Paul the New († 784), Patriarch of Constantinople (780-784), stayed here at the beginning of his monastic life. While Patriarch, despite being one of the supporters of icon veneration, he decided not to come into open conflict with the iconoclast Emperor Leo IV Khazar. Paul the New consequently chose to abdicate from the Patriarchate after four years and retired to the Flora monastery in Constantinople. Before becoming Patriarch, he had sailed to Mount Latros from Salamis in Cyprus, which is geographically very close to the birthplace of St. Neophytos (the village of Lefkara). It is highly probable that it was Paul the New who had inspired St. Neophytos to make journey to the Asia Minor monastery of Mount Latros.

At the start of his voyage, however, St. Neophytos was arrested at the port of Paphos as a fugitive and was imprisoned for one night,⁵⁸ during which his prison guardians stole from him the two coins that were meant to pay for his passage on a ship to Asia Minor. This theft profoundly affected the saint who saw this as Divine intervention to make him stay in Cyprus and seek silence and the ways to holiness in his native land. The ascetic then went to the mountains, finding for himself there a small natural cave some 9 kilometers northwest of Paphos, which he spent a long time expanding and accommodating, finishing the work in September 1160: "...having discovered that the place was quiet and undisturbed, I started hewing the cave and widening it, and breaking down its unsound parts, and I worked thus throughout all that year, up to and until the following September and the [feast day of the] Exaltation of the Holy Cross."⁵⁹ The cave was separated by a wall, so that in the central part of the cave stood the altar with a marble Communion-table, the western part was the cave church itself, and the northeastern part was the cell. St. Neophytos gives us a description of the Enkleistra in the second Ritual Ordinance.⁶⁰ The general plan of the Enkleistra was published by C. Mango and E. Hawkins⁶¹. St. Neophytos with the creation of this cave ultimately founded a monastery with its own

⁵⁶ E. RAGIA, (Εφη Ράγια), Λάτρος, ένα άγνωστο μοναστικό κέντρο στη δυτική Μικρά Ασία. Με λεπτομερή σχολιασμό των εγγράφων του αρχείου μονής Θεοτόκου του Στύλου. Thessalonica 2008, p. 12.

⁵⁷ A. KAZHDAN, *Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford University Press, ed. 1991, p.1188-1189.

⁵⁸ NEOPHYTOS: *Testamentary Rule*, p.1338.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 1351.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 1360.

⁶¹ C. MANGO AND E. J.W. HAWKINS, pl. D.

regulations, which, although drew upon the statutes of the Studios monastery, had a number of its own specific rules.

St. Neophytos constructed his own cell, bearing in mind only the minimum necessary for his ascetic devotion.⁶² The entrance to the altar is located in the south-western part of the cell, the south wall being decorated with frescoes of the Crucifixion, the Virgin, and John the Evangelist. The saint's stone bed (1.73m x 0.63m x 0.40m) is located under the western wall and a stone niche for books is located above it, while in front of his bed stands a table with a plate (0.85m x 0.56m).⁶³ Two small windows on the eastern wall allow light into the cell. The frescoes on the eastern wall depict the holy warriors St. Theodore Stratelates with an inscription, St. Demetrios, and St. Procopius. The cell paintings were completed in 1183 and the frescoes on the western side of the wall have an inscription: "... The Enkleistra... was painted completely by hand of Theodoros Apseudes in the year 6691 indiction 1". Theodore Apseudes (α-ψευδής, truthful) was a master of the Constantinopolitan school of art who came to Cyprus at the invitation of the Bishop of Paphos. In the western half of the northern wall there is also a composition of the Deesis (δέησις - petition, supplication) that depicts Christ enthroned and surrounded by Mary and St. John the Baptist, who raise their hands in prayer to the Lord. St. Neophytos is shown clinging to Christ's right foot. The text of his 'Supplication' is shown on the scroll: "Μητρικαῖς Χριστὲ λιταῖς καὶ βαπτιστοῦ σου θρόνῳ σου σελπῶ σεφθῶς παρισταμένων, θείῳ σου ποδί ἱκετικῶς κειμένῳ ἵλεως ἔσο νῦν καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας" ("By the prayers of Thy Mother and Thy Baptist who stand reverently by Thy holy throne, be Thou merciful, O Christ, now and forever to him that lies a suppliant at Thy divine foot"). On the same wall is a sign pointing to the grave of St. Neophytos. In keeping with the tradition of monastic life, the tomb was carved by the hermit himself to serve as a daily reminder of death. St. Neophytos was buried in a stone niche in a stone sarcophagus, while the coffin itself was made of wood from cypress, pine, and cedar: "I put together long ago and placed in a coffin made of pine, cedar and cypress wood."⁶⁴ These plants are mentioned in the Bible: "Καὶ ἡ δόξα τοῦ Λιβάνου πρὸς σὲ ἥξει ἐν κυπαρίσσῳ καὶ πεύκῃ καὶ κέδρῳ ἅμα, δοξάσαι τὸν τόπον τὸν ἁγίόν μου καὶ τὸν τόπον τῶν ποδῶν μου δοξάσω (Ἡσαΐας, Κ.60.13)" ("the glory of Lebanon will come to you, the juniper, the fir and the cypress together, to adorn my sanctuary; and I will glorify the place for my feet (Isaiah, 60.13)"). It should be mentioned that the great majority of trees in Cyprus are coniferous: pines, *Pinus brutia*, cedars, *Cedrus libani brevifolia* and cypress, *Cypressus sempervivens*.

Burial in stone and wooden sarcophagi was very common in the East since ancient times. Formula offerings were used not only by the rich and noble, but by almost everyone, with spells cut into the sarcophagi or funeral doors. It was important to mention the name of the deceased in the formula as a request for forgiveness and in the offering of gifts. Other important burial elements were wall paintings with supplications and spells. The wall paintings and the Pyramid texts were made to ensure the protection of the

⁶² Further description is based on the author's observations.

⁶³ A.PAPAGEORGIOU, *The monastery of Agios Neophytos*, Nicosia, Cyprus, 2005, p. 27.

⁶⁴ NEOPHYTOS: *Testamentary Rule*, p. 1369.

dead from hostile forces – acting as escorts, and, most importantly, to ensure the resurrection of the dead. The burial of St. Neophytos shows that he had planned for himself and wanted to make visible the traditional rituals of the East: burial in a wooden coffin, its placement in a stone sarcophagus, which in turn was immured in rock - the wall of his cell. The burial niche had to be entombed again according to the will of St. Neophytos and the newly-constructed wall was painted afresh with frescoes upon the artist's choice. The whole procedure for the burial of St. Neophytos is described in the *typikon*:

“[...] But if, as I said earlier, I am found worthy to be called towards God and Jesus Christ our Lord, do not, brothers, weep for me profusely, for you shall be seeing nothing foreign to any mortal nature, but instead, having carried out the proper prayers for me and having glorified the all-pitying God and having sent upwards to him the customary hymns, bury my humble corpse in the tomb which I have hewn out in the cliff of the hermitage, having dressed it with the burial rags which I put together long ago and placed in a coffin made of pine, cedar and cypress wood. Bury it that way with the mercy of God the Father and pray be with it also the grace of his only-begotten and beloved Son, who willingly suffered for us and was buried and resurrected after three days through the power of his divinity, and the great gift of the all-holy and life-giving Spirit. May the Triune God save it together with my soul, to its praise and glory, through the intercession of the sacrosanct Mother of God and the all-sacred Cross and all the saints. But having destroyed the wall of the tomb in order to insert the coffin, and again rebuilding it afterwards, do not let there be a little door as there was before, but enclose it completely, and outside, where the little door stood before, paint an icon, whichever the Lord brings to your mind. Thus build up the place, so that many of the strangers will not know that a tomb lies inside it.”⁶⁵

With the niche grave and frescoes on three sides, it is important to note the order of the frescoes in the burial niche. The first one, reading in order from left to right, on the western side above the feet, is the badly preserved ‘Crucifixion’ with the Mother of God on the left raising her hand to Christ, while to the right John the Evangelist wipes away his tears. The form of the Crucifixion and the complex curve of the body of Christ points to the master's hand being of the metropolitan school. The face of the Virgin bears traces of deliberate damage whilst the face of Christ is completely destroyed. This fresco is of great importance in the burial niche: it displays the ideal of dying together with Christ, the inevitability of suffering and death for everyone in this life (fig.1).

In the next fresco, located in the small niche in the wall intended for lamps, we see a scene of the Virgin seated on a throne with Jesus Christ. In her right hand the Mother of God has a scroll with the inscription: “† Πάρεσχε λύσιν υἱέ μου τῷ κειμένῳ † (δι) δῶμ (ι) κα (μ) θεῖς σα (ις) λιταῖς” (“† Grant, O my son, remission to them who are lying here. I grant it, moved by your prayers.”). It also shows St. John Chrysostom and St. Basil the Great, creators of the Divine Liturgy. This fresco is a supplication for

⁶⁵ NEOPHYTOS: *Testamentary Rule* ..., cit., p. 1369, Chapter 24.

forgiveness of the soul's sins and as such this scene is quite rare: it displays confidence that the Virgin of Mercy has granted forgiveness to the deceased and now she turns to her Son to pray for the hermit (fig. 2).

And finally, the third and largest in size burial mural portrays the scene of the 'Resurrection of Christ.' The mural is depicted on an uneven wall surface and extends to the north and east side of the tomb wall. According to the tradition already established in the 12th century in scenes of the 'Resurrection' Christ is depicted standing on the broken gates of Hell and holding Adam with his right hand, pulling him from Hell. Rushing behind him is Eve. Above their heads is the inscription "Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ" Christ is holding in his left hand – the weapon crushing the gates of Hell. To the left of Christ stands David, Solomon, and John the Baptist, standing in a coffin and awaiting their fate. Dark blue background murals are combined with deep purple robes. The composition of the solution is very dynamic: the three figures of the Old Testament saints are balanced with the figures of Adam and Eve on the other side of the Cross. In the scene 'Resurrection' embodies the most dramatic moment: Christ rapidly descending into hell, breaking its gates by the Holy Cross and taking the hand of Adam. The master managed to convey the theology of the Resurrection in the details: the gates of hell have the same architectonics and were depicted in the same colours as the coffins of hell in which the souls languished. The dynamism of the composition is expressed in the complex formulation of Christ's feet on the broken gate, and at the same time an almost vertical take-off of his himation, as if pointing out that Christ has only one moment in hell, this being pictured in the mural. The next is Adam leaving the coffin, already drawn by the wrist of Christ. The fresco of the 'Resurrection' extends to the eastern wall of the burial, to the head of the deceased (fig. 3).

St. Neophytos stated in his Testament that the paintings over his stone sarcophagus are not to be viewed by anyone. Not until the Second Coming of Christ and the Resurrection of Neophyte the Recluse himself were they to be seen. As the saint bequeathed in his 'Ritual of Ordinance': "But do not let this complete enclosure be a cause of grief to you, nor disobey, so as not to fall into the sin of disobedience, but rather [act] so that the Lord shall furnish you with the reward of obedience. Because, just as, while alive, this frail body embraced solitude as a gift from God, likewise, having died, it chose to preserve [solitude] until the common resurrection, when "all who are in the grave shall hear the voice of the Son of God and all who hear shall come to life" (John 5:25, 28) and they "will rise to meet the Lord" (I Thess. 5:17) and venerate him." ⁶⁶ Following the will of the St. Neophytos, after his death he was buried in a prepared and painted niche tomb, in a stone sarcophagus and then the niche was closed. On top of the new wall was made a fresco painting (preserved only in traces). The monks strictly complied with the will of the deceased abbot.

According to the descriptions of the Russian pilgrim Basil Barsky in 1735, the grave of St. Neophytos was thought to be in the bema and perhaps not yet uncovered. This opinion was based on the fact that the niche burial frescoes were intact and, unlike almost all the frescoes of the cave-church of

⁶⁶ NEOPHYTOS: *Testamentary Rule*, p. 1369.

St. Neophytos, was not covered by several layers of paintings. We can clearly see the Theodore Apseudes frescoes made in the late 12th century in the style of the Constantinopolitan school. The grave and relics of the saint were found in 1756. This initiated the study and comparison of these tomb paintings with the traditional iconography of the Constantinopolitan School.

What was the purpose of these depictions? Since their creation during the life of St. Neophytos, they were seen only by the few of those who were admitted to the hermit's cell. Therefore, it can be assumed that they were not intended for contemplation, worship, or teaching believers, which are the most common functions for murals in Byzantine churches. The scene of the 'Anastasis' ('Resurrection') was often depicted in Byzantium in various forms, sometimes with different meanings. It can be found in the Greek manuscripts of the Psalms, representing "the prophecy of deliverance, salvation, homecoming (finding paradise), the Resurrection and the Last Judgment – the final victory of Christ."⁶⁷ Wall paintings and mosaics portraying this scene were made in those parts of the church where the last burial services took place.⁶⁸ However, by far the most frequent use of the image of 'Resurrection' is on Easter icons.

In the case of the burial niche of St. Neophytos, the Anastasis fresco and the other two frescos accompanying it were intended for only one person – the saint himself, and only for one purpose – to uphold the hermit Neophyte's faith and confidence in the resurrection of the dead. "No mortal has escaped the arrow of death. Wherefore I certainly cannot possibly escape it either. But Christ, you who have died willingly for us, do not will that death should meet me like an arrow, but rather as if in good sleep in your grace."⁶⁹ Judging by the style of execution, the second image of the 'Crucifixion'⁷⁰ above the door leading into the sanctuary could also have been initially executed by Theodore Apseudes in 1183: "still in the same style, it shows St. John in the same mourning posture as in the 'Crucifixion' above the tomb, with his little finger near the eye as though wiping a tear...In contrast to the rest of the paintings in the cell and sanctuary, his face is lit up by scarlet linear highlights."⁷¹ The frescos in the cell and in the sanctuary executed by Teodore Apseudes in 1183 are in the classical style, however, there are other frescoes of the 'Crucifixion' (fig. 4), and 'Resurrection' (fig. 5), from 1196 in the naos in 'monastic style'. A comprehensive analysis of the stylistic features of the two scenes in the Agios Neophytos monastery was undertaken by A. and J. Stylianou.⁷² The 'Crucifixion' and 'Resurrection' themes are a part of the general iconographic Passion program: the Last Supper, the Washing of the Feet, Prayer in the Garden of Gethsemane, the Betrayal of Judas, Jesus before Pilate, the Road to Calvary, the Crucifixion, the Descent from the Cross, the

⁶⁷ С. В. ИВАНОВА, *Образ Воскресения Христова в Византийских манускриптах IX-XIV в.*, Вестник Православного Свято-Тихоновского Университета, Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства, № 16 (4)/ 2014, pp. 13-16.

⁶⁸ İ. AKSIT, *Das Chora church. Mosaiken und Fresken*, Istanbul, 1997, pp. 66-70.

⁶⁹ NEOPHYTOS: *Testamentary Rule*, p. 1349.

⁷⁰ A.STYLIANOU – J. STYLIANOU, *The Painted Churches of Cyprus*. Treasures of Byzantine Art, London 1985, p. 360. Pic. 215.

⁷¹ *Ibidem*, p. 355.

⁷² *Ibidem*, p. 354.

Lamentation, and Resurrection. All these scenes are representative; they act as a reminder of the Gospel texts and teachings in the temple. The images of 'Crucifixion' and 'Resurrection' in the burial niche of St. Neophytos, as shown above, have a different, sacred and individualised function – to escort for the hermit after his death. They were not designed for contemplation, worship, or teaching followers as Neophytos made knowledge of their existence forbidden.

The features of these frescoes in the burial niche could also be considered against a number of similar iconographic themes of Byzantine art including the possible use of the image 'The Resurrection of Christ' in other cave temples and tombs. However, such an approach requires research, which is beyond the scope of a short article. Nonetheless, it should be undertaken since such research could bring new light to the significance of iconographic scenes of the 'Crucifixion', 'the Deesis', and the 'Resurrection' beyond the traditional interpretation of the function of these images.

Pictures published by kind permission of Agios Neophytos Monastery, Cyprus



Fig. 1.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

L'ELEFANTE IMPERIALE TRA BISANZIO E L'OCCIDENTE: UN'ICONOGRAFIA ANTI-BIZANTINA NELLA CATTEDRALE DI TRANI.

Francesco Calò

1-II mosaico di Trani: storia di un rinvenimento.

Nella seconda metà del XII secolo, nel presbiterio della cattedrale di Trani, venne disteso, in linea con la coeva produzione della regione, un monumentale pavimento musivo. L'opera, ammirata per secoli nell'arioso transetto della chiesa, conservò a lungo la sua fisionomia originaria almeno sin al XV secolo, momento in cui numerose testimonianze misero in luce lo stato precario in cui versava la basilica e la conseguente necessità di interventi di restauro che portarono a una perdita quasi totale del manufatto. L'anno 1600 può essere considerato la data *post quem* per la scomparsa del mosaico nella sua interezza, quando furono condotti importanti lavori dal vescovo De Franchis (1588-1603) con la demolizione dell'altare medievale e del ciborio, l'innalzamento del pavimento e la costruzione di un nuovo altare, con gravi danni al mosaico⁷³. Successivamente altri prelati operarono interventi nel presbiterio, sino ai lavori di ripavimentazione voluti dal vescovo Davanzati (1717-1755)⁷⁴, a seguito della costruzione della nuova mensa sacra. Ma non tutto il mosaico dovette essere oblitterato dalla nuova pavimentazione; abbiamo più menzioni, almeno dal XVIII secolo, dell'esistenza nel presbiterio della basilica di tracce sparse di decorazione pavimentale.

In una descrizione della metà del Settecento sappiamo che l'area era delimitata da una bassa recinzione marmorea aperta al centro e preceduta da due leoni in alabastro (sic!) innanzi ad alcuni gradini. La soglia, proseguiva il Manfredi⁷⁵ autore del testo, era decorata a mosaico e vi si riconoscevano solo alcuni soggetti, perché aveva «patito varie disavventure», accennando successivamente ad altri frammenti rimasti sepolti con la costruzione del nuovo altare⁷⁶. Dalle menzioni di altri autori veniamo a conoscenza di quali lacerti fossero ancora presenti, identificabili nell'immagine di Salomone con scritta laterale *SALOMON*, e di Davide con la cetra, figura scomparsa già prima del XX secolo⁷⁷. Oltre queste due immagini, il Capozzi nel 1915 citava presso il seggio vescovile «un collo e una testa di dragone, coda di

⁷³ G. BELTRANI, *Una inedita descrizione della Cattedrale di Trani composta nella metà del secolo XVIII*, Napoli 1899, pp. 4, 12 s.; B. RONCHI, *La cattedrale di Trani*, Fasano 1985, p. 57.

⁷⁴ L'Ughelli riferisce che il Davanzati fece fare tra le altre cose, «*integro pavimento tessellato multorum aureorum mullium impendio nobilitavit.*». La Carrino considera ciò come un tentativo di restauro e integrazione dei lacerti ancora visibili. F. UGHELLI, *Italia Sacra sive de episcopis Italiae et insularum adiacentium*, t. VII, Venetiis 1721, coll. 916 s.; R. CARRINO, *Il mosaico pavimentale medievale della cattedrale di Trani*, in *XLII Corso di Cultura sull'arte Ravennate e Bizantina* (Ravenna 14 – 19 maggio 1995), Ravenna 1996, pp. 179-181, cfr. n. 16.

⁷⁵ G. BELTRANI, *Una inedita descrizione...*, cit., pp. 7-14.

⁷⁶ Il nuovo altare di cui parla l'autore è verosimilmente quello eretto dal vescovo Davanzati alla metà del XVIII secolo: G. BELTRANI, *Una inedita descrizione...*, cit., p. 12.

⁷⁷ Il Sarlo, in una relazione sul rifacimento del pavimento del duomo eseguito tra 1899 e 1900, fa riferimento solo al mosaico con la scritta *SALOMON*, visibile presso il trono arcivescovile, e cita, benché non più visibile, il frammento del Davide con la cetra: F. SARLO, *La pavimentazione del duomo di Trani*, Trani 1900, pp. 20-24.

leone e animali fantastici»⁷⁸. La Carrino⁷⁹ cita a tal proposito un disegno presso l'Archivio della Soprintendenza ai Beni A.A.A.S. di Bari, privo di data ma posto nella documentazione che giunge sino al 1942, in cui sono abbozzati i frammenti musivi *in situ*. L'elaborato mostra solo i lacerti posti a sinistra dell'altare, con la *rota* includente Salomone e parte di quella seguente con il dorso di un leone, le medesime immagini che vedranno anche i successivi autori sino al Piracci⁸⁰ nel 1958. Tali menzioni confermano che le *rotae* poste in asse con Salomone e includenti la lotta del grifo con l'elefante (fig. 1), la sirena e l'ornato vegetale, non dovevano essere visibili prima dei restauri della metà del secolo scorso.

Nel 1959 infatti, durante la campagna di interventi⁸¹ atti al recupero dell'originaria struttura architettonica medievale della basilica, obliterata sotto la *facies* barocca, dopo l'abbattimento dell'altare maggiore vennero alla luce altri resti pavimentali del presbiterio. Essi mostravano, entro una fascia decorata con un ornato vegetale, un tondo in cui vi era parte di una sirena, seguito da un clipeo con un grifo in lotta con un elefante, quindi l'immagine di un leone e un drago serpentiforme. Contestualmente a tali immagini, durante i medesimi lavori, sul lato destro dell'altare, vennero alla luce altri frammenti con scene non iscritte in *rotae* ma poste in semplici riquadri rettangolari. Esse mostravano l'immagine lacunosa del volo di Alessandro Magno, con iscrizione *REX ALEXANDER*, in asse al quale erano disposti Adamo ed Eva, due cervi (?) affrontati ai due lati di un albero e un centauro.

2-Trani nel contesto della produzione musiva pugliese: modelli a confronto.

Il repertorio di immagini che dovette essere disteso a Trani attingeva a disparate fonti: bibliche (Davide, Salomone, i Progenitori), cicli eroici (Alessandro Magno) nonché ai bestiari medievali (sirena, lotte tra animali, centauro, cervi). Dai pochi frammenti visibili non è possibile ricostruire, anche ipoteticamente, come doveva essere lo stato originario del mosaico e il programma iconografico sviluppato, anche se è probabile che sin da subito esso interessasse solo il transetto della basilica e non la navata centrale come gli altri esempi pugliesi. A differenza di Otranto, non sembra che un monumentale albero dovesse racchiudere tra i suoi rami le varie scene, e oltretutto le due porzioni ancora in sito mostrano un diverso sviluppo delle forme in cui sono iscritte le immagini: *rotae* sulla sinistra e riquadri sulla destra. La vasta lacuna posta innanzi all'attuale altare maggiore, che separa i due lacerti musivi, ha completamente cancellato la

⁷⁸ L'autore ci fornisce anche le dimensioni dei frammenti musivi visibili: m 2,27 × 0,76; S.C. CAPOZZI, *Guida di Trani*, Trani 1915, p. 33.

⁷⁹ R. CARRINO, *Il mosaico pavimentale...*, cit., pp. 175-214, in part. p. 185 e fig. 2.

⁸⁰ R. PIRACCI, *Guida del Duomo di Trani*, Trani 1957, p. 42; IDEM, *Per il ripristino del ciborio e dell'ambone nel Duomo di Trani*, Trani 1958, pp. 20, 26.

⁸¹ A causa della caduta di intonaci e stucchi per infiltrazioni d'acqua, la Soprintendenza ai Monumenti di Bari promosse, tra 1950 e 1960, una serie di interventi volti a ripristinare la *facies* romanica del monumento. I lavori eliminarono i decori barocchi e integrarono con tessere bianche i frammenti musivi rinvenuti nel presbiterio, come documentano le fotografie conservate presso l'archivio della Soprintendenza di Bari. Cfr. N. RASH FABBRI, *Eleventh and Twelfth Century figurative mosaic floors in South Italy*, Philadelphia 1971, p. 97; R. GIGANTE, *La cattedrale di Trani attraverso i restauri*, Bari 2003, pp. 67-129.

possibilità di individuare quale fosse il nesso tra le scene⁸².

Sulla base di analogie iconografiche e suggestioni di tipo stilistico molti studiosi fanno dipendere questo mosaico da quello di Otranto, realizzato tra 1163 e 1165, sostenendo che i due pavimenti furono messi in opera da comuni maestranze⁸³. La Frugoni si spinge oltre affermando che la stessa bottega di Pantaleone, presbitero autore del mosaico idruntino, realizzò quello di Trani e quello di Brindisi che un'iscrizione, ancora in sito sul finire del Cinquecento, datava all'anno 1178⁸⁴.

Tra le scene rappresentate nel mosaico di Trani e tornate alla luce dopo il restauro del 1959, vi è la singolare immagine di una *rota* includente la lotta tra un grifo e un elefante (fig. 1). Posto in asse tra il tondo raffigurante Salomone e quello includente la sirena bicaudata, ha un diametro di m. 1,60, similmente agli altri esemplari presenti, ed è deturpato da una vistosa lacuna che ha causato la perdita di quasi un quarto dell'immagine. Nonostante l'interruzione del tessuto musivo, risarcita con tessere calcaree bianche, il soggetto nel clipeo è ben leggibile. Esso mostra all'interno di una cornice circolare decorata con uno stilizzato racemo vegetale, bianco nella semicirconferenza inferiore e nero in quella superiore, l'immagine di un monumentale grifone che assale un elefante. Il capo e parte delle ali del grifo sono andate perdute, anche se la lacuna attuale non ha compromesso la leggibilità generale dell'animale fantastico. Si riconoscono perfettamente il becco aquilino, il corpo di leone e le ali piumate. Il grifo poggia tre zampe sul pachiderma steso ai suoi piedi, mentre con l'anteriore sinistra ne afferra saldamente la proboscide. L'elefante è rappresentato schiacciato dal grifone, ha le zampe piegate sotto il peso del suo corpo e volge il capo sconfitto verso l'alto. La testa, con gli occhi dilatati dal terrore, è munita di ampie orecchie, lunghe zanne e dalla proboscide che disegna un uncino e si conclude con una singola narice. Sul suo corpo, tra il dorso e il ventre, è stesa una decorazione che imita una gualdrappa. Sulla zampa anteriore vi è un marchio di forma oblunga, di colore diverso dal resto del manto dell'animale stesso, presente in colore differente anche sulla coscia posteriore del grifo, una decorazione che rivela una derivazione da modelli serici. Il modello da cui tali immagini sono state tratte è dunque rintracciabile nelle stoffe rotate, la cui circolazione in Italia meridionale perdura per tutto il XII secolo e ha come centro propulsore, oltre l'Oriente islamico e bizantino, anche la Sicilia dei re normanni⁸⁵.

⁸² Similmente a Otranto lo spazio presbiteriale doveva essere organizzato con *rotae* sulla sinistra dell'altare, e da riquadri sulla destra, forse in numero di otto per parte. Sappiamo infatti della presenza dello scomparso tondo con Davide posto accanto a quello di Salomone (a destra o sinistra?), forse facente parte di una serie di altre quattro *rotae* parallele alle prime. Oppure che il progetto originario di un transetto organizzato interamente *cum rotis*, per l'intervento di altre maestranze, subì modifiche rispetto al programma iniziale: R. CARRINO, *Il mosaico pavimentale...*, cit., p. 188.

⁸³ B. RONCHI, *La cattedrale...*, cit., pp. 108-109; *Alle sorgenti del romanico. Puglia XI secolo, a cura di P. Belli D'Elia*, Bari 1987, pp. 276-306.

⁸⁴ R. CARRINO, *Il mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi*, in *XLIII Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina*, (Ravenna 22-26 marzo 1997), Ravenna 1997, pp. 197 e 209.

⁸⁵ Sulla produzione tessile bizantina cfr. R. FARIOLI CAMPANATI, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in *I Bizantini in Italia*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano 1982, pp. 137-426; F. DE' MAFFEI, *La seta a Bisanzio*, in *La Seta e la sua via*, a cura di M.T. Lucidi, Roma 1994, pp. 89-98; per la produzione nell'oriente musulmano cfr. B.M. ALFIERI, *Seta islamica*, in *La Seta...* cit., pp. 113-116; Sul centro tessile fondato a Palermo da Ruggero II cfr. R. Varoli Piazza, *La produzione di manufatti tessili nel palazzo reale di Palermo: il "tiraz" o*

La presenza dei due animali è capillare nella produzione artistica dell'Italia meridionale e in Puglia *in primis*.

L'immagine del grifone è riprodotta su sete, suppellettili, sculture e mosaici sparsi nella regione. La troviamo ricamata in seta sullo sciamito di san Teodoro a Brindisi⁸⁶ affrontato a un suo simile, nella decorazione scultorea esterna di quasi tutte le cattedrali pugliesi come ad esempio, Trani, Ruvo, Bitonto, Bari e Siponto⁸⁷, nonché nei mosaici pavimentali, solo per citarne alcuni, delle isole Tremiti, di Bitonto, Bari, Taranto, Brindisi, Otranto⁸⁸. Un caso a parte è costituito dalla lastra a sottosquadro con inserti musivi collocata all'esterno della chiesa di San Benedetto a Conversano⁸⁹.

Medesima capillare diffusione ha in scultura l'immagine dell'elefante, presente come sostegno di colonne nei monumentali finestrone delle chiese di Trani (sia in cattedrale che in Santa Maria de Russis poi San Giacomo)⁹⁰, di Bari (sia in cattedrale che in San Nicola), di Altamura, e in San Giovanni Battista di Matera. Ma lo si può incontrare anche quale decoro della ghiera di finestre e portali come nella cattedrale di Barletta, nelle succitate chiese di Bari, a Bitonto e a Brindisi, sia in cattedrale che in San Giovanni al Sepolcro. L'elefante è, accanto al grifo, un animale ricorrente anche nei mosaici pavimentali pugliesi, lo si può incontrare alle Tremiti, a Trani, a Brindisi e a Otranto⁹¹.

Tali immagini sono riprese da stoffe ma anche da suppellettili, oggetti suntuari e avori che circolavano nella regione tra XI e XII secolo, i quali fungevano da modelli e repertori cui attingere. Nell'approcciarsi allo studio di tali oggetti non va sottovalutato di fatto che la scelta degli animali spesso non aveva solo una valenza decorativa, ma ruotava intorno a significati che andavano oltre l'immagine fisica dell'animale stesso.

3- Il Bestiario medievale: alcuni elementi di iconologia.

Gli animali nel Medioevo erano considerati esseri inferiori all'uomo, spesso impuri e perciò sottomessi, ma in alcuni autori cristiani emerge un sentimento di comunione fra tutti gli esseri viventi sin al punto di fare degli

"ergasterion", in *I Normanni popolo d'Europa 1030-1200*, a cura di M. D'Onofrio, Venezia 1994, p. 288 ss.; *Nobiles officinae, perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, a cura di Maria Andaloro, vol. II, Palermo 2006.

⁸⁶ M.P. PETTINAU VESCINA, *Samitum de serico cum auro ad grifos*, in *Il Santo, l'argento il tessuto*, a cura di G. Carito - R. Jurlaro - M.P. Pettinau Vescina - R. Schorta, Brindisi 1995, pp. 47-64; M.S. CALÒ MARIANI, *Puglia e Terrasanta. I segni della devozione*, in *La Terrasanta e il crepuscolo della crociata. Oltre Federico II e dopo la caduta di Acri*, Atti del I Convegno internazionale di studi (Bari-Matera-Barletta, 19-22 maggio 1994), a cura di M.S. Calò Mariani, Bari 2001, pp. 8-9.

⁸⁷ Per le cattedrali di Puglia cfr: P. BELLI D'ELIA, *Puglia...*, cit.

⁸⁸ R. CARRINO, *Articolazione spaziale nella produzione musiva dell'XI e XII secolo negli edifici di culto della Puglia*, in *Atti del VII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Pompei 22-25 marzo 2000) a cura di A. Paribeni, Ravenna 2001, pp. 113-114, 116-119, 121-122, 124.

⁸⁹ R. LORUSSO ROMITO, *Chiesa e monastero di S. Benedetto*, in *Insedimenti benedettini in Puglia, per una storia dell'arte dall'XI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Bari 1980-1981), a cura di M.S. Calò Mariani, vol. II, Galatina 1981, pp. 217-235.

⁹⁰ L'archivolto di Santa Maria de Russis, o San Giacomo, non lontana dalla cattedrale, è sorretto da due elefanti mutili della proboscide e delle zampe anteriori, ma perfettamente riconoscibili. IL PROLOGO, *Frammenti di storia tranese: notizie di S. Maria de Russis, San Giuliano, Ognissanti*, Rassegna Pugliese, 9/1894.

⁹¹ R. CARRINO, *Articolazione spaziale...*, cit., pp. 112, 121-122, 124.

animali un modello per gli uomini, e a tale titolo sono stati citati da teologi, moralisti e predicatori. Già san Paolo nella lettera ai Romani (Rm 8,21) aveva affermato che anch'essi erano «figli di Dio» e che Cristo era venuto sulla terra per salvare anche loro, come gli uomini.

Per tutto il Medioevo, testi come i Bestiari hanno disvelato quello che gli animali nella simbologia cristiana avrebbero dovuto significare. Questa concezione si basava sull'idea platonico-cristiana, già formulata nei passi di san Paolo (cfr. Rm I, 20 e Cor 13, 12), secondo cui la realtà fenomenica era immagine o simbolo di una realtà sovrasensibile e, dunque, via per la conoscenza del mondo visibile; una concezione questa che dominerà per tutto il Medioevo, determinando, tra l'altro, la secolare subordinazione delle scienze naturali alla teologia⁹². Nel pensiero medievale ogni aspetto del mondo materiale, oltre all'apparenza visibile, possedeva un significato più o meno chiaro, spesso legato a verità spirituali o insegnamenti morali e virtù. In tale ottica l'universo divenne un repertorio di simboli e ierofanie, dove sotto gli occhi di tutti, ma celati sapientemente, vi erano messaggi che Dio stesso aveva creato nella notte dei tempi.

Fonte principale per tale speculazione fu principalmente la Bibbia, alla quale si aggiunsero col tempo altri testi enciclopedici classici come le opere di Aristotele, Plinio, Isidoro, tutte confluite in quello che divenne sin da subito una vera e propria raccolta generale dedicata ai simboli nascosti in natura: il *Physiologus*. Fecondo repertorio di simboli, utilissimo sia per la predicazione che per le arti figurative, il *Physiologus* ebbe sin dalle origini una straordinaria diffusione⁹³. Il testo originale, redatto per scopi didattici ad Alessandria in un ambiente giudeo-cristiano⁹⁴ tra II e IV secolo d.C., presentava una descrizione dell'animale seguita da una spiegazione dello stesso secondo la morale cristiana. Più che una sintesi di conoscenze scientifiche, il vero centro di interesse del testo era la seconda parte con la spiegazione della virtù celata da Dio nel comportamento animale. Tra aggiunte e contaminazioni l'opera si arricchì nei secoli di nuovi dati naturalistici, in continuo adattamento alle esigenze di costruzione simbolica⁹⁵.

Ma la nascita e l'evoluzione del bestiario medievale propriamente detto, sembra essere fortemente connessa alla stirpe normanna; difatti sarà nella

⁹² *Bestiari medievali*, a cura di L. MORINI, Torino 1996, p. IX.

⁹³ Non sappiamo se sin dall'origine il testo fosse accompagnato da illustrazioni, anche se sembra plausibile che un'opera che tratta di animali comprenda immagini per una decifrazione più immediata delle descrizioni. Il primo manoscritto miniato è un testo greco che risale solo all'XI secolo: Ms E. 16 della biblioteca Ambrosiana di Milano: X. MURATOVA, *I manoscritti miniati del Bestiario medievale: origine, formazione e sviluppo dei cicli illustrati. I bestiari miniati in Inghilterra nel secolo XII-XIV*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, XXXI Settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 7-13 Aprile 1983), t. II, Spoleto 1985, pp. 1319-1362.

⁹⁴ G. ORLANDI, *La tradizione del "Physiologus" e i prodromi del Bestiario latino*, in *L'uomo di fronte...*, cit., p. 1065.

⁹⁵ Il termine 'Fisiologo', ovvero il 'Naturalista', non va inteso come 'colui che è esperto della natura' quanto come «esegeta della natura secondo i canoni della fede cristiana», come lo definì correttamente Sbordone (F. SBORDONE, *Ricerche sulle fonti e sulla composizione del Physiologus greco*, Napoli 1936, p. 174). Il testo originale si componeva di quarantotto o quarantanove capitoli relativi ad animali, cinque o sei alle pietre e due alle piante, ma con il confluire di altre notizie il testo si ampliò, con una più radicale attenzione per la classificazione e suddivisione delle specie tra quadrupedi, uccelli, rettili ecc. che si distaccava dall'impianto primitivo: *Bestiari...*, cit., p. VIII e XIII; X. MURATOVA, *Problèmes de l'origine et des sources des cycles d'illustrations des manuscrits des Bestiaires*, in *Actes du IV Colloque International "Epopée Animale" Fable et Fabliau*, (Evreux 8-11 Sept 1981), Rouen 1984, 383-408, in part. p. 397.

vivace politica culturale della corte anglo-normanna del XII secolo che si avrà il primo adattamento in versi e volgare romanzato del *Physiologus* latino, con la volontà esplicita di giovare agli illetterati, ignari della lingua e della scienza, con un'opera definita '*Bestiarius*'⁹⁶. Il testo che ne scaturì, *summa* di una lunga tradizione di speculazioni teologiche, trattava esplicitamente delle diverse specie zoologiche, ma non con lo scopo di descriverle, né per studiarle in maniera scientifica, bensì per trarne significati morali e religiosi. Secondo Pastoureau non erano trattati di storia naturale, ma opere che parlavano degli animali per descrivere Dio, Cristo, e la Vergine, ma soprattutto il Diavolo e i peccatori⁹⁷. Così, ad esempio, il drago e il serpente divennero simboli del maligno, il leone di Cristo e della forza, il cervo dell'anima del fedele, il pavone dell'incorruttibilità, l'orso della bestialità dell'uomo. Come sottolinea la Muratova, la volgarizzazione dell'opera in quanto strumento di didattica morale e insostituibile mezzo di consultazione a uso dei predicatori dovette riscuotere, sin da subito, l'interesse dei maggiori centri di studi teologici in seno agli ordini monastici (cistercensi, agostiniani e francescani)⁹⁸. Contemporaneamente divenne sempre più stretto ed esplicito il rapporto tra bestiari e predicazione, e le interpretazioni in diversi casi assunsero i connotati di autentici sermoni costruiti sulle 'nature' degli animali utilizzate come esempi della condotta da tenere o da rifuggire, o come paradigmi di vizi e virtù⁹⁹. Nel Medioevo, così, gli animali divennero onnipresenti, lì si poteva incontrare in qualunque ambito, proliferando soprattutto nelle chiese dove occupavano la maggior parte degli apparati decorativi e delle scene che sacerdoti, monaci e fedeli potevano quotidianamente osservare; la loro presenza doveva essere avvertita in maniera talmente ossessiva che san Bernardo si scagliò scandalizzato contro: «...le scimmie immonde, i feroci leoni [...] e le maculate tigri»¹⁰⁰.

Con i medesimi fini, a metà tra decorazione e simbolo, le immagini di animali reali e fantastici affollano le chiese della Puglia e sono distesi a tessere minute sui pavimenti delle maggiori cattedrali della regione. Nel mosaico della cattedrale di Trani compaiono leoni, cervi, draghi serpentiformi, sirene e centauri, il cui significato può essere almeno in parte compreso alla luce di tali testi. Ma se chiaro può apparire il significato della

⁹⁶ *Bestiari Medievali...*, cit., p. XVI.

⁹⁷ M. PASTOUREAU, *Bestiari...*, cit., p. 6.

⁹⁸ MURATOVA, *I manoscritti miniati...*, cit., p. 1340-1342.

⁹⁹ La produzione si diffonderà ben presto dall'Inghilterra alla Francia con tre versioni del testo quasi contemporanee, tra cui il '*Bestiaire divin*' in versi ottsillabici del monaco normanno *Guillaumec le Clerc* (del 1201 ca.), e il '*Bestiaire*' scritto dal normanno *Gervaise*, con una maggior attenzione al dato naturale, senza mai rinunciare all'interpretazione moraleggiante. M.F. MANN, *Der Bestiaire Divin des Guillaume le Clerc*, *Französische Studien*, VI, 2/1868, pp. 37-73.

¹⁰⁰ Nell'*Apologia ad Guillelmum Abbatem*, san Bernardo si interrogava sull'inutile splendore e sulla foggia curiosa delle figurazioni che popolavano i chiostri e le chiese monastiche: «Che cosa fanno nei chiostri, dove i fratelli stanno leggendo, tutte quelle ridicole mostruosità, quelle strane formosità deformi e deformità formose? Che cosa vi stanno a fare le scimmie immonde? O i feroci leoni? O i mostruosi centauri? O i semiuomini? O le maculate tigri? O i soldati che combattono? O i cacciatori con le tube? Corpi sotto un'unica testa o molte teste su un unico corpo? Quadrupedi con la coda di serpente, pesci con la testa di quadrupedi? Un mezzo cavallo con il posteriore di mezza capra, poi un animale cornuto con il posteriore di cavallo? Con questa varietà di forme eterogenee, si trova più gusto a leggere queste che non i codici (testi scritti), ad ammirare queste immagini che non a meditare. O Signore, se non ci vergogniamo di queste bamboccerie, perché almeno non ci rincresce delle spese?». BERNARDO DI CLAIRVAUX, *Apologia ad Guillelmum Sancti-Theoderici Abbatem*, in *Bernardo di Clairvaux Opere*, a cura di F. Gastaldelli, *Scriptorium Claravallese* – Fondazione di studi cistercensi, vol. I Milano 1984, p. 29.

lotta del leone con il drago, di cui i bestiari medievali ci restituiscono il valore di lotta tra bene e male, tra il leone, simbolo cristologico che atterra il drago, emblema del maligno e del peccato, più complessa risulta l'interpretazione della *rota* includente la lotta tra un grifone e l'elefante (fig. 1) anche questa tra i pochi elementi superstiti del pavimento tranese.

Come nella summenzionata *rota* tranese, includente il leone e il drago in lotta, spesso le decorazioni su sete *rotate* o suppellettili in metallo e avorio potevano recare o un animale in posizione araldica, solo o a coppia con un suo simile, alcune volte ai lati di un alberello centrale (l'*hôm* persiano), o scene di lotta, quelle che Grabar definisce *zodia*¹⁰¹.

Sulla base di precisi passi biblici connessi agli animali, attingendo ancora una volta ai bestiari medievali, dove si descriveva l'inimicizia atavica tra alcune specie quali il leone e il drago o il cervo e il serpente, spesso si conferivano contenuti moraleggianti a questo tipo di raffigurazioni¹⁰². Weisbach spiega che tali associazioni tra il demonio e la lotta si basavano anche sulle visioni dei santi eremiti del deserto, ai quali il diavolo appariva spesso sotto molteplici forme, travestendosi da lupo, serpente, drago, scorpione¹⁰³. Tale fantasia visionaria passò dopo il Mille ai monaci occidentali, i cui incubi erano popolati da fiere demoniache o da figure sotto le spoglie di vari animali¹⁰⁴. La lotta tra belve assumeva così particolari significati allusivi di scontro tra un soggetto positivo e uno negativo, tra Bene e Male, e in molti capitelli e rilievi di portali romanici, restituendo al fedele allegorie più o meno complete, si configurava come un avvertimento di ciò da cui bisognava stare in guardia o come *pro memoria* in vista dell'enumerazione mentale dei peccati, richiesta come preparazione alla confessione¹⁰⁵.

4- Il grifone e l'elefante di Trani: animali cristologici in lotta?

A Trani, nel mosaico pavimentale del presbiterio venne realizzata una particolare scena di lotta, o forse sarebbe più corretto dire il suo esito finale, in cui un grifo si erge sulla preda sconfitta, un mansueto elefante. La decorazione è singolare sotto molti aspetti, non ultimo il suo significato all'interno del lacunoso programma disteso nel presbiterio della cattedrale. I due animali infatti, seguendo le descrizioni che di essi ne fanno i vari bestiari, partendo dal più antico *Physiologus*, hanno entrambi valenze positive, significati virtuosi tali da poter essere direttamente comparati ad animali cristologici. È dunque necessaria un'analisi accurata delle due figure per comprendere lo specifico caso tranese.

¹⁰¹ Cfr. A. GRABAR, *Sculptures Byzantines du Moyen Age, II (XI-XIV siècle)*, Paris 1976.

¹⁰² G. TIGLER, *Il significato degli animali in lotta*, in *Il portale maggiore di san Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia 1995, p. 89.

¹⁰³ W. WEISBACH, *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*, Zürich 1945, p. 90.

