

# MICHELE DAMASCENO E LA RIMODULAZIONE DELLE STRATEGIE DI VISUALIZZAZIONE DELL'ALDILÀ: CONTINUITÀ E DISCONTINUITÀ NELLE FORMULE DI DESCRIZIONE DELLA SCUOLA CRETESE

ANTONIO PIO DI COSMO  
UNIVERSITÀ DI MODENA E REGGIO EMILIA/ISACCL, BUCAREST

**Abstract** - The present research proceeds from the problems surrounding the acculturation for contact that invests the island of Crete, which followed its entry into Venetian rule. One of the best exponents of the Cretan school of painting, Michael Damaskinos attempts to reconcile the aesthetic values of Eastern Roman production with the recent innovations introduced by Venetian painting with its colorism and – at the same time – placed by the products of Italian mannerism. We selected a small number of works from Michael's production, which are considered paradigmatic for understanding the complex construction process of his works. In this way, we show how his pictographic works are the result of the summation of different representational formulas and the expression of a long process of acculturation.

**Keywords:** Michael Damaskinos; Icons; Three Wise Men; Holy Trinity; Saint Knights.

## 1. Introduzione

La presente ricerca propone una reinterpretazione della rappresentazione del meraviglioso cristiano e delle strategie volte alla visualizzazione dell'Aldilà e ancor più dei suoi abitanti, che connotano i documenti visuali di uno dei più illustri esponenti della Scuola veneto-cretese della seconda metà del sec. XVI: Michele Damasceno<sup>1</sup>. Per meglio intendere la portata dell'operazione posta in essere, che rivede e rinnova dal punto di vista formale e concettuale le soluzioni grafiche tradizionali atte a visualizzare l'immaginario ortodosso pertinente e a rappresentare le entità celesti, si considerano due documenti visuali di suo pennello. I citati prodotti – per chi scrive – sono ritenuti adeguati a spiegare la significatività dell'evoluzione delle formule grafiche stimolata in questo “residente all'estero” dall'acculturazione “da contatto” con la produzione veneziana, poiché evidenziano il rinnovamento delle strategie di visualizzazione, dovuto alla metabolizzazione delle differenti soluzioni rappresentative connesse alle entità celesti tipizzate nella cultura religiosa occidentale.

Si procede con la ricostruzione filologica del contesto sotteso all'operato di Michele e all'individuazione dei modelli alloctoni estrapolati dall'immaginario cattolico, che fungono da catalizzatori per un ripensamento e una rimodulazione – attraverso l'immetticciamento – delle formule grafiche ortodosse; ciò al fine di permettere ai fruitori levantini di visualizzare un diverso Aldilà<sup>2</sup>. Si analizzano qualità e quantità degli indicatori di continuità formale riferibili alla tradizione romano orientale e vengono discusse le problematiche relative alla composizione e strutturazione delle produzioni visuali, in cui si emendano gli schemi grafici consuetudinari adoperati dagli iconografi, i

<sup>1</sup> Per la rappresentazione dell'immaginario ortodosso relativo, cfr. Marinis 2016; Braccini e Silvano 2022; Evdokimov 2002. Per la strutturazione delle icone connesse al ciclo liturgico, cfr. Passarelli 2000; Passarelli 2013; Vaccarella 2006.

<sup>2</sup> Per l'aggiornamento delle soluzioni visuali nella *Byzance après Byzance* a medio di moduli formali propri della cattolicità e afferenti alle suggestioni della pittura italiana e veneta in particolare, cfr. Latsis 1996. Per quel che riguarda la cultura materiale-visuale prodotta dalla scuola cretese, cfr. Bacci 2008, pp. 339-354; Bacci 2013, pp. 203-227; Bacci 2014a, pp. 73-106; Bacci 2014b, pp. 265-276; Vassilaki 2009, pp. 741-748; Vassilaki 2015; Vassilaki 2016, pp. 115-127; Bettini 1933; Bettini 1977, pp. 691-703; Thiriet 1959; Ravegnani 1995; Passarelli 2007; Papadia-Lala 2001, pp. 61-70; Newall 2013, pp. 101-134; Maksimović 2003, pp. 99-109; Drandaki 2017, pp. 367-406; Castiñeiras e Abenza 2002, pp. 38-40; Chatzidakis 1977, pp. 673-690; Chatzidakis 1993.

quali hanno perpetuato nel lungo periodo un “ellenismo perenne”, o per meglio dire un “classicismo” che si può definire “medievalizzato”. Simili lavori interrompono temporaneamente la parabola cosiddetta “circolare” dell’arte romano orientale, introducendo, infine, motivi tutti nuovi e non previsti (Demus 2008, pp. 13-17).