¹⁰⁴ Il cistercense Cesario di Hersterbach vide il diavolo sotto forma di orso, maiale, gatto, cane, bue nero, scimmia, uccello, rospo, serpente, drago e basilisco laddove tutti gli animali menzionati, non a caso, sono associati al male e per la cultura del tempo avevano tutti valenze negative. Anche Oderico Vitale sostenne che il diavolo si manifesta sotto le spoglie di vari animali: G. TIGLER, *Il significato degli animali...*, cit., p. 91.

¹⁰⁵ Ivi, p. 94.

Il grifone è considerato nei bestiari la fusione di due animali regali quali il leone e l'aquila¹⁰⁶, l'uno signore delle bestie terrestri, l'altro di quelle celesti, e come tale è sempre stato considerato emblema della doppia natura del Cristo¹⁰⁷, umana e divina, terrestre e celeste, signore della terra e del cielo. Antichissimo simbolo mediorientale, conosciuto nel mondo greco come psicopompo e guardiano dei tesori, già presente nella decorazione di sarcofagi etruschi e romani, passò a simboleggiare il guardiano della tomba e della risurrezione sui sarcofagi della prima arte cristiana¹⁰⁸. Nel VI secolo, con Isidoro di Siviglia, venne definitivamente assimilato a Cristo: «*Christus est leo pro regno et fortitudine [...] aquila propter quod post resurrectionem ad astra remavit*» (Etym., XII, 2, 17). Nel *Physiologus* è descritto come un animale che vive nel deserto dell'India, invincibile e capace di ghermire un bue intero e trascinarlo via¹⁰⁹. L'anonimo autore prosegue affermando che l'animale braccato dal grifone non è altro che la rappresentazione dell'uomo che vive nel peccato mortale e non vuole redimersi¹¹⁰, utile chiave di lettura per buona parte delle raffigurazioni di lotta tra il grifone e un animale.

Ma, basandosi sugli stessi testi, può essere considerato simbolo del peccatore l'elefante schiacciato dal grifo a Trani?

Nel Medioevo all'elefante erano attribuite varie virtù: castità, carità, coraggio, pazienza, bontà, una più ammirevole dell'altra. Sin dagli autori antichi, Aristotele e Plinio *in primis*, era considerato l'animale più grande e forte tra quelli terrestri, tanto che poteva portare sul dorso una torre con persone all'interno. La sua stessa esistenza, a leggere i bestiari medievali, era un susseguirsi di comportamenti da cui l'umanità peccatrice avrebbe dovuto trarre esempio.

Nei bestiari era ampiamente descritto l'animale e nel *Physiologus* questo occupava il maggior spazio, divenendo base imprescindibile per le successive opere moraleggianti. Plinio affermava come fosse l'essere «*proximum humanis sensibus*», paradigma estremo dell'umanizzazione del mondo animale. Una delle doti maggiori che lo distingueva era l'intelligenza, affermazione spesso seguita da incredibili aneddoti in cui si riconosceva all'animale la capacità di comprendere il latino o il greco, saper leggere e scrivere; ma anche l'estrema obbedienza ai comandi e la docilità, il senso della giustizia¹¹¹, ma soprattutto uno spiccato sentimento religioso.

¹⁰⁶ M. PASTOUREAU, *Bestiari...*, cit., pp. 174-175.

¹⁰⁷ L. CHARBONNEAU LASSAY, *Il Bestiario di Cristo*, vol. I, Roma 1994, p. 530; L. RÉAU, *L'iconographie de l'art Chrétien*, vol. I, Paris 1955, pp. 88, 117.

¹⁰⁸ A.M. BISI, *Il grifone: storia di un motivo iconografico nell'antico Oriente mediterraneo*, Roma 1965.

¹⁰⁹ Marco Polo scrive nel Milione di aver sentito dire, ma di non averlo visto direttamente, che in India un grifone poteva afferrare un elefante, sollevarlo in aria e poi lasciarlo cadere «tanto da farlo morire». Subito dopo tuttavia egli specifica che l'animale che può compiere ciò, non era il grifone che noi conosciamo e come erroneamente viene chiamato, ma era più simile a un enorme uccello e quindi da identificarsi con il Roc. Un altro animale indiano capace di attaccare un elefante era la Garuda, anche in questo caso più simile a un'enorme aquila, detta anche «*Gajakūrmāsīm*», vale a dire «colui che divora l'elefante con la testuggine». R. WITTKOWER, *Una meraviglia dell'Oriente in un'incisione olandese: il Roc*, in *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino 1987, p. 184 e n. 4 e 10, p. 186.

¹¹⁰ S. BRAUN, *Le symbolisme du bestiaire médiéval sculpté*, Dossier de l'art, 103/2003, p. 97.

¹¹¹ Eliano cita un esemplare che sapeva comprendere il greco e scrivere in latino, Plinio afferma che a Roma ve ne era uno che scriveva in greco e narra come il senso di giustizia dell'elefante fosse tale che i pachidermi di Bocco si rifiutarono di divenire strumenti di crudeltà contro altri elefanti, come il re aveva ordinato loro, mentre Strabone parla dell'esemplare che si era lasciato morire di fame per aver ucciso inavvertitamente il padrone: P.F. MORETTI, «*Elefanti, serpenti e bachi da seta*», riflessioni su qualche aspetto del repertorio zoologico ambrosiano, *Acme*, 57/2004, pp. 12-13.

Fu forse tale aspetto, spesso rimarcato negli autori classici, che nella tradizione cristiana fece sì che esso fosse eletto a emblema del buon fedele, sino a una sua assimilazione nel tempo con l'immagine stessa del Cristo.

L'animale era descritto come il più pio tra quelli esistenti, già in età classica si credeva fosse devoto alla luna e al sole, di cui si diceva fosse certo della divinità¹¹², e pregasse invocando la Terra come testimone mentre sventolava rametti di palma alla volta della luna piena¹¹³. Non stupisce dunque che l'animale nelle opere moraleggianti cristiane, che dagli autori classici avevano tratto la maggior parte delle informazioni, sia divenuto emblema positivo e religioso. Giovanni di Efeso nel VI secolo narra, nella sua storia della Chiesa, di due casi che testimoniano la religiosità degli elefanti a Costantinopoli. Nel primo, l'autore dichiara di aver visto personalmente alcuni pachidermi passare innanzi a una chiesa, fermarsi, volgersi a est e abbassare il capo in preghiera e, solo dopo aver tracciato il segno della croce con la proboscide, allontanarsene. Nel secondo caso, durante i giochi nell'ippodromo, assistette a una scena che ammutolì il pubblico: i pachidermi entrarono nell'arena, si diressero verso il centro del circo di fronte al palco imperiale, si fermarono in preghiera e dopo si fecero il segno della croce con la proboscide innanzi all'imperatore che, ammirato, li ricopri di doni¹¹⁴.

Un animale tanto religioso non poteva che esser portatore di sani e virtuosi valori, per cui nell'analisi dell'elefante nei vari bestiari era ricorrente l'affermazione che, oltre a ignorare l'adulterio, fosse così casto da non avere istinto sessuale. A tal fine la femmina offriva al maschio il frutto della mandragola e solo allora si accoppiavano, non prima di aver raggiunto l'estremo Oriente, in un luogo prossimo al giardino dell'Eden¹¹⁵. La femmina era talmente pudica che partoriva solo in acqua, in modo che nessuno la vedesse. Tali immagini venivano spesso sovrapposte, nella mentalità degli autori, con le vicende del Peccato Originale: Eva offriva il frutto proibito ad Adamo con la conseguente caduta nel peccato, come la nascita del piccolo nell'acqua poteva essere accostata al fedele che rinasce nel battesimo¹¹⁶. Nell'attesa del parto in acqua, su di lei vegliava sempre il maschio, che stava di guardia sulla riva per difenderla dal drago, acerrimo nemico dell'elefante. Il drago, infatti, a causa della sua natura calda si credeva fosse ghiotto del sangue molto freddo degli elefanti, tanto che la loro lotta divenne l'immagine più rappresentativa per entrambi gli animali nelle miniature dei bestiari (fig. 2). Già gli autori antichi quali Giuba,

¹¹² Gli elefanti si pensava fossero sacri ad Apollo e consacrati al sole, come già Alessandro Magno aveva fatto, consacrando a Helios l'elefante del re Poros sconfitto. Su tale scia Giuba, Plutarco ed Eliano affermano che erano gli animali più amati dagli dei e che quando Tolomeo Filopatore, sconfitto Antioco nel 217 a.C., per onorare il Sole volle sacrificarne quattro, il dio gli apparve in sogno adirato per il suo intento sacrilego e il re, pentito, ne offrì quattro in bronzo al suo tempio in sostituzione di quelli vivi: H. SCULLARD, *The elephant in the Greek and Roman World*, Cambridge 1974, pp. 218-219, 231; M.J. STRAZZULLA, *Il principato di Apollo: mito e propaganda nelle lastre "Campana" dal tempio di Apollo Palatino*, Roma 1990, p. 92.

¹¹³ Così in Giuba, Plinio, Plutarco, Cassio Dione, Celso ed Eliano cfr: A PASSERINI, *L'origine della tradizione sul culto degli elefanti per la luna*, *Athenaeum*, 11/1933, pp. 142-149; A. MOMIGLIANO, *Ancora sul culto degli elefanti per la luna*, *Athenaeum*, 11/1933, pp. 267-268.; P.F. MORETTI, *Elefanti, serpenti...*, cit. nota 55, p. 13.

¹¹⁴ H. SCULLARD, *The elephant in the Greek...*, cit., p. 256 e ss.

¹¹⁵ M. PASTOUREAU, *Bestiari...*, cit., p. 92.

¹¹⁶ G. HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano 1984, p. 146.

Eliano, Plinio e Solinus¹¹⁷ parlavano dell'atavica inimicizia tra i due, tematica cara al Medioevo, ma che si era già sviluppata in epoca romana, basti ricordare il mosaico cartaginese con un elefante ghermito da un pitone¹¹⁸. Lo scontro tuttavia si concludeva il più delle volte con la morte di entrambi; il drago uccideva l'animale che nel cadere in terra lo schiacciava con il suo peso¹¹⁹. Tale immagine non poteva che evocare la lotta tra vizio e virtù dove il drago, simbolo ancestrale del maligno, cercava di soffocare l'anima del giusto, l'elefante¹²⁰. Il sangue stesso versato dal pio animale aveva per i commentatori medievali una valenza pratica e simbolica: infatti si credeva esso potesse guarire dal morso del serpente e simbolicamente era inteso come sangue di Cristo stesso che si sacrificava per generare la chiesa¹²¹. Nel salterio di San Pietroburgo è riportata inoltre la tradizione secondo la quale come la visione del sangue accende di furor guerriero l'elefante prima della battaglia così san Tommaso, solo dopo aver messo la mano nella piaga sanguinante del Cristo crocifisso, si infiammò di amore per lui¹²².

La castità, la purezza e la pudicizia dell'animale, la forza incrollabile e la torre che poteva trasportare, ne fecero emblema anche della Vergine Maria, casta e pura per antonomasia, spesso ricordata come incrollabile 'torre d'avorio', con allusione sia al prezioso materiale generato dalle zanne del pachiderma sia ai testi biblici dei Maccabei 6,37 e del Cantico 4,4 dove vi sono paragoni con torri¹²³.

Un altro degli aneddoti spesso riportati nei bestiari era il tentativo di cattura dell'elefante a opera dei cacciatori indiani. Credendo che l'animale non avesse giunture alle gambe¹²⁴, si pensava che i pachidermi dormissero appoggiati a un albero; i cacciatori quindi segavano il tronco, cosicché, una volta appoggiatosi, questo si spezzasse e facesse cadere l'elefante in terra rendendolo una facile preda. L'aneddoto proseguiva con i vani tentativi dei suoi compagni di branco di sollevarlo da terra, e come solo l'elefantino, incuneando la piccola proboscide sotto il genitore, riuscisse a rialzarlo. Tale immagine, al pari della castità dell'animale e del frutto della mandragola

¹¹⁷ Giuba II re della Mauritania, sposo di Cleopatra Selene figlia di Marcantonio e Cleopatra, era uomo dalla vasta cultura, scrisse molti libri in greco su svariati argomenti inclusi geografia, storia naturale e mitologia e fu particolarmente interessato agli elefanti. Plinio ed Eliano attingono dalle sue opere molte informazioni sull'animale, e il primo nella sua opera maggiore dedica ben tredici capitoli all'elefante, risultando la più lunga trattazione sull'argomento degli autori antichi (vol. VIII - 1-35): H. SCULLARD, *The elephant in the Greek...*, cit., p. 208.

¹¹⁸ *IVI*, p. 217.

¹¹⁹ G.C. DRUCE, *The elephant in the medieval legend and art*, Journal of the Royal Archeological Institute, 76/1919, p. 29; M. PASTOUREAU, *Bestiari...*, cit., pp. 92, 258.

¹²⁰ F. UNTERKIRCHER, *Bestiarium. Die Texte der Handschrift Ms. Ashmole 1511 der Bodleian Library Oxford*, Graz 1986, p. 164.

¹²¹ Cadendo e schiacciando il drago il sangue dei due animali si mischiava creando il 'cinabro', l'unico colore, si credeva, che rendesse l'effetto del sangue in pittura: G.C. DRUCE, *The elephant in the medieval...*, cit., p. 33. Mentre raccogliendo il sangue di drago puro, si otteneva il 'sandragon' che serviva per dipingere la faccia del diavolo, il corpo dei demoni o le fiamme dell'inferno: *Le Bestiaire. Reproduction en fac-similé des miniatures du manuscrit du Bestiaire Ashmole 1511 de la Bodleian Library d'Oxford*, a cura di X. MURATOVA - D. POIRION, Paris 1988, p. 157.

¹²² L. RÉAU, *L'iconographie...*, cit., p. 103.

¹²³ L. RÉAU, *L'iconographie...*, cit., p. 100; G. HEINZ-MOHR, *Lessico...*, cit., p. 146; J. BASSEGODA NONELL, *Una gargola de la catedral de Barcelona el elefante torreado del abside*, Academia: boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 62/1986, p. 113; G. ZAPPELLA, *Codici e allusioni simboliche nella figura dell'elefante*, Rara Volumina, rivista di studi sull'editoria di pregio e il libro illustrato, I/1996, p. 57.

¹²⁴ M. PASTOUREAU, *Bestiari...*, cit., p. 94.

datogli dalla femmina, era ancora una volta associata alla vicenda della caduta di Adamo e dell'umanità intera con lui. Gli elefanti del branco, spesso in numero di dodici, venivano identificati con i Profeti dell'Antico Testamento, mentre il piccolo elefante con il Cristo che da solo aveva risollevato l'umanità caduta nel peccato con il suo sacrificio. Ma l'identificazione simbolica tra l'elefante e il Cristo andava ben oltre e si faceva sempre più stringente. Basti ricordare una delle attitudini attribuite all'animale che, nel caso in cui avesse visto un uomo smarrito per strada, gli avrebbe indicato la giusta via, difendendolo lungo il percorso dal drago che, sempre in agguato, poteva tentare di ghermire l'uomo¹²⁵.

Anche attraverso le concordanze tra Antico e Nuovo Testamento gli esegeti fecero di un particolare episodio del libro dei Maccabei, in cui un elefante era protagonista, la prima potente prefigurazione della morte di Cristo sulla croce¹²⁶. Quando l'esercito di Antioco Epifane invase Israele, durante la battaglia di *Beth-Zechariah*, si compì l'atto di eroismo di Eleazaro: egli si scagliò con una lancia contro un elefante, ma il pachiderma, ferito a morte, cadde sopra al suo uccisore schiacciandolo. Agli inizi del XIV secolo lo *Speculum humanae salvationis*¹²⁷, popolarissimo testo anonimo di teologia in cui si evidenziavano le concordanze tra Vecchio e Nuovo Testamento, accostava questo episodio non solo alla morte di Cristo ma alla crocifissione stessa. Come tale, l'episodio venne riportato spesso nelle decorazioni delle chiese, o con Eleazaro schiacciato sotto la mole del pachiderma, come nei mosaici pavimentali di Bobbio¹²⁸ (fig. 3) e Casale Monferrato¹²⁹ dell'XI secolo, o nell'affresco (metà XV secolo) posto nella volta del chiostro del duomo di Bressanone¹³⁰ (Bolzano), oppure a mio parere con la semplice immagine dell'elefante turrato, sintesi estrema di tutto l'episodio veterotestamentario e del suo significato cristologico.

Si viene così a configurare l'immagine di un animale dalla forte valenza cristologica, spesso rimarcata anche durante le omelie che venivano declamate dai pulpiti nelle chiese, come sembra suggerire il sermone illustrato presente nel manoscritto francese Ms. 14969, conservato presso la *Bibliothèque Nationale de France* e datato al XIII secolo¹³¹. Nel codice vi sono quattro immagini dell'animale: nella prima una coppia di pachidermi, divisi da un arbusto centrale (la mandragola), sono accostati a un riquadro includente l'immagine di Cristo che indica ad Adamo ed Eva l'albero della conoscenza (fig. 4), le altre mostrano la nascita del piccolo nell'acqua, l'uso del pachiderma in guerra con la torre sul dorso, mentre l'ultima, più complessa, è preceduta dalla didascalia «*Ce est le sarmun del olifante*» e

¹²⁵ *Bestiari medievali...*, cit., p. 606.

¹²⁶ L. RÉAU, *L'iconographie...*, cit., p. 205.

¹²⁷ A. WILSON, J. LANCASTER WILSON, *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis 1324–1500*, Berkeley 1984, p. 189.

¹²⁸ H. BALDUCCI, *Il grande mosaico della chiesa di S. Colombano a Bobbio*, Ticinum, 5/1935, p. 1. ss; IDEM, *Bobbio-La Chiesa, il Monastero e il Mosaico di San Colombano in Bobbio*, Milano, 1992.

¹²⁹ La scena mosaicata nel duomo della città ci è giunta solo attraverso i disegni del conte Mella; cfr E. COMELLO, *Avanzi di antichi mosaici nel Duomo di Casale, illustrati da E. Comello e da G. Ottolenghi*, Casale Monferrato 1917; E. CECCHI GATTOLIN, *I tessellati romanici a figure del duomo di Sant'Evasio a Casale Monferrato*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 1984, pp. 33-44.

¹³⁰ K. WOLFSGRUBER, *Il duomo e il chiostro di Bressanone*, Bolzano 1989, p. 31.

¹³¹ G.C. DRUCE, *The elephant in the medieval...*, cit., pp. 18-20.

spiega il simbolismo insito dell'animale stesso. La miniatura è a sua volta suddivisa in quattro riquadri, dove quelli superiori indicherebbero la caduta dell'uomo e quelli inferiori la redenzione (fig. 5). Nel primo a sinistra sono rappresentati Adamo ed Eva ai lati dell'albero della conoscenza, a cui è avvinghiato il serpente, mentre mangiano il frutto proibito, mentre a destra, nel secondo riquadro, re Davide è semi-immerso nelle acque e volge le braccia a Cristo che appare in un nimbo pronto a soccorrerlo. Le due immagini fanno riferimento l'una alla summenzionata relazione tra il pachiderma e i Progenitori, mentre la seconda al salmo 69 in cui Davide invoca il Signore per salvarlo dalle «acque profonde»¹³². Questa scena è di per sé allegoria della necessità umana di rinascere 'in Cristo' cosa possibile solo grazie al rito battesimale, prefigurato nella nascita dell'elefantino in acqua. I riquadri inferiori mostrano l'uno un vescovo con mitra e pastorale intento a rivolgersi a un gruppo di uomini, mentre il secondo presenta la Crocifissione tra Maria e san Giovanni. Ritengo che, dell'elefante qui sia ricordata l'attitudine d'essere 'guida' dell'uomo che ha perso la retta via, come il vescovo è pastore del suo gregge, mentre la seconda sia riferibile al summenzionato legame con la Crocifissione.

A dimostrare come anche i Bestiari potessero esser fonte d'ispirazione per i predicatori, si può riportare l'esempio del *Physiologus* greco conservato a Smirne studiato da Strzygowski¹³³. Nella sezione dedicata all'elefante vi sono tre miniature. Oltre le due immagini che mostrano la nascita dell'elefantino in acqua e i cacciatori indiani che tagliano un albero per catturare il pachiderma, la terza, più criptica, ritrae una scena infernale; quest'ultima mostra Cristo con la croce seguito da Adamo ed Eva, mentre Davide e Salomone fuoriescono da sarcofagi, e in un fessura in basso è mostrato Satana incatenato. Ritengo l'immagine possa essere considerata come una *summa* di tutta la 'teologia cristologica' legata all'animale dagli esegeti: un sottile parallelismo unisce in un'unica scena, che ricorda le *Anastasis* bizantine, il significato simbolico della morte dell'elefante in lotta con il drago, dell'elefante che schiaccia Eleazaro e del piccolo elefantino che risolveva il padre caduto; esse non sono altro che immagini speculari del Cristo che, con il suo sacrificio ha salvato l'umanità dal Peccato e dalle pene dell'Inferno, non a caso nella miniatura sono presenti tutti i personaggi citati nei parallelismi già incontrati: Satana sconfitto, i Progenitori e Davide.

Il suo simbolismo positivo e cristologico portò l'animale a essere sovente rappresentato a mosaico nei presbiteri delle chiese¹³⁴, spesso non

¹³² Il salmista riporta nel Salmo 69,1-2: «1. Salvami, o Dio, perché le acque mi sono penetrate fino all'anima. 2. Sprofondo in un pantano senza trovare sostegno; sono scivolato in acque profonde, e la corrente mi travolge...» cfr. anche: *Il Fisiologo*, a cura di F. ZAMBON, Milano 1982, p. 80.

¹³³ J. STRZYGOWSKI, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch: nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, Gröningen 1969, p. 120.

¹³⁴ L'elefante è presente a mosaico in diverse chiese sin dalla fine dell'antichità, posto in posizione araldica, all'interno o meno di orbicoli, mai aggredito da altri animali. Esempi sono dislocati tra la Siria, la Palestina e il Libano: si veda il mosaico nella chiesa di San Giorgio a *Hoaud*, datato al VI secolo, nella chiesa triconca a Seleucia o a *Qabr Hiram*, nella chiesa di San Cristoforo affrontato a un suo simile: cfr. H. STERN, *Sur quelques pavements paléochrétiens du Liban*, Cahiers archéologiques, 15/1965, p. 21 e ss., fig. 7; E. KITZINGER, *Israele mosaics of the Byzantine Period*, New York 1969, p. 17; N. DUVAL, *Note sur l'église de Kabr Hiram (Liban) et ses installations liturgiques*, Cahiers archéologiques, 26/1977, p. 8 e ss., fig. 2; P. DONCEEL-VOÛTE, *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban*, Lauvain-la-Neuve 1988, pp. 138-145, 290-298, 411-420. Esempi simili si possono osservare anche all'interno di sinagoghe della stessa area, come a *Ma'on*, che mostra due elefanti in tondi, speculari tra loro, e posti ai lati di una

lontano dall'altare. Lo si ritrova in Francia a Ganagobie¹³⁵ due volte; la prima nel transetto, in una serie di medaglioni includenti animali, la seconda munito di torre e iscritto in un tondo, e posto immediatamente a sinistra dell'altare. Medesima posizione è presente nel mosaico in *Saint-André-de-Rosans*¹³⁶, che dipende dal pavimento di Ganagobie, e sempre presso l'altare, l'elefante è presente anche nel mosaico a *Saint-Gènes* a Thiers¹³⁷, nella cattedrale di Aosta¹³⁸ e a Torino¹³⁹, nell'antica chiesa del Salvatore.

In Puglia alle Tremiti, in Santa Maria a Mare, due elefanti turriti, speculari tra loro, fanno da guardia all'altare (fig. 6); come a Otranto, la *rota* che lo include è posta al centro del presbiterio (fig. 7). L'animale occupava un posto privilegiato anche nei manoscritti, in un esemplare del *Physiologus* dell'XI secolo, oggi conservato a Vienna (*Codex Vindobonensis*), due elefanti sono a guardia delle porte del Paradiso¹⁴⁰; nel Tetravangelo greco datato al X secolo (Città del Vaticano, Vat. Gr. 354 foll. 4v, 5r.) all'interno di una lunetta su colonne, un pachiderma (fig. 8) è iscritto in un tondo¹⁴¹; oppure nell'Evangelario del tardo XI secolo (Parigi, B.N. gr. 64 fol. 6 r) dove un elefante è intento a bere presso la fonte dell'Eden affrontato a un cammello (fig. 9), motivo che ricorre anche in altri manoscritti¹⁴²; e infine in un Antifonario conservato a Monza, dell'XI secolo (fig. 10), che riporta una miniatura con Gregorio Magno posto in asse con l'immagine dell'elefante davanti a un albero (fol. 4v)¹⁴³.

5- L'elefante di Trani e la tradizione iconografica orientale.

Per l'uomo medievale dunque l'elefante aveva un chiaro significato. Ogni livello di lettura della sua simbologia era facilmente comprensibile sia dai chierici che dal popolo minuto; poteva essere accostato al Cristo, alla

colomba su vaso, o ancora nella sinagoga di *Beth Shè an* e a *Kissufum*; cfr. R. HACHLILI, *Ancient mosaic pavements*, Boston 2009, pp. 117, 266-269.

¹³⁵ X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au moyen âge*, in *Les mosaïques de France et d'Italie*, Ecoles Française de Rome, 2010, pp. 82, 115, 117.

¹³⁶ X. BARRAL I ALTET, *Les pavements romans de Saint-André-de-Rosans et de Ganagobie: réflexions sur le sens des images et sur le travail des mosaïstes*, in *Saint-André-de-Rosans. Millénaire de la fondation du prieuré 988-1988*, in *Actes du Colloque, Saint-André-de-Rosans 1988*, Gap 1989, pp. 225-247.

¹³⁷ H. STERN, *La mosaïque de l'église Saint-Genès de Thiers*, Cahiers archéologiques, 7/1954, pp. 185-206; IDEM, *Mosaïques de pavement préromanes et romanes en France*, Cahiers de civilisation médiévale, n°17, Janvier-mars 5/1962, pp. 13-33.

¹³⁸ R. PERINETTI, *I mosaici medievali di Aosta*, in *Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo studio e la Conservazione del Mosaico*, (Venezia, 20-23 gennaio 1999), Ravenna 2000, pp. 161-174.

¹³⁹ P. TOESCA, *Vicende di un'antica chiesa di Torino. Scavi e scoperte*, Bollettino d'arte, 4/1910, pp. 1-16; E. KITZINGER, *World Map and Fortune's Wheel: a Medieval Mosaic Floor in Turin*, Proceedings of the American Philosophical Society, 117/1973, pp. 343-373; C. SEGRE MONTEL, *L'arte in città: il mosaico pavimentale del Duomo*, in *Storia di Torino. Dalla preistoria al Comune medievale*, a cura di G. Sergi, vol. 1, Torino 1997, pp. 579-584; M. AIMONE, *Le antiche cattedrali di Torino: gli edifici e i loro committenti*, in *Torino: prima capitale d'Italia*, a cura di E. Castelnuevo - E. Pagella, Roma 2010, pp. 23-33.

¹⁴⁰ F. SIMADER, *Das so genannte Reiner Musterbuch. Notizen zum Forschungsstand*, in *Zisterziensisches Schreiben im Mittelalter. Das Skriptorium der Reiner Mönche*, Beiträge der internationalen Tagung im Zisterzienserstift Rein, (Mai 2003), a cura di A. Schwob - K. Kranich-Hofbauer, Bern 2005, pp. 141-150.

¹⁴¹ A. GRABAR, *Miniatures gréco-orientales*, in *Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, vol. II, Paris 1968, p. 797 e ss., fig. III.

¹⁴² N.P. ŠEVČENKO, *Wild animals in the Byzantin Park*, in *Byzantin Garden Culture*, a cura di A. Littlewood - H. Maguire - J. Wolschke-Bulmahn, Washington D.C. 2002, p. 81.

¹⁴³ F. COSMELLI, *L'elefante, l'albero e l'obelisco*, Storia dell'Arte, 66/1989, p. 111.

Vergine, sin anche a san Tommaso, se non semplicemente visto come portatore di esemplari qualità e virtù.

Perché dunque a Trani esso viene strangolato e vinto da un grifo superbamente trionfante su di lui? Può un animale spiccatamente cristologico come il grifone, soffocarne un altro con la medesima valenza? A Trani tuttavia l'elefante è sconfitto, come avviene negli *zodia* a tutti quegli animali aventi un significato negativo.

Composizioni simili a quella tranese, nel quadro del Meridione d'Italia, sono completamente assenti. Solo a Venezia è presente una iconografia consimile. Il motivo del grifo che schiaccia un elefante decora un pluteo, collocato nel braccio sud in San Marco (fig. 11a), posto tra altri *zodia* e datato all'XI secolo¹⁴⁴. La medesima composizione marciana, secondo la maggior parte degli autori, è stata alla base della ripetizione della scena in quattro patere in marmo greco, poste a decorazione di alcuni importanti edifici veneziani (fig. 11b)¹⁴⁵; queste riportano un vasto repertorio animalistico attinto dai bestiari medievali, ma soprattutto da stoffe, similmente alle ceramiche islamiche poste all'esterno degli edifici¹⁴⁶. Variamente interpretate, vengono intese dagli studiosi come decorazioni aventi valenza apotropaica a indicare il soggiogamento del pericolo, il male sconfitto e sottomesso¹⁴⁷. Se per il Demus l'origine delle patere veneziane andava ricercata nell'arte bizantina, che attraverso il massiccio arrivo di pezzi originali influenzò la moda lagunare, il Grabar sottolineava che non

¹⁴⁴ F. ZULIANI, *I marmi di San Marco. Uno studio e un catalogo della scultura ornamentale marciana fino all'XI secolo*, Venezia 1970, pp. 148-149; I. FAVARETTO, E. VIO, S. MINGUZZI, M. DA VILLA URBANI, *Marmi della basilica di San Marco: capitelli, plutei, rivestimenti, arredi*, Milano 2000, p. 167.

¹⁴⁵ Per lo più databili tra XI e XIII secolo, sono per la maggior parte scolpite in marmo greco e costituiscono un repertorio tra i più variegati di iconografie animalistiche, giunteci in buona parte negli ambiti originali. Tra le seicento patere censite, la quasi totalità rappresenta animali affrontati araldicamente e *zodia*, reiterando sempre il medesimo motivo dell'aquila che ghermisce un leporide (123 totali) o leoni o grifi che azzannano quadrupedi (quasi il 60 % della produzione totale). Tra questi, quattro esempi riportano la lotta tra grifo ed elefante. Su Ca' Barzizza, sul Canal Grande, in origine vi erano due patere speculari tra loro. Una è ancora in *situ*, mentre la seconda *pendant en reverse* della prima è oggi conservata nel castello di Liechtenstein nella bassa Austria. Entrambe le patere sono datate alla seconda metà del XII secolo. (Cfr. G. SCATTOLIN, *Contributo all'architettura civile veneziana dal IX al XII secolo, le case-fondaco del Canal Grande*, Venezia 1961, p. 48, fig. 26; A. RIZZI, *Scultura erratica veneziana. Il nucleo rialtino*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, lettere ed Arti*, CXXXII, 1973-74, pp. 1-43 in part. p. 25; IDEM, *Appunti per lo studio sulle patere veneziane*, *Antichità viva*, 13/1974, pp. 32-43; IDEM, Z. SWIECHOWSKI, *Römanische relief von venezianischen fossaden. "Patere e formelle"*, Wiesbaden 1982, p. 91, fig. tav. 28; IDEM, *"Scultura esterna a Venezia": corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua laguna*, Venezia 1987, p. 347; W. DORIGO, *Venezia romanica: la formazione della città medievale fino all'età gotica*, vol. I, Sommacampagna 2003, fig. p. 481). Ancora sul Canal Grande la lotta tra i due animali compare sul Fondaco dei Turchi tra le diciassette patere dell'ordine inferiore, la quinta da sinistra, datata XII-XIII secolo ma forse rilavorata nel XIX secolo (Cfr. A. RIZZI, *Patere e formelle al Fondaco dei Turchi*, *Bollettino dei Musei Civici veneziani*, 23/1978, pp. 12-42; IDEM, *Scultura erratica veneziana: Sestier di S. Croce*, *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 131/1972-73, pp. 255-302, tavv. I-XVI p. 301; IDEM, Z. SWIECHOWSKI, *Römanische relief...*, cit. pp. 6, 15, 19, 23, 108-9, fig. pp. 108-15 e 118 tav. 34-37; IDEM, *"Scultura esterna a Venezia"...*, cit., p. 430). E infine il motivo è presente in Ca' Soranzo-Van Axel, nella corte interna sul lato nord, la terza patera sulla sinistra datata al XIII secolo (Cfr. A. RIZZI, *"Scultura esterna a Venezia"...*, cit., p. 586; *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, a cura di H. Belting Bologna 1982, p. 206, fig. 189; W. DORIGO, *Venezia Romanica...*, cit., fig. p. 478). Da segnalare che su palazzo Stern, affacciato anch'esso sul Canal Grande, compare l'immagine di un leone che azzanna al garrese un elefante. (Cfr. A. RIZZI, *Patere e formelle...*, cit., p. 16; A. RIZZI, Z. SWIECHOWSKI, *Römanische relief...*, cit., pp. 23 e 137, fig. tav. 44; IDEM, *"Scultura esterna a Venezia"...*, cit., p. 500).

¹⁴⁶ W. DORIGO, *Venezia Romanica...*, cit., fig. p. 477.

¹⁴⁷ A. RIZZI, *"Scultura esterna a Venezia"...*, cit., pp. 22-23; G. TIGLER, *Il significato degli animali...*, cit., p. 89; W. DORIGO, *Venezia Romanica...*, cit., p. 479.

appartenevano affatto alla cultura greca, essendo piuttosto rare in Oriente¹⁴⁸. L'autore segnalava solo un insolito capitello, oggi conservato nel museo di Sofia e proveniente da Nova Zagara¹⁴⁹, con un grifone posto sul dorso di un elefante, non in lotta con esso (fig. 12). Un esempio più unico che raro, proseguiva lo studioso, anche perché coinvolgeva nella lotta uno degli animali più sacri nella 'teologia imperiale bizantina' come l'elefante, mai oggetto di aggressioni da parte d'altri animali, di cui l'esempio più prossimo è il pluteo veneziano, a cui aggiungerei, dunque, anche l'esemplare tranese.

Una preda così inusuale come l'elefante non poteva che comportare inevitabilmente una sua risignificazione etica¹⁵⁰. Tale motivo in ambito bizantino è poco più che sconosciuto, essendo quella degli *zodia* una moda occidentale di cui il capitello conservato oggi a Sofia fa eccezione. Studi più recenti hanno dimostrato che l'origine delle patere lagunari e della loro iconografia, proviene dal vasto repertorio 'sasanide' mediato direttamente dal mondo arabo e dall'Egitto Fatimida in particolare, con cui Venezia aveva intensi scambi commerciali¹⁵¹. Medesimi scambi che la città di Trani ha intessuto con la Repubblica lagunare per tutto il Medioevo e oltre, da cui l'iconografia può esser giunta attraverso svariati canali, non ultimo grazie all'approdo di manufatti d'arte sontuaria quali oggetti liturgici, sete o stoffe rotate, similmente alla «*cappam una de seta viridi et violacea, cum rotis magnis ad griphos et elephantos*» presente nell'inventario della Cappella Palatina a Palermo¹⁵². Ma, vista la rarità del soggetto, assente su qualsiasi stoffa, manufatto sontuario o miniatura giuntaci, si può supporre che chi decise il soggetto per il pavimento della cattedrale di Trani, fosse a conoscenza di stoffe come quella conservata a Colonia¹⁵³, che mostra una *rota* con un grifo che atterra un toro (fig. 13), e avesse chiesto espressamente di ispirarvisi ma sostituendo l'animale aggredito con un elefante.

Se le immagini distese a mosaico avevano un loro significato e non erano mere decorazioni, concetto rimarcato nel mosaico torinese da un'iscrizione a caratteri neri su fondo bianco, ben visibile all'inizio del presbiterio, che invitava i fedeli a meditare sul significato insito nelle

¹⁴⁸ O. DEMUS, *The church of S. Marco in Venice. History, architecture, sculpture*, Washington 1960, p. 122; A. GRABAR, *Sculptures byzantines du moyen âge (XI-XIV sec.)*, Paris 1976, p. 28.

¹⁴⁹ A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV-X siècle)*, Paris 1963, pl. LIX, pl. XLVIII; IDEM, *Sculptures byzantines du Moyen...*, cit., p. 73, 79, fig. pl. XLIII a.

¹⁵⁰ W. DORIGO, *Venezia Romanica...*, cit., p. 482.

¹⁵¹ H. G. FRANZ, *Das Schmückmedaillon in der Baukunst des Mittelalters in Italien, Byzanz und indem islamischen Orient*, Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 12/1959, pp. 111-138; A. RIZZI, Z. SWIECHOWSKI, *Römanische relief...*, cit. p. 13; G. TIGLER, *Il significato degli animali...*, cit., pp. 87-88.

¹⁵² La descrizione della seta riportata nel testo mostrava molto probabilmente *rotae* con i due animali ognuno nel proprio orbicolo sparsi sul tessuto: O. VON FALKE, *Kunstgeschichte der seidenweberei*, Berlino 1913, n. 2 p. 123; G. CANTELLI, *Dal Tiraz di Palermo la casula di Sulmona*, Kalos. Arte in Sicilia, anno 10/1998, n°4, luglio-agosto, pp. 16-21 n. 4; M. ANDALORO, *La cappella Palatina di Palermo e l'inventario del 1309 fra analisi e ragionamenti*, in *Nobiles Officinae...*, cit., pp. 91-115 in part. p. 112.

¹⁵³ R. WITTKOWER, *Allegoria e migrazione...*, cit., pp.157-158, fig. 144.

immagini¹⁵⁴, qual era il messaggio che si volle veicolare a Trani? Perché piegare una consolidata iconografia cristologica come quella dell'elefante, nell'animale sconfitto?

Per rispondere a tali quesiti bisogna forse indagare un altro aspetto simbolico del pachiderma, oltre quello sacro, ovvero la sua simbologia più prettamente profana. L'elefante compare sovente nei portali, nei finestrini absidali e nelle ghiera di finestre delle chiese, con o senza la torre, spesso presentato in protiri quale animale stiloforo, avente una colonna sul dorso in sostituzione della torre. Tale immagine potrebbe essere ricondotta alla vantata forza dell'animale nonché alle leggende indiane, fonti inesauribili di miti per quanto riguarda l'elefante, del quale l'India era ritenuta esotico luogo d'origine. In India il pachiderma si carica di molte valenze, profane oltre che sacre, tra cui quella d'esser considerato un animale 'cosmoforo'. Secondo l'antica mitologia indiana, otto coppie di elefanti sostenevano sulle loro groppe il mondo, o la volta celeste, così come appaiono mentre sorreggono l'architrave del portale nord del tempio di *Sāncī* (fig. 14) o quello induista di *Kailāsanātha* (VIII-IX secolo d.C.)¹⁵⁵. Medesima immagine che incontriamo nel Tibet, dove sono quattro gli elefanti a sostenere la Terra o la volta del Cielo. L'immagine del possente animale portatore di un grosso peso sulla groppa, addirittura di un 'mare', dopotutto era nota anche attraverso la Bibbia, dove l'enigmatico 'mare di bronzo', voluto da re Salomone¹⁵⁶ e posto nel grande Tempio a Gerusalemme, era sorretto similmente da coppie di tori volti verso i punti cardinali¹⁵⁷. Sulla scia di tale lontana tradizione indiana, non stupisce dunque che l'elefante fosse usato con funzione di Atlante¹⁵⁸, variante esotica del più classico leone stiloforo. Come tale compare spesso nella scultura decorativa esterna pugliese (figg. 15a-b-c) e a Trani, in particolare, in almeno due casi: presso la chiesa di Santa Maria de Russis (o San Giacomo) ai lati del portale

¹⁵⁴ Siccardo, vescovo di Cremona, nel suo *Mitrato* composto agli inizi del XII secolo sottolineando la simbologia delle diverse parti della chiesa osservava: «*pavimentum quod pedibus calcatur est cuius laboribus Ecclesia sustentantur*»: P. TOESCA, *Vicende di un'antica chiesa di Torino...*, cit., pp. 5, 10.

¹⁵⁵ H. ZIMMER, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation*, New York 1946; IDEM, *The Art of Indian Asia, its Mythology and Transformations*, New York 1955, in part. p. 10; S. MAHN, *Der Elefant als Trager von Bauwerken. Erbe und Gegenwart*, Leipzig 1963, pp. 479-483; l'elefante è altresì considerato 'animale cosmico' in India, in quanto il suo corpo ha in sé la struttura del cosmo; quattro pilastri che sostengono una sfera: J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei Simboli*, vol. I, Milano 1986, pp. 406-407.

¹⁵⁶ In 1 Re 7, 23-26 leggiamo: «Fece pure il Mare di metallo fuso, che aveva dieci cubiti da un orlo all'altro; era di forma perfettamente rotonda, aveva cinque cubiti d'altezza, e una corda di trenta cubiti ne misurava la circonferenza. Sotto l'orlo lo circondavano delle figure di buoi, dieci per cubito, facendo tutto il giro del Mare; erano disposti in due file ed erano stati fusi insieme con il Mare. Questo posava su dodici buoi, dei quali tre guardavano a settentrione, tre a occidente, tre a mezzogiorno e tre a oriente; il Mare stava su di essi, e le parti posteriori dei buoi erano volte al centro. Esso aveva lo spessore di un palmo; il suo orlo, fatto come l'orlo di una coppa, aveva la forma di un fiore di giglio; il Mare poteva contenere tremila bati.» Questo era uno fra gli oggetti più impressionanti che si trovavano fuori del tempio, un enorme serbatoio cilindrico di bronzo dello spessore di circa 10 centimetri, alto 2,25 metri e del diametro di 4,5 metri, collocato nella zona a sud del cortile interno, di fronte al grande altare di bronzo. Il bordo del bacino splendeva e sotto di esso si trovavano due file di decorazioni che rappresentavano zucche o melagrane (2 Cronache 4, 2-5). Questo enorme serbatoio era appoggiato su dodici buoi di bronzo, tre per ogni lato, e aveva una capacità di circa 40.000 litri d'acqua. Il mare di bronzo era usato dai sacerdoti per le abluzioni rituali (2 Cronache 4,6).

¹⁵⁷ J. BASSEGODA NONELL, *Una gargola de la catedral...*, cit., p. 111.

¹⁵⁸ Cfr. R.A. JAIRAZBOY, *Elephants and Atlantes*, in *Oriental Influence in Western Art*, a cura di Idem, London 1965.

principale (fig. 16c), e in cattedrale sia ai lati del finestrone di facciata¹⁵⁹ che come mensola angolare del cornicione esterno del transetto (figg. 16a-b). Una variante a tale tema appare alla base delle ghiera dei finestrone o degli stipiti dei portali delle chiese, intento a sorreggere sulla groppa un racemo vegetale che si svolge sinuoso per tutta la cornice, il quale a volte parte da un vaso sul dorso dell'animale. Come tale è presente sul portale maggiore in San Nicola a Bari e nel finestrone absidale della cattedrale della stessa città (fig. 17a), così a Brindisi nel rilievo del portale in San Giovanni del Sepolcro (fig. 17b) e in un frammento erratico, conservato nel Museo Archeologico della città, forse proveniente dall'antica cattedrale distrutta. Il motivo è ripreso anche nella cattedrale di Aversa e in Santa Maria della piazza ad Ancona¹⁶⁰.

Nel mosaico idruntino le due versioni dell'elefante, reggi-colonna e portatore dell'albero sacro, sono fuse tra loro, con i due pachidermi che sostengono sulle groppe il monumentale albero che prosegue per tutta la navata della chiesa (fig. 18). Il motivo dell'elefante associato all'albero sacro della conoscenza ha ancora una volta lontane origini indiane, dove l'animale simboleggia il Buddha e l'albero, presso il quale ebbe 'l'illuminazione', indica la sua dottrina e la sapienza¹⁶¹. Come tale compare scolpito sia negli stipiti dei templi induisti del I secolo d.C. (figg. 19b-c), sia in contesti profani e regali¹⁶².

L'immagine veicolata attraverso miniature, oggetti preziosi e sete spesso provenienti da tombe principesche, fuori dai confini indiani, fu subito recepita dai sovrani sasanidi come immagine di potenza, forza ed eternità associata all'idea della regalità. In India infatti l'elefante, in quanto cosmoformo, era anche la cavalcatura degli dei e in primo luogo del re dei Cieli, il dio *Indra* e quindi esso stesso simbolo di potere regale. Non a caso 'elefante' è il nome del dio *Shiva* nelle sue funzioni di regalità e insieme ad altri simboli esso rappresenta la sovranità sul mondo intero del dio *Vishnu*¹⁶³. L'animale venne scelto come cavalcatura e simbolo dei re indiani a imitazione delle divinità, e compare in un dipinto murale nel palazzo di *Varachša* (oasi di *Bukhara*), nella cosiddetta Sala Rossa del Palazzo Reale, dove una divinità è seduta sul dorso di un elefante in una scena di caccia (fig. 20), oggi al museo *Ermitage* di San Pietroburgo¹⁶⁴.