In tal modo, si propone un’interpretazione della produzione visuale che va a colmare un vuoto nella letteratura scientifica pertinente al tema e valuta l’efficacia delle soluzioni grafiche che prospettano una riformulazione della rappresentazione dell’Aldilà e dei suoi abitanti. Si può così intendere il tentativo volto ad aggiornare la tradizionale formula dell’epifania divina racchiusa entro un clipeo in cui si situa il Cristo (il quale può pure benedire con entrambe le mani), che ricorre alle strategie di autorappresentazione dell’imperatore declinate alla luce della cosiddetta “mistica imperiale”<sup>3</sup>. La stessa sorte pare subire la raffigurazione del Salvatore assiso sull’arco del cielo, solitamente iscritto nelle icone dell’Ascensione, che attualizza l’immaginario connesso alla sopravvivenza ultraterrena dell’augusto<sup>4</sup>. Come noto, la Grande Chiesa rifunzionalizza l’*imagerie* concernente la vita ultramondana condivisa nella Tarda Antichità e propone, attraverso l’impiego delle geometrie sacre, uno spazio concettualizzato in cui sono inserite le visualizzazioni, spesso diafane, delle entità celesti. Queste soluzioni, ormai cristallizzate nella tradizione visuale e nell’inconscio collettivo dei cristiani di Oriente, vengono rimpiazzate dal sec. XV inoltrato (e per un periodo non troppo breve) con l’effettiva rappresentazione dei cieli squarciati, abitati da angeli svolazzanti e teste di cherubini. Raffrontiamo l’inserimento di motivi rappresentativi, fino a quel momento del tutto estranei all’Ortodossia, che riescono a emendare la visione di un Paradiso rappresentato come la corte del *basileus*, laddove i suoi partecipanti sono raffigurati sempre schierati su un asettico fondo oro e si rivestono con gli abiti palatini del sec. X.

## 2. Michele Damasceno e la produzione visuale religiosa: problematiche e criticità nella rappresentazione dell’Aldilà

Procediamo col considerare il tentativo di aggiornamento delle soluzioni grafiche, attraverso la simbiosi fra le differenti prassi, l’italica e la romano orientale, adoperate nella creazione di documenti visuali di matrice religiosa proposti da Michele Damasceno (Konstantoudake-Kitromelidou 1989; Konstantoudake-Kitromelidou 1994, pp. 486-495; Konstantoudake-Kitromelidou 2004, pp. 253-272; Bettini 1934-1935, pp. 331-380). Occorre premettere che questi all’età di 32 anni, nel 1577, si reca a Venezia, dove entra in contatto con le correnti artistiche a lui contemporanee e ha modo di ammirare tutta una serie di produzioni, destinate ad arricchire la sua esperienza in termini estetici e ottimizzare le proprie potenzialità nella traduzione formale. Nonostante il volume non eccezionale di opere pervenuteci, possediamo comunque sufficienti informazioni sul suo stile compositivo e sulla forza impattante della sua *performance* artistica non solo nell’ambito cretese, ma anche in quello della produzione visuale italo-adriatica in particolare. Se consideriamo poi le formule grafiche utilizzate nella strutturazione delle scene iscritte nelle icone di suo pugno e conservate tanto nei musei greci,

---

<sup>3</sup> La cosiddetta “mistica imperiale” vuole tradurre quel fenomeno, che decodifica l’arte cristiana quale diretta derivazione delle formule di rappresentazione connesse all’imperatore, e dunque le riduce a suo mero sottoprodotto, basandosi sull’assunto “*Imperial Art is a Christian Art*”. Tale teoria è stata posta a dura critica da parte di Thomas Mathews, che intravede un *background* molto più complesso e una più incisiva rielaborazione di quanto selezionato dalla cultura visuale precedente. Cfr. Mathews 2005, pp. 10-17.