6- L'elefante come metafora regale: dall'Oriente all'Occidente.

¹⁵⁹ Per Santa Maria de Russis vedi n. 18, per il finestrone della cattedrale cfr. G. BELTRANI, *Una inedita descrizione...*, cit., p. 8; M.S. CALÒ MARIANI, *L'arte del duecento in Puglia*, Torino 1984, p. 14.

¹⁶⁰ Cfr. P. TOESCA, *Il Medioevo*, Torino 1927, p. 851, fig. 548; B. SCIARRA, *La chiesa di S. Giovanni del Sepolcro*, Brindisi 1962, p. 54; F. COSMELLI, *L'elefante, l'albero...*, cit., figg. 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13; P. BELLI D'ELIA, *Puglia...*, cit., p. 139, fig. 126; F. GANDOLFO, *La scultura normanno sveva in Campania*, Bari 1999, p. 27, fig. 27 (una mensola con protome di elefante regge l'archivolto del portale a Carinola p. 5, fig. 6).

¹⁶¹ La regina Maya concepì il Buddha unendosi con un elefantino, che ha qui funzione simbolica di benedizione celeste: J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario...*, cit., p. 406; F. COSMELLI, *L'elefante, l'albero...*, cit., p. 107.

¹⁶² F. COSMELLI, *L'elefante, l'albero...*, cit., p. 107 e ss.

¹⁶³ L'animale evoca anche l'immagine del dio *Ganesha* avente il capo di un elefante, a rappresentare la conoscenza: J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario...*, cit., p. 406; H. BIEDERMANN, *Enciclopedia dei Simboli*, Milano 1991, p. 166.

¹⁶⁴ A. SANTORO, *La seta e le sue testimonianze in Asia Centrale*, in *La seta...*, cit., p. 47, fig. 4.

L'immagine regale dell'elefante giunse in Occidente legata indissolubilmente alle imprese di Alessandro Magno. Il Macedone vide per la prima volta gli elefanti usati in guerra durante la battaglia di Gaugamela contro Dario, dove ne catturò ben quindici, numero che giunse a ventisette con la conquista di Susa e tra doni e razzie varie arrivò a possederne, una volta giunto sulle coste dell'Indo, ben centoventisei sino a schierarne, secondo le fonti, centocinquanta contro i quasi duecento del re indiano Poro¹⁶⁵. Dopo aver consacrato al dio Sole¹⁶⁶ l'elefante del re sconfitto, ribattezzato Aiace, Alessandro tornò a Babilonia, dove, secondo le fonti, celebrò il suo trionfo sotto uno splendido padiglione, seduto su di un trono d'oro, circondato da guardie macedoni e persiane mentre fuori dalla tenda il 'corpo degli elefanti', completamente equipaggiato, cingeva ad anello la tenda del sovrano. Il Macedone, così facendo, legò indissolubilmente alla gloria del re vincitore l'immagine del maestoso animale, idea rimarcata anche durante il suo corteo funebre, da Babilonia sino ad Alessandria in Egitto, dove l'enorme carro che ne trasportava il corpo era decorato, tra le altre cose, da quattro dipinti uno dei quali mostrava il corpo di guardia degli elefanti equipaggiato per la guerra¹⁶⁷. L'immagine trionfale dell'elefante, associata alla memoria del grande condottiero, venne spesso ripresa dai suoi successori, i Diadochi, per indicare una simbolica vicinanza al macedone e legittimarne così la presa di potere, trovando nell'immaginario dell'animale un fecondo ambito mitopoietico (fig. 21)¹⁶⁸. Il modello del monarca ellenistico con diadema di *spolia* di elefante sul capo caratterizza anche il ritratto di Alessandro II d'Epiro, figlio di re Pirro, su una gemma datata al 260 a.C. Il giovane, omonimo del Macedone, aveva seguito il padre nelle guerre in Italia contro Roma, dove operò anche un contingente di elefanti, mai visti sino ad allora dai Romani¹⁶⁹. In onore del re epirota, chiamato in soccorso delle città magnogreche, Taranto coniò monete con l'immagine dell'elefante, simbolo del re, su di un delfino, simbolo della città¹⁷⁰. L'elefante quale emblema di regalità e potenza nel bacino del Mediterraneo

¹⁶⁵ H. SCULLARD, *The elephant in the Greek...*, cit., pp. 64-66; *Eburnea diptycha: I dittici d'avorio tra antichità e Medioevo*, a cura di M. DAVID, Bari 2007, p. 196.

¹⁶⁶ Cfr. N. 40, p. 8.

¹⁶⁷ K.F. MÜLLER, *Der Leichenwagen Alexanders des Grossen*, Leipzig 1905; H. BULLE, *Der Leichenwagen Alexanders*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 21/1906, pp. 52-73.

¹⁶⁸ Tolomeo I per legittimare il suo potere in Egitto fece coniare alla fine del IV secolo a. C. monete con l'effigie di Alessandro con uno scalpò di elefante sul capo. Seleuco I Nikator si proclamava 'Signore degli Elefanti' (*ἐλεφαντάρχη*), cosa che enfatizzava con emissioni monetarie con raffigurazioni dell'animale stesso. Tolomeo II andrà oltre: nella processione svoltasi ad Alessandria in onore di suo padre e descritta dallo storico Callistene, tra i vari elementi che ricordavano il trionfo dionisiaco in Oriente, vi erano ventiquattro carri trainati da elefanti. Al termine della processione una statua d'oro di Alessandro Magno, incoronato dalla Vittoria e da Atena, era posta su di un carro trainato da elefanti, forse una quadriga. Medesimo gruppo scultoreo presente sulle monete coniate a Cirene tra 305 e 285 dal padre, Tolomeo I, che lo mostrava su di un carro trainato da quattro pachidermi: H. SCULLARD, *The elephant in the Greek...*, cit., pp. 81, 98; C. FRANCO, *L'animale e l'eleto: Segni di regalità nel mondo antico*, in *Animali tra zoologia, mito e letteratura nella cultura classica e orientale*, Atti del convegno (Venezia 22-27 maggio 2002) a cura di E. Cingano - A. Ghersetti, L. Milano, Padova 2005, pp. 236-240.

¹⁶⁹ In quell'occasione i romani ne catturarono otto che furono inviati a Roma perché essi non li avevano mai veduti, come afferma Plinio (N. H. VIII, 16). M.T. GRASSI, *L'africa e gli elefanti. Appunti sull'iconografia della provincia*, in *Koivá: miscellanea di studi archeologici in onore di Piero Orlandini*, a cura di M. Castoldi, Milano 2002, p. 486.

¹⁷⁰ Gli elefanti sottratti a Pirro vennero usati a Roma nel 275, per il corteo trionfale di Manio Curio, e venticinque anni dopo fu il turno del trionfo di Cecilio Metello che esibì i pachidermi catturati dai cartaginesi a Palermo, anche se all'epoca erano visti dai romani perlopiù come qualcosa di esotico e stravagante: H. SCULLARD, *The elephant in the Greek...*, cit., pp. 103, 210.

era usato anche in ambito cartaginese, basti osservare le monete coniate durante l'impresa di Annibale, in cui compare sempre l'elefante, e molte città italiche usarono il pachiderma come immagine della rivolta contro Roma nelle loro emissioni, in onore del cartaginese¹⁷¹.

Ma la simbologia del trionfo e del potere legata all'animale, sacro agli dei, venne associata indissolubilmente agli occhi dei Romani con la politica delle immagini promossa da Giulio Cesare.

Cesare legò intimamente il suo nome a quello dell'elefante, memore dell'inevitabile paragone che si sarebbe compiuto con Alessandro Magno, con una mirata politica iconografica. Tale manovra portò all'utilizzo spregiudicato degli elefanti per i suoi fini, sino ad associare, attraverso la coniazione di apposite monete, il suo stesso nome a quello del pachiderma e alla simbologia che esso portava con sé. Giunto a Roma nel 46 a.C., egli celebrò un quadruplice trionfo, facendosi scortare da quaranta elefanti, completamente bardati e muniti di torce, nella sua ascesa notturna sino al Campidoglio, impressionando a tal punto i Romani e gli autori dell'epoca da condurli a scriverne ammirati. Inoltre già nel 49 a.C. aveva fatto coniare monete con l'effigie dell'elefante che schiacciava un serpente sopra la dicitura *CAESAR* (fig. 22a), probabilmente speculando sulla corrispondenza tra il nome 'Caesar' e il punico 'Kaisar' che significava appunto 'elefante'¹⁷². L'animale diventava così, insieme all'aquila o al leone, emblema della forza, della sovranità e del potere ottenuto da Cesare e, in questa accezione fu usato anche dai successivi imperatori romani. Il legame tra il nome di Cesare e la parola 'elefante' è stato rimarcato spesso dagli autori ancora nel IV secolo d.C.¹⁷³.

Forte di tale tradizione, da Augusto¹⁷⁴ (fig. 22b) in poi l'immagine dell'animale sarà indissolubilmente associata alla figura dell'imperatore¹⁷⁵. Giovenale saldò ulteriormente il legame

¹⁷¹ Ivi, pp. 147, 170; per le monete cartaginesi cfr. L.I. MANFREDI, *Gli elefanti di Annibale nelle monete puniche e neopuniche*, in *La terra degli Elefanti*, Atti del primo congresso internazionale (Roma 16-20 ottobre 2001) a cura di G. Cavarretta - P. Giola - M. Mussi - M.R. Palombo, Roma 2001, pp. 394-396.

¹⁷² Un trionfo con l'utilizzo di elefanti era stato progettato anche da Pompeo, ma la quadriga di elefanti su cui doveva procedere il condottiero, lungo le strade di Roma, non riuscì a passare attraverso la porta urbica per cui dovette utilizzare i più classici cavalli: M.J. STRAZZULLA, *Il principato di Apollo...*, cit., p. 90; D.L. NOUSEK, *Turning points in Roman History: The case of Caesar's elephant Denarius*, Phoenix, vol. 62, n. 3/4 (2008), pp. 290-307.

¹⁷³ Nell'*Historia Augusta* (Ael. 2, 3), *Aelius* affermava «*Caesarem vel ab elephanto, qui lingua Maurorum caesai dicitur*» motivando il *cognomen* come derivazione da un parente del generale romano che aveva ucciso un elefante in Africa, che nella lingua Mauri era chiamato appunto 'caesai'. Ancora Servio nei commentari all'Eneide (Aen. 1.286) ricorda che il *cognomen* 'Cesar' deriva dal medesimo aneddoto riportato da *Aelius*, aggiungendovi che fu il nonno di Cesare a esserne protagonista, personaggio del quale, oltre questa vicenda, nulla sappiamo: D.L. NOUSEK, *Turning points in Roman History...*, cit., p. 297.

¹⁷⁴ Ottaviano nel 43. a.C. si impossessò degli esemplari di Antonio presso Brindisi, e con essi forse celebrò il suo trionfo orientale, mentre le emissioni monetarie del 18 a.C. lo ritraevano su una biga trainata da elefanti, immagine che usò anche nei conii che commemoravano i rifacimenti stradali. Quale esempio di *pietas* e munificenza imperiale donò successivamente, *pro miraculo*, quattro elefanti in ossidiana al tempio della Concordia. Tiberio fece coniare medaglie con l'immagine del Divo Augusto sulla medesima quadriga di elefanti, quale vittoria contro la morte e simbolo dell'eternità, tanto che successivamente nei cortei funebri i ritratti degli imperatori defunti e divinizzati vennero trainati da tale animale, (R. VOLPE, *Romani ed elefanti: tra storia e mito*, in *Elefanti a Roma*, a cura di P. Gioia, Roma 2004, p. 77; M.J. STRAZZULLA, *Il principato di Apollo...*, cit., p. 91). Leptis Magna, città dell'odierna Libia che ha dato i natali all'imperatore Settimio Severo, non solo era nota per il commercio di zanne di elefante, ma conserva anche monumenti dedicati all'animale simbolo imperiale. Un basamento a forma di pachiderma è posto presso il tempio del Divo Augusto e Venere, mentre un elefante in marmo venne ritrovato, nel 1931, sulla via Trionfale presso l'arco di Traiano. (S.

tra elefante e imperatore affermando che essi erano gli unici a Roma a poterne possedere¹⁷⁶; non a caso divenne il dono prediletto tra regnanti quale simbolo di riconosciuta sovranità¹⁷⁷.

Dopotutto già Aristotele (*His. Anim.* IX 630b) seguito da Plinio e Giovenale, affermava che gli elefanti avevano una particolare venerazione per i re, vi si inginocchiavano al cospetto e offrivano loro corone. Marziale (*De spect.* XVII) ricordava che un elefante dopo aver battuto un toro nell'arena¹⁷⁸, di propria iniziativa adorò l'imperatore¹⁷⁹, e Plinio stesso, nell'VIII libro delle *Naturalis Historia*, affermava che il primato di 're delle bestie' non era affatto del leone ma dell'elefante¹⁸⁰.

Tale potente e suggestiva immagine, carica di valenze positive e di una lunga tradizione, rafforzata dall'accostamento ad Alessandro Magno prima e Giulio Cesare poi, non poteva che divenire nei secoli emblema della figura imperiale. Immagine sancita ulteriormente da Domiziano che farà innalzare una doppia quadriga di elefanti in bronzo sulla porta trionfale di Roma (fig. 23), sotto cui tutti gli imperatori di ritorno da spedizioni e cortei ufficiali dovevano transitare¹⁸¹, o da Filippo I le cui monete, in occasione dei

AURIGEMMA, *L'elefante di Leptis Magna e il commercio dell'avorio e delle feroe libica negli Emporia Tripolitani*, Africa Italiana, 7 /1940, pp. 67-86).

¹⁷⁵ Nerone nel 55 d.C. coniò monete con le immagine del divo Augusto e del divo Claudio su quadrighe di elefanti: Antonino Pio, per festeggiare il decennale della sua carica coniò nel 149, monete con l'effigie del pachiderma. Commodo, emulo di Eracle e provetto gladiatore, si dice ne abbia uccisi tre. Aureliano, Caracalla, Eliogabalo, Alessandro Severo e Gordiano III celebrarono i loro trionfi guidando quadrighe di elefanti. In un'iscrizione ritrovata a *Banosa* in Mauretania è riportato un editto di Caracalla del 216 d.C. in cui si parla dell'elefante come del celeste animale («*Coelestium fertilibus animalium*») ormai assimilato a simbolo dell'eterna autorità: cfr. J. COVEY, *Revue des études anciennes*, Paris 1997, p. 248 e ss. Nei giochi in onore del millenario di Roma furono uccisi molti animali, tra cui trentadue elefanti offerti dall'imperatore stesso (*Hist. Aug. Gord.* 26, 27, 33). Due medaglie d'oro del 287 mostrano Diocleziano e Massimiano su una quadriga di elefanti, simili a quella che farà coniare Massenzio nel 310: H. SCULLARD, *The elephant in the Greek...*, cit., pp. 202-204, 248, 254, 256 e ss.; G. ZECCHINI, *I cervi, le amazzoni e il trionfo 'gotico' di Aureliano*, in *Historiae Augustae, colloquium Argentoratense*, Atti dei convegni sulla *Historia Augusta*, VI, a cura di G. Bonamente - F. Heim - J. P. Callu, Bari 1998, pp. 351-352.

¹⁷⁶ Presso *Laurentum*, a sud della capitale, esisteva un serraglio imperiale per la loro custodia e per esser utilizzati all'occorrenza durante le parate o giochi imperiali, gestito da un alto ufficiale, il '*Procurator ad elephantos*'. A Ostia, nei mosaici del portico delle corporazioni, vi sono raffigurazioni di elefanti che alludono alle attività commerciali ivi tenute, nonché al controllo imperiale su di essi. H. SCULLARD, *The elephant in the Greek...*, cit., p. 199; G. BECATTI, *Mosaici e pavimenti marmorei*, Scavi a Ostia, 4/1961, pp. 76-77, 95, tav. XCIII; P. OLIVANTI, *Gli elefanti a Ostia antica*, in *Elefanti...*, cit., pp. 79-82.

¹⁷⁷ Augusto ne ebbe in omaggio uno bianco dal re del Siam in segno di rispetto (*Horosio, Epist.* II, I. 196.), Adriano ne fece dono a Farasmane, re degli Iberici nel Caucaso e Aureliano, ancora semplice generale, ne ricevette un esemplare dai Persiani, prontamente donato all'imperatore Valeriano, che gli concesse il grande onore di tenerlo, divenendo l'unico privato a possederne uno. Tale dono venne interpretato successivamente come una sorta di vaticinio della sua successiva salita al trono: H. SCULLARD, *The elephant in the Greek...*, cit., pp. 197, 200; G. ZECCHINI, *I cervi, le amazzoni e il trionfo...*, cit., p. 352.

¹⁷⁸ Nei giochi circensi era frequente l'uso degli elefanti. L'animale è ritratto contro un toro durante una scena di *Venationes*, in un mosaico sull'Aventino. Un'altra classe di oggetti sui quali troviamo raffigurati gli elefanti in età romana, e che rimanda sempre al mondo degli anfiteatri e dei giochi del circo, sono le cosiddette '*Kuchenform*' (matrici per dolci) rinvenute a Ostia in gran quantità e datati III secolo d.C. Si vedano gli esempi con scene di lotta tra un pachiderma e un leopardo o contro un leone, dove, in entrambi i casi è l'elefante a uscirne vincitore: F. SQUARCIAPINO, *Forme Ostiensi*, Archeologia Classica, 6/1954, pp. 83-99.

¹⁷⁹ G.C. DRUCE, *The elephant in the medieval...*, cit., pp. 24-27; H. SCULLARD, *The elephant in the Greek...*, cit., p. 252; C. FRANCO, *L'animale e l'eletto...*, cit., p. 238.

¹⁸⁰ M. PASTOUREAU, *Bestiari...*, cit., p. 60.

¹⁸¹ L'arco, ricordato anche da un epigramma di Marziale (VIII, 65) e da varie monete, commemorava forse il doppio trionfo del 69 d.C. di Vespasiano e Tipo sui Giudei. Dopo la costruzione delle mura Aureliane, lo spostamento delle mura del pomerio e la perdita di funzione della porta, i bronzi furono spostati sulla via Sacra dove le statue degli

festeggiamenti per il millenario di Roma, nel 248 d.C., mostravano l'elefante con la dicitura «*Aeternitas Augusti*»¹⁸².

7- L'elefante approda a Bisanzio: origini e trasformazioni.

Saldamente radicata nella simbologia imperiale romana, l'immagine profana dell'elefante giunse nel Medioevo inalterata e non stupisce dunque che nel mosaico pavimentale della cattedrale di Siena (XIV secolo)¹⁸³ sia proprio un elefante turrito a simboleggiare la città di Roma (fig. 24); ma tale valenza risultò rafforzata, come ho precedentemente dimostrato, dalla sovrapposizione con la figura di Cristo, «*Basileus* di tutta la terra»¹⁸⁴. Bisanzio, erede della cultura, dell'arte e dell'ideologia stessa di Roma, per tutto il Medioevo mantenne viva l'associazione tra l'animale e la figura dell'imperatore¹⁸⁵, anche perché i medesimi attributi provenivano da quell'enorme serbatoio di immagini legate alla regalità imperiale, che era l'arte sasanide. Elefanti vennero usati più volte nelle parate trionfali a Costantinopoli, esibiti nell'ippodromo per la gloria dell'imperatore, scambiati come doni ed esposti nei serragli imperiali¹⁸⁶. Nel periodo iconoclasta immagini di animali ricoprirono le pareti delle chiese e tra queste non mancano quelle dell'elefante, simbolo stesso degli imperatori difensori dell'aniconicità delle scene sacre. Basti fare l'esempio del mosaico pavimentale, dell'VIII secolo, nella chiesa di *Beit Jibrin* in Palestina, con pannelli includenti animali tra cui un pachiderma¹⁸⁷. Nel 1053, l'imperatore

elefanti vennero espressamente citati in una lettera di Cassiodoro, a nome del re Teodato al prefetto dell'Urbe Onorio, fra 535 e 536 d.C. in merito al restauro dei suddetti: R. VOLPE - E.M. LARETTI, *L'arco di Domiziano con quadrighe di elefanti*, in *La terra...*, cit., p. 409; C. LA ROCCA, *Cassiodoro, Teodato e il restauro degli elefanti di bronzo della via Sacra*, *Reti medievali*, XI/2010-2 (luglio-dicembre), pp. 25-44.

¹⁸² H. SCULLARD, *The elephant in the Greek...*, cit., p. 252.

¹⁸³ Realizzato in 'opus tessellatum' è la parte più antica dell'intero pavimento senese, e datata al 1373: cfr. R.H.H. CUST, *The Pavement Master of Siena (1367-1562)*, Londres 1906, p. 23 e ss.; C. CECCHINI, *Il pavimento della cattedrale di Siena*, Sienne 1957, p. 6, fig. 9; M. CACIORGNA, *La navata centrale, in Il pavimento del duomo di Siena: L'arte della tarsia marmorea dal XIV al XIX secolo: fonti e simbologia*, a cura di Eadem - R. Guerrini - A. Lensini - F. Lensini, Cinisello Balsamo 2004, pp. 53-54.

¹⁸⁴ Secondo le parole di Teodoro Studita: A. GRABAR, *L'iconoclasme Byzantine*, dossier archéologique, Paris 1957, p. 148.

¹⁸⁵ L'immagine della quadriga trionfale venne usata anche da Costantino in una medaglia del 326 d.C. coniata per celebrare i suoi vent'anni di regno, mentre nel cosiddetto dittico di Simmaco, della fine del IV secolo, venne ritratto un personaggio su di un carro trainato da elefanti, innanzi a una scena di apoteosi, che alcuni riconoscono nell'imperatore Giuliano l'Apostata, oggi conservato al *British Museum*: cfr. H. SCULLARD, *The elephant in the Greek...*, cit., p. 253; L. CRACCO RUGGINI, *Apoteosi e politica senatoria nel IV sec. d.C.: il dittico dei Symmachi al British Museum*, *Rivista storica Italiana*, 89/1977, pp. 425-489; *Apoteosi da Uomini a Dei: il Mausoleo di Adriano*, a cura di L. Abbondanza, Roma 2013, pp. 42-43; per l'arte sasanide e la sua influenza su Bisanzio: cfr. G. FRANCOVICH, *Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo*, a cura di V. Pace, Napoli 1984.

¹⁸⁶ Timoteo di Gaza parla di un elefante donato all'imperatore Anastasio I nel 496, e Procopio menziona i pachidermi spesso nelle guerre persiane, affermando che molti, una volta catturati, erano condotti a Costantinopoli quale omaggio al sovrano. Non a caso Giustiniano I, forse ritratto nel noto 'avorio Barberini' (per altri autori Anastasio o Giustino II) riceve in dono dalle provincie rappresentate nel pannello inferiore, zanne d'avorio e un elefante che gli rende omaggio sollevando la proboscide. Una delegazione della *Mauretania Cesarensis*, nel 570 consegnò zanne di elefante a Giustino II. Maurizio ed Eraclio entrarono su quadrighe trainate da elefanti nei rispettivi trionfi celebrati a Costantinopoli ancora nel VII secolo, esibendoli poi alla folla nell'ippodromo: cfr. *Timothy of Gaza on Animals, Περὶ Ζωῶν: Fragments of a Byzantine Paraphrase of an Animal-Book of the 5th century A.D.*, trans. and comm. F. S. Bodenheimer - A. Rabinowitz, Paris-Leiden 1949, p. 31; A.P. KAZHDAN - A.W. EPSTEIN, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley 1985, p. 154; L. NEES, *El elefante de Carlomagno*, *Quintana*, 5/2006, p. 38. Per l'avorio Barberini, E. CONCINA, *Le arti di Bisanzio*, Milano 2002, p. 74; *Eburnea diptycha...*, cit., pp. 60, 135. Per le raffigurazioni di elefanti nel dittico Barberini cfr. S.G. MAC CORMACK, *Arte e cerimoniale nell'antichità*, Torino 1995, pp. 126 e 137.

¹⁸⁷ A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantine...*, cit., p. 107.

Costantino IX Monomaco ricevette in dono, non a caso, un elefante dal califfo d'Egitto; l'animale giunto con tutti gli onori in città, racconta lo storico Michele Psello, fu condotto nell'ippodromo innanzi all'imperatore e gli rese omaggio inginocchiandosi. Lo stupore che ciò suscitò tra i Bizantini fu tale perché, prosegue l'autore, l'onore al sovrano era concesso dal più possente e forte animale del mondo, dando prova di una netta continuità di pensiero su chi fosse il 're delle bestie' nella tradizione letteraria che intercorre tra Plinio e Psello¹⁸⁸, da Roma a Costantinopoli. Dopotutto già sotto gli imperatori Maurizio e Tiberio si ricordavano elefanti che si facevano il segno della croce innanzi agli imperatori dopo essersi prosternati ai loro piedi¹⁸⁹.

Per gli autori bizantini le due figure, quella del sovrano e dell'elefante, potevano esser sovrapposte. Ancora nel XIV secolo Manuele Phile dedica all'imperatore Michele IX il suo trattato sugli elefanti¹⁹⁰, in cui lo paragona all'animale stesso, perché possa avere lunga vita e forza come il pachiderma. Sulla stessa scia si pone il testo del *Diegesis Paidiophrastos ton Zoon ton Tetrapodon* in cui, nel racconto allegorico dell'anonimo autore bizantino ambientato nel regno animale, il re leone era affiancato nella coreggenza da un elefante che, alla morte del felino, prenderà il potere come unico autocrate. Opera che per gli studiosi dovrebbe parafrasare le vicende della salita al trono di Giovanni V Paleologo¹⁹¹.

Ma al di là dei trionfi, dei doni tra sovrani mostrati ai sudditi e delle colte citazioni letterarie, i cittadini di Bisanzio nella vita di ogni giorno avevano modo di ammirare l'animale 'imperiale' un po' in ogni luogo della capitale, anche dal vivo nei vari serragli che i sovrani possedevano in città. Difatti come i loro predecessori romani, e sulla scia dei re sasanidi e dei califfi musulmani, anche gli imperatori bizantini possedevano un proprio serraglio in cui custodivano animali esotici, tra cui elefanti, citati dalle fonti¹⁹² ancora nel XVI secolo.

La stessa città di Bisanzio pullulava di effigi di elefanti collocate significativamente nei luoghi connessi all'ideologia imperiale. Una presenza talmente ossessiva che non poteva che portare a una sovrapposizione, anche visiva, tra le due figure. Si pensi al tragitto, programmato da secoli di immutabili cerimoniali, che prevedeva l'*adventus* dell'imperatore in città: esso era contraddistinto in ogni sua tappa prevista lungo il percorso, dalla Porta Aurea sino al Palazzo Imperiale, da monumentali immagini dell'elefante. Ogni sovrano doveva entrare ufficialmente nella capitale dalla porta trionfale, costruita nelle mura teodosiane nel V secolo, seguendo un cerimoniale talmente consolidato e bene augurale che Michele VIII Paleologo nel 1261, quando riconquistò la città occupata dai Latini, non

¹⁸⁸ Per Plinio si veda la nota 108; per l'episodio narrato da Psello: *Michaelis Pselli Orationes panegyricae*, a cura di G.T. DENNIS, Leipzig 1994, Oration 1 (13.261–66) e (13.267–77), Oration 4 (62.155–69); N.P. ŠEUČENKO, *Wild animals...*, cit., pp. 77-78.

¹⁸⁹ M. MC CORMIK, *Vittoria eterna; sovranità trionfale nella tarda antichità, a Bisanzio e nell'occidente altomedievale*, Milano 1993, p. 122.

¹⁹⁰ N. NICHOLAS, G. BALOGLOU, *An Entertaining tale of quadrupeds*, New York 2003, pp. 36, 439-440.

¹⁹¹ Ivi p. 439.

¹⁹² R. JANIN, *Constantinople byzantine*, Paris 1964, p. 129; P. GILLES, *The Antiquities of Constantinople*, trans. J. BALL, New York 1988, p. 190.

volle transitare in altra porta se non da quella Aurea¹⁹³. Essa era fortemente connessa all'idea del trionfo imperiale anche perché sull'attico spiccava, sul modello della porta trionfale domiziana di Roma, una monumentale quadriga di elefanti in bronzo, ammirata ancora nel 1204 dai cronisti crociati¹⁹⁴.

Seguendo la *Mese* -l'arteria stradale principale della città- il lungo corteo proseguiva verso il cuore della capitale, per compiere una fondamentale sosta presso il foro di Costantino dove l'imperatore doveva rendere omaggio al fondatore della capitale. Una statua in bronzo di un elefante era anche nel foro, strettamente connessa alla colonna di porfido di Costantino, simbolo stesso della città¹⁹⁵. A quel punto il corteo proseguiva diretto verso l'*Augusteion*, la piazza imperiale che connetteva Santa Sofia con il Palazzo e più in là con l'ippodromo. Anche qui, tra le statue che ornavano i suoi porticati, era citata nelle fonti quella di un elefante¹⁹⁶. Il corteo si concludeva con la solenne celebrazione in Santa Sofia e con l'acclamazione della folla assiepata nell'ippodromo della città, luoghi per eccellenza legati ideologicamente alla sovranità imperiale, che si mostrava in tutta la sua sacralità ai suoi sudditi. Nell'area della grande cattedrale bizantina, tempio delle incoronazioni ufficiali degli imperatori furono rinvenute lastre in marmo, forse plutei di una qualche recinzione dell'interno, che mostrano un elefante bardato passante innanzi a un palma, inscritto in un elemento circolare¹⁹⁷ (fig. 25). Infine nell'ippodromo, che da spazio ludico si trasformò con il tempo in piazza 'politica', dove tra acclamazioni e canti l'imperatore si mostrava in tutto il suo splendore, Niceta Coniata cita un'ennesima statua in bronzo di elefante «che scuoteva la proboscide». L'effigie era collocata di fronte al *katisma* sulla 'spina' del circo, tra altre statue che enfatizzavano la propaganda imperiale, da dove le avide mani crociate «incapaci di amare il bello»¹⁹⁸ lo prelevarono per farne moneta, come riferisce affranto Coniata, a proposito del sacco della città nel 1204.

Tra i luoghi connessi con l'ideologia del potere non si può escludere la residenza imperiale, i Sacri Palazzi degli imperatori bizantini, dove in un mosaico scoperto tra gli anni Trenta e Cinquanta del XX secolo, pertinente a

¹⁹³ Per l'*adventus* ufficiale degli imperatori in città e l'ingresso del 15 Agosto 1261 di Michele VIII cfr. E. CONCINA, *La città bizantina*, Bari 2003, pp. 17 e 40.

¹⁹⁴ La quadriga venne realizzata, forse, in memoria dell'*adventus* di Teodosio I dopo un tentativo di usurpazione, come ricorda un epigrafe che cita: "*Haec loca Theodosius decorat post fata tyranni/aurea saecula gerit qui portam construit auro*"; R. JANIN, *Constantinople Byzantine: développement urbain et répertoire topographique*, Paris 1961, p. 269; C. MANGO, *The Triumphal way of Constantinople and the Golden Gate*, *Dumbarton Oaks Papers*, 54/2000, p. 188; G. MACCHIARELLA, *Teodosio il Grande, la porta Aurea e l'Egitto: note marginali*, in *Medioevo: immagine e ideologia*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-27 sett. 2002) a cura di A.C. Quintavalle, Parma 2003, p. 80; per la citazione al tempo delle crociate cfr. S. RONCHEY, T. BRACCINI, *Il romanzo di Costantinopoli*, Torino 2010, p. 765.

¹⁹⁵ *Constantinople in the early eighth century: the Parastaseis syntomoi Chronikai*, a cura di A. CAMERON, I. HERRIN, New York 1984, p. 48; S. BASSETT, *The Urban Image of Late Antique Constantinople*, Cambridge 2004, p. 204; M. DELLA VALLE, *Costantinopoli e il suo impero: arte architettura, urbanistica nel millennio bizantino*, Milano 2007, p. 47.

¹⁹⁶ N. NICHOLAS, G. BALOGLOU, *An Entertaining...*, cit., pp. 22-23.

¹⁹⁷ La grandezza del pluteo è di 90x127 cm, datato all'XI secolo, un tempo era nel lapidario del nartece della chiesa, oggi nel museo archeologico di Istanbul. A. GRABAR, *Sculptures Byzantines...*, cit., p. 38, fig. pl. IV a.

¹⁹⁸ J. VAN DIETEN, DE GRUYTER, *Nicetae Choniatae historia*, Berlin-New York 1975, pp. 649-654; V. GALLIAZZO, *I cavalli di S. Marco*, Milano 1981, p. 64 e ss.

un vestibolo porticato datato al VI secolo, vi sono ben due immagini di elefanti; entrambe sono da connettere con il trionfo e la gloria del sovrano bizantino: la prima, lacunosa ma leggibile, mostrava il trionfale ritorno di Dioniso dall'Oriente, con il dio bambino assiso sulla testa di Pan seguito in corteo da un elefante indiano¹⁹⁹, mentre l'altra era uno *zodia* con un maestoso elefante intento a soffocare un feroce leone, stringendogli la proboscide intorno al collo (fig. 26)²⁰⁰. Tale immagine, come le altre presenti nel mosaico, non evocava un combattimento reale, ma un lontano ricordo delle *venationes*, visto che tali giochi erano stati vietati da Anastasio I nel 498²⁰¹. Essa, come la scena con il grifone che divora una lucertola, il grifo contro un cammello, l'aquila con il serpente, le pantere e il cerbiatto, si caricava di messaggi simbolici legati al potere del sovrano e alla sua autorità, capace di trionfare sulle forze avverse. Già Macchiarella aveva sottolineato come tali scene fossero intimamente connesse all'ideologia del potere, sulla scia di esempi sasanidi, e come l'elefante fosse un simbolo imperiale quanto e se non più del leone²⁰².

Una delle immagini più interessanti del mosaico non può che essere, ai fini del nostro studio, la lotta tra l'elefante e il leone (fig. 26). La fiera, considerata simbolo e attributo regale in gran parte del Medioevo²⁰³, è qui vinta dall'elefante 'bizantino', quasi una simbolica riproduzione, in forme animali, del potere dell'imperatore greco capace di vincere qualsiasi regnante gli si opponesse. Il sovrano bizantino infatti, si considerava ideologicamente superiore a tutti gli altri regnanti e unico rappresentante di Cristo sulla Terra²⁰⁴. Una scena dal medesimo valore simbolico e politico, veicolata attraverso lo stesso linguaggio animalistico, ma che utilizzava l'immagine del leone che domina un cammello, venne ricamata nelle regie officine palermitane sul manto di Ruggero II²⁰⁵ (fig. 27). Come più volte sottolineato dagli studiosi il mantello venne realizzato per esser mostrato e percepito soprattutto dai sudditi musulmani, come simbolo di dominazione del leone 'normanno' sul cammello 'arabo'²⁰⁶. Questa immagine, fortemente

¹⁹⁹ A. CUTLER, *The Elephants of the Great Palace Mosaic*, Bulletin de l'Association internationale pour l'Étude de la mosaïque antique, 10/1985, pp. 126-127; G. MACCHIARELLA, *Sull'iconografia dei simboli del potere tra Bisanzio, la Persia e l'Islam*, in *La Persia e Bisanzio*. Atti dei convegni dei Lincei (Roma, 14-18 ottobre 2002), Roma 2004, p. 598 e ss.

²⁰⁰ J. TRILLING, *The soul of the Empire. The Style and Meaning in the Mosaics Pavements of the Byzantine Imperial Palace in Constantinople*, *Dumbarton Oaks Papers*, 42/1989, pp. 27-72; W. JOBST, *Il mosaico del Palazzo imperiale di Costantinopoli*; *Restauro-Iconografia-Cronologia*, *Byzantinistica*, 8/2006, pp. 1-18; K. DARK, *Roman architecture in the Great Palace of the byzantine emperors at Constantinople during the sixth to ninth centuries*, *Byzantion*, 77/2007, pp. 87-104.

²⁰¹ A. CAMERON, *Porphyrius. The Chariotier*, Oxford 1973, pp. 228-229; K. DARK, *Roman Architecture...*, cit., p. 101.

²⁰² Nel mosaico vi sono diversi gruppi di *zodia*, bloccati nel momento di maggiore intensità e drammaticità della lotta, a suggerire non un'interpretazione meramente descrittiva, ma piuttosto simbolica. G. MACCHIARELLA, *Sull'iconografia dei simboli del potere...*, cit., pp. 615-616.

²⁰³ Sin nel cosiddetto '*Physiologus*: versione Bis', prima traduzione dell'originale greco attestata già dall'VIII secolo, si affermava che il termine 'leone' sia in greco che in latino significava «Re», in quanto esso era per il Fisiologo il principe degli animali. Teoria riproposta anche da Isidoro di Siviglia e da quasi tutti i padri della Chiesa – Ambrogio, Origene, Rabano Mauro – che lo accostarono ben presto all'immagine del Cristo, 'signore della terra': *Bestiari Medievali...*, cit., pp. 14-15; M. PASTOUREAU, *Bestiari...*, cit., pp. 57-65.

²⁰⁴ F. DE' MAFFEI, *La seta a Bisanzio...*, cit., p. 92.

²⁰⁵ W. TRONZO, *Il manto di Ruggero II. Le parti e il tutto*, in *Nobiles Officinae...*, cit., pp. 257-263.

²⁰⁶ R. ETTINGHAUSEN, W. HARTNER, *The Conquering lion, a symbol of political or military power*, *Oriens*, 17/1964, p. 164; R. ELZE, *Le insegne del potere*, in *Strumenti, tempi e luoghi di comunicazione nel Mezzogiorno normanno-svevo*,

politica, ci riporta alla scena riproposta nel mosaico tranese, speculare e inversa a quella costantinopolitana, dove è il grifo a trionfare sull'elefante 'imperiale'.

8- L'elefante imperiale in Puglia: dalle arti sontuarie a quelle monumentali.

Nel Meridione d'Italia l'idea trionfale del pachiderma non era affatto nuova. Basti l'esempio dei seggi episcopali dell'XI secolo, la cui origine e simbologia è stata magistralmente studiata dal Grabar²⁰⁷. Tra essi vanno menzionati il seggio del vescovo Ursone a Canosa (fig. 29a), ma anche quello di Calvi, in Campania, a cui si può aggiungere quello frammentario di Mazara del Vallo, tutti sorretti da due elefanti²⁰⁸. I pachidermi nel loro ipotetico e lento incedere, reggendo la cattedra vescovile sul dorso, non fanno altro che perpetrare la memoria dei 'carri' trionfali imperiali (fig. 29b) e dei seggi dei regnanti orientali, mediati attraverso opere islamiche ma di origine sasanide²⁰⁹. Analogo ai seggi vescovili dell'XI-XII secolo, recanti elefanti come sostegno e immagine di 'trionfo profano', risulta un quarto esemplare, di cui oggi si conservano solo alcune parti smembrate nel Museo Diocesano di Trani: collocato originariamente nel presbiterio della cattedrale tranese, l'antico trono del prelado era sostenuto anch'esso da elefanti²¹⁰.

La presenza di tali elementi è da connettere certamente a manufatti d'arte islamica, quali acquamanili, stoffe o piccoli oggetti portatili che circolavano nel Meridione d'Italia soprattutto in epoca normanna. Basti fare l'esempio dei cosiddetti scacchi di 'Carlo Magno'²¹¹, attribuiti alle botteghe

atti delle undicesime giornate normanno sveve (Bari 26-29 ottobre 1993), Bari 1995, p. 122; R. BAUER, *Manto di Ruggero II* in *Nobiles officinae...*, cit., pp. 45-49, in part. p. 46.

²⁰⁷ A. GRABAR, *Trônes épiscopaux du XI et XII siècle en Italie méridionale...*, cit., vol. I, Paris 1968, pp. 365-392, fig. pl. 90-105.

²⁰⁸ Per il trono vescovile di Canosa: *Alle sorgenti del romanico...*, cit., pp. 86-91; C. AVERY, *The Elephant in Italian Sculpture; Romanesque to Renaissance*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Lecce, 9-10-11 giugno 2004), vol. I, a cura di L. GAETA, Lavello 2007, pp. 302-303; per Calvi: *La scultura d'età normanna tra Inghilterra e Terrasanta*, a cura di M. D'ONOFRI, Roma-Bari 2001, p. 92; per Mazara del Vallo: F. GANDOLFO, *Gli elefanti di Mazara del Vallo*, in *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di studi offerti a Pina Belli d'Elia*, a cura di L. DEROSA, C. GELAO, Foggia 2011, p. 51.

²⁰⁹ «Dans l'Iran Arsacide, puis Sassanide, les trônes portés par les animaux [...] sont particulièrement fréquents». «témoignent d'une influence certain des oeuvres islamiques de cette époque». «...les éléphants des trônes épiscopaux de Canosa et Calvi dérivant des éléphants des chars triomphaux romains.»: A. GRABAR, *Trônes épiscopaux...*, cit., pp. 375, 381, 383.

²¹⁰ B. RONCHI, *La cattedrale di Trani*, Fasano 1985, pp. 23-24; P. BELLI D'ELIA, *Puglia...*, cit., p. 185; C. AVERY, *The Elephant in Italian Sculpture...*, cit., p. 303.

²¹¹ Gli studi hanno abbondantemente dimostrato come questi non appartennero mai a Carlo Magno, ma giunsero tra i tesori di Saint Denis attraverso varie strade. Secondo Pastoureau gli scacchi vennero acquistati da Filippo Augusto a Salerno in occasione della crociata del 1190, o furono donati forse a Filippo III di rientro dalla Terrasanta. Per altri autori erano in possesso di Ruggero il Gran Conte o di suo figlio Ruggero II e giunsero a Parigi quale dono di Carlo I d'Angiò. M. PASTOUREAU, *L'échiquier de Charlemagne. Ven jeu pour ne pas jouer*, Paris 1990, pp. 34-35 e n. 25; L. SPECIALE, *Il gioco dei Re. Intorno agli "Scacchi di Carlo Magno"*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*. Atti del convegno internazionale di studi, (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A.C. Quintavalle, Parma 2007, pp. 238-248; EADEM, *Gli scacchi nell'Occidente latino. Materiali e appunti per un dossier iconografico*, in *Gli scacchi e il chiostro*. Atti del convegno nazionale di studi, (Brescia, 10 febbraio 2006), a cura di A. BARONIO, Civiltà Bresciana, 16, 2007, pp. 97-128; EAD., *Ludus scachorum: il gioco dei re. Forma e iconografia degli scacchi tra l'Italia meridionale e l'Europa*, in *L'enigma degli avori medievali. Da Amalfi a Salerno*, vol. I, Catalogo della mostra a cura di F. Bologna, (Salerno 20 dicembre 2007-30 aprile 2008), Napoli 2008, pp. 203-229; EAD., *Guerra e pace. Ancora sugli 'scacchi di Carlo Magno'*, in *Tempi e forme...*, cit., pp. 73-81.

salernitane dell'XI secolo, dove un elefante (fig. 28) costituisce la figura dell'alfiere (da *Al-fil* che significa elefante). Chiese e abbazie medievali non di rado tesaurizzavano i pezzi da gioco degli scacchi come parte dei beni da ostentare. Si trattava, dunque, di manufatti simbolici, il cui valore non riguardava la loro qualità estetica, ma le credenze che ruotavano attorno a essi e al tipo di materiale in cui erano realizzati, assicurando al possessore prestigio e potere²¹². Non a caso nel periodo normanno (XI-XII secolo), venne realizzata la maggior parte degli elefanti stilofori nelle chiese di Puglia (figg. 15-16), forse ispirati proprio a pezzi di scacchi di origine islamica presenti nei tesori delle grandi cattedrali della regione, dono dei signori normanni, come sembra suggerire l'immagine di un elefante con guide sul portale di San Giovanni al Sepolcro a Brindisi²¹³, quasi una letterale trasposizione di un *Al-fil* d'avorio (figg. 19d e 28).