<sup>4</sup> La rappresentazione di Cristo asritto nel clipeo e seduto sull’arcobaleno risemantizza e rifunzionalizza un *locus* di traduzione della vita ultraterrena dell’augusto. Lo possiamo ritrovare nell’aneddoto concernente il sogno premonitore della morte di Settimio Severo contenuto nella *Historia augusta*. L’imperatore sogna di essere portato via da carro su un globo, qui sta seduto sull’arco del cielo, dove attende la visione di Giove, che lo accoglie fra gli dei, cfr. *Historia Augusta, Septimius Severus* 22, 1, ed. G. Bonamente e F. Paschoud, Edipuglia, Bari, 1994. La soluzione ritorna nell’*incipit* della *Vita di Costantino* di Eusebio di Cesarea, laddove l’anima dell’imperatore descritta “splendente di luce”, sta assisa sull’arco del cielo ed è unita a Dio, cfr. Eusebio Di Cesarea, *Vita di Costantino* 1, 2, ed. L. Tartaglia, Liguori, Napoli, 2001.

quanto quelle ancora utilizzate per il culto in Italia, siamo persino in grado di individuare con una certa precisione i modelli (più o meno coevi) che vengono da lui evocati, reinterpretati e ricombinati nella creazione di nuove opere e soprattutto, per quel che riguarda il presente lavoro, nei tentativi di visualizzazione di un Aldilà differente da quello immaginato dai fedeli ortodossi.

### **2.1. Uno stravagante prodotto visuale: l'icona della Divina liturgia. Motivi, modelli e tentativi d'immetticciamento**

Si adduce quale primo caso di studio la rappresentazione della Trinità inscritta entro i Cori degli Angeli (Figura 1), i quali celebrano il culto divino, che è conservata presso il museo dell'Arcidiocesi di Creta in Candia. Il documento visuale colpisce per la variegata *verve* narrativa e per l'estrema complessità della formula descrittiva, che viene percepita come una stravaganza tanto dalla cultura visiva ortodossa, quanto da quella cattolica. Chi scrive crede che sia stata prodotta, in ragione della maturità del disegno e della complessità dei moduli formali utilizzati, solo nell'ultimo decennio di vita dell'autore (Fleisch 1981, pp. 297-303; circa una presunta ed errata attribuzione, cfr. Borboudakis 1993, pp. 541-542). Osserviamo come la soluzione costituisca una sconcertante novità nel panorama visuale per molteplici ragioni. Prima di tutto perché fonde la raffigurazione della triplice divinità, quale motivo di relativo successo, data la possibilità di effettiva visualizzazione del Padre nella figura di Cristo, in ossequio a Gv 14, 9, a quello della liturgia celeste celebrata dagli angeli. Con una certa novità, Michele decide di esportare su tavola e rendere oggetto di quotidiana devozione due temi che hanno destinazione diversa e sono confinati alla funzione mistagogica entro il tempo concluso della liturgia. Come noto, la formula del Cristo magniloquente solitamente occupa la cupola centrale di ogni chiesa ortodossa, a questo si accompagnano poi i cori degli angeli normalmente collocati nel tamburo, più raramente ritroviamo la Trinità, come accade presso il Grande monastero di Vatopedi al Monte Athos. La specifica allocazione deve permettere ai fedeli presenti nell'aula nell'atto di volgere gli occhi al cielo di visualizzare quel paradiso promesso dalla Chiesa, che nell'oriente bizantino conclude ogni atto cultuale con l'apostrofe: "per il Cristo Dio, speranza nostra". Il tema della liturgia celeste in cui gli angeli assistono il Cristo sommo sacerdote, invece, è collocato consuetudinariamente nel presbiterio, dietro l'iconostasi e goduto dai soli celebranti, a contrappunto dell'Eucarestia commemorata dagli uomini per meglio spiegarne la significatività sul piano simbolico. Tuttavia, è possibile ritrovare questo motivo decorativo anche in luoghi visibili all'avventore, a dimostrazione del carattere epifanico del *locus*, legato alla rappresentazione e visualizzazione delle realtà celesti. Tanto che può rinvenirsi anche affrescato nel tamburo della cupola raffigurante il Pantocratore presso il *Katholikòn* del Monastero di Vatopedi. Bisogna però riconoscere che la formula di visualizzazione della vita ultraterrena è destinata in via preferenziale a un novero di fruitori privilegiato e previamente selezionato, come quello dei monaci abitanti nel monastero, a cui si vogliono "insufflare" attraverso le produzioni visuali precisi messaggi. Qui si intravede, sotto il clipeo iridescente che accoglie il Cristo onnipotente, una processione di angeli trasportanti oggetti liturgici, che si reca presso il ciborio, laddove li accoglie il Salvatore in vesti da metropolita. Raffrontiamo una formula che è possibile ritrovare anche nella cupola principale del Monastero di Santo Stefano alle Meteore, laddove la visione della celebrazione gioiosa della liturgia è destinata a un pubblico altrettanto selezionato, costituito anche qui dai religiosi ivi abitanti, a dimostrazione del fatto che il tema viene iscritto per persuadere uno specifico pubblico e risulta perciò non attingibile direttamente dai laici.

A quanto innanzi, si aggiunge un ulteriore tentativo di innovare lo schema descrittivo della gerarchia celeste, allorché si pretende di diversificare i molteplici cori, facendo propria l'esperienza di visualizzazione dei latini. Notoriamente, le produzioni ortodosse e la cultura visuale costantinopolitana non conoscono un'eccessiva caratterizzazione delle categorie angeliche, ma salvo le rappresentazioni di cherubini, serafini e troni, si tende a raffigurarli rivestiti degli abiti della corte

del *basileus* del sec. X<sup>5</sup>. Lo dimostrano i tentativi di visualizzazione degli abitanti dell'Aldilà iscritti ancora una volta nelle cupole delle chiese di rito greco, specie monastiche, come quella del Monastero di Varlaam presso le Meteore. Qui un Cristo in vesti auree siede intronizzato nella cosiddetta "mandorla esicasta", la quale attraverso l'uso della geometria sacra permette di visualizzare ai più avvezzi a un linguaggio altamente simbolizzato la stessa Trinità<sup>6</sup>. Sotto tale epifania celeste si collocano, come in una rappresentazione assai terrena, le diverse entità angeliche alla stregua dei partecipanti di una qualsiasi corte umana, i quali mostrano i propri attributi del rango e le vesti tipizzate dallo *status* acquisito al suo interno, esprimendo così una vera e propria "coscienza di classe". Il tentativo però appare molto lontano dagli esperimenti di raffigurazione sperimentati in occidente, come dimostra, fra i molti, il mosaico del battistero di Firenze (realizzato tra il 1225-1330), laddove si tenta una puntuale selezione di abiti e attributi per le diverse gerarchie.

Per converso, è possibile ipotizzare che Michele nella delineazione degli specifici *outfits* dei singoli cori e per ottimizzare con la differenziazione, anche la loro visualizzazione, si sia potuto ispirare a modelli di prossimità e, dunque, a prodotti assimilabili alla traduzione rappresentativa fatta da Guariento di Arpo nelle ventotto tavole – ora conservate nei Musei civici di Padova – datate al 1351-1354 e commissionate per la reggia carrarese. Di altrettanto chiara ispirazione occidentale è la formula descrittiva adoperata per la Trinità, come la soluzione del Figlio assiso alla destra del Padre, mentre nel medio si colloca la colomba dello Spirito Santo<sup>7</sup>. La cultura visuale ortodossa conosce ulteriori soluzioni descrittive come quella impiegata nel raro affresco del Padre che ha in grembo un Cristo barbuto, risalente al sec. XIV, presso la Panagia Koumbelidiki o Kastriotissa di Kastoria e la più famosa icona della paternità, prodotta dalla scuola di Novgorod nel sec. XV e ora alla Galleria Tretyakov di Mosca. Solo molto tardi, ovvero nel sec. XX, è possibile constatare nella produzione visuale ortodossa l'effettivo radicamento della formula cattolica della Trinità rappresentata con il Cristo e il Padre entrambi intronizzati, mentre lo Spirito – sempre in forma di colomba – si posiziona tra i due, come visibile nel mosaico iscritto sul timpano della cattedrale di Belgrado, la cui fabbrica è di chiara ispirazione occidentale. La tradizione ortodossa diversamente preferisce optare per l'evocativo episodio della visita dei tre angeli ad Abramo presso le querce di Mamre, che ha ottenuto una sistemazione grafica eccellente a opera di Andrej Rublëv<sup>8</sup>.