Carlo Magno stesso era intimamente legato all'ideologia dell'elefante a cui non doveva essere estraneo il significato di emblema imperiale se, come riporta Eginardo, volle possederne un esemplare che gli giunse in dono dall'Egitto²¹⁴. Inoltre, a suggello del fatto che anche nel Medioevo latino l'idea imperiale si esprimeva visivamente con la figura del pachiderma, Carlo fu sepolto ad Aquisgrana avvolto in una preziosissima stoffa di origine bizantina che riportava proprio l'immagine dell'elefante inserita in elaborati medaglioni²¹⁵ (fig. 30). Leone III, il papa che incoronò l'imperatore a Roma nella notte di Natale dell'800, possedeva, secondo il *Liber Pontificalis*, dodici stoffe seriche con immagini dell'animale di cui due, in porpora siriana con bordi in oro, vennero donate a Carlo stesso²¹⁶. Anche il *Chronicon* Cassinese ci informa di pregiati doni come il «*pallium magnum cum elephantis*» offerto al clero del monastero benedettino, dall'imperatrice Agnese, moglie di Enrico III, nell'XI secolo²¹⁷. Manufatti sontuosi e sete dunque che gli artisti potevano copiare e riprodurre nelle loro opere, veicolandone il messaggio. Un esempio di come dovevano apparire tali tessuti, ostentati nelle chiese come pregiati velari, ci è offerto dalla decorazione in S. Maria della Libertà a Foro Claudio (fig. 31), in Campania,

²¹² M. PASTOUREAU, *Medioevo simbolico*, Bari 2005, pp. 253-254.

²¹³ L. SPECIALE, *Il gioco dei Re...*, cit., p. 234.

²¹⁴ Carlo Magno inviò nel 787 un'ambasciata ad *Harun-al Rashid* sultano d'Egitto. In risposta, tra i doni inviati da *Harun* all'imperatore franco, vi era quello che Eginardo ci dice essere il suo unico elefante, chiamato *Abul Abbas*. A prestar fede a Eginardo, biografo del sovrano, l'unico obiettivo dell'ambasciata sarebbe stato quello di ottenere l'elefante. Dopotutto a Carlo Magno non doveva essere estranea la simbologia imperiale legata all'animale e al suo possesso in un serraglio reale, come simbolo vivente del suo potere. E al contempo *Harun-al Rashid* sapeva cosa significava donare un pachiderma quale riconoscimento di potere sovrano, sia per chi lo donava che per chi lo riceveva: G. MUSCA, *Carlo Magno e Harun al Rashid*, Bari 1963, pp. 13, 18-22; L. NEES, *El elefante...*, cit., pp. 37-38.

²¹⁵ Molte sete orientali, giunsero in Occidente come doni, o quali sudari di reliquie e imperatori, motivo per il quale molti esemplari provengono da tombe. La seta di Carlo Magno, conservata nel tesoro della cattedrale di *Aix-la-Chapelle* (o *Aachen*, l'antica Aquisgrana), mostra elefanti passanti a destra innanzi a una palmetta, iscritti in medaglioni. Un'iscrizione riportata sul tessuto, pur non menzionando l'imperatore sotto cui venne eseguita, ci informa che venne realizzata presso le antiche terme di *Zeuxippo* a Bisanzio, prossime alle «porte del Palazzo». La seta riporta anche i nomi dei funzionari dell'atelier imperiale: Michele Primicerio e Pietro arconte di *Zeuxippo* che hanno permesso la datazione al X secolo: D. TALBOT RICE, *Arte a Bisanzio*, Firenze 1959, pp. 34, 85; A. GRABAR, *Les succès des Arts Orientaux à la cour Byzantine sous les Macédoniens*, in *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen âge*, vol. II Paris 1968, pp. 267-269 pl. 57; F. DE' MAFFEI, *La seta a Bisanzio...*, cit., p. 91; A. MUTHESIM, *Studies in Byzantine and Islamic silk weaving*, London 1995, pp. 64-65; F. COSMELLI, *L'elefante, l'albero...*, cit., p. 110.

²¹⁶ X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement...*, cit., p. 269.

²¹⁷ C. AVERY, *The Elephant in Italian...*, cit., p. 304; F. DE' MAFFEI, *La seta a Bisanzio...*, cit., p. 91.

dove nell'abside è distesa una finta stoffa rotata includente elefanti con torre sul dorso, databile tra la fine del XII e gli inizi secolo successivo²¹⁸.

La simbologia del potere imperiale legata al pachiderma venne usata efficacemente ancora in pieno XIII secolo da Federico II. Dopo aver sconfitto la lega a Cortenova, fece celebrare un trionfo degno di un antico imperatore romano a Cremona. Il corteo trionfale, aperto dall'Imperatore a cavallo, aveva il suo fulcro nell'immagine del carroccio milanese, catturato a onta degli sconfitti e fatto sfilare per la città con l'asta spezzata, trainato da un monumentale elefante, bardato con le insegne imperiali raffiguranti l'aquila romana, mentre sul dorso portava una torretta in legno con un manipolo di trombettieri²¹⁹. Giova ricordare che la presenza degli animali esotici nei cortei federiciani era minuziosamente programmata e corrispondeva all'idea dell'Imperatore di influenzare l'immaginario della gente²²⁰. Di questa dimensione teatrale degli animali esotici e del corteo cremonese parla esplicitamente Matteo Paris, grazie al quale abbiamo anche una miniatura che ritrae il pachiderma del sovrano (fig. 32). Federico II così faceva rivivere, nell'immagine dell'elefante 'imperiale' che trascina il nemico sconfitto, l'idea stessa dell'imperatore «*felix, victor ac triumphator*».

9- L'iconografia del grifone: dal Cristo al re normanno.

Forse fu basandosi sull'associazione simbolica con l'immagine imperiale che l'elefante tranese venne composto, a minute tessere, nel mosaico della cattedrale pugliese quasi un cinquantennio prima del trionfo di Federico II a Cremona.

Chiarita l'interpretazione 'imperiale' del pachiderma, l'immagine del grifone che lo ghermisce a Trani può forse avere anch'essa più livelli di interpretazione. Animale cristologico, come precedentemente dimostrato, il grifo potrebbe rappresentare, a un livello di lettura più immediato, l'immagine del Cristo che punisce un peccatore o un peccato (la superbia o l'orgoglio?), perfettamente in linea con la lettura comparata del volo di re Alessandro e del Peccato dei Progenitori, presenti nel mosaico tranese, entrambi esempi dell'ambizione umana punita.

Tuttavia anche il grifo a una interpretazione più profonda potrebbe alludere, come l'elefante, a un preciso simbolo profano, politico e dinastico. Se osservassimo la sua capillare presenza nell'abito della Sicilia normanna, esso risulterebbe perfettamente integrato tra gli emblemi usati dai sovrani d'Altavilla. Accanto al leone, insegna regia sin dai tempi della conquista del

²¹⁸ A. MARINI CERARDI, *La basilica di S. Maria in Foro Claudio (IV-V sec. d.C. XI sec.)*, Marina di Minturno 1990; IDEM, *La basilica di S. Maria in Foro Claudio*, Civiltà Aurunca, 12-13/1990, pp. 39-46.

²¹⁹ R. ELZE, *La simbologia del potere nell'età di Federico II*, in *Politica e cultura nell'Italia di Federico II*, a cura di S. Gensini, Pisa 1986, p. 208; IDEM, *Le insegne del potere...*, cit., p. 128; P. CORSI, *Le celebrazioni laiche*, in *Strumenti, tempi...*, cit., p. 215; D. ABULAFIA, *Federico II. Un imperatore medievale*, Torino 1990, p. 101; S. TRAMONTANA, *Vestirsi e travestirsi in Sicilia*, Palermo 1993, pp. 185-191; F. MENANT, *Cremona al tempo di Federico II*, in *Cremona città imperiale. Nell'VIII centenario della nascita di Federico II*, Atti del convegno internazionale di studi (Cremona 27-28 ottobre 1994), Cremona 1999, p. 22.

²²⁰ S. TRAMONTANA, *Giochi, feste, spettacoli*, in *Uomo e ambiente nel Mezzogiorno normanno svevo*, Atti delle ottave giornate normanno-sveve (Bari 20-23 ottobre 1987), a cura di G. Musca, Bari 1989, p. 329 e ss.; IDEM, *Vestirsi e travestirsi...*, cit., pp. 185-191.

Meridione²²¹, i colti ambienti di corte affiancarono ben presto anche l'immagine di altri animali che potessero indicare la potenza normanna e la scelta del grifone, a tal fine, non fu assolutamente casuale. L'uso di un animale fortemente cristologico come il grifo per fini 'politici', non stupisce alla luce dell'uso propagandistico che veniva fatto dell'elefante dagli imperatori d'Oriente e d'Occidente ma, nel caso del sovrano siciliano, l'assimilazione regia del grifone andava a inserirsi in quel processo di mimesi con il Cristo attuato dai re normanni già con Ruggero II.

Per fare un esempio di tale politica si può citare Ernst Kitzinger che, in un saggio del 1950, interpretava il mosaico raffigurante Ruggero II incoronato da Cristo, all'interno della Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio (detta della Martorana) a Palermo, come un'esplicita sovrapposizione delle due figure regali, il sovrano celeste e quello terrestre. Tale fine era stato pienamente raggiunto nel pannello, secondo lo studioso, anche attraverso una quasi blasfema somiglianza fisiologica nei due volti rappresentati: quelli del Cristo e del normanno, attraverso il motivo, tipicamente bizantino e ottoniano, della *Christomimesis*²²². L'uso del grifone, simbolo al contempo teologico e immagine del potere sovrano del Cristo da parte dei re normanni, non poteva che essere una diretta conseguenza di tale politica e fu soprattutto la propaganda regia, legata alla corte palermitana, a legare indissolubilmente l'animale ai sovrani d'Altavilla.

Alcuni esempi potranno spiegare meglio tale assimilazione. Nel Palazzo reale di Palermo, teatro privilegiato dell'esibizione del potere regio, nella cosiddetta 'sala di re Ruggero', la volta ostenta i simboli stessi della maestà normanna: il leone e il grifone²²³; inoltre, gli inventari della Cappella Palatina descrivono abbondantemente la presenza dell'animale su cappe, piviali e sete pregiate²²⁴ ostentate durante le cerimonie, senza contare le stoffe provenienti dal '*regio ergasterio*' palermitano e donate a 'famigliari' e vescovi, che recano variamente l'animale, affrontato o in *rotae*. Le vesti stesse dei sovrani, esibendo il grifone ricamato sugli indumenti, dovevano rendere ancora più immediata l'identificazione con il re normanno; basti ricordare i grifi dorati che onorano le scarpe, gli scapolari, i polsini e l'orlo delle "vesti dell'incoronazione" di Guglielmo II, conservate a Vienna²²⁵.

Infine a ulteriore suggello dell'uso del grifone quale emblema regio normanno, si può osservare il monumento simbolo della munificenza del

²²¹ Il leone era l'animale araldico degli Altavilla, non solo è rappresentato mentre schiaccia il cammello arabo, nel noto mantello delle incoronazioni, ma i cronisti, più volte, hanno paragonato lo stesso Ruggero II a un leone: A. CILENTO, A. VORNOLI, *Arabi e Normanni in Sicilia e nel Sud dell'Italia*, Udine 2008, p. 267.

²²² E. KITZINGER, *On the Portrait of Roger II in the Martorana in Palermo*, Proporzioni. Studi di Storia dell'Arte, 3 /1950, pp. 30-35. L'autore è tornato su tali argomenti all'interno della monografia dedicata ai mosaici della Martorana: IDEM, *I mosaici di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo*, Palermo 1990, pp. 197-198; non concorda con questa teoria: M. VANNONI, *Rex et sacerdos e christomimetes. Alcune considerazioni sulla sacralità dei re normanni di Sicilia*, *Mediaeval Sophia*, 12/2012 (luglio-dicembre), pp. 268-284.

²²³ W. Tronzo, *Il palazzo dei Normanni di Palermo come esibizione*, in *Nobiles Officinae...*, cit., p. 26, fig. 5.

²²⁴ M. ANDALORO, *La cappella Palatina di Palermo e l'inventario...*, cit., pp. 91-115.

²²⁵ B. ROTRAUD, *Il Manto di Ruggero II e le vesti regie*, in *Nobiles officinae...*, cit., pp. 171-181; IDEM, *Alba di Guglielmo II*, I.3, in *Ivi*, vol. I, pp. 55-59; IDEM, *Scarpe (sandalia)*, I.5, in *Ivi*, pp. 62-63.

sovrano: il complesso di Monreale²²⁶. Qui la sua ostentazione diventa quasi ossessiva. Nel susseguirsi di capitelli del chiostro benedettino, fondato da Guglielmo II, si affollano le immagini di *zodia* aventi il grifone quale protagonista (figg. 33a-b), o esso è semplicemente posto a decoro degli stessi (fig. 34). A questi esempi vanno aggiunti gli elementi ormai perduti ma a noi noti attraverso la descrizione di un viaggiatore del Quattrocento, Nompars de Caumont, il quale ci informa che il chiostro era decorato su: «ciascuno dei lati da un grifone dal quale si versa l'acqua fresca notte e giorno»²²⁷. Il cortile era abbellito dunque da ben quattro fontane con l'emblema del sovrano, forse semplicemente il capo dell'animale fantastico, dal cui becco veniva versata limpida acqua nel giardino del monastero.

Nella basilica adiacente, mausoleo del sovrano, la rappresentazione dell'animale resta costante. Se la grande porta bronzea d'ingresso alla chiesa, realizzata da Bonanno Pisano²²⁸, reca negli ultimi quattro riquadri in basso, due per ogni imposta, l'immagine di due grifoni rampanti e altrettanti leoni, simboli del re (fig. 35), è nella basilica, a mio parere, dove si esprime con forza l'identificazione dell'immagine dell'animale fantastico con il sovrano normanno. Il trono di Guglielmo II, posto nel presbiterio, è infatti decorato con due lastre marmoree a traforo in cui si fronteggiano, speculari tra loro, superbi grifoni (fig. 36), prossime alla placchetta in avorio con il medesimo soggetto, oggi conservate al Bargello e datate al XII secolo, proveniente dalle officine arabo-normanne di Palermo²²⁹.

Se ne deduce dunque che allo stesso modo dell'elefante, che per tutto il mondo antico e il Medioevo venne visto come l'immagine simbolo degli imperatori, nel regno normanno di Sicilia accanto al leone, il grifone indicò ben presto l'emblema del sovrano ideale a imitazione del Cristo.

10- Note conclusive: sul valore effettivo dell'iconografia tranese.

Può dunque l'elefante a Trani alludere a un 'ideale imperiale' sconfitto? E per di più sconfitto da forze normanne? Essere letto più come un manifesto politico che come un'immagine sacra, forse allusivo alle vicende del tempo più che alla salvezza delle anime dei fedeli? Ho già accennato a come alcuni mosaici invitassero esplicitamente a meditare sulle immagini rappresentate²³⁰, e come altri siano interpretabili quali immagini allusive alla lotta tra crociati e saraceni²³¹, si pensi ai casi con scene di

²²⁶ La bibliografia sulla storia del duomo di Monreale e del suo chiostro è vastissima; a titolo esemplificativo: cfr. R. SALVINI, *Il chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia*, Palermo 1962; C.D. SHEPPARD, *Iconography of the cloister of Monreale*, The Art Bulletin, 31,3/1949, pp. 159-169; ID., *A stylistic analysis of the cloister of Monreale*, The Art Bulletin, 34,1/1952, pp. 35-41; T. DITTELBACH, *Rex imago Christi. Der Dom von Monreale. Bildsprachen und Zeremoniell in Mosaikkunst und Architektur*, Wiesbaden 2003.

²²⁷ H. BRESC, *Una stagione in Sicilia: Nompars de Caumont a Isnello (1420)*, la Fardella, 6/1987 1-2, (gennaio-agosto), pp. 16, 20.

²²⁸ W. MELCZER, *La porta di Bonanno a Monreale. Teologia e poesia*, Palermo 1987; IDEM, J. White, *The Bronze Doors of Bonanno and the Development of Dramatic Narrative*, Art History, 11-2/1988, pp. 158-194; W. MELCZER, *Le porte bronzee di Bonanno Pisano*, in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, a cura di S. Salomi, Roma 1990, pp. 373-388, tavv. 335-359; V.PACE, *Da Amalfi a Benevento: porte di bronzo figurate dell'Italia meridionale medievale*, Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana, 25/2003, p. 53, fig. 16.

²²⁹ G. VACCARI, *Placchetta con Grifi*, II.18, in *Nobiles Officinae...*, cit., vol. I, p. 153.

²³⁰ Cfr n. 82.

²³¹ A. SEGAGNI MALACART, s.v. *Bobbio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. III, Roma 1992, p. 541; S. MINGUZZI, *"HIC: MILITES: EXIERUNT...ET: VENERUNT AD PRELIUM"*, *L'iconografia del cavaliere in battaglia nei mosaici*

battaglia nei mosaici di Bobbio, Casale Monferrato, Ravenna, o in Puglia a Giovinazzo o nella rotta di Roncisvalle del perduto mosaico brindisino.

Per rispondere alla domanda che ci siamo posti poc'anzi, ai fini del presente studio un valido sostegno ci giunge dalle conclusioni tratteggiate, relativamente al quadro storico in cui vennero realizzati i mosaici pugliesi, dalla Frugoni²³², con la quale è concorde più di recente Castiñeiras²³³. La studiosa ha proposto una lettura politica, in chiave anti-bizantina, dei mosaici pugliesi intorno alla presenza capillare del 'viaggio di Alessandro Magno'. L'iconografia del macedone, assiso in trono tra due grifoni, episodio che si concludeva con la caduta di Alessandro dal cielo, alluderebbe per la studiosa alla superbia punita dei *basilei* bizantini che consideravano, non a caso, il macedone l'immagine stessa del sovrano ideale, e con il quale il paragone era una costante nei poemi encomiastici degli autocrati greci²³⁴. L'idea stessa della superbia punita, veniva sottolineata dall'accostamento con scene bibliche di punizione del medesimo peccato: si veda a Otranto la vicinanza tra Alessandro e l'episodio della torre di Babele, o a Trani la contiguità con il pannello del Peccato dei Progenitori.

Nell'ottica dei circoli culturali normanni dell'XI-XII secolo, fortemente anti-bizantini, un testo come la leggenda di Alessandro, nota sin dal X secolo nel Meridione d'Italia e interpretata in senso negativo, venne contrapposta all'immagine del re normanno Guglielmo I, esaltato nel pavimento idruntino come «*rex magnificus et triumphans*»²³⁵. Ci si potrebbe chiedere a cosa alludessero Pantaleone e il vescovo Gionata, nell'apporre sul mosaico quelle parole encomiastiche. *Triumphans* su chi?

Nella metà del XII secolo il re normanno aveva piegato i riottosi baroni del regno e le città ribelli di Puglia, che avevano appoggiato l'invasione bizantina di Bari, Trani, Brindisi e ricacciato una prima volta l'esercito imperiale; in seguito aveva definitivamente reso vani i reiterati tentativi dell'imperatore Manuele I Comneno di recuperare l'antico Catepanato d'Italia. Mostrare dunque il nemico umiliato ed esaltare così il *triumphator*

medievali dell'Italia settentrionale, in Atti del IX Colloquio dell'AISCOM (Aosta, 20-22 febbraio 2003), a cura di C. Angelelli, Ravenna 2004, pp. 557-568; per i mosaici pugliesi: cfr. R. CARRINO, *Il pavimento musivo presbiteriale della cattedrale di Giovinazzo. Analisi preliminare*, in Atti del III Colloquio AISCOM (Bordighera, 6-10 dicembre 1995) a cura di F. Guidobaldi, A. Giglia Guidobaldi, Bordighera 1996, pp. 705-722; R. JURLARO, *Nuove documentazioni figurative per la storia medievale della chiesa di Brindisi*, Osservatore romano, 153/1970, p. 3; N. RASH FABBRI, *A Drawing in the Bibliothèque Nationale and the Romanesque mosaic floor in Brindisi*, Gesta, 13/1974, p. 5 e ss., fig. 9; P. BELLI D'ELIA, s.v. *Brindisi*, in *Enciclopedia...*, cit., pp. 755-758; R. CARRINO, *Il mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi*, in *XLIII Corso di cultura sull'Arte ravennate e bizantina*. Seminario internazionale di studi sul tema "Ricerche di Archeologia e topografia" (Ravenna 1997), Ravenna 1998, pp. 193-221.

²³² C. FRUGONI, *La fortuna di Alessandro Magno dall'antichità al Medioevo*, Firenze 1978, p. 116 e ss.

²³³ M.A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *L'Alessandro anglonormanno e il mosaico di Otranto: una ekphrasis monumentale?*, Troianalexandrina, 4/2004, p. 44 e ss.; IDEM, *L'Oriente immaginato nel mosaico di Otranto*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*. Atti del Convegno internazionale di studi, (Parma, 21-15 settembre 2004), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, p. 598.

²³⁴ C. FRUGONI, *La fortuna di Alessandro...*, cit., p. 1; R. CARRINO, *L'ascensione di Alessandro tra Oriente e Occidente: le testimonianze monumentali in Italia*, in *Corso di Cultura Ravennate e Bizantina*, 41, Ravenna 1994, p. 339.

²³⁵ Giova ricordare che Roberto il Guiscardo dopo la vittoria in battaglia su Alessio I Comneno, fece apporre sulla facciata della cattedrale di Salerno un'iscrizione in cui si dichiarava: «*Robertus dux Romani imperii maximus Triumphator*». Un'epigrafe carica di implicazioni antibizantine: C. FRUGONI, *La fortuna di Alessandro...*, cit., p. 120; M.A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *L'Alessandro anglonormanno...*, cit., p. 44.

sull'imperatore sconfitto, doveva essere argomento di discussione nella corte normanna, a cui il vescovo idruntino Gionata, committente del mosaico, era certamente legato. Non a caso le immagini del macedone vennero realizzate, nella seconda metà del XII secolo, programmaticamente in quelle città storicamente legate a Bisanzio. A Otranto e Taranto, storici capisaldi bizantini della regione, la prima delle quali elevata da Costantinopoli nel X secolo a sede Metropoli, forse a Brindisi, intimamente legata alla politica normanna la cui cattedrale si doveva all'iniziativa regia²³⁶ e infine a Trani. La città era sin dall'XI secolo uno dei centri più tenacemente bizantini della Puglia²³⁷. Basti ricordare a tal fine la figura dell'arcivescovo Giovanni, amico del catepato Argiro e del patriarca di Costantinopoli nonché 'sinkello' dell'imperatore Costantino IX, a cui si rivolse personalmente, dopo la vittoria normanna a Civitate, per evidenziare l'urgenza di un suo intervento in Terra di Puglia. Uomo di fiducia dell'Imperatore e difensore degli interessi bizantini nella regione, venne ricordato a lungo in città anche attraverso una monumentale sepoltura in cattedrale, nonostante fosse stato rimosso dal suo incarico da papa Niccolò II²³⁸. Tale attaccamento della città al suo passato bizantino si mostrò subito all'indomani delle rivolte anti-normanne della metà del XII secolo, risultando tra le prime comunità a sollevarsi a favore del ritorno di Bisanzio nella regione.

Sulla scia della prossimità stilistica tra i mosaici di Otranto e Trani già evidenziata dagli studiosi che li ritengono realizzati in uno stretto giro d'anni, forse dalla medesima bottega di Pantaleone, ritengo che a Trani la politica anti-bizantina promossa dalla corte siciliana si esprime con una nuova rarissima iconografia. Trovo più che plausibile proporre, dunque, una lettura del mosaico tranese quale strumento di esaltazione normanna, in linea con l'idea idruntina, in una città dal forte sostrato bizantino, in cui oltre alla vicinanza visiva tra il volo di Alessandro e il Peccato dei Progenitori, quali *exempla* di superbia punita in memoria dei recenti fatti bellici, era anche *in situ* la cattedra vescovile sorretta da due 'imperiali' elefanti.

Dopotutto *magistri* pugliesi forse provenienti dalla Terra di Bari, lavorarono nei cantieri siciliani, con ogni probabilità per iniziativa regia come per esempio a Cefalù²³⁹, quindi erano aggiornati sui dibattiti e sulle scelte iconografiche nate in seno alla corte palermitana. Basti ricordare la figura di Barisano da Trani, autore della porta bronzea della cattedrale

²³⁶ Per Otranto bizantina: cfr. V. VON FALKENHAUSEN, *Tra Occidente e Oriente: Otranto in epoca bizantina*, in *Otranto nel Medioevo tra Bisanzio e l'Occidente*, a cura di H. Houben, Galatina 2007, pp. 13-60; per Taranto: cfr. EADEM, *Taranto in epoca bizantina*, Studi Medievali, 9/1968, pp. 133-166; P.F. PALUMBO, *La ricostruzione bizantina di Taranto*, Studi Salentini, 28/1967, pp. 396-410; per Brindisi: cfr. R. CARRINO, *Il mosaico pavimentale della cattedrale...*, cit., p. 196 n. 11 e 12.

²³⁷ G. BERTELLI, voce *Trani*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. XI, Roma 2000, pp. 303-308; EADEM, *Trani e il suo territorio tra il VI e la metà dell'XI secolo*, in *III Congresso Nazionale di Archeologia medievale* (Salerno, 2-5 ottobre 2003), Firenze 2003, pp. 418-427.

²³⁸ F. SANTOVITO, *Trani e il suo arcivescovo Giovanni nel 1054 tra Oriente e Occidente*, *Campania Sacra*, 11-12/1980-81, pp. 62-77.

²³⁹ F. GANDOLFO, *Scultori e lapicidi nell'architettura normanno-sveva della chiesa e del chiostro*, in *Documenti e testimonianze figurative della basilica ruggeriana di Cefalù*, Palermo 1982, pp. 73-89; IDEM, *La scultura medievale*, in *La basilica cattedrale di Cefalù. Materiali per la conoscenza storica e il restauro*, Palermo 1985, pp. 31-60.

tranese e chiamato dall'ultimo Altavilla a realizzare anche i battenti nella basilica di Monreale²⁴⁰ dove, come ho precedentemente dimostrato, il simbolismo del grifone legato al potere del sovrano era una costante. A Trani dunque le maestranze che lavorarono nel grande cantiere della cattedrale, erano perfettamente a conoscenza del sottile simbolismo dietro l'immagine dell'elefante e del grifone e la volontà di contrapporli e mostrarne uno trionfante sull'altro, scegliendo un'iconografia più unica che rara, non poté essere a mio parere casuale.

Il committente e colto ideatore del mosaico tranese, prossimo alla politica di latinizzazione delle diocesi pugliesi promossa dai circoli anti-bizantini della corte normanna, volle a mio parere rimarcare il concetto della sconfitta dell'imperatore bizantino, o forse semplicemente della fazione filogreca della città (ancora viva vista la partecipazione alle rivolte da poco soffocate) con un'immagine dal significato quasi 'blasfemo' in Oriente, il rovescio stesso dell'ordine della teocrazia imperiale greca. Al mosaicista toccò il compito di rappresentare nel monumento simbolo della filobizantina Trani, l'animale allegoria degli imperatori bizantini, qui sconfitto e soffocato dal grifone normanno. Nella cattedrale tranese le parole che il vescovo Gionata di Otranto aveva usato per omaggiare Guglielmo I: «*rex magnificus et triumphans*», vennero rappresentate graficamente nel mosaico della basilica, divenendo un monito evidente, chiaro e sotto gli occhi di tutti.

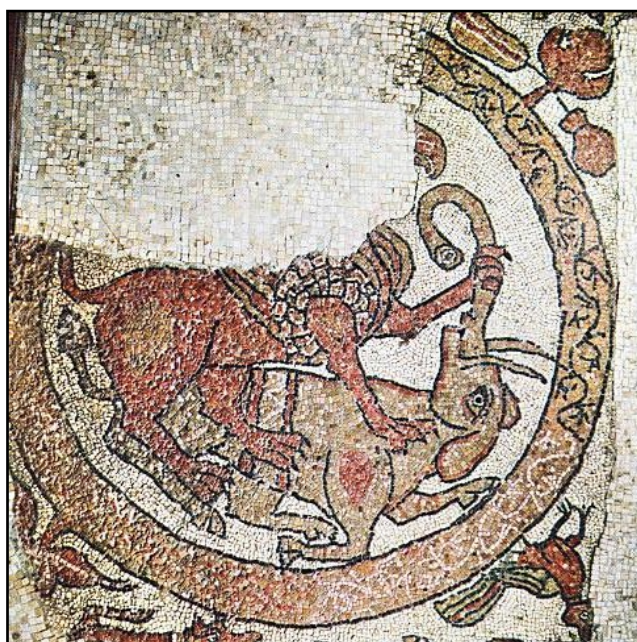


Fig. 1. Trani, Cattedrale, mosaico presbiteriale: lotta tra un grifo e un elefante.

²⁴⁰ W. MELCZER, *La porta di bronzo di Barisano da Trani a Ravello*, Cava de' Tirreni 1984, pp. 38-45, tav. III; V.PACE, *Da Amalfi a Benevento: porte di bronzo...*, cit. p. 53.



Fig. 2. Londra, British Library, Sloane Ms 3544, fol. 35v: lotta tra elefante e drago.



Fig. 3. Bobbio, San Colombano: mosaico con Eleazaro e l'elefante.



Fig. 4. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 14969, fol. 45 r: elefanti e Adamo ed Eva con Cristo.

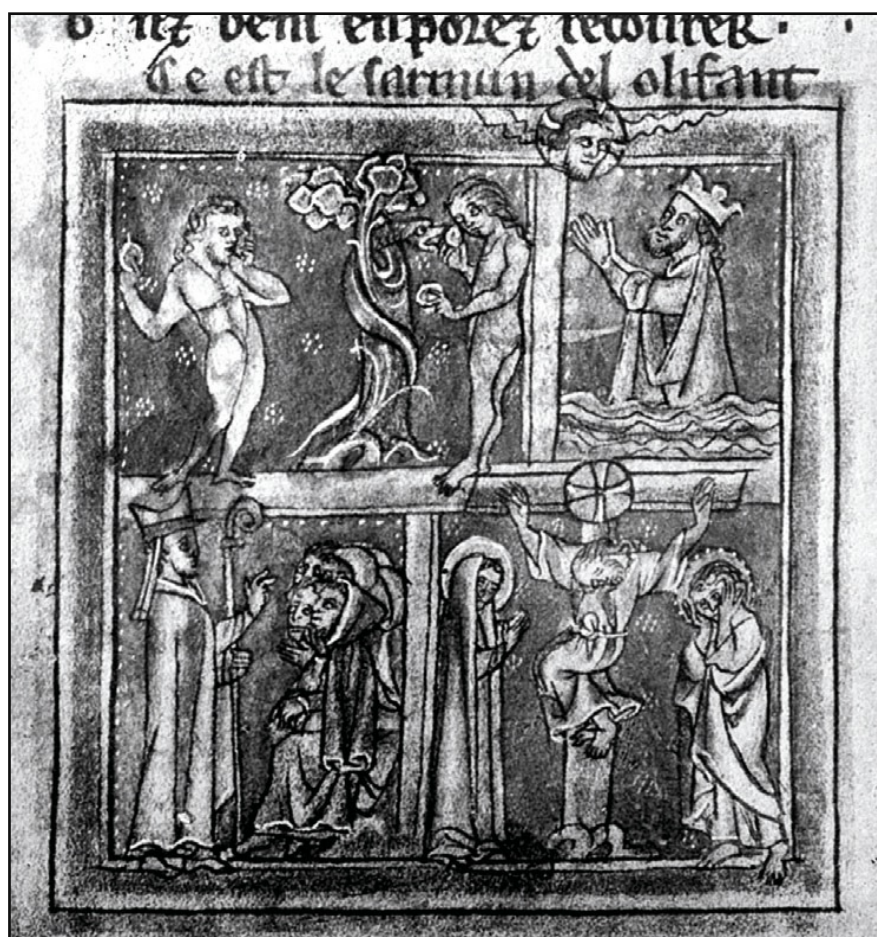


Fig. 5. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 14969, fol. 45 r: Adamo ed Eva, Davide nelle acque, vescovo e fedeli, Crocifissione.



Fig. 6. Isole Tremiti, chiesa di S. Maria al Mare, elefante entro *rota*.



**Fig. 7. Otranto, Cattedrale, area presbiteriale:
area presbiteriale: elefante turrato.**

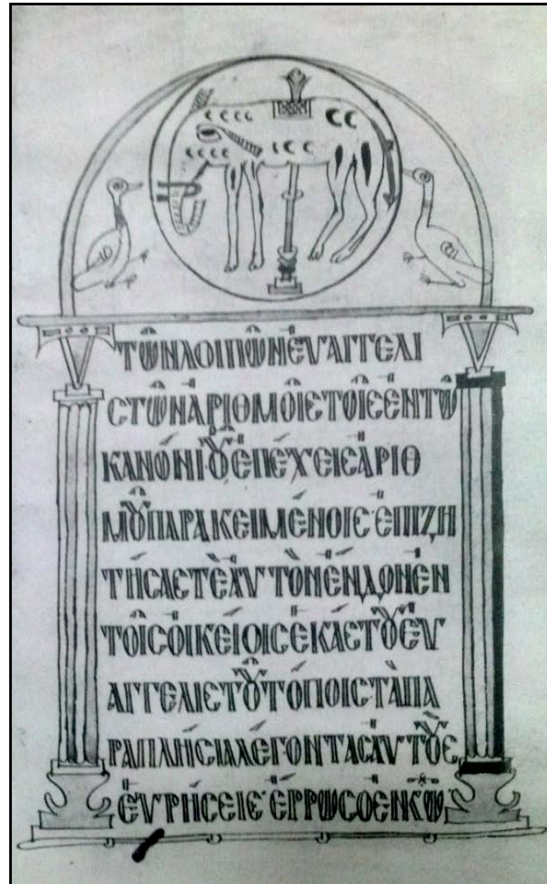


Fig. 8. Vaticano, Biblioteca apostolica, Vat. gr. 354, fol. 5r: elefante in medaglione.

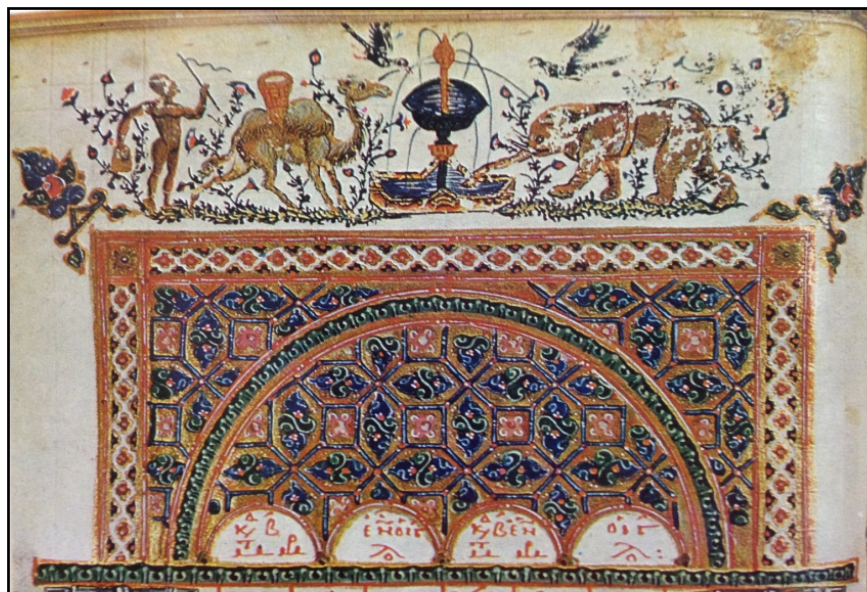


Fig. 9. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. gr. 64 fol. 6r: elefante e cammello alla fonte dell'Eden.

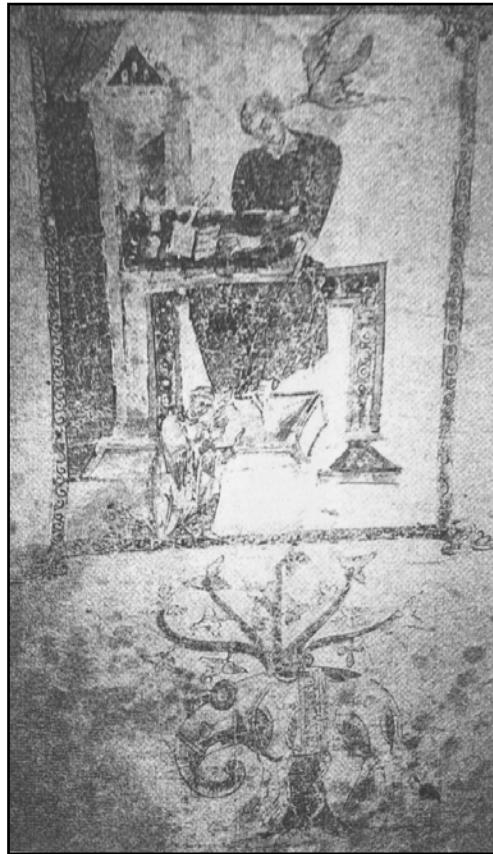


Fig. 10. Monza, Biblioteca Capitolare, Antifonario di Gregorio Magno, fol. 4v: Gregorio Magno ed elefante.



Fig. 11a. Venezia, basilica di San Marco, pluteo del matroneo: grifo assale un elefante.



Fig. 11b. Venezia, cortile palazzo Soranzo-van Axel: patera marmorea con grifone che assale un elefante.



Fig. 13. Colonia, arazzo in San Gereone: grifo che assale un toro.



Fig. 12. Sofia, museo archeologico: capitello con grifone su elefante, proveniente da Nova Zagara



Fig. 14a. India, tempio di *Sāncī*, portale nord: elefanti 'cosmofori' reggi-colonna.



Fig. 15a,b,c. Nell'ordine, Cattedrale di Bari, Cattedrale di Altamura, Basilica di San Nicola: finestroni absidali con elefanti stilofori.



Figg. 16a,b. Trani, Cattedrale, a sinistra: finestrone di facciata con elefanti stilofori; in basso: elefante angolare sul cornicione del transetto.





Fig. 16c. Trani, Santa Maria de Russis (o S. Giacomo): protiro con elefante stiloforo.

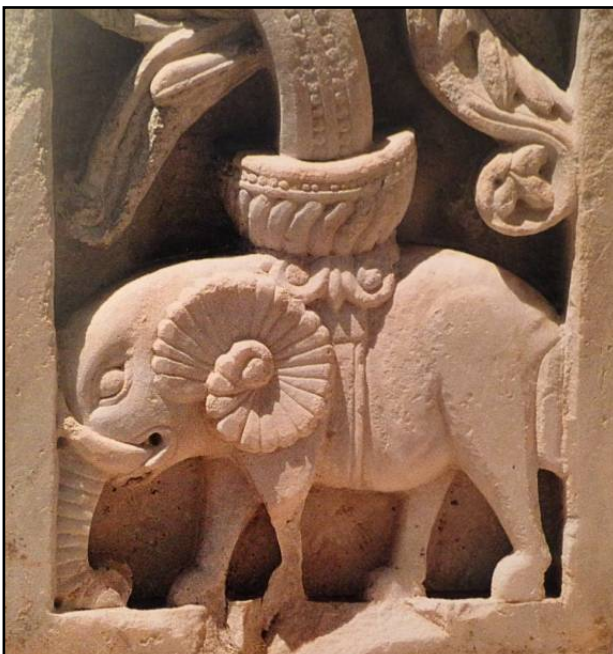


Fig. 17a. Bari, Cattedrale, finestrone absidale, ghiera di destra: elefante con racemo vegetale.



Fig. 17b. Brindisi, San Giovanni al Sepolcro, stipite destro: elefante con racemo vegetale.

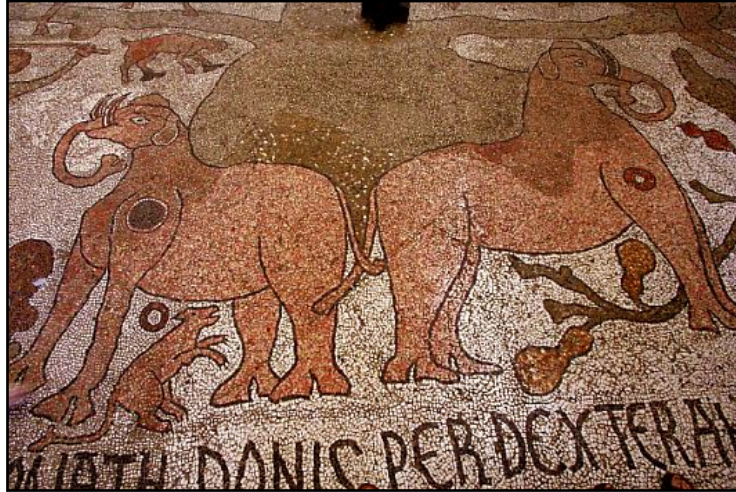


Fig. 18. Otranto, Cattedrale, mosaico pavimentale: elefanti alla base dell'albero.



Figg. 19a,b,c. Partendo da sinistra, Ancona, S. Maria della piazza, pilastro del portale (XIII secolo); al centro e a destra, *Sāncī* (India settentrionale) secondo stūpa, (I secolo d.C.): elefante sorregge un racemo vegetale.

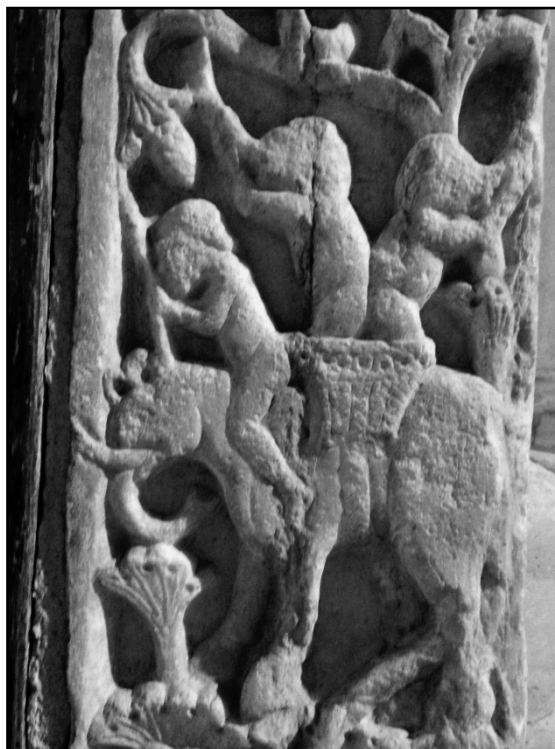


Fig. 19d. Brindisi, San Giovanni al Sepolcro, ghiera interna del portale: elefante con *kornack* alla guida.



Fig. 20. San Pietroburgo, Ermitage: affresco proveniente della Sala Rossa del Palazzo di *Varachša* (oasi di *Bukhara*) (VII-VIII secolo)



Fig. 21. Moneta aurea, (IV secolo a.C.), ritratto di Tolomeo I sul verso e quadriga di elefanti guidata da Alessandro Magno sul recto



Fig. 22a. Denario di Cesare con elefante e scritta *CAESAR* in basso.



Fig. 22b. Moneta di Augusto su biga trainata da elefanti con scritte: *AUGUSTUS* in alto e *CAESAR* in basso



Fig. 23. Moneta di Domiziano con l'immagine della porta Trionfale di Roma con la doppia quadriga di elefanti sull'attico.

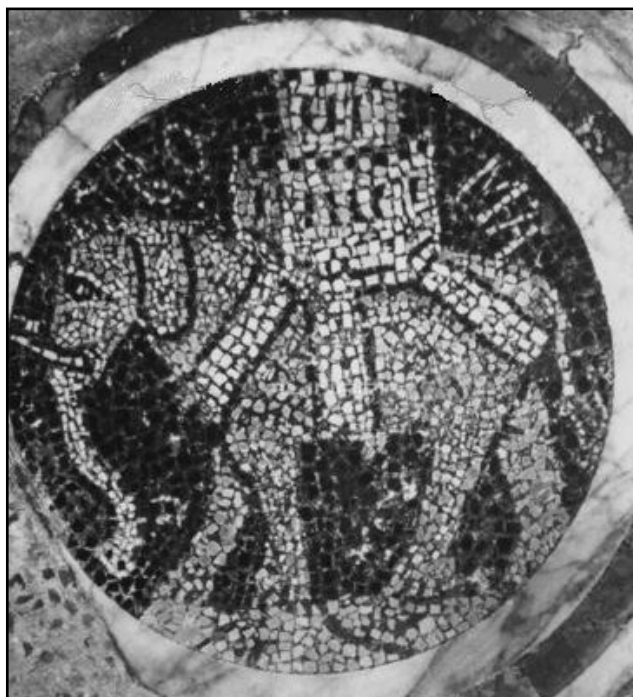


Fig. 24. Siena, Cattedrale, mosaico pavimentale (1373): medaglione con la rappresentazione della città di 'Roma'.



Fig. 25. Istanbul, Museo Archeologico, pluteo proveniente da Santa Sofia: elefante con palmetta in medaglione.



Fig. 26. Istanbul, Museo dei Mosaici, Palazzo Imperiale (VI-VII secolo): elefante contro un leone.



Fig. 27. Vienna, Kunsthistorisches Museum: Manto di Re Ruggero II (XII secolo).