Tanto premesso, notiamo come la formula configuri una sorta di *pot-pourri* di elementi riconducibili a un *background* assai eterogeneo. E seppure i motivi non appaiano ben omogenizzati tra loro, il risultato pare comunque dotato di grande impatto visivo e permette di offrire un'efficace visualizzazione dell'Aldilà cristiano e dei suoi abitanti. Deve poi apprezzarsi lo sforzo impiegato nello strutturare una rappresentazione che sia compatibile con l'immaginario visuale ortodosso, realizzata attraverso lo strumento della contaminazione e dell'immetticciamento delle soluzioni

---

<sup>5</sup> Per la categorizzazione degli spiriti celesti, cfr. Pseudo Dionigi Aeropagita, *Gerarchia celeste; Teologia mistica; Lettere*, ed. S. Lilla, Città Nuova, Roma, 1986, vedi anche: Roques 1996. Per la produzione visuale angelica, fra i molti, cfr. Bussagli 1991; Sivo 2015, pp. 109-192.

<sup>6</sup> La geometria sacra alla base della mandorla esicasta assume carattere cosmico, quando evoca una certa somiglianza visiva con le rosette delle mappe medievali. Dal punto di vista della letteratura patristica, la medesima mandorla raffigura la Santissima Trinità: il cerchio simboleggia Dio Padre e le altre due forme geometriche rimandano a Gesù Cristo e allo Spirito Santo. Inoltre, gli otto raggi delle forme geometriche iscritte possono essere interpretati dal punto di vista escatologico come simbolo dell'Ogdoad, il mondo nuovo, che segue la seconda venuta, cfr. Andreopoulos 2005, pp. 147-148; Rostislava 2014, pp. 77-94, in particolare, pp. 88-92.

<sup>7</sup> Conosciamo un'altra icona della Trinità coeva, in cui al Figlio si affianca il Padre in vesti bianche, mentre entrambi siedono su troni e condividono la sfera del cosmo. L'immagine è di attribuzione incerta e per essa si fanno i nomi di Elias Moskos, ma anche di Michele Damasceno. Sul tema vedi anche: Dal Bello 2021.

<sup>8</sup> Per l'episodio, cfr. Genesi 18, 1-16. Agostino interpreta la visita dei tre angeli come una prefigurazione della Trinità: "*Tres vidit et Unum adoravit*", Aurelius Augustinus, *Contra Maximinum* II, 7, ed. J. P. Migne, PL 42, 809, Parigi, 1877. Dello stesso sentore è Caesarius Arelatensis, *In Sermo CLXXXIII, De Tribus Viris*, CCL 103, 342. Per la cultura visuale del cristianesimo delle origini si ricorda l'affresco con la visita dei tre angeli presso l'ipogeo di Via Latina, datato al IV sec., la riproposizione nel mosaico di S. Maria Maggiore a Roma del 432-440 e, ancora, il mosaico ravennate presso San Vitale del 525-548. Cfr. Boespflug 2008; Stirn 1989; Bernardi 2007; Zibawi 1993; Uspenskij e Vladimir 2007; Dal Bello 2021.

consuete per un pubblico di obbedienza greca con differenti formule provenienti non solo dalla tradizione veneta e italiana più in generale, ma anche dalle produzioni fiamminghe. Non sorprende che questi possa concepire per la raffigurazione dei rappresentanti del Coro delle Virtù una soluzione tanto bizzarra quanto dall'alta potenza icastica. Osserviamo come gli appartenenti al citato Coro portino sopra la loro testa l'*antimìnsion*, il velo con la rappresentazione del Cristo morto, e indossino stranamente una stola rossa incrociata sul petto, come fanno i preti latini. Probabilmente Michele Damasceno ha contezza di una formula di rappresentazione adoperata per descrivere gli angeli nelle pitture fiamminghe, che ritroviamo, fra i molti, nel *Trittico di san Michele* del 1510 opera di Gérard David e nel *Polittico del Giudizio universale* di Rogier van der Weyden del 1445-1448, laddove un Michele psicopompo, posto innanzi al Cristo apocalittico, indossa lo stesso *outfit*. Eppure, la mutazione di questo abbigliamento liturgico si dimostra davvero una bizzarria, poiché non appare chiaro se il pittore nel proporlo voglia rimandare nebulosamente il suo fruitore alla foggia dell'*oràrion* indossato dal suddiacono o se scelga di rappresentare gli angeli come sacerdoti di rito latino. Nella tradizione ortodossa, difatti, solo gli angeli diaconi e gli angeli sacerdoti introducono l'*antimìnsion*, come rappresentato *ex multis* negli affreschi della Chiesa della Dormizione a Kalambaka. Tuttavia, una simile soluzione ha fin troppe implicazioni e chi scrive crede sia davvero difficile sostenere ogni diretto riferimento alla veste sacerdotale cattolica. Ciò è vero a maggior ragione, se si considera la sua destinazione a un pubblico assuefatto al rito bizantino e soprattutto che il prodotto visuale deve essere calibrato alle esigenze narrative di cui sono portatori committenti e fruitori di obbedienza greca, i quali difficilmente possono tollerare quell'invadente *outfit*. Ogni interpretazione in tal senso è difatti smentita dalla presenza dell'angelo in vesti sacerdotali, che chiude la rappresentazione del coro e veste un *felònion* bianco con ricami dorati, una tunica rosata e l'*epitrachilion* (la grande stola). Pertanto, deve necessariamente trattarsi di suddiaconi, che sono soliti portare l'*oràrion* incrociato sul petto e perciò si raffronta una licenza rappresentativa a deroga della tradizione.