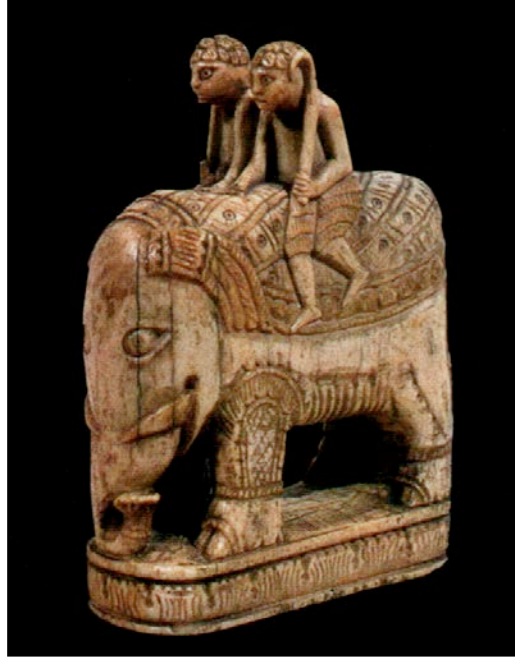


Fig. 28. Parigi, Cabinet des médailles: scacchi detti ‘di Carlo Magno’ (XI secolo), ‘*Al-fil*’, elefante con guida.



Fig. 29a. Canosa, Cattedrale: seggio del vescovo Ursone.

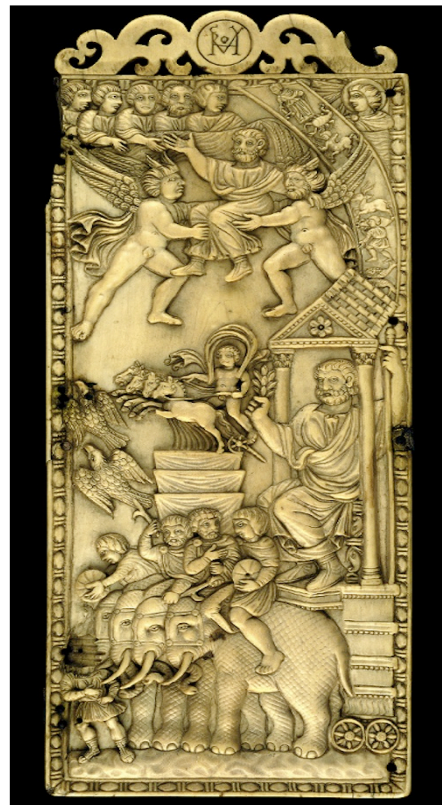


Fig 29b. Londra, British Museum: dittico eburneo di Simmaco (fine IV secolo d.C.)



Fig. 30. Aquisgrana, Cappella Palatina: seta detta di ‘Carlo Magno’.



Fig. 31. Foro Claudio, Santa Maria della Libertà, abside principale: velario con finta stoffa includente *rotae* con elefanti turriti.



Fig. 32. Londra, Parker Library, Ms 16, fol. 151v: elefante del corteo di Federico II a Cremona.



Figg. 33a,b. Monreale, chiostro: capitelli con decorazioni di grifi in lotta.



Fig. 34. Monreale, chiostro: capitello con grifone.

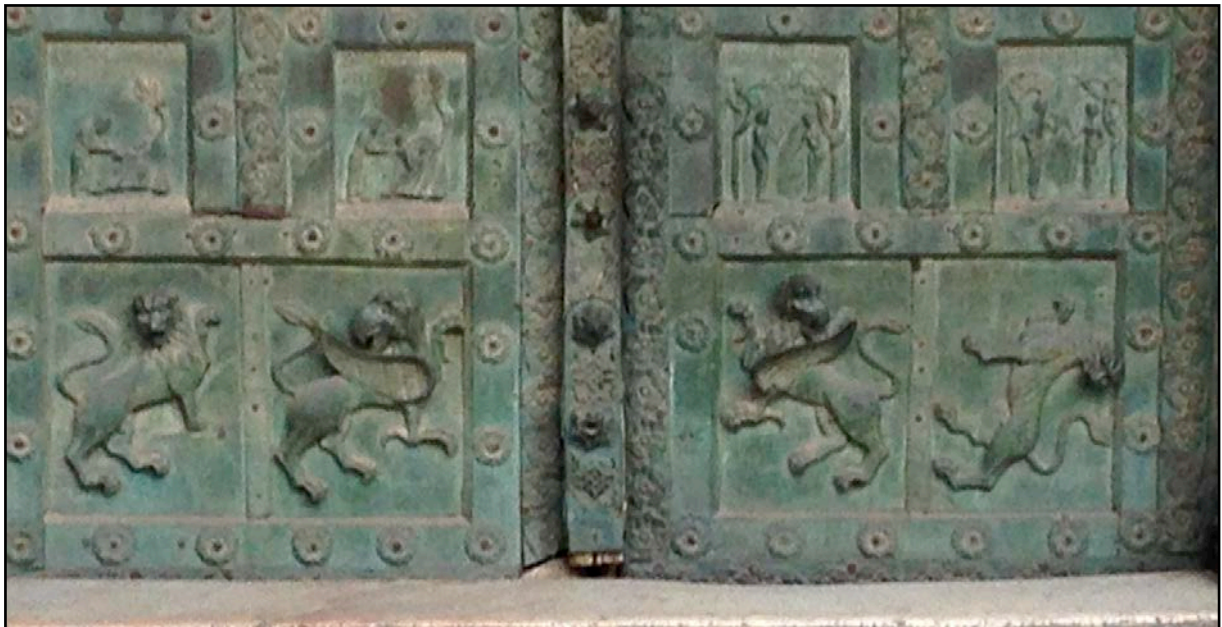


Fig. 35. Monreale, portale maggiore opera di Bonanno Pisano: particolare delle ultime quattro formelle con grifoni e leoni.

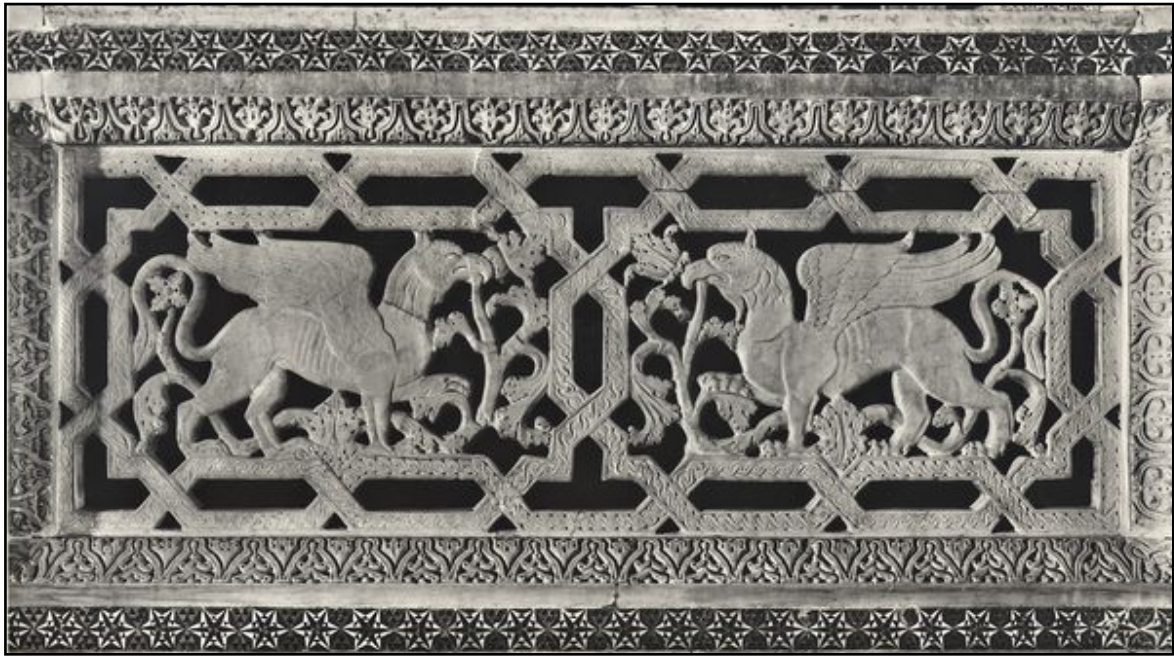


Fig. 36. Monreale, Cattedrale, trono dei re normanni: transenna con grifi affrontati.

ΤΟ ΑΠΕΚΛΥΟΜΕΝΟ ΠΑΙΔΙΟ ΤΗΣ ΒΑΪΟΦΟΡΟΥ: ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ Ή ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥ;

Σοφία Γερμανίδου

Η Βαΐοφόρος αποτελεί βασική παράσταση του Δωδεκαόρτου, με κομβική θεολογική σημασία στην εξέλιξη του θείου δράματος. Η θριαμβευτική είσοδος του Χριστού στην Ιερουσαλήμ λαμβάνει σωτηριολογικό χαρακτήρα, καθώς συνιστά προτύπωση της νίκης επί του θανάτου, της λύτρωσης από τη δουλεία της αμαρτίας και τα δεσμά της ειδωλολατρίας. Εικονογραφικά, εντάχθηκε στη χριστιανική τέχνη ήδη σε πρώιμη εποχή και αναδείχθηκε σε θρησκευτική σκηνή όπου παρεμβάλλονται πλήθος λαϊκών ανθρώπων, πληθώρα λεπτομερειών της καθημερινής ζωής, απόδοση φυσικού περιβάλλοντος και αρχιτεκτονικού τοπίου.²⁴¹ Επιπλέον, ένα σύνολο αντιπαραβαλλόμενων εικονογραφικών και λογοτεχνικών σχημάτων όπως ο Χριστός-βασιλέας εποχούμενος σε όνο, παρομοίωση του ουράνιου θρόνου, ή το πλήθος που Τον επευφημεί, παραλληλισμός της δοξολογίας των αγγέλων στην ουράνια Ιερουσαλήμ, εμπλούτισαν το θεολογικό περιεχόμενο της σκηνής.²⁴² Λόγω του πυκνού δογματικού υποβάθρου και του ισχυρά συμβολικού χαρακτήρα των στοιχείων της σύνθεσης, αποτέλεσε θέμα διεξοδικών πατερικών Ομιλιών²⁴³ και της υμνολογίας.²⁴⁴

Θα ήθελα θερμά να ευχαριστήσω τον κ. Murat Ertugrul Gulyaz, διευθυντή στο μουσείο της Νεάπολης στην Καππαδοκία για την πρόθυμη και άμεση αποστολή της εικ. 1. Ευχαριστίες επίσης οφείλω στην Εφορεία Αρχαιοτήτων Λακωνίας για την άδεια δημοσίευσης των εικ. 3, 5 και ιδιαίτερα στις αρχαιολόγους Ευαγγελία Ελευθερίου και Γιάννα Κατσουγκράκη. Η συνάδελφος Τίνα Γερολύμου μου υπέδειξε την εικ. 4 την οποία ευχαριστώ επίσης.

²⁴¹ Για την εορτή και την εικονογραφική εξέλιξη της Βαΐοφόρου: G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1960 (ανατύπωση Paris 1916), σ. 280-284. E. Lucchesi – Palli, «Einzug in Jerusalem», *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, επιμ. έκδ. K. Wessel, M. Restle, Bd. II, Stuttgart 1971, στλ. 22-30. E. Dinkler, *Der Einzug in Jerusalem. Ikonographische Untersuchungen im Anschluß an ein bisher unbekanntes Sarkophagfragment. Mit einem epigraphischen Beitrag*, Opladen 1970, σ. 47-60. G. Schiller, *Iconography of Christian art*, v. 2, London 1972, σ. 18-23. T. Velmans, «Observations sur l'emplacement et l'iconographie de l'entrée à Jerusalem dans quelques églises de Svanétie (Géorgie)», *Rayonnement Grec. Hommage à Charles Delvoye*, επιμ. έκδ. L. Hadermann-Misguich, G. Raepsaet, G. Cambier, Bruxelles 1982, σ. 471-479. Π. Βοκοτόπουλος, «Μια πρώιμη κρητική εικόνα της Βαΐοφόρου», *ΔΧΑΕ Η'* (1977-1979), περ. Δ', σ. 309-323. M. Vassilaki, «An icon of the Entry into Jerusalem and a question of archetypes, prototypes and copies in Late and Post-Byzantine icon-painting», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), περ. Δ', σ. 271-284. C. Hennessy, *Images of children in Byzantium*, Surrey – Burlington 2008, σ. 70-73.

²⁴² H. Maguire, *Art and eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, σ. 68-74.

²⁴³ Επιλέγουμε τις πιο περιγραφικές: Κυρίλλου Αλεξανδρείας, *Υπομνήματα εἰς τό κατά Ἰωάννην Εὐαγγέλιον*, PG 74, στλ. 80: P. E. Pusey, *Sancti patris nostri Cyrilli archiepiscopi Alexandrini in D. Joannis evangelium*, v. 2, Oxford 1872 (ανατύπωση Brussels 1965), σ. 306-308. Ἰωάννη Χρυσοστόμου, *Ὁμιλία IB'*, *Εἰς τὰ Βαῖα*, PG 61, στλ. 717-718. Ἀθανασίου Αλεξανδρείας, *Πορευομένου δὲ αὐτοῦ ὑπεστρώωντων τὰ ἱμάτια αὐτῶν...*, PG 28, στλ. 1033-1048. Πρόκλου Κωνσταντινουπόλεως, *Ὁμιλία Θ'*, *Εἰς τὰ Βαῖα*, PG 65, στλ. 771-777. Επιφανίου Κύπρου, *Ὁμιλία περὶ Βαῖων*, PG 43, στλ. 428-438, 501-505. Εὐλογίου Αλεξανδρείας, *Λόγος εἰς τὰ Βαῖα καὶ εἰς τὸν πῶλον*, PG 86B, στλ. 2913-2938. Μεθοδίου Πατάρων, *Εἰς τὰ Βαῖα*, PG 61, στλ. 383-398. Ἀνδρέα Κρήτης, *Λόγος Θ'*: *Εἰς τὰ Βαῖα*, PG 97, στλ. 985-1018. Πουῖμα Ἀνδρέου τῇ Κυριακῇ τῶν Βαῖων: R. Maisano, «Un inno inedito di S. Andrea di Creta per la domenica delle palme», *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa* 6 (1970), σ. 523-571. Φώτιου Κωνσταντινουπόλεως, *Ὁμιλία εἰς τὰ Βαῖα καὶ εἰς τὸν Λάζαρον*: C. Mango, *The homilies of Photius Patriarch of Constantinople. English translation, introduction and commentary*, Cambridge Mass. 1958, σ. 153-154, 157 [Dumbarton Oaks Studies III]. Θεοφάνους Κεραμέως, *Εἰς τὴν Βαΐοφόρον εορτήν*, PG 132, στλ. 541-550.

²⁴⁴ Βλ. *Ψαλμ. Η' 2* και ὕμνο του Ρωμανοῦ του Μελωδοῦ: J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode, Hymne, IV*, t. I, Paris 1962, σ. 30-31 [Sources chrétiennes 128].

Ιδιαίτερη θέση στην εικονογραφία και το δογματικό περιεχόμενο της Βαϊοφόρου λαμβάνουν τα παιδιά που παριστάνονται σε διάφορες στάσεις, ως πρωταγωνιστές δευτερευόντων επεισοδίων.²⁴⁵ Οι «*παῖδες τῶν Ἑβραίων*», σύμφωνα με τα ευαγγελικά κείμενα (Μάρκ. ΙΑ΄ 1-10, Λουκ. ΙΘ΄ 29-40, Ματθ. ΚΑ΄ 1-9, 15-16, Ιωα. ΙΒ΄ 12-15) και το απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου (*Acta Pilati* Α΄ 3) αναφέρονται στην περιγραφή της υποδοχής, επευφημώντας τον Χριστό. Η παρουσία τους δεν έχει μόνο διακοσμητικό ρόλο, ως γραφική λεπτομέρεια ή ανεκδοτολογικό επεισόδιο, αλλά φορτίζεται επανειλημμένα με θεολογικό υπόβαθρο μέσω μιας ακόμη εικονογραφικής – λογοτεχνικής αντίθεσης: παρά τη μικρή ηλικία και την αθωότητά τους, κατανόησαν το σωτηριολογικό μήνυμα της νίκης του Χριστού επί του θανάτου, το οποίο δεν πίστεψαν οι ενήλικες Εβραίοι.

Ανάμεσα στις μορφές των παιδιών που περιλαμβάνονται συνήθως στη σκηνή είναι αυτό το οποίο απεκδύεται τον χιτώνα του για να τον στρώσει στο έδαφος και να περάσει πατώντας τον ο Χριστός, απομένοντας ημίγυμνο ή ακόμα και ολόγυμνο. Στις περισσότερες περιπτώσεις αποδίδεται ελαφρά κεκλιμένο προς τα εμπρός, σπανιότερα όρθιο, χαμηλά και κοντά στα πόδια του υποζυγίου. Τόσο η στάση όσο και η μορφή του παρουσιάζει μικρές διαφοροποιήσεις στα διάφορα παραδείγματα όπου εντοπίζεται, διατηρώντας όμως πάντοτε την αυτονομία του ως ιδιαίτερο επεισόδιο της δράσης. Το φύλο του παιδιού δεν προσδιορίζεται, αν και βάσιμα μπορεί να υποθεθεί πως πρόκειται για αγόρι.²⁴⁶ Το ίδιο ισχύει και για την ηλικία του, καθώς οι πηγές κάνουν λόγο για βρέφη, νήπια και παιδιά χωρίς διάκριση. Ωστόσο, γίνεται προφανές ότι με βάση φυσιογνωμικά και ανατομικά χαρακτηριστικά πρόκειται για μικρά παιδιά.²⁴⁷

Στην πρωιμότερη, στον βαθμό που είναι γνωστό, και πιο παράδοση παράστασή του θέματος, στον βόρειο τοίχο του ναού του Αρχάγγελου Μιχαήλ/ Ταξιάρχη, γνωστού ως Μεγάλου Περιστερώνα ή εκκλησία του Νικηφόρου Φωκά (964-965), το απεκδυόμενο παιδί βρίσκεται απομονωμένο στην πάνω δεξιά γωνία της σύνθεσης (εικ. 1).²⁴⁸ Αποδίδεται με στιβαρό σώμα, χωρίς δήλωση ανατομικών λεπτομερειών, σχεδόν όρθιο, τη στιγμή που βγάζει τον μακρύ χιτώνα του, ο οποίος μπερδεύεται και καλύπτει ολόκληρο το κεφάλι του. Χαρακτηριστική είναι η θέση του εντός του πλαισίου της σκηνής: στραμμένο αντίθετα του σημείου όπου

²⁴⁵ Μνεία για τον ρόλο των παιδιών γενικά στη σκηνή γίνονται και σε επιμέρους μελέτες, ενδεικτικά: L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo: les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, t. I, Brussels 1975, σ. 137-142. Ν. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, τ. 1, Αθήνα 1985, σ. 194-195. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη – Μ. Εμμανουήλ, *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Αθήνα 2005, σ. 126-127. Ν. Siomkos, *L'église Saint-Etienne à Kastoria. Etude des différentes phases du décor peint (Xe-XIVe siècles)*, Thessaloniki 2005, σ. 192-193.

²⁴⁶ Το παιδί παρουσιάζεται μάλλον συμβατικά άφυλο, όπως παρατηρείται και σε άλλες παραστάσεις γυμνών, παιδικών μορφών στη βυζαντινή τέχνη. C. Hennessy, *Images...*, ό.π., σ. 73.

²⁴⁷ G. Prinzing, «Observations on the legal status of children and the stages of childhood in Byzantium», *Becoming Byzantine. Children and Childhood in Byzantium*, επιμ. έκδ. Α. Papaconstantinou, Α.Μ. Talbot, Washington D.C. 2009, σ. 16-17 όπου προτείνεται το διάστημα μέχρι 4 ετών για τον ηλικιακό προσδιορισμό του όρου «*βρέφους*» και 4-10 ετών για το «*παιδίον*». Αναλυτικότερα για τον όρο «*παιδί*» αλλά στο πλαίσιο της παλαιοχριστιανικής κοινωνίας: C. B. Horn – J. W. Martens, «*Let the little children come to me*», *Childhood and Children in Early Christianity*, Washington D.C. 2009, για τις ηλικιακές διαφοροποιήσεις κυρίως σ. 6-7.

²⁴⁸ G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin: Les églises rupestres de Cappadoce*, σ. 12, 357, πίν. 141, αρ. 2. Για τον ναό γενικά: L. Rodley, «The Pigeon House church, Çavuşin», *JÖB* 33 (1983), σ. 301-339. Βιβλιογραφία στην ιστοσελίδα: <http://byzantium.arch.uoa.gr/kappadokia/main.htm>.

εξελίσσεται η δράση, κρυμμένο πίσω από τον όμιλο των Εβραίων και από μία άλλη μορφή παιδιού σκαρφαλωμένου σε δέντρο. Η χωροταξική απομόνωσή του φανερώνει ενδεχομένως τη διστακτικότητα και την επιφύλαξη του ζωγράφου να εντάξει ένα, προφανώς, τολμηρό για την εποχή και τα καλλιτεχνικά δεδομένα, θέμα.

Ακολούθως, το θέμα διαδίδεται σε ευρεία γεωγραφική ακτίνα. Στο βόρειο κλίτος του Παλατινού Παρεκκλησίου (1154-1158) στο Παλέρμο της Σικελίας (εικ. 2)²⁴⁹ το αγόρι αποδίδεται ελαφρώς κεκλιμένο μπροστά, ενώ διακρίνεται προσπάθεια απόδοσης της ανατομίας, αν και με διακριτικότητα. Το θέμα έχει μετατοπιστεί χαμηλά αλλά στο κέντρο της σύνθεσης και ασφαλώς δεν περνάει απαρατήρητο. Αυτή η κίνηση και στάση του παιδιού, κεκλιμένου προς τα εμπρός και με προβολή του γυμνού οπίσθιου μέρους του σώματος, με συνοπτικό όμως και αφαιρετικό τρόπο, επικρατεί και αποβαίνει η πιο συνηθισμένη.

Τα απεκδυόμενα παιδιά εντάσσονται συχνότερα στις παραστάσεις της Βαϊοφόρου στην παλαιολόγεια ζωγραφική επαρχιακών τοιχογραφικών προγραμμάτων. Στον Άγιο Νικόλαο της Αγόριανης (περ. 1300) (εικ. 3)²⁵⁰ στη Λακωνία και την Αγία Παρασκευή της Πλάτσας στη μεσσηνιακή Μάνη (1412) (εικ. 4)²⁵¹ μικροσκοπικές ημίγυμνες παιδικές μορφές συνιστούν όμιλο και βγάζουν τα ρούχα τους, παλεύοντας ενίοτε το ένα με το άλλο. Σε αντίθεση με τη χωροταξική αυτονομία των πρώτων παραδειγμάτων, σε αυτές τις παραστάσεις τα απεκδυόμενα και ημίγυμνα παιδιά συνιστούν μέρος της κύριας δράσης, φαίνεται δηλαδή ότι συμμετέχουν ενεργά στο γεγονός που διαδραματίζεται. Με την αξονική τοποθέτηση και την αριθμητική αύξησή τους διεκδικούν πλέον χώρο στη σύνθεση και την εστίαση του βλέμματος του θεατή.

Σπανιότερα η γυμνότητα αποδίδεται με πιο ακραίο τρόπο. Στη Λακωνία, στο Παλιομονάστηρο Βρονταμά (1201)²⁵², στους ναούς του Αγίου Ιωάννη Χρυσοστόμου στο Γεράκι (1300) (εικ. 5)²⁵³ και των Ταξιαρχών στη θέση Λαΐνα Γκοριτσάς (τέλη 13ου αι.) (εικ. 6) το αγόρι τοποθετείται χαμηλά και σχεδόν μπροστά στα πόδια του όνου. Η γυμνότητά του αποδίδεται emphaticά και μάλλον σκόπιμα αποκαλυπτική, καθώς δεν φαίνονται πια μόνο οι γλουτοί: τα γεννητικά του όργανα διακρίνονται σε πλήρη θέα και θέαση, αποκαλύπτοντας το φύλο του. Η μορφή είναι

²⁴⁹ O. Demus, *The mosaics of Norman Sicily*, London 1949-1950, σ. 25-58, εικ. 12, πίν. 20b. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, εικ. 361. Για τον ναό γενικά: W. Tronzo, «Byzantine Court Culture from the point of view of Norman Sicily: The Case of the Cappella Palatina in Palermo», *Byzantine Court Culture from 829-1204*, επιμ. έκδ. H. Maguire, Washington D.C. 1997, σ. 101-114.

²⁵⁰ Μ. Εμμανουήλ, «Οι τοιχογραφίες του αγίου Νικολάου στην Αγόριανη Λακωνίας», *ΔΧΑΕ* ΙΔ' (1987-1988), περ. Δ', σ. 136-138, εικ. 25.

²⁵¹ Ε. Δεληγιάννη-Δωρή Ε., «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Παρασκευής στην Πλάτσα της Έξω Μάνης», *6ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης*, Αθήνα 1986, σ. 22-23. Για τον ναό: Χ. Κωνσταντινίδη, «Ο σταυρεπίστεγος ναός της Αγίας Παρασκευής στην Πλάτσα της Έξω Μάνης», *Πελοποννησιακά* 16 (1985-86), σ. 423-439.

²⁵² Ν. Δρανδάκης, *Η ιστορική μονή της Κλεισούρας ή Παλιομονάστηρο του Βρονταμά Λακωνίας*, Αθήνα 1958, 10, του ίδιου, «Το Παλιομονάστηρο του Βρονταμά», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 53 (1988), Α' Μελέτες, σ. 180, πίν. 90, όπου μόλις που διακρίνονται τα γεννητικά όργανα του αγοριού.

²⁵³ Κ. Μουτσόπουλος – Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι, οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981, σ. 38, 40, εικ. 64. Για τον ναό: Μ. Panayotidi, «Les eglises de Geraki et de Monemvasie», *CorsiRav* (1975), σ. 340-342. S. Kalopissi-Verti, «Tendenze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo», *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina XXXI* (1984), σ. 244.

σκυμμένη και παλεύει να αποβάλλει από πάνω του το σχηματοποιημένο ένδυμα που φαίνεται να έχει μπερδευτεί στο κεφάλι του. Η κίνησή του αποπνέει ορμητικότητα, εκφράζοντας την αγωνιώδη προσπάθειά του.

Η ακραία παράσταση της γυμνότητας και η συνακόλουθη αποσαφήνιση του φύλου στην παράσταση του απεκδυόμενου παιδιού δεν συνεπάγεται ένδειξη χρονολογικής ή εικονογραφικής εξέλιξης. Συντηρητικές αποδόσεις με σχηματοποιημένα σώματα, πολύ συνοπτικά και σχεδόν περιγραμματικά σχεδιασμένα με απουσία ανατομικών λεπτομερειών, βρίσκονται σε παράλληλα, τυποποιημένα παραδείγματα όπως στον Άγιο Δημήτριο στις Κροκεές (1286)²⁵⁴ και στην Αγία Σοφία της Λαγκάδας στη μεσσηνιακή Μάνη (πρώτο μισό 14ου αιώνα) (εικ. 7).²⁵⁵ Στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι Εύβοιας (1302) παρόλο που το παιδί εμφανίζεται γυμνό, το φύλο του μόλις που διακρίνεται,²⁵⁶ ενώ στην Παναγία του Μέρωνα στο Αμάρι της Κρήτης (αρχές 15ου αιώνα) η απόδοση του σώματός του με τη περίεργη απόληξη στο σημείο της κοιλιακής χώρας δημιουργεί σύγχυση (εικ. 8).²⁵⁷

Μικρές μόνο παραλλαγές παρατηρούνται στις κινήσεις και τον ρουχισμό, όπως στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη στην Καστοριά όπου το παιδί διακρίνεται να φοράει στα πόδια του σκουρόχρωμα περιπόδια ή υποδήματα (1383/4) (εικ. 9)²⁵⁸, λεπτομέρεια που έχει αντιγραφεί σε ομάδα μνημείων της ευρύτερης περιοχής, όπως στην Παναγία στο Mali Grad της Μεγάλης Πρέσπας (1344/5) και στον Χριστό Ζωοδόχο στο Borje της Κορυτσάς (1390).²⁵⁹ Στην Παναγία του Σμιλέ στην Κρήτη το παιδί απεικονίζεται σχεδόν όρθιο (αρχές 14ου αιώνα),²⁶⁰ ενώ στην Υπαπαντή Μετεώρων ένα ημίγυμνο παιδί παλεύει με ένα άλλο και παραδόξως, αυτό που στρώνει τον χιτώνα του παραμένει ντυμένο (1366/7) (εικ. 10).²⁶¹ Το θέμα συνεχίζει τη διάδοσή του και κατά τη μεταβυζαντινή εποχή, σε μια ευρεία γεωγραφική ακτίνα. Ενδεικτικά μόνο αναφέρουμε ότι βρίσκεται στους ναούς της Αγίας Τριάδας στο Λούμπλιν της Πολωνίας (1418),²⁶² της Μεταμόρφωσης του Χριστού στη Βελτισίτα

²⁵⁴ Κ. Π. Διαμαντή, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου (1286) στις Κροκεές της Λακωνίας και το εργαστήριο του ανώνυμου ζωγράφου. Συμβολή στη μελέτη της πρώιμης παλαιολόγιας ζωγραφικής στη Λακωνία*, Τρίπολη 2012, σ. 79-80, πίν. 4, 9α, βλ. και σ. 80, υπσμ. 548.

²⁵⁵ Χ. Κωνσταντινίδου, «Ο ναός της Αγίας Σοφίας στη Λαγκάδα της Έξω Μάνης», *Λακωνικά Σπουδαί* 6 (1982), σ. 80-124.

²⁵⁶ Μ. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο Ευβοίας*, Αθήνα 1991, 63-64, πίν. 14.

²⁵⁷ Ι. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete, Amari province*, v. III, Leiden 2012, εικ. 373.

²⁵⁸ Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, Αθήνα 1992, πίν. 147β. Ν. Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξή τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, μείζων Μακεδονία, Β. Ηπειρος)*, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 115-120, εικ. 39 (αδημοσίεστη διδ. διατρ.).

²⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 120, εικ. 274, 312. V. Djurić, «Mali Grad - Saint Athanase à Kastoria – Borje», *Zograf* 6 (1975), σ. 31-49, εικ. 16, 35.

²⁶⁰ Κ. Kalokyris, *The Byzantine wall paintings of Crete*, New York, 1973, σ. 70, εικ. 34. Ι. Spatharakis, *Amari province...*, ό.π., εικ. 535.

²⁶¹ Δ. Σοφιανός – Λ. Δεριζιώτης, *Η Ιερά Μονή της Υπαπαντής των Μετεώρων*, Αθήνα 2011, σ. 100, εικ. 39, σ. 104, εικ. 43. Για τον ναό: G. Subotic, «Poceci monaskog zivota i crkva manastira Sretenja u Meteorima», *Zbornik za likovne umelnosti* 2 (1966), σ. 143-176.

²⁶² Α. Semoglou, «Remarques sur certains archaïsmes iconographiques dans les peintures murales byzantines de la Pologne au XVe siècle», *Zograf* 32 (2008), σ. 151-152, εικ. 1.

Ιωαννίνων (1586),²⁶³ της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά (17ος αιώνας)²⁶⁴ κ.α.

Αξίζει να σημειωθεί πως ανάλογη μορφή γυμνού αγοριού με παρόμοια στάση και κίνηση βρίσκεται και σε παραστάσεις της Βάπτισης, χωρίς όμως να αποβαίνει τόσο συνηθισμένη όσο στη Βαϊοφόρο. Παραδείγματα βρίσκονται κυρίως σε μικρογραφίες χειρογράφων, όπως στο Ευαγγελιστάριο της Μονής Διονυσίου, κώδ. 587μ, σε δύο εκδοχές, στα φ. 13β και 137α όπου παριστάνεται ο Ιωάννης Πρόδρομος βαπτίζων (τρίτο τέταρτο 11ου αιώνα) (εικ. 11),²⁶⁵ στη σκηνή της Βάπτισης του Χριστού στις Ομιλίες του Γρηγορίου Ναζιανζηνού της Μονής Διονυσίου κώδ. 61, φ. 77r. (δεύτερο μισό 11ου αιώνα)²⁶⁶ και στους κώδ. Par. gr. 533, φ. 146r. και Par. gr. 550, φ. 213v. όπου αποδίδεται η συνάντηση του Χριστού με τον Ιωάννη και ο Πρόδρομος βαπτίζων.²⁶⁷ Στις τοιχογραφίες η λεπτομέρεια αποβαίνει σπάνια –ενδεικτικό παράδειγμα βρίσκεται στην πολύ ιδιαίτερη και πολυεπίπεδη νοηματικά Βάπτιση στην Παλαιά Μητρόπολη της Βέροιας (περ. 1330) (εικ. 12).²⁶⁸ Ο εικονογραφικός συσχετισμός του απεκδυόμενου παιδιού στις σκηνές Βαϊοφόρου – Βάπτισης είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον, έχει ήδη υπογραμμιστεί και απηχεί, ενδεχομένως, παρόμοιο θεολογικό μήνυμα.²⁶⁹

Έχει υποστηριχθεί πως τα πλησιέστερα εικονογραφικά παράλληλα που θα μπορούσαν να χρησιμεύσουν ως πρότυπα για την απόδοση γυμνών παιδιών στη βυζαντινή τέχνη –και ειδικά των απεκδυόμενων παιδιών της Βαϊοφόρου, είναι οι αρχαίοι ερωτιδείς²⁷⁰, μετουσιωμένοι και μεταμορφωμένοι ως άπτερες παιδικές μορφές σε έργα τέχνης που εμπνέονται από τη θεματική της αρχαιότητας.²⁷¹ Ενδεικτικά παραδείγματά

²⁶³ A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 2001, σ. 54-56, εικ. 16b.

²⁶⁴ Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002, σ. 77.

²⁶⁵ Σ. Πελεκανίδης – Π. Χρήστου – Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη – Σ. Καδάς, *Οι θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὁρους: εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, παραστάσεις - ἐπίτιτλα - ἀρχικά γράμματα. Πρωτότον, Μ. Διονυσίου, Μ. Κουτλουμουσίου, Μ. Ξηροποτάμου, Μ. Γρηγορίου*, τ. Α', Αθήνα 1973, εικ. 112, 198, 253. Γ. Γαλάβαρης, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Αθήνα 1995, σ. 90, εικ. 73. Για το ευαγγελιστάριο της Μονής Διονυσίου: C. Walter, «The Date and Content of the Dionysiou Lectionary», *ΔΧΑΕ* 13 (1985-1986), περ. Δ', 181-190. Τ. Masuda, *Η εικονογράφηση του χειρογράφου αρ. 587μ της Μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος. Συμβολή στη μελέτη των βυζαντινών Ευαγγελισταρίων*, Θεσσαλονίκη 1990 (αδημ. διδ. διατρ.), ειδικά σ. 62 όπου και άλλα παραδείγματα, εικ. 9, πίν. 5.

²⁶⁶ G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, εικ. 365 (Studies in Manuscript Illumination 6). Σ. Πελεκανίδης – Π. Χρήστου – Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη – Σ. Καδάς, *Οι θησαυροί...*, ό.π., σ. 110, εικ. 112. Για τη χρονολόγηση του χειρογράφου: I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, σ. 119-120.

²⁶⁷ G. Galavaris, *Homilies...*, ό.π., πίν. XLIV, εικ. 246, πίν. XCIII, εικ. 423.

²⁶⁸ D. Mouriki, «Revival Themes with Elements of Daily Life in Two Palaeologan Frescoes Depicting the Baptism», *Okeanos: Essays presented to Ihor Ševčenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students - Harvard Ukrainian Studies* 7 (1983), σ. 458-488. Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος-18ος αι.): ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης*, Αθήνα 1994, πίν. 14. Β. Κατσαρός, «Η παράσταση της Βάπτισης στην Παλαιά Μητρόπολη Βέροιας», *ΔΧΑΕ ΚΖ* ' (2006), περ. Δ', σ. 169-180, εικ. 1. ²⁶⁹ D. Mouriki, «The theme of the "Spinario" in Byzantine art», *ΔΧΑΕ ΣΤ'* (1970-1972), περ. Δ', σ. 60, υψμ. 49. Μ. Εμμανουήλ, *τοιχογραφίες του Αγ. Δημητρίου...*, ό.π., σ. 63, υψμ. 207.

²⁷⁰ A. Grabar, *Christian iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1968, σ. 34. D. Mouriki, The theme of the "Spinario"..., ό.π., σ. 64-65, της ίδιας, «Revival themes...», ό.π., σ. 462, 465.

²⁷¹ Η βιβλιογραφία για τη διείσδυση παγανιστικών θεμάτων, ειδικά των ερωτιδέων, στη χριστιανική τέχνη είναι εκτενής, ενδεικτικά: K. Weitzmann, «The survival of mythological representations in early Christian and Byzantine art and their impact on Christian iconography», *DOP* 14 (1960), σ. 43-68. J. Huskinson, «Some pagan mythological figures and their significance in early Christian art», *Papers of British School at Rome* 42 (1974), σ. 68-97. T. Velmans,

τους εντοπίζονται στα μεσοβυζαντινά ελεφαντοστέινα κιβωτίδια (κυρίως του 10ου – 11ου αιώνα), στη λιβανοθήκη-λειτουργική από τον Θησαυρό του Αγίου Μάρκου Βενετίας (12ος αιώνας) (εικ. 13)²⁷², σε μικρογραφία στο φ. 24r. των Κυνηγετικών του Ψευδο-Οππιανού (μέσα-δεύτερο μισό 11ου αιώνα)²⁷³, ενώ γυμνά παιδιά που παίζουν εικονίζονται ως διακοσμητικά περιθωρίου στις Ομιλίες του Γρηγορίου Ναζιανζηνού Par. gr. 550, φ. 6v.²⁷⁴ Ειδικά στο καλλιτεχνικό πλαίσιο της Βαϊοφόρου η άντληση προτύπου των απεκδυόμενων παιδιών από τους γυμνούς ερωτιδείς, οι οποίοι διακρίνονταν για το απροσδιόριστο του φύλου και της ηλικίας, για τον χθόνιο και νεκρικό ρόλο που ενίοτε αναλάμβαναν²⁷⁵, για την ενεργητικότητα και τη συμμετοχή τους σε δευτερεύοντα επεισόδια μιας κύριας δράσης, προσφέρεται ως μια ελκυστική υπόθεση.²⁷⁶

Πέρα, όμως, από την εικονογραφική συγγένεια με τους ερωτιδείς, η μορφή του απεκδυόμενου παιδιού στη Βαϊοφόρο παρουσιάζει μία επιπλέον ιδιαιτερότητα: πρόκειται για ένα τολμηρό θέμα που εντάχθηκε σε μία αμιγώς θρησκευτική σκηνή, με ισχυρό δογματικό περιεχόμενο. Η επίδειξη του γυμνού σώματος στη βυζαντινή τέχνη, ειδικά των γλουτών και πολύ περισσότερο των γεννητικών οργάνων, είναι σπάνια σε θρησκευτικές παραστάσεις, ενταγμένες σε τοιχογραφικά προγράμματα ναών.²⁷⁷ Η περιορισμένη βιβλιογραφία έχει επισημάνει το διφορούμενο χαρακτήρα κάθε απεικόνισης γυμνού και ως εκ τούτου, το διαφορετικό περιεχόμενο που λαμβάνει κάθε φορά –ως αφορμές ηδονοβλεψίας και εκδήλωσης ερωτισμού, αποτροπαϊκού χαρακτήρα²⁷⁸, προσωπικής αρέσκειας τέτοιων

«L’heritage antique dans la peinture murale Byzantine à l’époque du roi Milutin (1282-1321)», *L’art Byzantine au début du XIVe siècle: Symposium de Gračanica*, Belgrade 1978, σ. 39-51. D. Mouriki, «The mask motif in the wall paintings of Mistra: Cultural Implications of a classical feature in late Byzantine painting», *ΔΧΑΕ* I’ (1980-1981), περ. Δ’, σ. 307-338. L. Hadermann-Misguich, «L’image antique Byzantine et moderne du putto au masque», *Rayonnement Grec. Hommage à Charles Delvoye*, επιμ. έκδ. L. Hadermann-Misguich, G. Raepsaet, G. Cambier, Bruxelles 1982, σ. 513-523. H. Maguire, «The Profane aesthetic in Byzantine art and literature», *DOP* 53 (1999), 189-205.

²⁷² R. Polacco, «Il cosiddetto Bruciaprofumi del tesoro di San Marco a Venezia», *O Ιταλιώτης Ελληνισμός από τον Ζ’ αι. στον 18ο αιώνα, Μνήμη Νίκου Παναγιωτάκη*, Αθήνα 2001, σ. 319-336, εικ. 21 (Διεθνή Συμπόσια 8, ΕΙΕ-ΙΒΕ). S. Ćurčić - E. Hadjityrphos (επιμ. έκδ.), *Architecture as icon: perception and representation of architecture in Byzantine art*, Princeton 2010, σ. 160-161.

²⁷³ I. Spatharakis, *The illustrations of the Cynegetica in Venice, cod. Marc. gr. ZI39*, Leiden 2004, εικ. 51.

²⁷⁴ G. Galavaris, *Homilies...*, ό.π., εικ. 404. C. Hennessy, *Images...*, ό.π., σ. 67, εικ. 2.15.

Αξίζει να αναφερθεί, λόγω της μοναδικότητάς της, η παράσταση του κεκλιμένου νέου που στρέφει τα γυμνά νώτα του στον Χριστό, στη σκηνή του Εμπαιγμού στον Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα Ρόδου. Η τοιχογραφία βέβαια συνδέεται με δυτικά πρότυπα. Η Κόλλιας, «Η διαπόμπευση του Χριστού στο ζωγραφιστό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα Ρόδου», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1, Αθήνα 1991, 252-253, πίν. IB’, 124, 125.

²⁷⁵ R. Stuveras, *Le putto dans l’art romain*, Bruxelles 1969, σ. 28, 33-49, 63. C. Bérard, «Anodoi”. *Essai sur l’imagerie des passages chthoniens*, Rome 1974, σ. 117-125. J. Huskinson, *Roman’s children sarcophagi: their decoration and its social significance*, Oxford 1996, σ. 41-51, της ίδιας, «Disappearing children? Children in Roman funerary art of the first to the fourth century AD», *Hoping for continuity. Childhood, education and death in Antiquity and the Middle Ages*, επιμ. έκδ., K. Mustacallio κ.ά., Roma 2005, σ. 91-104.

²⁷⁶ A. Grabar, *Christian iconography*, 34. Αναλυτικά για τη σχέση παιδιών-ερώτων Hennessy, *Images...*, ό.π., σ. 75-80.

²⁷⁷ B. Zeitler, «Ostentatio genitalium: Displays of nudity in Byzantium», *Desire and Denial in Byzantium*, επιμ. έκδ. L. James, Aldershot 1999, σ. 188-189.

²⁷⁸ A. Classen, «The cultural significance of sexuality in the Middle Ages. A secret continuous undercurrent or a dominant Phenomenon of the Premodern World? Or: The irrepressibility of sex yesterday and today», *Sexuality in the Middle Ages and Early Modern Times: New Approaches to a fundamental cultural-historical and literary-anthropological theme*, επιμ. έκδ. A. Classen, Berlin – New York 2008, σ. 18.

(μυθολογικών ή βιβλικών) αισθησιακών θεαμάτων²⁷⁹ ή ως συνώνυμο της αμαρτίας, του κακού, του δαιμονικού.²⁸⁰ Οποιαδήποτε, ακολούθως, γενίκευση για τη νοηματοδότηση του γυμνού στη βυζαντινή τέχνη καθίσταται επικίνδυνη και πρέπει να διαφοροποιείται σε κάθε περίπτωση.