Si dimostra altrettanto bizzarra la traduzione visuale del Coro delle Potestà, poiché i suoi esponenti indossano armamenti veneziani, come la corazza e l'elmo tipici del periodo. Deve osservarsi che il tentativo di costruzione e adeguamento degli attributi di riconoscibilità, non può essere liquidato come mera concessione alla consuetudine latina. E se il medesimo Coro è dipinto in armi dal già citato Guariento, riproponendo una soluzione condivisa col mosaico che li raffigura nel battistero di Firenze, deve evincersi come la soluzione di Michele non possa configurare una novità in sé e per sé. Ciò è altrettanto vero se si considera l'immaginario ortodosso, che conosce una visualizzazione delle Potestà in vesti militari, come dimostrato dalla cupola del citato Monastero di Santo Stefano alle Meteore. Occorre però puntualizzare che la rappresentazione dell'angelo guerriero a Bisanzio è assai poco radicata fino al Cinquecento. Prima di quella data è possibile trovare raffigurazioni di angeli in armi solo a corredo delle storie di Giosuè (Giosuè 5, 13-14) come si rinviene in una formella delle porte bronzee del santuario di Monte Sant'Angelo<sup>9</sup> e nel rotolo di produzione costantinopolitana del sec. X, ora alla Biblioteca Vaticana (Wander 2012; Kresten 2010). Anche le raffigurazioni dell'Arcangelo Michele, seppur lo effigiano quale dominatore di mostri, non contemplan l'armatura, come accade nella miniatura al fol. 168 del citato *Menologio di Basilio II*. Ivi, lo si vede rivestito di uno *skaramangion* di colore rosso e una clamide azzurra, entrambi lumeggiati d'oro, mentre impugna un labaro con inscritto il trisagio (Ἄγιος, Ἄγιος, Ἄγιος). Diversamente, viene ritratto con abiti di corte e dal XII sec. si fregia sempre più spesso del *loros*<sup>10</sup>. Solo dal finire del sec. XV si fa progressivamente largo negli esponenti della Scuola cretese la

<sup>9</sup> Le porte di oricalco donate da Pantaleone dei Mauroni di Amalfi, fatte forgiare a Costantinopoli nel 1076, rappresentano nelle loro formelle una *summa* dei tentativi volti a visualizzare gli interventi angelici nella storia della salvezza, cfr. Angelillis 1924; Bertelli 1990, pp. 293-303; Bertelli 1999, pp. 70-74; Bertelli 2009, pp. 319-344; Bertelli 2023, pp. 67-86; Grabar 1971, pp. 355-368; Vona 2009, pp. 376-377.

<sup>10</sup> Il "*Loros-Costume*" stando a quanto significato da Maria Parani, connette dal sec. IX in poi l'imperatore direttamente agli arcangeli Michele e Gabriele, i quali vengono venerati anche col titolo di Ἀρχιστράτηγοι (arcistrateghi). cfr. Parani 2003, pp. 21-22, nota 39; Condurachi 1935-1936, pp. 35-37; Di Cosmo 2019, pp. 71-120.

consuetudine di rappresentare Michele con la panoplia tipica dell'esercito romano orientale, nella foggia attestata attorno al sec. X<sup>11</sup>.