Στις σκηνές της Βαϊοφόρου η επιδεικτική γυμνότητα των παιδιών που συμμετέχουν στην υποδοχή του Χριστού δεν περιγράφεται ούτε επιβάλλεται από τις σχετικές γραπτές πηγές. Επίσης δεν εικονογραφείται στην πλειονότητα των σχετικών παραστάσεων, ειδικά αυτών με πιο «ακαδημαϊκό» χαρακτήρα, στις οποίες επιλέγεται να αποδοθούν παιδιά που στρώνουν το ιμάτιό τους αλλά παραμένουν ντυμένα με τον χιτώνα τους. Μπορεί, επομένως, να αποτελεί μια εικονογραφική εκδοχή η οποία επιχειρεί να εκφράσει, να υπερτονίσει και να μεταδώσει θεολογικό μήνυμα, συνυφασμένο με τον γενικότερο συμβολισμό της παράστασης. Αμεσότερο, νοηματικά, παράλληλο του απεκδυόμενου παιδιού στην ίδια σκηνή είναι δυνατόν να θεωρηθεί ο απακανθιζόμενος (Spinario), το αγόρι που αφαιρεί από το πόδι του αγκάθι. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό θέμα που έλκει την καταγωγή του και αυτό από την τέχνη της αρχαιότητας, επιβίωσε και διείσδυσε στη σύνθεση της Βαϊοφόρου. Δύο ενδιαφέρουσες και παραπλήσιες απόψεις έχουν εκφραστεί για το ερμηνεύσουν, ανάγοντάς το ως συμβολισμό της απελευθέρωσης του ανθρώπου από τα δεσμά είτε της ειδωλολατρίας²⁸¹ είτε της αμαρτίας και του συνακόλουθου εξαγνισμού του.²⁸²

Παρόμοια ερμηνεία μπορεί να βρει και το απεκδυόμενο παιδί, το οποίο αφαιρεί τον χιτώνα ή το ιμάτιο από πάνω του με μια κίνηση γεμάτη ένταση. Αποβάλλει την παλιά πίστη και αποδεσμεύεται από τα ανθρώπινα πάθη, απλώνοντάς τα ενδύματά του για να τα πατήσει ο εποχούμενος Χριστός, που οδεύει προς την εκπλήρωση της θείας οικονομίας και αντιπροσωπεύει την ελπίδα για τη λύτρωση του ανθρώπου. Η αλλαγή του ήθους που συντελείται με αυτόν τον συμβολικό τρόπο υποδηλώνεται και από τις αλληγορικές προεκτάσεις που αποδίδονται στην αφαίρεση και το στρώσιμο των ενδυμάτων, σύμφωνα με αναφορές σε σχετικές πατερικές ομιλίες.²⁸³

Σε αυτό το συμβολικό πλαίσιο μπορεί να ερμηνευτεί και η γυμνότητα των παιδιών. Η δυναμική του ανθρώπινου σώματος μεταβλήθηκε μετά την έξωση από τον παράδεισο και την ένδυση με «δερματίνους χιτώνες» (Γένεσις Γ' 21), τη μετάβαση δηλαδή στη μετα-πτωτική αισχύνη, κατ'

²⁷⁹ H. Maguire, «Other Icons: The classical nude in Byzantine bone and ivory carvings», *The Journal of the Walters Art Museum*, 62 (2004), σ. 9-20. J. Hanson, «Erotic imagery on Byzantine ivory caskets», *Desire and Denial in Byzantium*, επιμ. έκδ. L. James, Aldershot 1999, σ. 171-184.

²⁸⁰ B. Zeitler, *Ostentatio genitalium...*, ό.π., σ. 192.

²⁸¹ Mouriki, *The theme of the Spinario...*, ό.π., σ. 53-66.

²⁸² I. Jevtić, «Sur le symbolisme du Spinario dans l'iconographie de l'Entrée à Jerusalem. Deux representations inédites dans les églises serbes», *Cahiers Archéologiques* 47 (1999), σ. 123-124.

²⁸³ Ενδεικτικά: «Τίς ή τῶν ἱματίων τῶν παίδων ὑπόστρωσις; τί τοῦ παλαιοῦ ἀνθρώπου ἔκδυσις; Ἡ τῆς Συναγωγῆς ἄσχημος γύμνωσις ὁμοῦ καί ἐρήμωσις. Τίνα τὰ θεολογοῦντα νήπια; Σύμβολα πάντως τοῦ πιστοῦ λαοῦ τῆς Ἐκκλησίας Χριστοῦ ἔργονα», Επιφανίου Κύπρου, *Ὁμιλία περί Βαῖων*, PG 43, στλ. 505. «Τοὺς χιτῶνας τῶν ψυχῶν θεοπρεπῶς ἐξαλλάξωμεν», Επιφανίου Κύπρου, *Ὁμιλία περί Βαῖων*, PG 43, στλ. 428. Ευλογίου Αλεξανδρείας, *Λόγος εἰς τὰ Βαία καί εἰς τὸν πῶλον*, PG 86B, στλ. 2913. «Νοεῖς τῶν ἱματίων τὸν εὐσχήμονα βίον, τὸν ἐπικοσμοῦντα τὸ ἦθος... ὑποστρωννύντες τὸ σῶμα, τὸ τῆς ψυχῆς ἱμάτιον», Θεοφάνους Κεραμέως, *Εἰς τὴν Βαῖοφόρον ἑορτήν*, PG 132, στλ. 545, 548. «Τὰ ὑποστρωννύμενα ἱμάτια [...] τὰ ἡθικά εἶναι παιδεύματα», Αθανασίου Αλεξανδρείας, «Πορευομένου δὲ αὐτοῦ ὑπεστρώννουν τὰ ἱμάτια αὐτῶν...», PG 28, στλ. 1040.

επέκταση στα άλογα πάθη και στην πραγματικότητα της ύλης και της φθοράς.²⁸⁴ Τα παιδιά που απεκδύουν τους χιτώνες τους και απομένουν γυμνά υποδηλώνουν, ενδεχομένως, την επιστροφή στην προ-πτωπική αθωότητα και αγνότητα.²⁸⁵ Η γυμνότητά τους δηλαδή δεν αποτέλεσε αυτοσκοπό αλλά σύμβαση, αξιοποιήθηκε ως εικονολογικό μέσο για να επιτευχθεί συνειρμικά η μετάδοση του σωτηριολογικού μηνύματος στους πιστούς. Γι' αυτό, ίσως, ακόμη και οι τολμηρές αποτυπώσεις του φύλου δεν θα προκαλούσαν ούτε θα θεωρούνταν ανάρμοστες εντός του ιερού ναού. Σε αυτές τις ακραίες, επαρχιακές παρεκκλίσεις των απεκδυόμενων παιδιών εκφράστηκε αποτελεσματικότερα το θεολογικό περιεχόμενο του θέματος πολύ περισσότερο από τις πιο «ακαδημαϊκές» εκδοχές του, όπου τα παιδιά βγάζουν το ιμάτιό τους παραμένοντας όμως καλυμμένα, ντυμένα με χιτώνα.

Πέρα, όμως, από τον συμβολικό ρόλο τον οποίο ενδεχομένως έλαβε η μορφή του απεκδυόμενου παιδιού στη Βαϊοφόρο, πρέπει να αναζητηθεί κατά πόσον στη διαμόρφωσή του επέδρασαν συνήθειες της καθημερινής ζωής. Έχει ήδη αναγνωριστεί στη βιβλιογραφία πως κατά τις θριαμβευτικές υποδοχές ηγεμόνων στις πόλεις μικρά παιδιά έστρωναν τα ενδύματά τους προς τιμήν τους, απομένοντας πιθανόν γυμνά.²⁸⁶ Ανάλογη αναφορά γίνεται και στο προσκυνηματικό έργο της μοναχής Εγερίας (ή Εθερίας) στα τέλη του 4ου αιώνα.²⁸⁷ Πρόκειται, επομένως, για μια εικόνα που πιθανόν ανταποκρινόταν στην πραγματικότητα της εποχής και μεταφέρθηκε και στην τέχνη, απηχώντας ταυτόχρονα ένα σύνθετο θεολογικό μήνυμα.

Συνοψίζοντας, η μορφή του απεκδυόμενου παιδιού στη Βαϊοφόρο αποτελεί εικονογραφικό θέμα κυρίως της παλαιολόγειας τέχνης, με ευρεία χρονική και γεωγραφική ακτίνα εξάπλωσης, με πολλά παραδείγματα στη νότια Πελοπόννησο. Μικρές διαφοροποιήσεις παρατηρούνται στην καλλιτεχνική απόδοσή του και αφορούν τη χωροταξία του εντός της σύνθεσης, την κίνηση, την περιβολή του. Θεωρείται πως, όπως έχει υποτεθεί για τα γυμνά, μικρά παιδιά εν γένει, έλκει την καταγωγή του από τους αρχαίους ερωτιδείς, προσαρμοζόμενο στο πλαίσιο της χριστιανικής τέχνης. Απηχεί πιθανόν τις συνθήκες που επικρατούσαν κατά την είσοδο νικηφόρων ηγεμόνων στις πόλεις αλλά πολύ περισσότερο λαμβάνει ισχυρό θεολογικό περιεχόμενο, ανάλογο με αυτό του απακνθιζόμενου παιδιού,

²⁸⁴ Αναλυτικά ερμηνεύονται από τον Γρηγόριο Νύσσης, *Περί ψυχής καί αναστάσεως*, PG 46, στλ. 148C-149A.

²⁸⁵ B. Zeitler, *Ostentatio genitalium...* ό.π., σ. 193, 196. Για τα γυμνά παιδιά στο πλαίσιο της παλαιοχριστιανικής εποχής: C. B. Horn – J. W. Martens, *Let the children....*, ό.π., σ. 193 και ειδικά για την απαλλαγή της αμαρτίας μέσω της βάπτισης στη νηπιακή ηλικία σ. 273-278. Βλ. και την χαρακτηριστική έκφραση *ὥστε παιδίον ἀγεύστων ἀφροδισίων καὶ ἀνευνοήτου ἀνδρικῶν κινήματων ἔχειν κατάστασιν...* Ωριγένους, *Τῶν εἰς τὸ κατὰ Ματθαῖον εὐαγγέλιον ἐξηγητικῶν τόμος ιγ'*, PG 13, 1134-1138: E. Klosterman, *Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte, Origenes zehnter Band*, v. 1, Leipzig 1935, κεφ. 16, στχ. 11.

²⁸⁶ C. Mango, «Antique statuary and the Byzantine beholder», *DOP* 17 (1963), σ. 153-154, 157. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantine*, London 1971², σ. 234-235. Του ίδιου, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979, σ. 45-46. E. Antonopoulos, «Προλεγόμενα για μια τυπολογία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας στη βυζαντινή εικονογραφία», *Ιστορικότητα παιδικής ηλικίας. Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου*, τ. Ι', Αθήνα 1986 (1984), σ. 274. T. Matthews, *The clash of gods. A reinterpretation of early Christian art*, Princeton 1993, σ. 23-53. E. Kantorowicz, «The king's advent and the enigmatic panels in the doors of Santa Sabina», *AriB* 26 (1944), σ. 212. D. Stutzinger, *Der adventus des Kaisers und der Einzug Christi in Jerusalem Spätantike und frühes Christentum. Katalog zur Ausstellung im Liebieghaus*, Frankfurt am Main 1983, σ. 284-307. *Adventus: Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, επιμ. έκδ. P. Johannek, A. Lampen, Böhlau 2009, σ. VII-XVI.

²⁸⁷ H. Petre, *Journal de Voyage. Texte Latin, Introduction et Traduction*, Paris 1948 (Sources chrétiennes 21), σ. 31, 3. J. Wilkinson, *Egeria's Travels*, London 1971.

που επιτάσσεται με την περιστασιακή προβολή της ακραίας μεν εξαγνιστικής δε γυμνότητας.

Προκύπτει, επομένως, πως η παράσταση των απεκδυόμενων παιδιών στη Βαΐοφόρο δεν εξυπηρετεί μόνο διακοσμητικό σκοπό αλλά φορτίζεται με ειδικό, συμβολικό χαρακτήρα. Η «τιμητική» μεταχείριση αυτών των παράδοξων μικρών πρωταγωνιστών²⁸⁸ δικαιώνεται από το γεγονός πως από το πλήθος της σκηνής, ήταν αυτοί που κατανόησαν και πίστεψαν στο μήνυμα της λύτρωσης που έφερνε ο εποχούμενος Χριστός (*παῖδες Χριστόν ὡς Θεόν*

θεολογοῦσι... Χριστοῦ χιτῶνας ὑποστρωννύουσι) σε αντίθεση με τις αμφιβολίες και τη δυσπιστία των ενηλίκων (*ἱερεῖς αὐτόν βλασφημοῦσι [...] χιτῶνας Χριστοῦ διαμερίζουσι*)²⁸⁹.

²⁸⁸ Για την ειδική σχέση Χριστού και παιδιών γίνεται λόγος στα Ευαγγέλια. C.B. Horn – J.W. Martens, *Let the children....*, ό.π., σ. 92-94, 235 αλλά και στις πατερικές ομιλίες για τη Βαΐοφόρο, βλ. υπσμ. 2.

²⁸⁹ Επιφανίου Κύπρου, *Ὁμιλία περί Βαΐων*, PG 43, στλ. 438. Παρομοίως: Ευλογίου Αλεξανδρείας, *Λόγος εἰς τὰ Βαῖα καί εἰς τον πῶλον*, PG 86B, στλ. 2921.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.

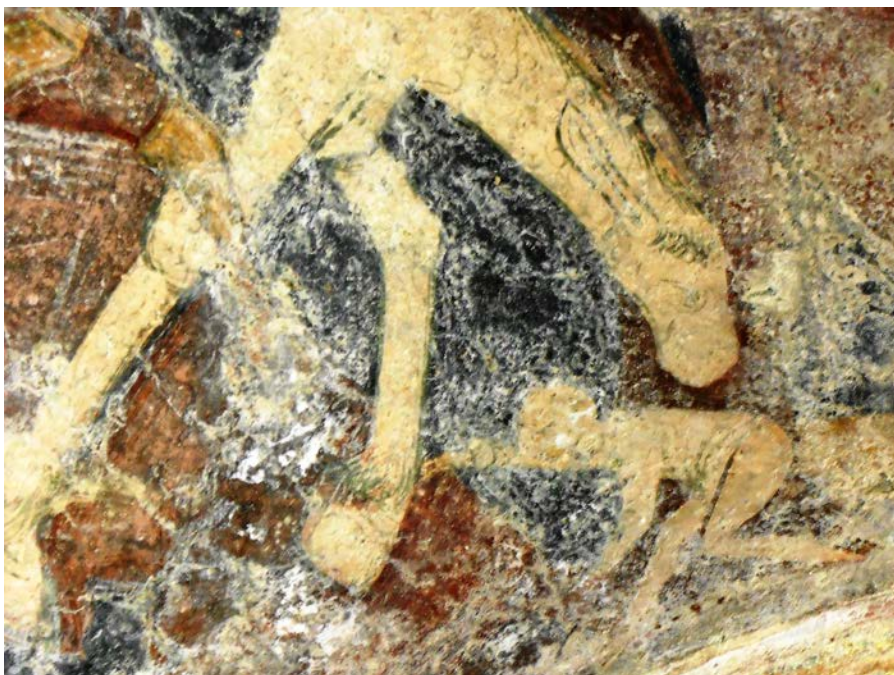


Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11



Fig. 12.

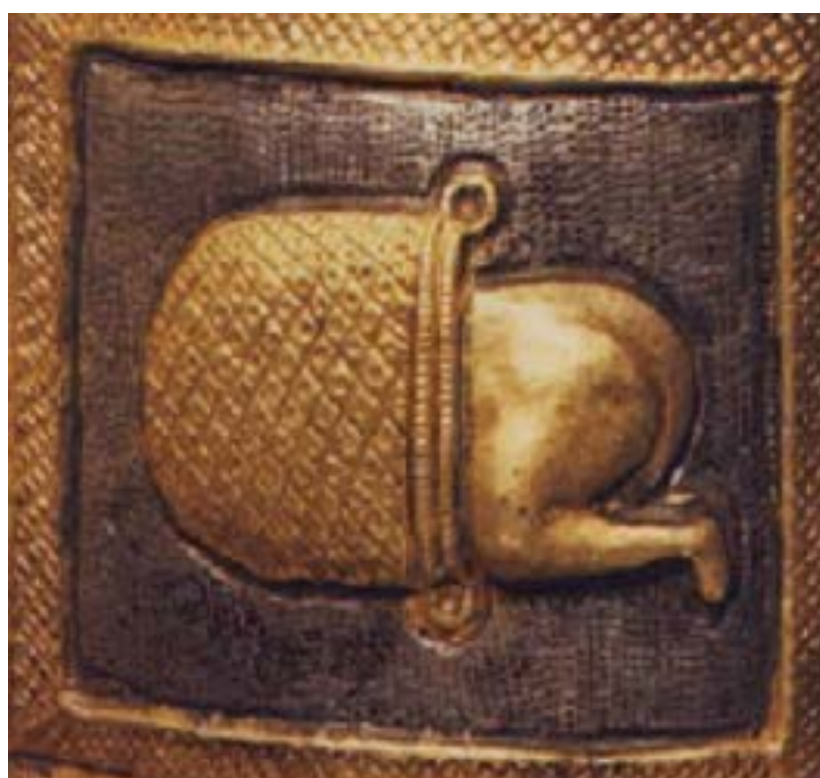


Fig. 13.

ΑΛΕΞΙΟΣ Γ΄ ΑΓΓΕΛΟΣ (1195-1203) ΚΑΙ ΝΙΚΗΤΑΣ ΧΩΝΙΑΤΗΣ*

Στέφανος Π. Δημητριάδης

Οι δύο τελευταίες δεκαετίες του ΙΒ΄ αιώνα αποτέλεσαν για την Ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία μία περίοδο κρίσης. Ο θάνατος του Μανουήλ Α΄ Κομνηνού (1143-1180) έδωσε τέλος σε μια εποχή κατά την οποία η μεσαιωνική Ρωμανία ακτινοβολούσε και απολάμβανε μεγάλου κύρους σε Ανατολή και Δύση. Αυτά όμως ήταν πια περασμένα μεγαλεία τον Απρίλιο του 1204, όταν οι μαχητές της Δ΄ Σταυροφορίας (1198/1202-1204) εισέβαλαν στην αυτοκρατορική πόλη. Η άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Λατίνους αποτέλεσε ένα χτύπημα για την αυτοκρατορία, από το οποίο δεν θα κατόρθωνε ποτέ να συνέλθει. Γιατί όμως ένα φαινομενικά πανίσχυρο, κατά τον θάνατο του Μανουήλ Α΄, κράτος κατέρρευσε τόσο γρήγορα και σχεδόν απόλυτα σε λιγότερο από 25 έτη; Το ερώτημα αυτό φαίνεται πως αναζητεί ακόμη την απάντησή του.

Η μοναδική ιστοριογραφική πηγή, σύγχρονη με τα περιγραφόμενα γεγονότα, που πραγματεύεται συνολικά τα τεκταινόμενα του τέλους του ΙΒ΄ αιώνα είναι η *Χρονική Διήγησις* του Νικήτα Χωνιάτη (περ. 1160-1217). Ο Χωνιάτης ολοκλήρωσε το έργο του στη Νίκαια της Βιθυνίας μετά την άλωση του 1204. Η αφήγησή του ξεκινάει με τη βασιλεία του Ιωάννη Β΄ Κομνηνού (1118-1143) και περιλαμβάνει γεγονότα περίπου μέχρι το έτος 1210. Η οπτική του γωνία είναι ξεκάθαρη. Η διήγησή του κλιμακώνεται με σκοπό να εξηγήσει το τραγικό για τον ελληνορθόδοξο κόσμο της εποχής γεγονός της άλωσης. Το ιστορικό πόνημα του Χωνιάτη θα μπορούσε λοιπόν να τιτλοφορηθεί: «Παρακμή και πτώση της βασιλείας των Ρωμαίων», καθώς ο συγγραφέας βλέπει σημάδια της επερχόμενης καταστροφής ακόμη και στη βασιλεία του Μανουήλ Α΄ Κομνηνού. Κάτι τέτοιο όμως πιθανότατα αποτελεί υπερβολή, καθώς το προ εικοσαετίας έργο του Paul Magdalino έχει μάλλον καταδείξει πώς η βασιλεία του εν λόγω αυτοκράτορα αποτέλεσε την «κορύφωση του ελληνικού μεσαιωνικού πολιτισμού».²⁹⁰

Η παλαιότερη αντίληψη περί σταδιακής παρακμής της αυτοκρατορίας της Ρωμανίας κατά τον ΙΒ΄ αιώνα, που απορρέει κυρίως από τον Χωνιάτη, έχει πλέον υποχωρήσει. Το ίδιο ισχύει για τη θεωρία περί απομύζησης του πλούτου της από τις ιταλικές ναυτικές πολιτείες, λόγω της παραχώρησης σε αυτές των περίφημων εμπορικών προνομίων. Αντιθέτως θεωρείται πλέον πως η εμπορική δραστηριότητα ενόησε την οικονομική ανάπτυξη κατά

* Η μελέτη αυτή, πλην του παραρτήματος, αποτελεί επεξεργασμένη εκδοχή της ανακοίνωσής μου που εκφωνήθηκε στο πλαίσιο της Ημερίδας Μεταπτυχιακών Φοιτητών Βυζαντινής Ιστορίας στη μνήμη της Αικατερίνης Χριστοφιλοπούλου (Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 18-6-2013) με τίτλο «Ο Αλέξιος Γ΄ Άγγελος (1195-1203) και η εποχή του: ζητήματα εσωτερικής πολιτικής». Εκεί εκτέθηκαν τα κυριότερα συμπεράσματα της έρευνας που διεξήχθη στο πλαίσιο της συγγραφής της διπλωματικής μου εργασίας, η οποία έφερε τον ίδιο τίτλο και συντάχθηκε στο Πανεπιστήμιο Αθηνών υπό την επίβλεψη της καθηγήτριας Αθηνάς Κόλια-Δερμιτζάκη. Για τις υποδείξεις και τις επισημάνσεις του στην παρούσα εργασία θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα των εν εξελίξει διδακτορικών μου σπουδών στο Πανεπιστήμιο Κορ της Κωνσταντινούπολης, καθηγητή Paul Magdalino.

²⁹⁰ P. Magdalino, *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143-1180*, Cambridge 1993, ιδιαίτερα σ. xi-xii, 1-26.

μήκος της ρωμαϊκής επικράτειας,²⁹¹ ενώ, στα μάτια των Λατίνων κατακτητών του 1204, εντός των τειχών της Κωνσταντινούπολης περικλείονταν «τα δύο τρίτα του παγκοσμίου πλούτου».²⁹² Η λεγόμενη παρακμή θα πρέπει μάλλον να αναζητηθεί στην εσωτερική πολιτική αντιπαράθεση, που ακολούθησε τον θάνατο του Μανουήλ Α΄ κατά τις βασιλείες των Αλεξίου Β΄ (1180-1183) και Ανδρονίκου Α΄ (1183-1185) Κομνηνών και των Ισαακίου Β΄ (1185-1195) και Αλεξίου Γ΄ (1195-1203) Αγγέλων. Τελευταία ενδελεχής μελέτη της περιόδου αυτής ήταν το προ μισού σχεδόν αιώνα έργο του Charles Brand, ο οποίος όμως εστίασε περισσότερο στις σχέσεις της Ρωμανίας με τη Δύση.²⁹³

Μια επανεξέταση της περιόδου του τέλους του ΙΒ΄ αιώνα θα ήταν ως εκ τούτου χρήσιμη. Ήδη από το 1975, ο εκδότης του κειμένου του Νικήτα Χωνιάτη, Jan-Louis van Dieten, κατέστησε σαφή την ύπαρξη, μεταξύ άλλων, δύο κύριων εκδοχών της *Χρονικής Διήγησης*, μιας σύντομης [b(revior)] συγγεγραμμένης κυρίως πριν από το 1204 και μιας εκτενέστερης [a(uctior)] με προσθήκες και τροποποιήσεις, η επεξεργασία της οποίας ξεκίνησε στη Νίκαια αρκετά χρόνια αργότερα και δεν ολοκληρώθηκε εξαιτίας του θανάτου του ιστορικού. Η τελευταία αποτελεί τη βάση του γνωστού στερεότυπου κειμένου της έκδοσης.²⁹⁴ Η σημασία όμως της αρχικής σύντομης εκδοχής, καταχωρημένης στο κριτικό υπόμνημα, δεν έτυχε της προσοχής που της άξιζε. Παρά ταύτα, μεταξύ άλλων, οι διάφορες εκδοχές του κειμένου πρόσφατα αναδείχθηκαν εκ νέου και αντιπαραβλήθηκαν από την Alicia Simpson.²⁹⁵

Η αρχική εκδοχή γράφτηκε ως επί το πλείστον κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Αλεξίου Γ΄ Αγγέλου, όταν ο Χωνιάτης σταδιοδρομούσε με επιτυχία στα ανώτατα γραφειοκρατικά κλιμάκια της διοίκησης, φθάνοντας μέχρι τα αξιώματα του *λογοθέτη των σεκρέτων* και του *προέδρου της συγκλήτου*. Η τελική, εκτενέστερη και επεξεργασμένη εκδοχή αποτελεί την ανάλυση του Χωνιάτη σχετικά με την πορεία προς την άλωση. Σε αυτήν είναι εμφανής η τάση άσκησης κριτικής έναντι των πρωταγωνιστών της

²⁹¹ Για λεπτομέρειες σχετικά με την αναθεώρηση των παλαιότερων κυρίαρχων απόψεων περί τον ΙΒ΄ αιώνα, βλ. M. Angold, «The road to 1204: the Byzantine background to the Fourth Crusade», *Journal of Medieval History* 25 (1999), σ. 257-278.

²⁹² Ροβέρτος (Robert de Clari), *La Conquête de Constantinople*, έκδ. P. Lauer, Παρίσι 1924, κ. 81, σ. 81. Η φράση αυτή παρουσιάζεται βέβαια ως ισχυρισμός των «Γραικών» και αναφέρεται από τον συγγραφέα προς επίρρωση του δικού του ισχυρισμού πως «ούτε στις σαράντα πιο πλούσιες πόλεις του κόσμου δεν υπήρχε τόσος πλούτος, όσος βρέθηκε στην Κωνσταντινούπολη».

²⁹³ C. Brand, *Byzantium Confronts the West (1180-1204)*, Cambridge/Μασαχουσέτη 1968. Σημαντική συμβολή, ωστόσο, στη μελέτη του εσωτερικού ανταγωνισμού κατά την εν λόγω περίοδο αποτελεί το έκτο κεφάλαιο του έργου του J.-C. Cheynet, *Pouvoir et contestations à Byzance (963-1210)*, Παρίσι 1990, σ. 427-458.

²⁹⁴ Νικήτας Χωνιάτης, *Χρονική Διήγησις*, έκδ. J.-L. van Dieten, *Niketæ Choniatae Historia* (CFHB 11), τ. 1-2, Βερολίνο/Νέα Υόρκη 1975, σ. LVI-LVII, XCIII-CV (εισαγωγή).

²⁹⁵ Βλ. A. Simpson, *Studies on the Composition of Niketas Choniates' Historia* (διδακτορική διατριβή), King's College London 2004, όπου παρατίθεται και κατάλογος των διαφορών μεταξύ των εκδοχών του κειμένου· A. Simpson, *Niketas Choniates. A Historiographical Study*, Οξφόρδη 2013, όπου δυστυχώς ο κατάλογος των διαφορών παραλείπεται. Η σημασία των διαφορετικών εκδοχών του ιστοριογραφικού έργου του Χωνιάτη είχε εν τω μεταξύ αναδειχθεί μέσω ενός διαφωτιστικού άρθρου της ίδιας· βλ. A. Simpson, «Before and After 1204: The Versions of Niketas Choniates' "Historia"», *Dumbarton Oaks Papers* 60 (2006), σ. 189-221, όπου πέραν των δύο κύριων εκδοχών, της αρχικής (b) και της τελικής (a), επισημαίνεται και η σημασία μιας τρίτης εκδοχής (LO) ως ενδιάμεσης για τα γεγονότα της άλωσης, από όπου ξεκινάει η αφήγηση, και εξής. Πρβλ. J. Niehoff-Panagiotidis, «Narrative Bewältigungsstrategien von Katastrophenerfahrungen: Das Geschichtswerk des Nikitas Choniatis», *Klio* 92/1 (2010), σ. 186 κ.ε., ο οποίος επιμένει στην άποψη του van Dieten ότι η εκδοχή LO αποτελεί την αρχική εκδοχή των γεγονότων της άλωσης.

περιόδου, που γίνεται όλο και πιο έντονη όσο η αφήγηση πλησιάζει το μοιραίο γεγονός. Ως εκ τούτου, οι διαφορές ανάμεσα στις δύο εκδοχές καθίστανται ιδιαίτερα σημαντικές κατά τη διάρκεια της βασιλείας του τελευταίου αυτοκράτορα πριν από την έλευση των σταυροφόρων, του Αλεξίου Γ' Αγγέλου, τις πράξεις και τις παραλείψεις του οποίου έκρινε τελικά ο Χωνιάτης ως αρχή του τέλους²⁹⁶. Έτσι, ενώ η αρχική εκδοχή του έργου του αποτελεί μια σύντομη καταγραφή των στρατιωτικών κυρίως γεγονότων της βασιλείας του Αλεξίου Γ', στην τελική επεξεργασία του ο Χωνιάτης παραθέτει δευτερεύοντα γεγονότα, προσθέτει λεπτομέρειες και προβαίνει σε χαρακτηρισμούς που εκθέτουν σαφώς τον βασιλέα και το περιβάλλον του, σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα μέχρι τα όρια της συκοφαντίας, αποκρύπτοντας συνάμα τεχνηέντως πιθανό δικό του ρόλο στις εξελίξεις. Η τελική εκδοχή ήταν αποτέλεσμα όχι μόνο της απογοήτευσης του ιστορικού εξαιτίας της καταστροφής της πατρίδας του, αλλά και της προσωπικής του δυστυχίας και πικρίας λόγω του παραμερισμού του από το περιβάλλον του Θεοδώρου Α' Λάσκαρι (1205-1222), γαμπρού του Αλεξίου Γ' Αγγέλου, στη Νίκαια.²⁹⁷

Τα προβλήματα χρονολόγησης σημαντικών γεγονότων που περιγράφονται από τον Χωνιάτη είναι γνωστά.²⁹⁸ Αυτά φαίνεται πως απορρέουν από τη σπουδή του ιστορικού στην τελική εκδοχή του κειμένου του όχι τόσο να καταγράψει με ακρίβεια τα γεγονότα, αλλά κυρίως να προβάλλει το γενικότερο πλαίσιο που οδήγησε στην παρακμή και την πτώση της Πόλης, μέσω της αξιολόγησης προσώπων και καταστάσεων. Έχει επισημανθεί βέβαια, μεταξύ άλλων, η προσπάθειά του για χρήση ακριβέστερων χρονολογικών προσδιορισμών σε σχέση με την αρχική εκδοχή.²⁹⁹ Η προσπάθεια αυτή όμως θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως απόπειρα απάλυνσης της διατάραξης της χρονικής αλληλουχίας που προκαλούσαν οι διάφορες προσθήκες της τελικής εκδοχής.³⁰⁰

Ο κύριος τρόπος χρονολόγησης που παρέχει ο Χωνιάτης στο αρχικό κείμενό του είναι η διαδοχή των εποχών.³⁰¹ Τουλάχιστον για τα γεγονότα της βασιλείας του Αλεξίου Γ', αν ισχύει, όπως βάσιμα υποστηρίζεται, ότι ο ιστορικός τα κατέγραφε καθώς αυτά συνέβαιναν³⁰², είναι πολύ λογικό η αρχική εκδοχή να είναι χρονολογικά αξιόπιστη. Έτσι, η χρονολόγηση με βάση αυτήν και μόνο λύνει πολλά προβλήματα.³⁰³ Αντίθετα τα επιπλέον

²⁹⁶ Αποκαλυπτικός επί τούτου είναι ο κατάλογος των διαφορών των εκδοχών που παρατίθεται από τη Simpson, *Studies*, σ. 278-312. Άνω του 1/3 του καταλόγου αφορά τη βασιλεία του Αλεξίου Γ'. Για μια επιλογή χαρακτηριστικών παραδειγμάτων, βλ. Simpson, *Choniates*, σ. 80-103.

²⁹⁷ Για τις γενικότερες συνθήκες, υπό τις οποίες συνέγραψε το έργο του ο ιστορικός, καθώς και τη στόχευσή του, βλ. Simpson, *Choniates*, σ. 68-77, 182-183.

²⁹⁸ Πολύ μελάνι έχει χυθεί επί του θέματος κατά το παρελθόν. Βλ. ενδεικτικά J.-L. van Dieten, *Niketas Choniates. Erläuterungen zu den Reden und Briefen nebst einer Biographie*, Βερολίνο-Νέα Υόρκη 1971, όπου ο συγγραφέας, στο δεύτερο μέρος και στη σχετική συζήτηση περί των ρητορικών λόγων που εκφώνησε κατά τη σταδιοδρομία του ο Χωνιάτης, παραθέτει τις απόψεις και τα επιχειρήματα παλαιότερων ερευνητών για τη χρονολόγηση συγκεκριμένων γεγονότων που αναφέρονται και στο ιστορικό του έργο.

²⁹⁹ Χωνιάτης, έκδ. van Dieten, σ. XCV (εισαγωγή): Simpson, *Choniates*, σ. 80.

³⁰⁰ Πρβλ. van Dieten, *Erläuterungen*, σποράδην, όπου είναι εμφανές ότι ο συγγραφέας λαμβάνει σοβαρά υπόψιν τις χρονολογικές ενδείξεις των προσθηκών της τελικής εκδοχής.

³⁰¹ Βλ. και Simpson, *Choniates*, σ. 136.

³⁰² Χωνιάτης, έκδ. van Dieten, σ. XCV (εισαγωγή): Simpson, «Versions», σ. 200-201.

³⁰³ Βεβαίως κάποια από τα περιγραφόμενα γεγονότα εκτείνονται σε χρονική διάρκεια και έτσι θα πρέπει να υποτεθεί ότι η ένταξή τους στην ιστορική αφήγηση έγινε με βάση την κορύφωσή τους. Σύμφωνα με τον προτεινόμενο εδώ τρόπο

γεγονότα που παρουσιάζει η τελική εκδοχή είναι πιο δύσκολα χρονολογήσιμα. Επίσης, η αναξιοπιστία της τελικής εκδοχής στον τομέα της χρονολόγησης ενισχύεται και από το γεγονός ότι, όταν άρχισε η τελική επεξεργασία, ο ιστορικός απείχε από τα περιγραφόμενα γεγονότα τουλάχιστον μία δεκαετία. Συνεπώς, η χρονική απόσταση θα είχε εξασθενήσει τη μνήμη του. Εξάλλου είναι φανερό πως τουλάχιστον μία από τις τελικές προσθήκες του δεν παρεμβάλλεται ομαλά ανάμεσα στα αρχικώς καταγεγραμμένα γεγονότα, αλλά εκτείνεται χρονικά υπερεκαλύπτοντάς τα.

Πρόκειται για την εκτενέστερη προσθήκη της *Χρονικής Διήγησης*, η οποία στην έκδοση του van Dieten αριθμεί δέκα σελίδες και παρεμβάλλεται σε γεγονότα που με βάση την αρχική εκδοχή χρονολογούνται μεταξύ των ετών 1197-1198. Στο τέλος της δηλώνεται μάλιστα ότι παρήλθε και ο τρίτος χρόνος της βασιλείας του Αλεξίου Γ'. Στόχος της ήταν να στηλιτεύσει τα κακώς κείμενα και τον ανταγωνισμό για την εξουσία στην αυλή του Αλεξίου Γ' με θύμα την ίδια τη βασίλισσα Ευφροσύνη, την οποία βασιλικοί συγγενείς κατηγορήσαν για μοιχεία με σκοπό να στερήσουν από τον παντοδύναμο ευνοούμενό της Κωνσταντίνο Μεσοποταμίτη το κύριο στήριγμά του. Από τις διάφορες εσωτερικές αναφορές που υπάρχουν στο όλο επεισόδιο καθίσταται σαφές πως αυτό περιέχει μια σειρά από γεγονότα που εκτείνονται πέραν των ετών 1197-1198, πιθανότατα σε διάστημα τριών ετών, ίσως ήδη από το 1196 και μέχρι το 1199.³⁰⁴

Ως εκ τούτου, η χρονολόγηση της αρχικής εκδοχής θα πρέπει να ληφθεί ως βάση και για τη χρονολόγηση των επιπλέον γεγονότων της τελικής εκδοχής. Με δεδομένη την ασυνέπεια του ιστορικού όσον αφορά τη σωστή χρονική τοποθέτηση των πρόσθετων γεγονότων στο αρχικό σώμα του κειμένου, η χρονολόγησή τους πρέπει να στηριχθεί κυρίως στις εσωτερικές τους αναφορές.

χρονολόγησης των γεγονότων της αρχικής εκδοχής της βασιλείας του Αλεξίου Γ' Αγγέλου, αυτά έχουν σε γενικές γραμμές και κατά σειρά ως εξής:

- 1195 – αιχμαλώτιση Ισαακίου (Βατάτζη) Κομνηνού από τους Βλαχοβουλγάρους, εκστρατεία κατά του στασιαστή Ψευδαλεξίου Κίλικα, δηλητηρίαση του ανταπαιτητή Ισαακίου (Καματηρού Δούκα) Κομνηνού
- 1196 – αποστολή Μανουήλ Καμύτζη στη Βουλγαρία προς παραλαβή του Τυρνόβου, πρεσβεία Ερρικού Στ'
- 1197 – Αλαμανικόν, εξουδετέρωση του πειρατή Καφούρη
- 1198 – εισβολή του Καϊχοσρόη Α', επιχειρήσεις στη Βιθυνία κατά Τουρκομάνων
- 1199 – επιδρομές Κουμάνων-Βλαχοβουλγάρων στη Θράκη και εκστρατεία κατά του αντάρτη Χρύσου
- 1200 – θεολογική έριδα περί Θείας Κοινωνίας, αντιμετώπιση του αντάρτη Ιβαγκού, διαφυγή Καϊχοσρόη Α' στην Κωνσταντινούπολη, επεισόδιο Καλομοδίου, κατάληψη Κωνσταντίας από τους Βλαχοβουλγάρους
- 1201 – κατάληψη Βάρνας από τους Βλαχοβουλγάρους, στάση Ιωάννη (Αξούχου) Κομνηνού, ανταρσία Χρύσου, Μανουήλ Καμύτζη και Σπυριδωνάκη
- 1202 – αντιμετώπιση Χρύσου, Καμύτζη και ειρήνευση με τους Βλαχοβουλγάρους

Η χρονολόγηση αυτή δύναται, σε ορισμένες περιπτώσεις, να γίνει πιο συγκεκριμένη με τη βοήθεια ρητορικών λόγων που αναφέρουν κάποια από τα γεγονότα αυτά, όπως και μερικά από τα επιπρόσθετα της τελικής εκδοχής' βλ. van Dieten, *Erläuterungen*, σ. 97-102, 123-128, 133-135, όπου γίνεται χρήση των σποραδικών χρονολογικών στοιχείων που παρέχονται από τους ρητορικούς λόγους των Χωνιάτη, Χρυσοβέργη και Μεσαρίτη' βλ. αντίστοιχα Νικητάς Χωνιάτης, *Λόγοι και Επιστολές*, έκδ. J.-L. Van Dieten, *Nicetae Choniatae Orationes et Epistulae* (CFHB 3), Βερολίνο 1973, Ζ', Ι', ΙΑ'· Νικηφόρος Χρυσοβέργης, *Λόγοι Τρεις*, έκδ. M. Treu, *Nicephori Chrysobergae ad Angelos Orationes Tres*, Breslau 1892, ΙΓ'· Νικόλαος Μεσαρίτης, *Λόγος αφηγηματικός*, έκδ. A. Heisenberg, *Nikolaos Mesarites: die Palastrevolution des Johannes Komnenos*, Würzburg 1907. Για τις λεπτομέρειες των γεγονότων της βασιλείας του Αλεξίου Γ', βλ. γενικά Brand, *West*, σ. 117-157, 189-194.

³⁰⁴ Χωνιάτης, 483³⁵-493⁶⁶· Simpson, *Choniates*, 192. Η πιο σημαντική εσωτερική αναφορά του επεισοδίου είναι αυτή που αφορά την εκστρατεία του Αλεξίου Γ' κατά του αντάρτη Δοβρομηρού Χρύσου μέσω Θεσσαλονίκης, όπου και συνάντησε τον Κωνσταντίνο Μεσοποταμίτη. Η εκστρατεία έπεται κατά ένδεκα σελίδες στην έκδοση του van Dieten και είναι χρονολογήσιμη με βάση την αρχική εκδοχή το 1199' βλ. παραπάνω, σημ. 14.

Πέραν της σημαντικής βοήθειας που παρέχει η αρχική εκδοχή της Χρονικής Διήγησης σχετικά με τη χρονολόγηση, η αντιπαράβολή της με την τελική εκδοχή, ταυτόχρονα με την απογύμνωση της τελευταίας από τα κάθε είδους αξιολογικού τύπου σχόλια, μπορεί επίσης να διαλευκάνει ορισμένα ζητήματα της βασιλείας του Αλεξίου Γ', για τα οποία ο Χωνιάτης είναι μεν ιδιαίτερα αποκαλυπτικός αλλά και σαφώς προκατειλημμένος εναντίον του.

Ο Αλέξιος Γ' ανήλθε στον θρόνο της Ρωμανίας τον Απρίλιο του 1195 μέσω ενός πραξικοπήματος που έλαβε χώρα στη στρατιωτική βάση των Κυνέλλων του ποταμού Έβρου, με πρωταγωνιστές μέλη της αυλικής αριστοκρατίας, μέρος της οποίας ήταν σαφώς δυσαρεστημένο από τον τρόπο διακυβέρνησης του νεότερου αδελφού του, Ισαακίου Β' Αγγέλου. Η πρωτοβουλία πιθανόν ανήκε περισσότερο σε κύκλους της αριστοκρατίας και όχι τόσο στον Αλέξιο Γ' που πάντως συνέπραξε μαζί τους, συμπέρασμα στο οποίο οδηγούμαστε λαμβάνοντας υπόψιν αμφότερες τις εκδοχές της *Χρονικής Διήγησης*.³⁰⁵ Ωστόσο για την επικράτηση του νέου καθεστώτος στην Κωνσταντινούπολη, όπου ο Ισαάκιος Β' ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής, έπαιξαν μεγάλο ρόλο οι διασυνδέσεις της συζύγου του Αλεξίου Γ', Ευφροσύνης (Καματηρής)³⁰⁶ Δούκαινας. Η δραστήρια Ευφροσύνη, ως γόνος των Καματηρών, ενός εκ των ισχυρότερων οίκων του γραφειοκρατικού μηχανισμού,³⁰⁷ κατόρθωσε να προσεταιριστεί την πλειονότητα των μελών της συγκλήτου και του πατριαρχικού κλήρου και να αντιμετωπίσει τις στασιαστικές τάσεις του πλήθους της πρωτεύουσας, προετοιμάζοντας έτσι την είσοδο του συζύγου της στην πόλη.³⁰⁸ Λόγω της καταγωγής της και του ρόλου της ως συνδετικού κρίκου ανάμεσα στον Αλέξιο Γ' και τους γραφειοκρατικούς κύκλους της διοίκησης, η νέα βασίλισσα είχε έναν ιδιαίτερο ρόλο κατά τη βασιλεία του, απολαμβάνοντας κύρος και επιρροή μεγαλύτερη από τις αυγούστες του παρελθόντος, ενίοτε αναλαμβάνοντας και πρωτοβουλίες κατά την απουσία του βασιλέα. Αυτό καταδεικνύεται και από τα αρνητικά σχόλια του Χωνιάτη στην τελική εκδοχή του, που στόχευαν έμμεσα τον ίδιο τον αυτοκράτορα, αφού ένας

³⁰⁵ Ο Ισαάκιος Β' βέβαια τυφλώθηκε κατά το έθος της εποχής. Για τις δύο εκδοχές περί της στάσης του Αλεξίου Γ', βλ. Χωνιάτης, σ. 450₅₈-452₃ και υπόμνημα: σ. 450₆₇₋₇₀, 453_{3sqq}, όπου στην τελική ο Αλέξιος Γ' παρουσιάζεται ως *πάλαι ἐνεδρεῦων τῇ βασιλείᾳ* και στην αρχική ως εκβιασθείς με την ίδια του τη ζωή προκειμένου να δεχθεί το θρόνο· Simpson, *Choniates*, σ. 95-97, 183-185. Ο ιστορικός αναφέρεται επίσης, ακόμη και στην τελική εκδοχή του έργου του, στις έντονες τύψεις που αντιμετώπιζε ο Αλέξιος Γ' για όσα έπραξε κατά του αδελφού του, κάτι που μάλλον ενισχύει την άποψη περί προσχώρησής του στην ιδέα του πραξικοπήματος κατόπιν αναστολών· βλ. Χωνιάτης, σ. 548₉₄₋₂. Για το πραξικόπημα και τους πρωταγωνιστές του, βλ. Cheynet, *Pouvoir*, σ. 440-442 και αρ. 180, ο οποίος υποστηρίζει ότι το γεγονός αυτό αποτέλεσε θρίαμβο της αριστοκρατίας που είχε ως βάση ισχύος της τις ευρωπαϊκές επαρχίες.

³⁰⁶ Το πατρικό επώνυμο δεν αναφέρεται στις πηγές, αφού η Ευφροσύνη κατά τη συνθήκη της εποχής επέλεξε να προβάλλει το ενδοξότερο διαθέσιμο στην οικογένειά της επώνυμο, στην προκειμένη περίπτωση αυτό της γιαγιάς της· βλ. D. Polemis, *The Doukai: A contribution to Byzantine Prosopography*, Λονδίνο 1968, σ. 125 και αρ. 32, 98, 101. Βλ. και παραπάνω, σημ. 14, όπου αναφέρονται τρία παραδείγματα αριστοκρατών με παρόμοιες επιλογές. Για την καταγωγή τους, βλ. κατά σειρά Κ. Βαρζός, *Η γενεαλογία των Κομνηνών*, Θεσσαλονίκη 1984, Β', αρ. 152 (Αλέξιος Κομνηνός Βατάτζης), σ. 438-439 και σημ. 7· Βαρζός, *Γενεαλογία*, Β', αρ. 138 ([Ειρήνη] Κομνηνή), σ. 298-299 και σημ. 4, και Polemis, *Doukai*, αρ. 103· Βαρζός, *Γενεαλογία*, Β', αρ. 123 (Μαρία Κομνηνή), σ. 117-120.

³⁰⁷ Οι Καματηροί είχαν σημαίνουσα θέση στον γραφειοκρατικό μηχανισμό ήδη από τη βασιλεία του Μανουήλ Α' Κομνηνού· βλ. Magdalino, *Manuel I*, σ. 212-213 και σημ. 85.

³⁰⁸ Χωνιάτης, σ. 454₂₁₋₂₇, 455₅₆-456₈₂ και υπόμνημα: σ. 455_{57sqq}-456₇₅₋₉₅· Cheynet, *Pouvoir*, σ. 444 και αρ. 181.

τέτοιος γυναικείος ρόλος δεν ήταν αποδεκτός σύμφωνα με τα στρατιωτικά αριστοκρατικά κοινωνικά πρότυπα της εποχής.³⁰⁹

Η τελική εκδοχή καταδεικνύει επίσης ότι, κατά τα πρώτα έτη της βασιλείας του ο Αλέξιος Γ΄ ήταν δέσμιος αυτών που τον ανέβασαν στο θρόνο. Έτσι περιορίστηκε να ικανοποιεί πλήθος αιτημάτων από μέρους τους, εξαγοράζοντας συνάμα αφοσίωση. Η γενναιοδωρία του όμως οδήγησε γρήγορα σε οικονομική στενότητα, θέμα με το οποίο ο ιστορικός ασχολείται επί μακρόν στην τελική εκδοχή του με εμφανή τη διάθεση να δυσφημίσει τον αυτοκράτορα.³¹⁰ Η έλλειψη ρευστότητας, καθώς και η συμφωνία του το 1197 στην απαίτηση του Γερμανού βασιλιά και αυτοκράτορα της Δύσης Ερρίκου Στ΄ (1190/1191-1197) για συνδρομή στη σταυροφορία που ετοίμαζε,³¹¹ οδήγησε τον Αλέξιο Γ΄ στην αναζήτηση οικονομικών πόρων, με ό,τι αυτό συνεπάγεται, πρακτική που του προσέδωσε πολύ νωρίς τη φήμη της φιλοχρηματίας ακόμη και εκτός συνόρων.³¹² Η πολιτική αυτή της αύξησης των δημοσίων εσόδων φαίνεται πως έπληξε μεταξύ άλλων και τη μεσαία παραγωγική τάξη του κράτους, η οποία στην Κωνσταντινούπολη προέβαλε ισχυρές αντιστάσεις με τις συντεχνίες επικεφαλής. Εκτός της αρχικής τους αντίδρασης στην είδηση του πραξικοπήματος που έφερε τον Αλέξιο Γ΄ στον θρόνο, οι συντεχνίες αναμείχθηκαν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο σε στασιαστικές κινήσεις, παρασύροντας το πλήθος, έξι ακόμη φορές κατά την οκταετή βασιλεία του.³¹³ Προσανατολισμένος σταθερά στην ικανοποίηση κύκλων των αρχουσών ομάδων της κοινωνίας, της αυλικής αριστοκρατίας και της γραφειοκρατίας ως στηριγμάτων της εξουσίας του, ο Αλέξιος Γ΄ δυσaréστησε ιδιαίτερα τα κατώτερα στρώματα. Η πολιτική προσεταιρισμού των ισχυρότερων ανθρώπων της αγοράς μέσω της πώλησης τίτλων, ενσωματώνοντάς τους με αυτόν τον τρόπο στην άρχουσα τάξη, δεν στάθηκε δυνατό να εκτονώσει την κατάσταση.³¹⁴

³⁰⁹ Βλ. Simpson, *Choniates*, σ. 202-203, όπου τονίζεται πως η επιρροή της Ευφροσύνης προκύπτει ήδη από την αρχική εκδοχή, ενώ πιστοποιείται και από την αυλική ρητορική, η οποία εξάρει το ρόλο της· βλ. Χωνιάτης, *Λόγοι*, Ζ΄, Γ΄, σ. 67₃-68₁₆, 105₃₀-106₈· Χρυσοβέργης, *Λόγοι*, Β, σ. 21₂₉-22₂₇, όπου μάλιστα παρομοιάζεται με τη σελήνη δίπλα στον αυτοκράτορα ήλιο· Μεσαρίτης, *Λόγος*, σ. 41₂₆-42₇. Περί της παρουσίας της αυτοκράτειρας από τον ιστορικό κατά την τελική εκδοχή του έργου του και την πηγή μέρους της έμπνευσής του, βλ. Παράρτημα.

³¹⁰ Χωνιάτης, σ. 454₂₈₋₃₂, 455₄₄₋₄₈, 459₆₈-460₇₇· Simpson, *Choniates*, σ. 185.

³¹¹ Βλ. τη συζήτηση της C. Naumann, *Der Kreuzzug Kaiser Heinrichs VI.*, Φραγκφούρτη 1994, σ. 95-105. Βλ. επίσης Χωνιάτης, σ. 475₈₂-478₁₁ και υπόμνημα: σ. 476₅₇₋₅₉, 477₆₇, 68-478₁, 1-7, 7-11, όπου καταδεικνύεται ότι ο ιστορικός στην αρχική εκδοχή του έργου του δεν αναφέρει καν τη γερμανική απαίτηση για συνδρομή στη σχεδιαζόμενη σταυροφορία, προδίδοντας έτσι τη γενική καχυποψία των συμπατριωτών του για τις προθέσεις των Λατίνων. Σε αυτήν η ουσία της υπόθεσης περικλειόταν στις απειλές των Γερμανών πρέσβων σε περίπτωση άρνησης. Βεβαίως, η στόχευσή του είναι πολύ διαφορετική στην τελική του εκδοχή, όπου παρουσιάζει τον αυτοκράτορα καθόλα απελπισμένο ενώπιόν των· βλ. Simpson, *Choniates*, σ. 186-187. Για τις αντιλήψεις του ιστορικού περί των Λατίνων, ορισμένους εκ των οποίων παρουσιάζει ευνοϊκότερα των συμπατριωτών του, βλ. γενικά Simpson, *Choniates*, σ. 314-323.

³¹² Βλ. Χωνιάτης, σ. 478₁₂-479₄₃, 528₈₁₋₄, 537₅₀-538₇₁· *Kartlis Tskhovreba, A History of Georgia*, έκδ. S. Jones, Τυφλίδα 2014, σ. 300₂₇₋₃₅· Simpson, *Choniates*, σ. 192-193.

³¹³ Οι αντιδράσεις ξεκίνησαν με αφορμή το *Αλαμανικόν*, τον φόρο προς συγκέντρωση των απαραίτητων χρημάτων για τη στήριξη των γερμανικών σταυροφορικών σχεδίων, και συνεχίστηκαν με έξαρση κυρίως κατά τα έτη 1200-1201· βλ. Brand, *West*, σ. 121-122· Cheynet, *Pouvoir*, σ. 444-445 και αρ. 191, 193, 194. Για τις δύο τελευταίες και πλέον σοβαρές, βλ. παρακάτω, σ. 8-9.

³¹⁴ Χωνιάτης, σ. 454₃₂₋₄₃, 483₅₉-484₆₅· Simpson, *Choniates*, σ. 191. Η προσοδοφόρα αυτή πολιτική δεν ήταν βέβαια καινοφανής, ωστόσο η δύναμη των ανθρώπων της αγοράς φαίνεται πως έβαινε συνεχώς αυξανόμενη· βλ. J.-C. Cheynet, «Le rôle de la “bourgeoisie” constantinopolitaine (XIe-XIIe siècles)», *Zbornik radova Vizantologiskog instituta* 46 (2009), σ. 90-104.

Ο Αλέξιος Γ΄ ήταν εμφανώς ένας αδύναμος αυτοκράτορας κατά τα πρώτα χρόνια της βασιλείας του. Η εξάρτηση της θέσης του, ιδιαίτερα από την αριστοκρατία, δεν του έδινε τη δυνατότητα να αναλάβει πρωτοβουλίες. Εκτός αυτού οι προκλήσεις που είχε να αντιμετωπίσει, όπως το πρόβλημα των Βλαχοβουλγάρων επαναστατών, οι δύσκολες σχέσεις με τους Τούρκους στη Μικρά Ασία και μια σειρά στάσεων στις επαρχίες επιδείνωναν την κατάσταση. Για μια πενταετία λοιπόν ο βασιλέας βρισκόταν πάντα ένα βήμα πίσω από τις εξελίξεις, αντιδρώντας σε αυτές παρά οδηγώντας τες.³¹⁵

Το 1200 όμως ο Αλέξιος Γ΄ φαίνεται ότι αισθάνθηκε αρκετά ισχυρός ώστε να προβεί σε διευθετήσεις των εσωτερικών ισορροπιών και της διαδοχής, καθώς δεν διέθετε άρρενα απόγονο. Προχώρησε λοιπόν στους γάμους των δύο μεγαλύτερων θυγατέρων του, που είχαν χηρέψει από τους πρώτους συζύγους τους, με μέλη της αυλικής αριστοκρατίας. Η πρωτότοκη Ειρήνη παντρεύτηκε τον Αλέξιο Παλαιολόγο, ο οποίος έλαβε τον τίτλο του δεσπότη, αναδεικνυόμενος έτσι διάδοχος του θρόνου. Η δεύτερη Άννα έλαβε σύζυγο τον Θεόδωρο Λάσκαρι.³¹⁶ Οι δύο γαμπροί του βασιλέα θα λειτουργούσαν στη συνέχεια ως το δεξί του χέρι αναλαμβάνοντας την υπεράσπιση του καθεστώτος.

Η εν λόγω διευθέτηση πυροδότησε φυσιολογικά αντιδράσεις από κύκλους της αριστοκρατίας που ένιωσαν παραμερισμένοι. Κορυφαίο παράδειγμα είναι η στάση του Ιωάννη (Αξούχου) Κομνηνού, του επονομαζόμενου Παχέος, το 1201 που βύθισε την πρωτεύουσα στο χάος. Ως αποτέλεσμα, ο ανταπαιτητής κατόρθωσε με τη βοήθεια του όχλου να καταλάβει για μία ημέρα το διοικητικό κέντρο του κράτους, το Μεγάλο Παλάτιο, πριν οι βασιλικές δυνάμεις, με επικεφαλής τον Αλέξιο Παλαιολόγο, τον εξουδετερώσουν.³¹⁷

Μεταξύ 1200-1202 ο βασιλέας κατάφερε να διευθετήσει όλα τα ανοιχτά μέτωπα σε Μικρά Ασία και χερσόνησο του Αίμου, αντιμετωπίζοντας επιτυχώς μια νέα σειρά επαρχιακών στάσεων.³¹⁸ Η σχετικώς ταχεία αντιμετώπιση των στάσεων αυτών συνδυάστηκε με δύο συμφωνίες ειρήνης, αυτής με τον σουλτάνο του Ικονίου το 1200 και αυτής του 1202 με τους Βλαχοβουλγάρους επαναστάτες, με τίμημα βέβαια την αναγνώριση του κράτους τους. Οι δύο συμφωνίες, ειδικότερα αυτή με τους Τούρκους, σχεδόν δεν αναφέρονται από τον ιστορικό στην τελική του εκδοχή, πράγμα ίσως κατανοητό με βάση τη γενικότερη λογική που τη διέπει. Μεγάλη εντύπωση όμως προκαλεί το γεγονός ότι στην αρχική εκδοχή, ακόμη χειρότερα, δεν υπήρχε η παραμικρή νύξη για τις δύο συμφωνίες, οι οποίες αναμφίβολα δημιουργούσαν νέα δεδομένα στις εξωτερικές σχέσεις της Ρωμανίας. Το γεγονός αυτό ίσως δεν είχε γίνει

³¹⁵ Για τις στάσεις, βλ. γενικά Cheynet, *Pouvoir*, αρ. 182, 183, 185, 186. Για τις λοιπές προκλήσεις, βλ. παραπάνω, σημ. 14, όπου στον κατάλογο των γεγονότων της αρχικής εκδοχής μέχρι και το έτος 1199 πρέπει να προστεθούν και αυτά της τελικής: πρόκειται για την κατάληψη της Αάδιβρας από τους Τούρκους το 1196 και τις εκκαθαριστικές επιχειρήσεις στη Θράκη κατά Βλαχοβουλγάρων και Κουμάνων το 1197.

³¹⁶ Το γεγονός των γάμων αποτελεί προσθήκη της τελικής εκδοχής· βλ. Χωνιάτης, σ. 508⁷⁵⁻⁸²· G. Zacos – A. Veglery, *Byzantine Lead Seals*, Βασιλεία 1972, τ. 1.3, αρ. 2752· Cheynet, *Pouvoir*, σ. 443-444, όπου συζητείται, μεταξύ άλλων, η καταγωγή των δύο νέων γαμπρών του αυτοκράτορα.

³¹⁷ Βλ. Χωνιάτης, σ. 526³⁴-528⁸⁰· Μεσαρίτης, *Λόγος*, σ. 19¹⁹-25¹⁸, 33¹⁻¹¹, 41⁶-46³², όπου και οι λεπτομέρειες του επεισοδίου· Brand, *West*, σ. 122-124· Cheynet, *Pouvoir*, σ. 445-446 και αρ. 195.

³¹⁸ Βλ. γενικά Cheynet, *Pouvoir*, αρ. 188, 190, 196, 197, 198.

ακόμη αντιληπτό· αν μη τι άλλο, αποδεικνύει ότι η αρχική εκδοχή δεν συντάχθηκε από τον Χωνιάτη υπό την αιγίδα του καθεστώτος. Αρκετές πληροφορίες παρέχονται αντιθέτως από την υμνητική προς τον αυτοκράτορα αυλική ρητορική.³¹⁹ Σε κάθε περίπτωση, οι επιτυχίες αυτές του Αλεξίου Γ΄ σε εσωτερικό και εξωτερικό κατέδειξαν την ισχυροποίηση της θέσης του και τη δυνατότητά του να επιβάλλει λύσεις. Για ένα έτος η Ρωμανία απόλαυσε μια ασυνήθιστη από το 1180 και έπειτα ηρεμία, απαραίτητη προϋπόθεση για την αναγκαία ανάκαμψη.

Ωστόσο, η απρόσμενη άφιξη του συνονόματου ανιψιού του αυτοκράτορα, του νεαρού Αλεξίου Αγγέλου, γιου του καθαιρεθέντος Ισαακίου Β΄, συνοδεία του σταυροφορικού στόλου με στόχο τη διεκδίκηση του πατρικού θρόνου τον Ιούνιο του 1203, ανέτρεψε τις εύθραυστες ισορροπίες.³²⁰ Όταν η αμυντική στρατηγική που υιοθετήθηκε από τον βασιλέα Αλέξιο Γ΄ οδήγησε στην προσωρινή κατάληψη μέρους των θαλασσίων τειχών από τους Βενετούς ναύτες, οι οποίοι πριν από την υποχώρησή τους άναψαν προς κάλυψή τους φωτιά που επεκτάθηκε και κατέκαψε το βορειοδυτικό μέρος της Κωνσταντινούπολης, τα πλήθη της πόλης παρουσίασαν για ακόμη μία φορά στασιαστικές τάσεις. Οι Κωνσταντινουπολίτες θεώρησαν ότι ο αυτοκράτορας δεν έκανε αρκετά για να προστατεύσει τη ζωή και την περιουσία τους, απέναντι στους απεχθείς Λατίνους. Ο Αλέξιος Γ΄ εγκατέλειψε την Πόλη κατά τη διάρκεια της νύχτας. Για ποιο λόγο όμως; Ο Χωνιάτης στην τελική εκδοχή του έργου του ισχυρίζεται πως ο δειλός βασιλέας έψαχνε εξαρχής ευκαιρία να διαφύγει των ευθυνών του. Αυτό λείπει στην αρχική καταγραφή του για τα γεγονότα της Δ΄ Σταυροφορίας, όπου αντίθετα υπονοείται πως ο Αλέξιος Γ΄ αντιλήφθηκε ότι δεν μπορούσε να ελέγξει την κατάσταση.³²¹ Ο μεταγενέστερος ιστοριογράφος Γεώργιος Ακροπολίτης προσθέτει ότι η επικρατούσα εντός της πόλεως αναρχία απογοήτευσε τον Αλέξιο Γ΄, ο οποίος δήλωσε ότι *Δαυίδ φυγών έσώθη*, παρομοιάζοντας τον εαυτό του με τον βιβλικό ήρωα και διατρανώνοντας έτσι την πρόθεσή του για μία εν ευθέτω χρόνω δυναμική επιστροφή.³²² Άλλες πηγές μας πληροφορούν επίσης ότι, υπό τις επικρατούσες συνθήκες, ο βασιλέας φοβόταν πολύ λογικά μια εναντίον του επιβουλή.³²³

³¹⁹ Για τη συμφωνία ειρήνης με τους Τούρκους κατόπιν παλινωδιών που συνδέονται και με τη στάση του Μιχαήλ (Αγγέλου) Δούκα (Κομνηνού), γεγονότος που αποτελεί και αυτό προσθήκη της τελικής εκδοχής, βλ. Χωνιάτης, σ. 528₄-529₃₄; Χωνιάτης, *Λόγοι*, Ι΄, σ. 102₂₅-103₆, 104₄₋₁₀; F. Dölger – P. Wirth, *Regesten der Kaiserurkunden des Oströmischen Reiches von 565-1453*, μ. 2: *Regesten von 1025-1204*, Μόναχο 1995, αρ. 1660b Brand, *West*, σ. 138-139. Για την ειρήνη με τους Βλαχοβουλγάρους, βλ. Χωνιάτης, σ. 535₉₃₋₂; Χρυσοβέργης, *Λόγοι*, ΙΙ, σ. 18₃₆-20₃₄, όπου και οι όροι της συμφωνίας; Dölger/Wirth, *Regesten*, αρ. 1661b Brand, *West*, σ. 134-135. Βλ. και Simpson, *Choniates*, 191, 196. Τα γεγονότα της αρχικής εκδοχής μέχρι και το 1202 κατεγράφησαν κατά τα φαινόμενα πριν από την κρίση των ετών 1203-1204; βλ. Χωνιάτης, έκδ. van Dieten, σ. XCIII-XCIV (εισαγωγή); Simpson, *Choniates*, σ. 72-73 και σημ. 15.

³²⁰ Για τις συνθήκες που οδήγησαν στην εκτροπή της Δ΄ Σταυροφορίας από τον αρχικό της στόχο, την Αίγυπτο, προς την Κωνσταντινούπολη, βλ. αναλυτικά D.E. Queller – T.F. Madden, *The Fourth Crusade*, Φιλαδέλφεια 1997, σ. 79-99.

³²¹ Χωνιάτης, σ. 544₉₋₁₃, 24-547₈₄ και υπόμνημα: σ. 545₅₄₋₅₉, 546₍₅₆₋₅₉₎, 65, 65-68, 72-80; Simpson, *Choniates*, σ. 100-101.

³²² Γεώργιος Ακροπολίτης, *Χρονική Συγγραφή*, έκδ. A. Heisenberg/P. Wirth, *Georgii Acropolitae Opera*, τ. 1, Στουτγάρδη 1978, κ. 2, σ. 63₈.

³²³ Θεόδωρος Σκουταριώτης, *Σύνοψις Χρονική*, έκδ. Κ. Σάθας, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, τ. Ζ΄, Βενετία/Παρίσι 1894, σ. 437₃₋₅; Ροβέρτος, κ. 50-51, σ. 52; Ερνούλος/Βερνάρδος (Ernoul et Bernard le Trésorier), *Chronique*, έκδ. L. de Mas Latrie, Παρίσι 1871, κ. XXXII, σ. 364-365. Για τις διαφορές των δύο εκδοχών του Χωνιάτη σχετικά με τη γενικότερη αντιμετώπιση των σταυροφόρων από τον Αλέξιο Γ΄, αλλά και τις πληροφορίες των άλλων πηγών, βλ. και Simpson, *Choniates*, σ. 193-196. Για τις λεπτομέρειες της επίθεσης των σταυροφόρων κατά των τειχών της Κωνσταντινούπολης, βλ. Queller – Madden, *Crusade*, σ. 123-130.

Η ελπίδες του Αλεξίου Γ΄ για επάνοδο διαψεύστηκαν καθώς οι εξελίξεις στην Κωνσταντινούπολη κατά το ένα έτος της απουσίας του ήταν κατατρεγμένες. Το υποστηριζόμενο από τους Λατίνους καθεστώς του ανιψιού του Αλεξίου Δ΄ (1203-1204) δεν κατάφερε να σταθεροποιηθεί και ο ανατροπέας του Αλέξιος Ε΄ Δούκας (1204) απέτυχε να αντιμετωπίσει τους εισβολείς. Όποια και αν ήταν τα σχέδια του Αλεξίου Γ΄, μετά την άλωση της Πόλης από τους σταυροφόρους τον Απρίλιο του 1204 βρέθηκε καταδιωκόμενος από τους Φράγκους κατά μήκος της Θράκης και της Μακεδονίας. Απέτυχε όμως να προβάλει αποτελεσματική αντίσταση και τελικά συνελήφθη στη Θεσσαλία και το 1205 εστάλη δέσμιος στο Μονφερράτο της βόρειας Ιταλίας.³²⁴ Όπως μας πληροφορεί ο Ακροπολίτης, μετά την απελευθέρωσή του το 1210³²⁵ κατέφυγε στον σουλτάνο του Ικονίου Καϊχοσρόη Α΄ (Ghīyāth al-Dīn Kaykhusraw, 1192-1199/1206-1211), παλαιό του γνώριμο, αφού οι ρόλοι τους ήταν αντίστροφοι μία δεκαετία πριν στην Κωνσταντινούπολη. Στόχος του ήταν, με τη βοήθεια του σουλτάνου, η εκ νέου διεκδίκηση της ηγεσίας του ελληνορθόδοξου κόσμου από τον γαμπρό του Θεόδωρο Α΄ Λάσκαρι, ο οποίος είχε εν τη απουσία του ανακηρυχθεί αυτοκράτορας στη Μικρά Ασία. Μετά το θάνατο όμως του Καϊχοσρόη Α΄ στο πεδίο της μάχης της Αντιόχειας του Μαιάνδρου το 1211, ο έκπτωτος βασιλέας συνελήφθη από τον Θεόδωρο Α΄ στο στρατόπεδο των Τούρκων. Ο πεθερός αναγκάστηκε τελικά να παραιτηθεί των φιλοδοξιών του υπέρ του γαμπρού του και να αποσυρθεί στη μονή Υακίνθου της Νίκαιας, έδρα του εξόριστου πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως, μέχρι το τέλος της ζωής του.³²⁶

Οι διαφορετικές εκδοχές της Χρονικής Δίηγησης του Νικήτα Χωνιάτη παρέχουν τη δυνατότητα, μέσω της αντιπαραβολής τους, για μια καλύτερη αξιολόγηση των προσώπων και των καταστάσεων που ο ιστορικός περιγράφει. Ιδιαίτερα για το κρίσιμο τελευταίο τέταρτο του ΙΒ΄ αιώνα, για το οποίο δεν διαθέτουμε άλλη σύγχρονη αφηγηματική πηγή, η αξία των διαφορετικών εκδοχών πολλαπλασιάζεται. Η αρχική εκδοχή, καθώς στερείται σε μεγάλο βαθμό των αξιολογικών σχολίων της τελικής, τα οποία έγιναν όλα με το βλέμμα στην άλωση, παρέχει την δυνατότητα για μια αποτίμηση της κατάστασης περισσότερο απελευθερωμένη από την ισχυρή στόχευση του ιστορικού. Έτσι η δράση και οι επιλογές του Αλεξίου Γ΄ Αγγέλου φαίνεται να διέπονται από μια λογική που δεν αναγνωρίζεται στην

³²⁴ Γοδεφρείδος Βιλλεαρδουίνος (Geoffroy de Villehardouin), *La Conquête de Constantinople*, έκδ. E. Faral, τ. 2, Παρίσι 1961, κ. 309, σ. 116-119. Χωνιάτης, υπόμνημα: σ. 612₄₁₋₄₅. Για τις περιπέτειες του Αλεξίου Γ΄ μέχρι τη σύλληψή του, βλ. Μ. Κορδώσης, «Ο έκπτωτος Βυζαντινός αυτοκράτορας Αλέξιος Γ΄ Αγγελος στη Μακεδονία και τη Θεσσαλία» στο: *Βυζαντινή Μακεδονία, 324-1430 μ.Χ.. Διεθνές Συμπόσιο (Θεσσαλονίκη, 29-31 Οκτωβρίου 1992)*, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 165-169. Γενικότερα, για τη συγκεχυμένη κατάσταση που επικράτησε στο σύνολο της επικράτειας της Ρωμανίας μετά την εγκατάλειψη της πρωτεύουσας από τον Αλέξιο Γ΄, βλ. Cheynet, *Pouvoir*, σ. 460-465.

³²⁵ Ο αιχμάλωτος έκπτωτος βασιλέας εξαγοράστηκε από τον ξάδελφό του Μιχαήλ (Άγγελο) Δούκα (Κομνηνό), που είχε εν τω μεταξύ επιβληθεί ως ηγεμόνας στην Ήπειρο. Για την καταγωγή του Μιχαήλ ως νόθου υιού του σεβαστοκράτορα Ιωάννη (Αγγέλου) Δούκα, πρεσβύτερου μέλους του οίκου των Αγγέλων κατά τη βασιλεία των ανιψιών του Ισαακίου Β΄ και Αλεξίου Γ΄, βλ. Polemis, *Doukai*, αρ. 40, 45.

³²⁶ Βλ. Ακροπολίτης, κ. 8-10, σ. 14₄-17₂₃, όπου σημειωτέον ο Καϊχοσρόης ονομάζεται Ιαθατίνης R. Macrides, *George Acropolites: The History*, Οξφόρδη 2007, σ. 80, όπου τονίζεται η εκ διαμέτρου αντίθετη εικόνα που δίνεται από τον μεταγενέστερο ιστορικό σε σχέση με αυτήν του Χωνιάτη, όσον αφορά τις φιλοδοξίες του Αλεξίου Γ΄. Για τις λεπτομέρειες της εμπλοκής του έκπτωτου βασιλέα στον ανταγωνισμό μεταξύ Θεόδωρου Α΄ Λάσκαρι και Καϊχοσρόη Α΄, βλ. Η. Γιαρένης, *Η συγκρότηση και η εδραίωση της Αυτοκρατορίας της Νίκαιας*, Αθήνα 2008, σ. 65-76.

τελική εκδοχή. Αναμφίβολα η αποσαφήνιση των συνθηκών, υπό τις οποίες συντάχθηκε το έργο ενός ιστορικού, καθώς και οι προκαταλήψεις του, είναι όροι εκ των ων ουκ άνευ για μία κατά το δυνατόν σωστή αποτίμηση των ιστορηθέντων γεγονότων. Τουλάχιστον για το έργο του Χωνιάτη αυτή η αποσαφήνιση φαίνεται πως έχει προχωρήσει αρκετά και δύναται να διευκολύνει μια επανεξέταση του συνόλου της περιόδου και των αιτίων της διολίσθησης προς την τραγωδία του 1204, που παραμένει ακόμη βασικό ζητούμενο της έρευνας.

Παράρτημα

Κατά το παρελθόν έχει υποστηριχθεί ότι οι κατηγορίες του Νικήτα Χωνιάτη εναντίον της βασίλισσας Ευφροσύνης (Καματηρής) Δούκαινας αποτελούσαν τον χειρότερο δυνατό κατάλογο.³²⁷ Παρά ταύτα, ακόμη χειρότερος είναι αυτός του ιστορικού Προκοπίου για την αυγούστα Θεοδώρα, σύζυγο του Ιουστινιανού Α' (527-565). Οι κατηγορίες αυτές των δύο ιστορικών θα μπορούσαν να εκφραστούν μόνο κάτω από εξαιρετικές περιστάσεις. Αφενός ο Προκόπιος τις συμπεριέλαβε σε ένα έργο του, τα *Ανέκδοτα*, το οποίο όπως δηλώνει ο τίτλος του προοριζόταν να κυκλοφορήσει κρυφά μόνο στους κύκλους των αριστοκρατών φίλων του, καθώς αντιπολιτευόταν τον Ιουστινιανό Α'.³²⁸ Αφετέρου ο Χωνιάτης τις προσέθεσε στο έργο του κατά την τελική του επεξεργασία, όταν αναζητούσε τις αιτίες της παταγώδους αποτυχίας των κυβερνώντων τη Ρωμανία.

Οι δύο ιστορικοί είχαν λόγους για να είναι δυσαρεστημένοι από τους ηγεμόνες που υπηρέτησαν, και αυτήν τη διάθεσή τους την εξέφρασαν μέσω μιας αρνητικής απεικόνισης των βασιλικών ζευγών στα εν λόγω συγγράμματά τους. Μάλιστα, αφιερώνουν αρκετή από τη δυσφημιστική τους προσπάθεια στις βασιλικές συζύγους, των οποίων η δράση σπάνια προβαλλόταν στα ιστορικά έργα της περιόδου. Αυτό συνέβη διότι και οι δύο αυτοκράτειρες είχαν περισσότερο ενεργό ρόλο στα δημόσια πράγματα από ό,τι επέτρεπαν οι κοινωνικές συμβάσεις της εποχής και έτσι έδιναν λαβή για σχόλια.

Ο Προκόπιος, που αφιερώνει αρκετές σελίδες των *Ανεκδότων* του αποκλειστικώς στα ανομήματα της Θεοδώρα ως αυγούστας, την κατηγορεί ως μνησίκακη, ζηλότυπη και εκδικητική, πέραν του γεγονότος ότι ήταν επίσης αδιάφορη για τα προβλήματα όσων ζητούσαν τη βοήθειά της, κακότροπη και ψεύτρα. Διήγε πολυτελή και ράθυμο βίο και ταυτόχρονα ήταν αρχομανής και συγκεντρωτική. Η εγκληματική της φύση ήταν υπεύθυνη ακόμη και για την «εξαφάνιση» ενός αριθμού ανθρώπων. Ήταν μάλιστα τόσο ανήθικη που έφθασε να παράσχει κάλυψη σε πράξεις γυναικείας μοιχείας τιμωρώντας τους συζύγους που τόλμησαν να παραπονεθούν.³²⁹

³²⁷ B. Hill, *Imperial Women in Byzantium 1025-1204: Power, Patronage and Ideology*, Νέα Υόρκη 1999, σ. 205.

³²⁸ H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, τ. 1, Μόναχο 1978, σ. 293-294. Για τη θέση των *Ανεκδότων* εντός του γενικότερου συγγραφικού έργου του Προκοπίου, βλ. Α. Καρπόζηλος, *Βυζαντινοί Ιστορικοί και Χρονογράφοι*, τ. 1, Αθήνα 1997, σ. 369-385. Για τα *Ανέκδοτα* καθεαυτά, βλ. Α. Cameron, *Procopius and the Sixth Century*, Berkeley/Los Angeles 1985, σ. 47-65.

³²⁹ Βλ. γενικά Προκόπιος, *Ανέκδοτα*, έκδ. J. Haury/G. Wirth, *Procopius Caesariensis Opera Omnia III: Historia Arcana*, Λειψία 1964, XV-XVII, σ. 943-1112₁. Για μια συνολικότερη αποτίμηση του χαρακτήρα και του ρόλου της

Ο κατάλογος του Χωνιάτη δεν είναι τόσο δριμύς. Αναφέρεται στην Ευφροσύνη ως επί το πλείστον σε σύνδεση με τον σύζυγό της Αλέξιο Γ' Αγγελο. Περιγράφοντάς την αναφέρεται σε ορισμένα χαρακτηριστικά της, τα οποία υπό διαφορετικές συνθήκες θα μπορούσαν να θεωρηθούν θετικά. Η Ευφροσύνη ήταν δυναμική, εύγλωττη και επιτήδεια. Ήταν επίσης πομπώδης και άσεμνη, αλλά το χειρότερο χαρακτηριστικό της ήταν η αυταρχικότητά της, καθώς τολμούσε να δρα ως δεύτερος ηγεμόνας.³³⁰

Ο Χωνιάτης δίνει την εντύπωση ότι αναφέρεται στην Ευφροσύνη με σκοπό να ασκήσει τελικά κριτική στον Αλέξιο Γ' που ανεχόταν την απαράδεκτη συμπεριφορά της. Αντίθετα η κριτική του Προκοπίου εναντίον της Θεοδώρας είναι ίσως πιο αυθόρμητη και πολλές φορές λείπει οποιαδήποτε σύνδεση με τον Ιουστινιανό Α'. Παρά την προφανή αυτή διαφορά, υπάρχουν και πολλές ομοιότητες.

Τα *Ανέκδοτα* του Προκοπίου, έργο συγγεγραμμένο στα μέσα του Στ' αιώνα, ήλθε στο φως κατά τον Ι' αιώνα και ως εκ τούτου αναφέρεται στην εγκυκλοπαίδεια της Σούδας.³³¹ Κατά πάσα πιθανότητα ήταν γνωστό στον χρονογράφο Ιωάννη Ζωναρά του ΙΒ' αιώνα, ο οποίος έκανε εκτεταμένη χρήση και του ιστοριογραφικού έργου του Προκοπίου *Υπέρ των Πολέμων*.³³² Το έργο αυτό γνώριζε φυσικά και ο Χωνιάτης, ο οποίος μάλιστα έχει παρατηρηθεί ότι αντέγραψε χωρίο του.³³³ Είναι όμως πλέον εμφανές ότι γνώριζε και αυτός τα *Ανέκδοτα* και μάλιστα, τουλάχιστον κατά την τελική εκδοχή του έργου του, φρόντισε να κάνει χρήση τους δανειζόμενος κάποιες λογοτεχνικές ιδέες του Προκοπίου και ενσωματώνοντάς τες στην κριτική που άσκησε στη σύζυγο του κατά τη γνώμη του κυρίως υπεύθυνου για την τραγωδία του 1204, Αλεξίου Γ' Αγγέλου.

Η πρώτη λογοτεχνική ιδέα που δανείζεται ο Χωνιάτης από τον Προκόπιο είναι αυτή της δουλοπρεπούς συμπεριφοράς των αρχόντων απέναντι στη βασίλισσα. Και οι δυο ιστορικοί αναφέρονται σε αυτό χρησιμοποιώντας παρόμοια ορολογία:

Χωνιάτης: *ἀπαξάπαντες τὸ ἀρχεῖον καταλαμβάνοντες ἡὐτομόλουν ἀτεχνῶς τῇ βασιλίδι ὡς ἀνδράποδα καὶ πρὶν ιδέσθαι τὸν τυραννήσαντα...*³³⁴

Προκόπιος: *παρὰ δὲ τὴν βασιλίδα οὐδὲ τῶν ἀρχόντων τινὶ ὅτι μὴ χρόνῳ τε καὶ πόνῳ πολλῷ εἰσιτητὰ ἦν, ἀλλὰ προσήδρευον μὲν ἐς ἀεὶ ἅπαντες ἀνδραποδώδῃ τινὰ προσεδρείαν ἐν δωματίῳ στενῷ τε καὶ πνιγνῷ τὸν ἅπαντα χρόνον.*³³⁵

Ο Χωνιάτης επιμένει στο ίδιο θέμα και μάλιστα γίνεται πιο συγκεκριμένος αναφέροντας ότι πολλοί από τους άρχοντες (οί άπ' εύσήμου

Θεοδώρας, βλ. L. Garland, *Byzantine Empresses: Women and Power in Byzantium, A.D. 527-1204*, Λονδίνο 1999, σ. 11-39.

³³⁰ Βλ. γενικά Χωνιάτης, σ. 460⁷⁸-461¹³; Garland, *Empresses*, σ. 210-224, όπου γίνεται προσπάθεια σκιαγράφησης του χαρακτήρα και του ρόλου της Ευφροσύνης, μάλλον λαμβάνοντας τοις μετρητοίς τα σχόλια του ιστορικού.

³³¹ Καρπόζηλος, *Ιστορικοί*, τ. 1, σ. 377.

³³² Α. Καρπόζηλος, *Βυζαντινοί Ιστορικοί και Χρονογράφοι*, τ. 3, Αθήνα 2009, σ. 476.

³³³ Hunger, *Literatur*, σ. 438.

³³⁴ Χωνιάτης, σ. 456⁸³-85.

³³⁵ Προκόπιος, *Ανέκδοτα*, XV.13, σ. 95¹⁹⁻²³.

γένους, οἱ Βυζάντιοι)³³⁶ συμπεριφέρονταν σαν «πιστά σκυλιά» ενώπιον της βασίλισσας: *τῇ τοῦ λεγομένου βασιλεῦσαι καθυπέκυπτον γυναικὶ καὶ ὑπετίθουν ὡς θρανίδας τὰς κεφαλὰς καὶ τὴν ῥίνα τῇ ἐμβάδι δίκην προσκνυζομένων κυνιδίων ἐνήρειδον καὶ περιδεῖ παρίσταντο σχήματι τῷ πόδε συνάπτοντες καὶ τῷ χεῖρε συμβάλλοντες... πρὸς τὴν βασιλίδα μετεπορεύετο καὶ βαθυτέραν αὐτῇ παρεῖχε τοῦ γόνατος σύγκαμψιν. οὐ βραχεῖς δὲ καὶ τῶν καθ' αἷμα βασιλεῖ ἐγγιζόντων καὶ οἷς τὰ ὑπερήφανα τῶν ὀφφικίων ἀνέκειντο τοὺς ὤμους ὡς θρανίδας ὑποβάλλοντες ἐπὶ τῶν λαμπρῶν καὶ μετεώρων θώκων τὴν βασιλίδα ἀνέφερον*³³⁷. Αν και η κριτική του ιστορικού στρέφεται φαινομενικά κατά των δουλικῶν και προσκυνημένων ἀρχόντων, υπονοεῖται ἐπίσης ὅτι η συμπεριφορά τους ἦταν ἀποτέλεσμα τῆς ἐπαρσης τῆς βασίλισσας. Ο Προκόπιος χρησιμοποιοῖ παρόμοιο ὅρος, ἐνῶ στο τέλος προσθέτει σαφῶς αὐτό που ο Χωνιάτης υπονοεῖ: *ἐκαλοῦντο δὲ αὐτῶν τινες μόλις τε καὶ ἡμέραις πολλαῖς ὕστερον, ἐσιόντες δὲ παρ' αὐτὴν ζὺν δέει πολλῶ ὅτι τάχιστα ἀπηλλάσσοντο, προσκυνήσαντες μόνον καὶ ταρσοῦ ἑκατέρου ποδὸς ἄκρῳ χεῖλει ἀψάμενοι... ἐς δουλοπρέπειαν γὰρ ἡ πολιτεία ἦλθε, δουλοδιδάσκαλον αὐτὴν ἔχουσα*³³⁸.

Ἐνα ἀκόμη κοινὸ στοιχεῖο τῆς κριτικῆς τῶν δύο συγγραφέων ἀφορὰ τὴ διαίρεση τῆς ἐξουσίας, καθὼς πηγὴ τῆς δὲν ἦταν μόνον ὁ αυτοκράτορας, ὅπως ἐπέβαλε τὸ πολίτευμα, ἀλλὰ καὶ ἡ βασίλισσα. Ο Προκόπιος ἰσχυρίζεται πὼς ἡ Θεοδώρα ἀξίωσε ἀπόλυτη ἐξουσία καὶ ὅτι, ἀν ὁ βασιλεὺς ἀνέθετε σὲ κάποιον μιὰ ἀποστολὴ χωρὶς τὴ συναινέσῃ τῆς, αὐτὸς σύντομα θὰ ἐπεφτε θῦμα μεγάλων συμφορῶν: *... ἅπασαν διοικεῖσθαι ἡξίου τὴν Ῥωμαίων ἀρχήν. καὶ ἦν τῷ ἐπιστείλειε πρᾶξιν τινα ὁ βασιλεὺς οὐκ αὐτῆς γνώμῃ, ἐς τοῦτο τύχης περιειστῆκει τούτῳ δὴ τῷ ἀνθρώπῳ τὰ πράγματα, ὥστε οὐ πολλῶ ὕστερον τῆς τε τιμῆς παραλθῆναι ζὺν ὕβρει μεγάλη καὶ ἀπολωλέναι θανάτῳ αἰσχίστῳ*³³⁹. Προφανῶς ἐννοῦσε ὅτι ἡ αὐγούστα εἶχε λόγο σὲ ὅλες τὶς υποθέσεις. Ο Χωνιάτης με τὴ σειρά του ἐπεξεργάζεται τὸ ἴδιο θέμα ἀναφερόμενος ἐπαναλαμβανόμενα στὴν ἱκανότητα τῆς Εὐφροσύνης νὰ ὑπερισχύει τοῦ συζύγου τῆς μέχρι τοῦ σημείου νὰ ἀλλάζει τὶς ἀποφάσεις, νὰ ἐπινοεῖ νέες, καὶ νὰ συμμετέχει ἐξίσου στὴ δημόσια ἀσκηση τῆς ἐξουσίας, μιὰ συμπεριφορά που δημιουργήσε σύγχυση στους υπηκόους: *τὸ ἰσχύειν ὑπὲρ τὸν ὁμευνέτην εὐροία φύσεως μετενεγκεῖν τὰ καθεστῶτα καὶ τὰ μὴ ὄντα ἐπεξευρεῖν... τῆς τοίνυν βασιλίδος τοὺς ὅρους ὑπερβαινούσης καὶ τὰ ταῖς πρὶν αὐγούσταῖς Ῥωμαίων ἔθιμα ἀδοξούσης, εἰς δύο ἀτεχνῶς ἀρχὰς ἡ βασιλεία διήρητο· οὐ γὰρ ὁ κρατῶν μόνον ὅποσα ἤρεϊτο διεκελεύετο, ἀλλὰ ταῦτοδυνάμως τούτῳ κάκεῖνη τὰ πρὸς βουλῆς διεπράττετο, ἐν πολλοῖς δὲ καὶ ἀνέλυε πρὸς τὸ θυμῆρες αὐτῇ μεταμείβουσα ἅπερ ἐδέδοκτο βασιλεῖ. ἀλλὰ καὶ πρεσβείας μεγίστης ἐθνῶν μελλούσης βασιλεῖ ἐποπτάνεσθαι, θρόνοι συμφυῶς πολυτελεῖς παρετίθεντο, καὶ συνεδρεύουσα προεκάθητο λαμπρῶς διεσκευασμένη... ἐνίοτε δὲ κατ' ἄλλας βασιλείους οἰκοδομὰς διιστάμενοι καὶ ἀνὰ μέρος ἀμφοτέρωι προφαίνόμενοι εἰς ἑαυτοὺς ἐμέριζον τὸ ὑπήκοον*³⁴⁰. Πάντως, σὲ αὐτὸ τὸ θέμα εἶναι ἐμφανές ὅτι τὸ κείμενο τοῦ Χωνιάτη σχετίζεται με αὐτὸ τοῦ Προκοπίου κυρίως μέσω τοῦ φίλτρου τοῦ χρονογράφου Ζωναρά που ἐπίσης ἀναφέρεται με παρόμοιους

³³⁶ Χωνιάτης, σ. 456⁷¹, 92.

³³⁷ Χωνιάτης, σ. 456⁸⁶⁻⁸⁹, 461⁹⁻¹³.

³³⁸ Προκόπιος, *Ἀνέκδοτα*, XV.15-16, σ. 96⁵⁻⁹, 10-12.

³³⁹ Προκόπιος, *Ἀνέκδοτα*, XV.9-10, σ. 95⁷⁻¹².

³⁴⁰ Χωνιάτης, σ. 460⁸³⁻⁸⁴, 92-4, 461⁶⁻⁸.