Si può anche ipotizzare che tale scelta rappresentativa possa essere ispirata dalla consuetudine pittorica veneta, allorché gli artisti a lui coevi o di poco precedenti sono soliti inserire figure di uomini d'arme – i quali indossano il costume veneziano o sovente quello tedesco – in narrazioni evangeliche, come accade per l'originaria tela delle *Nozze di Cana* di Paolo Veronese, poi ridenominata *Banchetto a casa di Levi* (1573). Consta però notare la natura non pacifica della prassi, poiché l'inserimento di elementi atipici rispetto al contenuto del passo, come i soldati tedeschi per l'appunto, gli ha guadagnato un processo innanzi all'inquisizione (Friedenthal 1966, vol. 1°, pp. 113-118. Per la sua opera, cfr. Marini e Aikema 2014; Massimi 2011).

A ulteriore dimostrazione del faticoso processo di somma e immetticciamento dei motivi che possiamo definire alloctoni, si considera come nel tentativo di visualizzazione del Coro delle Dominazioni si ricorra nuovamente alla formula dell'angelo armato. Neppure questa volta Damasceno suole rifarsi alla consuetudine in via di formazione in ambito post-bizantino, che recupera il corredo militare romano orientale. Le dominazioni, rappresentate mentre incedono portando candelabri d'oro, paradossalmente non indossano il *klibanion* (corazza a squame), ma ostentano la *lorica musculata* romana e propongono ai fruitori una soluzione visiva tutta occidentale. Si mette in scena un tentativo di assimilazione della consuetudine di origine nordica, poi stemperata dall'arte italiana e volta alla valorizzazione della memoria militare romana, rispetto alla pesante armatura in voga nei secc. XIV-XV, e adoperata per descrivere l'Arcangelo Michele, il quale viene raffigurato con una corazza degna di un *imperator* dei secc. I e II d.C.

Il Coro dei Principati poi pare costruito secondo una strategia visuale alquanto singolare, poiché i suoi membri rivestono una clamide dai toni cobalto su uno *skaramangion* rosato. Colpisce un curioso dettaglio, costante nel copricapo afferito a questi angeli portatori dei libri liturgici, assimilabile a un "corno" rosso. Raffrontiamo un'ulteriore stravaganza, che pare adattare al contesto liturgico il berretto frigio usato dai soldati romani e poi dai duci bizantini, il quale – di seguito – diviene insegna del doge veneziano. Tuttavia, si puntualizza che tale berretto, con la sua forma a cono e ricca decorazione, pare vantare piuttosto una qualche parentela con lo *skifos*, il quale può essere anche tradotto in tonalità tendenti al rosso o al viola, se indossato da chierici. Se ne evince che, anche in questo caso, siamo di fronte a una fantasiosa composizione, capace di fondere in un'unica soluzione descrittiva motivi diversi e originariamente non previsti come complementari (o addirittura palesemente incompatibili). Questi vengono amalgamati in espedienti grafici adeguati a dimostrare tutta la potenza del suo estro, ma non riescono a nascondere i problemi relativi alla metabolizzazione dell'ingente numero di modelli preso in considerazione durante il processo compositivo.

La medesima prassi di costruzione, che fonde tra loro motivi eterogenei, viene adoperata per visualizzare il Coro dei Troni. I suoi esponenti indossano una tunica dai colori rosati, che non può essere avvicinata a un *exòrason* data la *nuance*, ma piuttosto a uno *skaramangion*, abbinato alla *mandias*, un mantello facente parte della veste da coro dei vescovi ortodossi. Sappiamo pure che un capo assimilabile è stato utilizzato anche dal *basileus* durante la liturgia, in quanto ammesso ai sacri