όρους στη διαίρεση της αρχής: ἄρξαντος δὲ Ἰουστινιανοῦ οὐκ εἰς μοναρχίαν ἢ βασιλεία κατέστη, ἀλλ' εἰς διπλοῦν τὸ κράτος μεμέριστο· οὐδὲν γὰρ ἦττον τοῦ κρατοῦντος, εἰ μὴ καὶ μᾶλλον, ἢ κοινωνὸς αὐτῷ τοῦ βίου δεδύνητο... καὶ οὐχ ὁ μὲν οὕτω διέκειτο, ἢ δὲ βασιλὶς ἡλαττοῦτο κατὰ τι τοῦ αὐτοκράτορος ἢ πρὸς ἐξουσίαν ἢ πρὸς χρημάτων κτῆσιν ἐκ τρόπου παντός. ἡδύνατο μὲν γὰρ πολλῶ τῷ μέσῳ τοῦ ζυνευέντου ἐπέκεινα, ἦν δὲ καὶ ποριμωτάτη πρὸς εὖρεσιν καινοτέρων καὶ πολυτρόπων ἐπινοιῶν. ἐντεῦθεν τοῖς ὑπηκόοις διχόθεν αἱ συμφοραὶ³⁴¹.

Παρόμοια εἶναι ἡ κρίση των δύο συγγραφέων για τις δύο βασιλίσσες σε σχέση με τους συζύγους των. Τα γραφόμενα του Προκοπίου εἶναι κάπως αντιφατικά καθώς αρχικά αναφέρει ὅτι ὁ Ἰουστινιανὸς Α΄ ἦταν ἀφελής σε σύγκριση με τὴ Θεοδώρα, ἐνῶ ἀργότερα ἰσχυρίζεται ὅτι τελικὰ προσποιοῦταν πῶς δὲν εἶχε γνώση για τις πράξεις της: οὕτω τε Ῥωμαίοις τὰ πράγματα διεφθείρετο τοῦ μὲν τυράννου τῷ ἄγαν εὐήθει δοκοῦντι εἶναι, Θεοδώρας δὲ τῷ χαλεπῷ καὶ λίαν δυσκόλῳ... τούτων δὲ οὕτως ἐν τῷ δημοσίῳ πρᾶσσομένων τῆς ἀγορᾶς, <Ἰουστινιανὸς> ἐποιεῖτο τῶν πρᾶσσομένων μηδενὸς τὸ παράπαν ζυνεῖναι³⁴². Ὁ Χωνιάτης ὁμῶς ἐνσωματώνει καὶ τις δύο γνώμες στην ἴδια φράση, ξεκαθαρίζοντας ὅτι τελικὰ ὅλοι ἐπείσθησαν πῶς ὁ ἀμυαλὸς Ἀλέξιος Γ΄ ἀπλῶς δὲν εἶχε ἰδέα για τὴν ἐπιβλαβὴ για τὸν ἴδιο καὶ τὸ κράτος δράση της Εὐφροσύνης: ὁ δὲ τὰ μὲν πρῶτα εἰδέναι τὰ ἀτοπούμενα παρὰ πᾶσιν ἐκρίνετο, τὸν δ' ἄγνοοῦντα σχηματίζεσθαι, ἐξ ὧν δ' ὕστερον διαπεπράχει, ὅτε τὰ κατὰ τὴν σύνοικον γεγόνασιν ἔκπυστα, σαφῶς ὑπέδειξεν ὥς οὐδὲν τῶν τολμωμένων ἡπίστατο... ἦν δ' ἄρα οὐ μόνον χαλεπὸν γυνὴ καὶ τὸ τῆς συνευνάσεως φίλτρον βλάβειε μᾶλλον ἢ ὠφελήσειε, καθὰ τις ἐγνωμολόγησε κακῶς ἐς βασιλείαν παθῶν προκοίτου γυναικὸς εἰσηγήσεσιν³⁴³.

Ἐνα τελευταῖο κοινὸ στοιχεῖο αποτελοῦν οἱ κατηγορίες κατὰ των δύο βασιλικῶν συζύγων για παράνομες σχέσεις. Ὁ Προκόπιος εἶναι ἀποκαλυπτικὸς ὅσον ἀφορὰ τὸ παρελθόν της Θεοδώρας ὡς «ἡθοποιού» ἢ εταῖρας³⁴⁴ καὶ μάλιστα ἀφίνει νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι τουλάχιστον μία φορὰ μετὰ τὸν γάμο της διέπραξε μοιχεία: ὑποψίας δὲ συμπεσοῦσης αὐτῇ <ἐρωτολήπτῳ εἶναι> εἰς τῶν οἰκετῶν ἕνα, Ἀρεόβινδον ὄνομα, βάρβαρον μὲν γένος, εὐπρεπῇ δὲ καὶ νεανίαν, ὃν περ ταμίαν αὐτὴ καταστησαμένη ἐτύγχανεν, ἀπολύσασθαι βουλομένη τὸ ἔγκλημα, καί περ, ὥς φασι, τοῦ ἀνθρώπου δαιμονίως ἐρῶσα, ἐν μὲν τῷ παρόντι πικρότατα αὐτὸν ἀπ' οὐδεμιᾶς αἰτίας αἰκίζεσθαι ἔγνω, τὸ δὲ λοιπὸν οὐδὲν τι ἄμφ' αὐτῷ ἔγνωμεν, οὐδέ τις αὐτὸν ἄχρι νῦν εἶδεν³⁴⁵. Ὁ Χωνιάτης εἶναι πιο διστακτικὸς ὅσον ἀφορὰ τὴν ἀποδοχὴ των κατηγοριῶν για μοιχεία που ἀποδόθηκαν στην Εὐφροσύνη ὡς ἀληθινῶν, καθώς τις παρουσιάζει ὡς προϊόν πολιτικῆς σκευωρίας.³⁴⁶ Εἶναι ὁμῶς ἐντονα ἐπικριτικὸς ἀπέναντί της, ἀφοῦ ἐπέτρεψε μια τέτοια κατηγορία νὰ της

³⁴¹ Ζωναράς, ἐκδ. Μ. Pinder/Th. Büttner-Wobst, *Ioannis Zonarae Epitomae Historiarum* (CSHB), τ. 3, Βόνη 1897, XIV.6, σ. 151¹¹⁻¹⁴, 152⁶⁻¹¹. Ὁ χρονογράφος δὲν προβαίνει σε ἄλλα σχόλια για τὴν ἀνγούστα καὶ φαίνεται πῶς συμπεκνώνει σε λιγότερο ἀπὸ δύο σελίδες τὴν οὐσία των *Ἀνεκδότων* τοῦ Προκοπίου.

³⁴² Προκόπιος, *Ἀνέκδοτα*, XV.17, XVII.45, σ. 96¹²⁻¹⁴, 111¹⁹⁻²¹.

³⁴³ Χωνιάτης, σ. 460⁸⁷⁻⁹⁰, 549⁵⁻⁷.

³⁴⁴ Προκόπιος, *Ἀνέκδοτα*, IX, XVII.16-17, σ. 56⁹-65²¹, 107⁷⁻¹⁹.

³⁴⁵ Προκόπιος, *Ἀνέκδοτα*, XVI.11, σ. 101²⁰-102⁷.

³⁴⁶ Βλ. Χωνιάτης, σ. 485⁴-486⁴⁰ L. Garland, «Morality versus Politics in the Byzantine Court: the Charges against Mary of Antioch and Euphrosyne», *Byzantinische Forschungen* 24 (1997), σ. 259-295, για τὸν ρόλο που μπορούσαν νὰ παίξουν τέτοιου εἶδους κατηγορίες τὴν ἐποχὴ αὐτή.

απευθυνθεί ως αποτέλεσμα της γενικότερης απρεπούς συμπεριφοράς της, η οποία ήταν σαφώς ντροπιαστική για τον σύζυγό της και βασιλέα: *τὸ κάλυμμα τῆς αἰδοῦς ἀτιμάσασα ἐκλώζετο καὶ διεσυρίττετο καὶ εἰς ὄνειδος ἦν τῷ ταύτην ἀρμοσαμένῳ*³⁴⁷. Βεβαίως, ο τρόπος με τον οποίο αφηγείται την όλη ιστορία ο ιστορικός, που αναφέρει ότι ο Αλέξιος Γ΄ αποφάσισε να απομακρύνει τη βασίλισσα κλείνοντάς τη σε ένα απόμερο μοναστήρι και δημιουργώντας έτσι όχι μόνο μεγάλη αναστάτωση στην ευρύτερη αυτοκρατορική οικογένεια, αλλά και μέγα σκάνδαλο στα μάτια του λαού της Κωνσταντινούπολης,³⁴⁸ αφήνει να πλανάται η εντύπωση ότι ίσως η κατηγορία της μοιχείας να μην είναι ψευδής, αν κρίνει κανείς από τον θόρυβο και την αναστάτωση που δημιούργησε.³⁴⁹

Οι ομοιότητες αυτές αποδεικνύουν ότι ο Χωνιάτης είχε διαβάσει τα *Ανέκδοτα* του Προκοπίου και μάλιστα εμπνεύστηκε από αυτά αντλώντας ιδέες για τον εμπλουτισμό των δικών του επιχειρημάτων κατά της Ευφροσύνης. Αν είχε ως στόχο να αφήσει επίσης υπόνοιες για κάποιου είδους ομοιότητα μεταξύ των δύο βασιλισσών δεν είναι ευδιάκριτο. Βεβαίως αναφέρει πολλά ακόμη για την Ευφροσύνη, τα οποία δεν έχουν καμία σχέση με το κείμενο του συναδέλφου του από το μακρινό παρελθόν. Παρά ταύτα, είναι βέβαιο ότι ανάλογες περιπτώσεις διακειμενικότητας του Χωνιάτη με τον Προκόπιο, ή με άλλους συγγραφείς του παρελθόντος πέραν της βιβλικής και της κλασικής αρχαιότητας, θα μπορούσαν να έλθουν στην επιφάνεια,³⁵⁰ ανοίγοντας ίσως νέους ορίζοντες στην κατανόηση του τρόπου προσέγγισης των πραγμάτων από τον ιστορικό.

³⁴⁷ Χωνιάτης, σ. 460₈₆₋₈₇.

³⁴⁸ Βλ. Χωνιάτης, σ. 520₅₇₋₆₃. Η φράση *πολιτική τὸ δίκαιον*, η οποία επαναλαμβανόταν ως χλεύη κατά της βασίλισσας από εκπαιδευμένους επί τούτου παπαγάλους στους δρόμους της πόλης, είναι πολύσημη αλλά έχει ένα κοινό σημείο. Δύναται να σημαίνει: «εταίρα (όπως η βασίλισσα) [κατέντησε] η έννομος τάξη (δηλ. η πολιτεία)», «εταίρα, [υπάρχει] δικαιοσύνη» ή χειρότερα «εταίρα, [κάνε] μια καλή τιμή» βλ. Αι. Χριστοφιλοπούλου, *Βυζαντινή Ιστορία*, τ. Γ΄1, Αθήνα 2001, σ. 277-278.

³⁴⁹ Βλ. Χωνιάτης, σ. 488₂₁-489₃₀.

³⁵⁰ Δείγματα τέτοιων περιπτώσεων υπάρχουν ήδη βλ. P. Magdalino, *Constantinople médiévale: études sur l'évolution des structures urbaines*, Παρίσι 1996 [P. Magdalino, *Studies on the History and Topography of Byzantine Constantinople*, Aldershot 2007, αρ. I], σ. 52, όπου παρατίθεται απόσπασμα του Χωνιάτη που απηχεί χωρίο της *Ιστορίας* του Λέοντα Διάκονου· P. Magdalino, «Knowledge in Authority and Authorised History: The Imperial Intellectual Programme of Leo VI and Constantine VII», έκδ. P. Armstrong, *Authority in Byzantium*, Farnham 2013, σ. 187, όπου παρατίθεται σε μετάφραση απόσπασμα που απηχεί χωρίο της *Χρονογραφίας* του Μιχαήλ Ψελλού· βλ. επίσης Simpson, *Choniates*, σ. 253-256.

VENETIAN CONQUERED HERAKLION (15TH and 16TH c.): CULTURAL GROWTH AND TRADE OF BYZANTINE ICONS

Alexandra Karagianni

Crete is the biggest island in Greece and the fifth largest island in the Mediterranean Sea with a strategic position near two continents, Asia and Africa, and between four seas, the Aegean, the Mediterranean, the Libyan, and the Sea of Crete. The island city of Heraklion is the capital, the most important commercial port and the administrative centre of the island. During the Bronze Age, Heraklion served as a port for the town of Knossos. In that period, crafts such as weaving, pottery, signet jewellery, and goldsmithing reached their peak. Agricultural products and utilitarian items from the Cretan workshops were loaded onto ships and exported to the Mediterranean basin. During its long history, Heraklion was subjected to raids by the Arabs (824-961), the Byzantines (297-824, 961-1211), and the Venetians (1211-1669) who settled there and tried to recreate the landscape of their homeland.

The Republic of Venice was a major maritime power and a very important commercial and artistic centre during the Middle Ages and the Renaissance. Venice had about sixty six thousand inhabitants and was one of the three biggest cities in Western Europe until the 16th century. The Venetian state played a leading role in medieval commercial activity, being the most significant shipbuilder of the period. They developed various types of ships suitable for Venetian commerce, reduced costs for private traders, and permitted smaller traders with limited capital to participate in international trade. In addition, by 1482 Venice was already the printing capital of the world and nearly all the books of classical Antiquity were published there. Besides printing and shipbuilding, Venice manufactured silk and wall textiles, as well as produced household and ornamental objects such as Murano glass.

As a metropolis Venice adopted a system of military colonialism and organised Heraklion according to the Venetian model. The Venetians changed the city's name to Candia and gradually transformed it into a modern city, the capital of the Kingdom of Crete and an important political, religious, and commercial centre. According to the Venetian archives, Candia was called "the soul (*anima*) of Venice" or "the Venice of the East" (*alia civitas Venetiarum apud Levantem*)³⁵¹. The Venetians introduced architectural elements from Venice such as intricate trceries and gothic arches, which were most visible in the public buildings of Candia and in private residences. These buildings even today preserve distinctive Renaissance elements and evoke a sense of grandeur.

In the central square of Candia, the famous piazza San Marco, the residence of the Duke of Crete (*Palazzo Ducale*), was built. The residence served as the chair of higher authority and as a place where all public

³⁵¹ C. Maltezou, *Crete during the Venetian period (1211-1669)*, Crete: History and culture, 2/1988, p. 153.

services, such as the tax office, market police, and trade control were housed. The square was the main market of Candia with workshops and stores where retail sale of products took place. Opposite the Palazzo Ducale was the residence of the military commander of the city (*capitano general*). At the beginning of *ruga magistra*, the main street artery leading from the square to the harbour, the Loggia, the Club of Venetian nobility, was erected³⁵². Hospitals, barracks, customs, and dockyards were also built at this time.

The port of Candia had limited commercial activity and consequently the Venetians connected it with the rest of the island ports, turning it into an important supply centre as there was not an organized road network. The Venetians rebuilt and strengthened the walls of Candia, including the existing walls that enclosed the whole city in order to repel their enemies. The new walls extended to a length of about five kilometres with seven heart-shaped bastions and four impressive city gates. The bastion front system of the walls is the only example of its kind in the whole Mediterranean and it remains well preserved today.

During the first two centuries following the Venetian occupation, the local population of Candia constantly rebelled against the foreign yoke. Good relations between Venetians and Cretans were only developed after the 14th century as the latter gained extensive trading privileges, economic and religious rights, and more freedom. The first Venetian settlers arrived in Candia in 1211 with successive settlers arriving in 1222 and 1252. The Venetian settlers were granted large areas of land that were taken from the local officials and the Orthodox Church. The inhabitants of the city belonged to different societies and nationalities, spoke different languages, and had different religious affiliations. The Venetian nobles and the feudal lords constituted the upper class of Candia. The second social layer consisted of the bourgeois who were mainly employed in trading, shipping, and artisanal crafts. The base of the social pyramid was made up mainly of workers, artisans, small traders, sailors, farmers, and icon painters. They were Christian Orthodox, Catholics, and Jewish and spoke middle-Greek, Italian, and Hebrew³⁵³. The Venetians found in Crete an established ecclesiastical ritual system, which they modified according to their own religious needs. In addition they forbade any intervention of the Patriarch of Constantinople in the inner religious matters of Crete³⁵⁴.

Byzantine religious icons were objects of veneration and worship in Christian religious ceremonies and in everyday life. The icons and anthivola (pricked sketches used as iconographic guide for the painters) were sold, purchased, exchanged, and transferred through testaments and wills, with their financial value estimated by experts. The icons became valuable items for the first art collectors that came to the island. For this reason icons bore the signature of the painter and his place of origin as a guarantee of the

³⁵² Ch. Gasparis, *The Professionals in Fourteenth-century Candia (Crete): The relations with the consumers and the state*, Symmeikta, 8/1989, pp. 83-133.

³⁵³ A. Papadaki, *Aspects of the Life of Candia under the Venetian Rule*, in Heraklion and its area. A journey through time, Heraklion 2004, pp. 190-192.

³⁵⁴ A. Panopoulou, *The Venetians and the Greek reality- Administrative, ecclesiastical, economic organization*, in Aspects of the Venetian conquered Hellenism, Athens 1993, pp. 290-291.

work's quality. This explains the persistence of the famous Cretan painter Domenikos Theotokopoulos from Fodele of Heraklion in signing his works with the word "Kris", meaning Cretan³⁵⁵.

During the 15th century "the Cretan school of art" evolved under the influence of the Byzantine artists from Constantinople who had come to Candia after the fall of the Byzantine Empire in 1453. The artists of the Cretan school now combined the multifaceted and multiform Palaiologan painting of Constantinople with the provincial character of Cretan art and its Venetian influence. Thus, they developed a particular style of painting, incorporating Eastern and Western artistic traditions and movements. The characteristics of the Cretan school include austere figures, dark colours, modelling of the flesh with dark brown paint, dense tiny highlights on the cheeks, and details on bodies and drapery. The characteristic features of Venetian art are calmness and balance in compositions, details in drapery, and the combination of light and colour without precise outlines. In general, the Cretan school of art harmoniously integrated lighting techniques of modelling and chiaroscuro with depthless perspective and static pose, characteristic of Byzantine icon painting. Cretan artists established a distinct icon-painting style, distinguished by the sharp contours, slim silhouettes, linear draperies, and restrained movements.

The Venetian archives have preserved considerable documentation on the trade of venerable icons between Venice and Crete, which by the end of the 15th century became objects of mass production in terms of trade monopoly. Before that, the Latin conquest of Byzantine territories in 1204 had also led to a massive influx of articles such as icons, manuscripts, reliquaries, and liturgical objects to Venice³⁵⁶. It is important to note the decision of the Venetian senate in 1436 to impose an embargo on imports of non-Cretan icons to Venice due to poor production quality and deceiving buyers³⁵⁷. According to these archives, in Candia, a town of fifteen thousand people, one hundred and twenty painters lived and worked. These painters accepted commissions from people of different ethnic and religious origins, including Greek, Italian, Christian Orthodox, Catholic, and Jewish, as well as from all social classes, including aristocrats, bourgeois, and peasants. The artists carried these commissions out by organising production in such a way as to respond to the requirements of mass production³⁵⁸. They most painted icons for the Orthodox were of the Deisis, the Dodekaorta (twelve feasts), and crosses, while the Predelle, the Palle, and Madre di Consolazione were more common for the Catholics. In their paintings, they followed either the Byzantine Palaiologan tradition or the models of Italian painting, but often the painters combined both of them creating a new, Veneto-Cretan style.

³⁵⁵ M. Chatzidakis, *Comments on signatures of Dominikos Theotokopoulos*, Zigos 103/1964, pp. 79-83.

³⁵⁶ D. Duelt, *Icons and minor arts: a neglected aspect of trade between Romania and the crown of Aragon*, Byzantinische Zeitschrift, 105/2012, pp. 29-30.

³⁵⁷ M. Cattapan, *I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia*, Thesaurismata, 10/1973, pp. 29-30.

³⁵⁸ A. Drandaki, *Between Byzantium and Venice: Icon painting in Venetian Crete in the fifteenth and sixteenth centuries*, The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete, Onassis Cultural Center, New York 2009, pp. 13-14.

Icons of the Cretan school decorated the churches of Venice, Florence and other Italian and Spanish cities, convents and monasteries of Meteora, Mount Athos and Sinai and many homes in Greece, Italy, Russia, and elsewhere. Moreover, the Venetian nobles showed great respect for the Cretan icons. This is clearly attested by the representation of banners of the Doge Francesco Morosini's galley in the icon of Panagia Mesopantitissa, which was painted by the Cretan painter and priest Victor in 1687³⁵⁹. The Byzantine icons were in great demand in Venice as their artistry was considered the most genuine expression of the Christian doctrine³⁶⁰. The large number of painters and the massive production of icons in Candia led to the organisation of the painters' guild. Saint Luke the Evangelist became their patron, as it usually happened in most Western European cities. At the same time, a gradual change in the attitude of the Cretan community toward painting and its practitioners can be observed. Painters began to abandon the notion that they are craft artisans and began to acquire the status of creative artists³⁶¹.

Archival documents reveal a frantic work pace in the icon workshops of Candia. In 1499 two merchants, an Italian and a Peloponnese, ordered seven hundred icons of the Madonna to be prepared in forty-five days from three painters of Candia. In particular they ordered five hundred icons of the Madonna in forma alla latina and two hundred icons in forma alla greca³⁶². Additionally, in Candia on July 4, 1499 the painter Nicolo Gripioti signed a contract with Giorgio Basejo and Petro Varsama to deliver them three hundred icons with the image of the Virgin, all in the Latin style, with golden backgrounds and outlines. Another contract from September 11, 1499, commissioned a piece that was to include depictions of the blessed, the martyrs, and the twelve apostles³⁶³. In the contract the clients requested a specific theme and style of the image and proposed the colours of the Virgin's maphorion ("*turchin broca d'oro*", "*pavonaco broca d'oro*") and the language of the inscriptions (Greek or Italian). Beside the commissions' content, the type of materials, the various sorts of cloth, timber, and gold leaf, the precise dimensions of icons, and the costs were also specified in the contracts between the artists and suppliers. Documents clearly show that themes were not limited exclusively to the representations of the Virgin, but also featured Christ, the Crucifixion, images of saints, and the Trinity³⁶⁴.

In the mid-16th century the "Academy of Stravaganti", meaning the "Academy of the strange ones", was established in Candia and consequently painting, literature, poetry, music, and theatre flourished in that city. The academy was founded by Veneto-Cretan nobleman Andrea Cornaro and served as an institutional focal point for much of Crete's cultural activity at

³⁵⁹ N. Chatzidaki, *From Candia to Venice. Greek religious icons to Italy (15th-16th c.)*, *Venetiae quasi alterum Byzantium*, 13/1993, p. 19.

³⁶⁰ Eadem/ Ead, p. 18.

³⁶¹ A. Drandaki, *Between Byzantium and Venice: Icon painting in Venetian Crete in the fifteenth and sixteenth centuries*, *The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete*, Onassis Cultural Center, New York 2009, pp. 13-14.

³⁶² Eadem/ Ead, p. 2.

³⁶³ M. Murano, *Varie fasi di influenza bizantina a Venezia nel Trecento*, *Thesaurismata*, 9/1972, pp. 196-198.

³⁶⁴ D. Jacoby, *I Greci ed altre comunità tra Venezia e oltremare*, in *I Greci a Venezia*. Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 5-7 novembre 1998), pp. 77-82.

that time. Several of its members had strong antiquarian interests after studying in Italy in the tradition of Renaissance humanism³⁶⁵. Productive interactions between Byzantine and Italian thought produced what is now known as the “Cretan Renaissance of the arts and letters”. This economic and cultural prosperity of Candia led to the rise of living standards and to the development of a refined Veneto-Cretan urban society. The islanders of Candia no longer considered the sea as a physical barrier, but rather as a highway which gave them the opportunity to visit other countries, admire their cultural heritage, share knowledge, and develop trade in new markets.

One of the most important painters and a precursor of the “Cretan school of art” was Andreas Ritzos (1421-1492), the eldest son in a family of artists, who lived and worked in Candia. Andreas Ritzos is mentioned several times between 1460 and 1492 in documents related to financial cases and to his professional cooperation with other painters. It is worth mentioning a document from November 17, 1467 which informs us that during this period Ritzos was working with the painters Ioannis Kappadokas and Georgios Pelegris. According to another document dating to the August 7, 1477 he received 54 anthivola from the sick painter Ioannis Akotantos as a guaranty for a loan of three ducats³⁶⁶. The signature of the painter appeared on his works, written in three different ways: “hand of Andreas Ritzos”, “Andreas Rico de Candia pinxit” and “Andreas Ricio de Candia pinxit”.

Andreas Ritzos showed professional competence and painted both in forma alla greca and in forma alla latina³⁶⁷. Some characteristics of his paintings are three-dimensional marble thrones, halos with finely worked jewellery, and decorative motifs³⁶⁸. He preferred painting images of Virgin Mary enthroned, holding the Infant Jesus. One of his most famous icons is the “Virgin of the Passion”, which represents the Virgin with the Infant Jesus in her lap, bordered by Archangels Michael and Gabriel (fig.1). The archangels are holding the symbols of the Passion: the spear, the sponge, the pot with vinegar, and the cross. The Infant Jesus is scared at the sight of the two archangels and his terror is manifested by the reversed sole, unfastened sandal, and his crossed legs. The icon of the “Virgin of the Passion” displays a symbolic meaning; as it symbolises the Passion of Christ that is to come and the suffering of the Virgin³⁶⁹.

An unusual icon of Andreas Ritzos is the one that illustrates the Latin inscription “J(esus) H(ominum) S(alvator)” and it is kept in the Byzantine Museum of Athens (fig. 2)³⁷⁰. The Latin inscription is the emblem of the Franciscan reformer San Bernardino da Siena³⁷¹ (1380-1444). The Crucifixion of Christ with the Virgin and St. John is painted inside the first two illustrated gothic letters. In the letter S the Resurrection of Christ is represented according to the Western iconographic tradition (Jesus

³⁶⁵ D. Tziovas, *Re-imagining the past. Antiquity and Modern Greek Culture*, Oxford 2014, p. 37.

³⁶⁶ M. Cattapan, *I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia*, Thesaurismata, 10/1973, p. 251.

³⁶⁷ M. Constantoudaki, *Evidence on religious paintings in Candia*, Thesaurismata, 12/1975, pp. 40, 42.

³⁶⁸ M. Borboudakis, *The Cretan School of painting*, I kathimerini, 8/1993.

³⁶⁹ G. Sotiriou, *Theotokos Arakiotissa tis Kyprou*, Arxaiologiki Efimerida (1953-1954), pp. 87-91.

³⁷⁰ M. Chatzidaki - E. Drakopoulou, *Ellines Zografoi meta tin Alosi (1450-1830)*, Athens 1997, v. 1, pp. 325-326.

³⁷¹ B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School I, II*, London 1957, pp. 964-965.

triumphantly comes out of the tomb) and according to the Byzantine tradition (rise of the dead). From the monogram JHS sprout branches with leaves and flowers that adorn the golden background, while both sides of the letters are painted with dots in the shape of a rhombus into which the sun and the moon are pictured. The base of the letters is covered by an inscription, two verses in Middle Greek that refer to a supplication hymn read on Sunday Vespers. This icon was a commission from a Catholic client.

Michael Damaskenos (1530-1592) was another famous painter who belonged to the “Cretan school of art”. He was born in Candia and spent some time working in the Vrontisi Monastery in Crete, where six of his icons were kept until 1800. He lived in Venice for several years where he learned miniature painting. His works were executed in traditional Byzantine style with significant influences from Venetian painting and Renaissance artists such as Tintoretto and Paolo Veronese. He was highly regarded during his time and was invited to paint the frescoes and a number of icons for St. George, the Greek Orthodox Church in Venice, commissioned by the Greek Confraternity of the city. Most of these still survive *in situ*, adorning the iconostasis screen and the sanctuary. According to unpublished documents from 1577 and 1579, kept in the State Archives of Venice, Damaskinos had been paid twenty six ducats, collected from various donations³⁷². He was the first artist to introduce paler flesh tones into post-Byzantine painting and signed his works “Hand of Michael Damaskenos” or “Creation of Michael Damaskenos”. One of his most important paintings, the “Adoration of the Magi”, is heavily influenced by Renaissance art. The iconographic types, the representation of the individual figures, and the sense of the designed space reveal the overwhelming influence of the Venetian mannerism³⁷³.

George Klontzas was born into a bourgeois family in Candia and was a contemporary of Michael Damaskenos. He was also a famous painter, primarily known for producing miniatures and portable icons, many of which were triptychs. A number of his works are kept in museums in Venice, Patmos, and Sinai. He has illustrated, along with hundreds of miniatures, a huge theological code that is kept in Biblioteca Marciana of Venice. George Klontzas stood out among his peers for his broad education. He had excellent craftsmanship and was very familiar with contemporary Italian painting³⁷⁴. Notable characteristics of his paintings are the multi-figured compositions, dynamic forms, and extremely small-scaled figures. His status as an artist was validated when he was appointed a valuer for a painting of the Domenikos Theotokopoulos in 1566. The “Last Judgment” is one of the most important works of George Klontzas and is painted in three panels. The central panel depicts the Crucifixion surrounded by a large crowd of onlookers. At the foot of the Cross stands the Virgin, with a view

³⁷² M. Constantoudaki-Kitromilidou, *Works by Michael Damaskinos in the sanctuary of the church of St George in Venice: expenses and remuneration (unpublished documents 1577-1579)*, *Deltion tis Christianikis Arxaiologikis Etaireias*, 27/2006, p. 506.

³⁷³ M. Borboudakis, *The Cretan School of painting*, I kathimerini, 8/1993.

³⁷⁴ N. Chatzidaki, *From Candia to Venice. Greek religious icons to Italy (15th-16th c.)*, *Venetiae quasi alterum Byzantium*, 13/1993.

of Jerusalem in the background. The other two panels present the scene of the Last Judgment, with Christ as Judge separating the damned and the saved (fig. 3).

In the same artistic environment and bourgeoisie of Candia, the personality of the great Cretan painter Domenikos Theotokopoulos, also known as El Greco, was formed. El Greco has become established as one of the most important painters in European culture. At the age of twenty-two, El Greco was already an accomplished painter and was enrolled in a local guild of Candia. In 1567 he went to Venice and then to Rome, where he opened a workshop. During his stay in Italy, he enriched his painting style with elements of Mannerism and the Venetian Renaissance. The characteristics of his paintings include weightless bodies of saints and holy figures, the flashes of light and colour, and spatial environments³⁷⁵. He signed his paintings with his full birth name, in Greek letters, Domenikos Theotokopoulos, often adding the word “Kris” (Cretan). In 1577 he moved to Toledo, Spain where he lived and worked until his death. His paintings combine stylistic and iconographic elements of post-Byzantine art, Mannerist style, and the Cretan school. One of his best-known paintings is the “Adoration of the Magi” (fig. 4). In this painting, the edifices, the agitation and movement of the horses, the modelling of the forms with light and colour but without outlines indicate his acceptance of the Venetian Mannerism³⁷⁶. The “Adoration of the Magi” is one of the two icons in the Byzantine Collection of the Benaki Museum of Athens (hall 12, showcase n.4) bearing the Domenikos Theotokopoulos signature (XEIP ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ)³⁷⁷.

To summarise, Venetian conquered Heraklion (1211-1669) was transformed into an important urban centre and a flourishing harbour from a local isolated Byzantine community. After constant uprisings, which were led by the Cretan population throughout the 13th century, the political situation on the island gradually settled down. Crete began to enjoy stability and economic prosperity, which reflected in arts such as poetry, theatre, music, and, as discussed in this article, icon painting. The Cretan painters Andreas Ritzos, George Klontzas, Michael Damaskenos, and Domenikos Theotokopoulos brought a new impulse into the iconographic repertoire and established style of Cretan painting. All four artists experimented with introducing features from contemporary Mannerism and Renaissance art to the canvas of Cretan tradition, but each of them created an entirely individual and personal style³⁷⁸.

³⁷⁵ A. Casper, *Becoming El Greco*, Apollo (2014), pp. 114-120.

³⁷⁶ M. Borboudakis, *The Cretan School of painting*, I kathimerini, 8/1993, p. 15.

³⁷⁷ E. Aloupi, V. Paschalis, S. Stassinopoulos, I. Aslani, A. Karydas, D. Anglos, V. Gionis, G. Chryssikos, *Analysis and documentation of the Baptism by Domenikos Theotokopoulos using non-destructive physicochemical techniques II. A first comparison with The Adoration of the Magi from the Benaki Museum*, International Meeting ICOM Hellenic National Committee, Athens 2006, p. 3.

³⁷⁸ A. Drandaki, *Between Byzantium and Venice: Icon painting in Venetian Crete in the fifteenth and sixteenth centuries*, The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete, Onassis Cultural Center, New York 2009, pp. 11, 17-18.



Fig. 1. Andreas Ritzos, Virgin of the Passion, mid-15th c.
(photo from N. Tselenti-Papadopoulou, *Oi eikones tis Ellinikis Adelfotitas*, p. 144, n. 44)



Fig. 2. Andreas Ritzos, J(esus) H(ominum) S(alvator), mid-15th c.
(photo from M. Acheimastou-Potamianou, *Byzantine Museum of Athens*, pp. 30-34, n. 4)



Fig. 3. George Klonzas, Last Judgement, end of 16th c. (detail)
(photo from P. Vokotopoulos, *Byzantine icons*, Athens 1995, p. 179)



Fig. 4. Domenikos Theotokopoulos, Adoration of the Magi, 1565-1567
(photo from A. Delivorias, *Odigos tou Mouseiou Benaki*, Athens 2000, pp. 80-81)

NAPOLI, DRACULA E MARIA BALSA

Roberto Romano

La monumentale chiesa barocca di Santa Maria la Nova di Napoli è da qualche anno al centro delle cronache giornalistiche, con vistose tracce sul web, a causa della supposta sepoltura, in un sepolcro del chiostro, del mitico conte Dracula.

Rinviando il lettore, per altri particolari e citazioni, ai numerosi siti (facilmente reperibili mediante “google”) riassumo brevemente la questione, dal punto di vista dei ‘possibilisti’.

In anni recenti, alcuni studiosi di storia medievale-rinascimentale ed archeologia, fra i quali Giandomenico Glinni (ricercatore della Università di Tallin, Estonia), Raffaello Glinni (storico), Nicola Barbatelli (Direttore del Museo delle Antiche Genti), ed Eika Stella (Laureata discutendo una tesi sulla tomba dei Ferrillo nella chiesa suddetta), hanno così ricostruito gli ultimi anni del Vlad III, quello ‘storico’, il valoroso combattente della Valacchia ortodossa contro la penetrazione turca.

Nel 1476, nel corso di una battaglia contro i Turchi, in Transilvania, il conte Vlad III (detto *Dracul*, ‘il Drago’, perché insignito dell’Ordine del Dragone; detto anche *Tepesh*, turco: ‘l’impalatore’) scomparve nella mischia e venne creduto morto.

In realtà, Dracula non fu ucciso; fatto prigioniero dai Turchi, fu riscattato dalla figlia Maria e condotto in Italia. Quando morì, la figlia lo fece seppellire a Napoli, proprio nella tomba gentilizia dei Ferrillo in Santa Maria la Nova.

Nel sepolcro dei Ferrillo perché la figlia Maria aveva sposato Giacomo Ferrillo, figlio di Matteo(o Mazzeo), sul cui monumento funebre è vistosamente effigiato un cimiero sormontato da un drago con ai lati due simboli di origine egizia: due sfingi contrapposte, mai raffigurate in tombe europee.

Secondo i Glinni, l’appellativo di Vlad III, *Tepesh*, si spiegherebbe con l’egiziano Tebe. Ancora, i Glinni ipotizzano che il cognome Balsa, con cui era nota Maria, derivi dal romeno antico *bal* oppure *balaur* (‘drago’) e che il suffisso *-sa* indicherebbe figliolanza (cfr. ingl. *-son*): Balsa = ‘figlia del drago’.

L’ipotesi è stata fatta propria dal Direttore del complesso monumentale di Santa Maria la Nova, dr. Giuseppe Reale, suscitando molto scalpore e rimbalzando, con effetti prevedibili, sulle pagine di svariati quotidiani e siti internet.

In una cappella limitrofa a quella dei Ferrillo, poi, è stata reperita un’iscrizione non datata, sulla quale compaiono grafemi sconosciuti³⁷⁹. Secondo il Direttore Reale, <<esperti della Università “L’Orientale” di

³⁷⁹ Ma, ad occhio e croce, i grafemi tracciati sull’iscrizione sembrerebbero rune: difficile però – data la vasta tipologia dei caratteri degli alfabeti runici – stabilire da quale area potrebbero provenire.

Napoli hanno spiegato che si tratta di un codice con lettere provenienti da vari alfabeti, dove si leggono sia la parola “Vlad” che la parola “Balcano”>>>.

Tracce della presenza di Maria Ferrillo detta Balsa si trovano nel monumento funebre della cattedrale di Aderenza, in Lucania; qui – sempre secondo gli studiosi suddetti – sarebbe dipinta in veste di santa, mentre schiaccia un drago che ha nel volto le fattezze del padre. Nella cripta c’è un fregio dove sono raffigurati la Balsa e il Ferrillo. Poco distante da loro, è effigiata la figura di un anziano con barba e denti aguzzi. Dracula stesso?

Sempre seguendo gli studiosi citati, così si sarebbero svolti i fatti.

Giacomo Alfonso Ferrillo († ca. 1530), figlio di Matteo Ferrillo, conte di Muro, e di Maria Anna Rossi, condusse via dalla Grecia Maria Balsa, di appena sette anni, per evitarne la cattura da parte dei Turchi. Quando costei fu in età da marito, fu data in moglie proprio a Giacomo Alfonso. Da questo matrimonio nacquero due figlie, Beatrice (che avrebbe sposato Ferdinando Orsini, duca di Gravina) e Isabella (che avrebbe poi sposato Luigi Gesualdo, conte di Conza).

* * *

Leggendo la storia delle vicende dei Ferrillo, imbattutomi nel cognome, o appellativo, Balsa, mi sono reso conto che ne avevo già letto qualcosa nelle pubblicazioni degli inizi del ‘900 circa i Principi Capone Nemanja Paleologo.

Segnatamente, Caputi³⁸⁰ ricorda un despota Balsa II Balšić, signore del litorale montenegrino; Padiglione³⁸¹, dal canto suo, cita la dinastia Balšić come rivale di quella serba dei Nemanja; una Eudocia, figlia del principe Giorgio Balšić, è menzionata da Buonocore de Widman³⁸².

Il nome Balša, col patronimico Balšić, riconduce a quel Principato di Zeta (o Zenta) che ebbe vita autonoma fra il 1356 e il 1421³⁸³. Per comodità del lettore se ne traccia una breve cronologia.

Dopo la morte di Stefano IX, Uroš IV, Dušan (1355), l’Impero-regno dei Greci e dei Serbi ebbe un momento di crisi, perdendo alcuni territori. A partire dal 1356 il Principato di Zeta (capitale Podgorica, poi Titograd, poi di nuovo Podgorica, Montenegro) si rese indipendente sotto la guida del capostipite dei Balšić, Balša I. Con l’aiuto dei tre figli, Stracimir, Đurad (Giorgio) e Balša jr., estese il Principato fino a Cattaro (*Kotor*) e a Bar. Alla morte di Balša I, il trono fu ereditato dal figlio Đurad, che si alleò, in funzione anti-turca, col principe serbo Vukašin Mrnjavčević³⁸⁴, usurpatore

³⁸⁰ G. CAPUTI, *Dai Nemagni sovrani dei Serbi ai duchi Caponi-Nemagni e Granai-Castrioti*, Napoli 1908, p. 8.

³⁸¹ G. PADIGLIONE, *Ricordi storici dei Nemagna-Paleologo imperatori dei Serbi e dei Greci, Dinasti di Albania*, Napoli 1921, p. 12.

³⁸² R. BUONOCORE DE WIDMAN, *I Nemagni-Paleologo-Ducas-Angelo-Comneno*, Studi bizantini, 2/1927, p. 257.

³⁸³ Per un’informazione generale rinvio a: S. POLLO-A. PUTO, *Histoire de l’Albanie. Des origines à nos jours*, Roanne 1974; T. ZAVALANI, *Histori e Shqipnis*, Tiranë 1998; G. CASTELLAN, *Histoire de l’Albanie et des Albanais*, Crozon 2002; ALBANIAN ACADEMY OF SCIENCE, *History of Albanian People*, Tirana 2007.

³⁸⁴ Mi permetto di rinviare al mio: *Il Sacro Ordine Imperiale Nemagnico Angelico Costantiniano di San Giorgio e Santo Stefano di Rito Orientale*, Selci-Lama (PG) 2012, p. 52.

del trono dei Nemanja (1365-1371). Morto Vukašin (ucciso nella battaglia del fiume Maritza il 20 settembre 1371), Đurađ trovò altri alleati, fra i quali Ludovico I re d'Ungheria, e riuscì a rintuzzare le mire espansionistiche del re di Bosnia Nikola Altomanović (1378).

In quest'anno, Đurađ morì, e succedette al trono del Principato il fratello minore Balša II. Questo principe riuscì a conquistare Durazzo, togliendola al sovrano di Albania Karlo Thopia (1368-1382, e poi 1385-1388). Questa incursione provocò però, come contraccollo, l'invasione dei Turchi, che sconfissero duramente Balša II, il quale cadde nella battaglia dei Campi Sauriani (1385).

Il Principato fu ereditato da Đurađ II, mentre l'influenza veneziana si faceva sempre più sentire. Đurađ II si legò allora ai Serbi del *Knez Lazar Hrebeljanović*.

Così, il Principato di Zeta confluì nell'alleanza anti-turca assieme alle forze serbe e a quelle bosniache (del re, ex rivale, Tvrtko I) per affrontare il sultano Murad I nella famosa battaglia di Kossovo Polje ('Piana dei merli'). Dopo la grave sconfitta (1389), Đurađ II parteggiò per Stefano Lazarevič (figlio del suo alleato Lazar Hrebeljanović) contro il despota serbo Đurađ Branković. La battaglia di Gračanica (1402) vide sconfitto il despota. Ma fu una vittoria effimera.

Morto nel 1403 Đurađ II, regnò Balša III, che aveva appena compiuto diciassette anni. Era figlio di Melena (Elena), sorella di Stefan Lazarevič. Vi fu ancora un periodo di indipendenza, poi il Principato fu fagocitato dai Veneziani e dai Serbi. Ma, dopo la perdita del trono, la dinastia ebbe ancora continuazione.

Goiko Balšić († 1368), figlio di Pavle e di Jela Kastrioti³⁸⁵ sposò Komnina Arianiti; ebbero due maschi, che morirono in Ungheria, e una figlia, Maria, appunto, che sposò il conte di Muro Lucano, Giacomo Alfonso Ferrillo³⁸⁶. Ivan e Goiko Balšić erano, a loro volta, figli di Vlačja Kastrioti e Stefan Strez, figlio di un Đurađ Balšić, a sua volta, figlio illegittimo del principe Đurađ I Balšić, di cui sopra.

Maria Balsa ebbe dunque origine serbo-montenegrina, e non romena.

Ma c'è di più.

Nel vecchio, ma sempre utile, repertorio storico di don Mavro Orbin³⁸⁷ è reperibile il blasone dei Balšić³⁸⁸. Trattasi di uno scudo recante una stella a 8 punte con cimiero sormontato da una testa di lupo³⁸⁹.

Orbene, nel sarcofago di Acerenza è possibile intravedere lo stemma dei Balšić: inquartato alla stella e alla testa di lupo. Maria Balsa, moglie di Giacomo Alfonso Ferrillo, era Maria Balšić, figlia di Goiko Balšić.

³⁸⁵ F. STILIAN NOLI, *George Castrioti Scanderbeg (1405-1468)*, New York 1947, p. 132.

³⁸⁶ G. MOSACHI, *Breve memoria de li discendenti de nostra casa Musachi* (1515), in K. HOPF, *Chroniques gréco-romaines*, Paris 1873, pp. 270-340.

³⁸⁷ Che cito nella trad. it.: M. ORBINI, *Il Regno degli Slavi*, Pesaro 1601.

³⁸⁸ Se ne è discusso nel noto forum *I nostri avi* (www.iagi.info) : *Stemma Ferrillo-Vlad III di Valacchia*, 11-12/6/2014.

³⁸⁹ Fonte: manoscritto Rukopisa Male Braće 380 (Biblioteca dei Frati Minori), citato *ibidem*.

ILLUSTRAZIONI



**Sepolcro dei Ferrillo nel chiostro di
Santa Maria la Nova**



**Cattedrale di Acerenza.
Sarcophago con blasone dei Ferrillo**



Blasone della dinastia Balšić



Moneta dei Balšić