---

<sup>11</sup> L'arcangelo presenta un *outfit* militare che si compone di un *himàtion* (tunica) di colore scuro, tendente al porpora, lungo fino al ginocchio e fornito di maniche lunghe. Questo è ornato nel bordo inferiore da una *paragunda* (lacinia) aurea e completato da armille in passamaneria ai polsi. Indossa il *klibanion* (corazza), secondo una consuetudine romano orientale in voga sin dal sec. IX, che è composta da squame auree o *lamellae* e lascia sopravvivere nel lungo periodo la *lorica squamata*. Deve pure constatarci che quella soluzione trascritta nelle icone normalmente raffigura un corredo da parata, poiché non compare il *lorikon* (cotta di maglia), il quale normalmente copre i militari fino a metà del quadricipite per aumentare la protezione delle parti sensibili. Compaiono, però, le *kremasmata*, lamelle dalla punta arrotondata solitamente in acciaio, che devono difendere l'inguine dai colpi di spada inferti di taglio. Le braccia invece sono protette dalle robuste *manikia*, composte da larghe placche in metallo. Nonostante, vengano connesse all'armatura da fibbie o piccoli anelli, lasciano le articolazioni scoperte, costituendo piuttosto parti semi-autonome per favorire il movimento di chi le indossa. Non mancano gli *hypodemata*, gli alti stivali con la punta rinforzata, quale evoluzione degli *endromides*. L'ampia *mandya* (un mantello militare utilizzato nel sec. X), solitamente avvolto attorno al braccio, completa il corredo militare afferito all'Arcangelo. Cfr. Grotowski 2010, pp. 162-164.

ordini col rango minore di *depoutatos* (Macrides e Munitiz e Angelov 2013, p. 341). Siamo così di fronte a un altro bizzarro accostamento di abiti di diversa estrazione, i quali a volte appaiono davvero estranei al contesto definibile ‘classico’ della rappresentazione della divina liturgia, se non addirittura estranianti rispetto alla tradizione. Tuttavia, è possibile postulare anche in assenza del *narthex* (un bastone), forse dovuta al fatto che i Troni sorreggono dei candelabri e degli *esaptèrigi*, un’assimilazione nell’*outfit* all’ordine dei *depoutatoi*.

Ben più tradizionale è la *mise* degli Arcangeli, che ostentano il *loros*, ibridato con l’aggiunta della clamide. In tal modo si rimanda alla fantasiosa formula visiva usata per il *basileus*, che compare nelle fonti visuali solo dal sec. XII in poi e ritroviamo, tra i molti, nei tondi di Campiello Angaran e del Dumbarton Oaks. Questi trasportano le suppellettili liturgiche, tra cui il calice, il velo e gli *esaptèrigi*.

Si puntualizza che la formula utilizzata per i rappresentanti del Coro degli Angeli rispetta la tradizione. Questi difatti indossano il *chitòn* e l’*himàtion* e sorreggono delle candele.

I Cori dei Serafini e dei Cherubini invece sono presentati al di sotto della Trinità mentre offrono incenso. Gli spiriti celesti rivestono stranamente tuniche corte e non sono rappresentati con i loro colori convenzionali, ovvero il rosso per i primi e il blu per i secondi, ma sono ornati di un piumaggio multicolore, espediente – dopotutto – non troppo nuovo per la cultura visuale ortodossa, poiché rimanda direttamente alla strategia di visualizzazione usata per i Serafini presenti sui pennacchi in Santa Sofia a Costantinopoli. Tuttavia, le convenzioni cromatiche sono rispettate per un’altra bizzarra soluzione, che è del tutto estranea alla tradizione romano orientale, quale quella delle teste dei puttini, i quali animano la gloria del Dio cristiano.

Gli angeli paiono così ruotare attorno alla Trinità, la quale in ossequio alla tradizione ortodossa sta assisa sui Troni. Questi ultimi sono rappresentati, come da consuetudine, a tramite di un cerchio rosso fornito di molti occhi e varie ali. Il Cristo poi indossa gli abiti pontificali, il *polystàvrion* del metropolita e l’*omofòrion*, presentandosi come Sommo Sacerdote. L’introduzione del *locus* costituisce una vera novità per la formula cattolica, che in quella cronologia non contempla la medesima tipologia rappresentativa (verrà introdotto solo molto tardi il Gesù sacerdote a corollario del rafforzamento del culto dell’Eucarestia). La *mise* – oltre a qualificare la rappresentazione – è evidentemente volta a soddisfare maggiormente l’aspettativa dei committenti ortodossi, poiché si conoscono rappresentazioni alternative, che vedono Cristo presiedere alla liturgia col normale *outfit* costante nel *chitòn* rosso e nell’*himàtion* azzurro. Altrettanto innovativa è l’introduzione della figura dell’Eterno, il quale fino ad ora non è mai comparso in quel tipo di scena. L’innesto probabilmente si ispira a un’altra iconografia circolante nell’Italia centro settentrionale e in ambito francese in particolare, quella dell’*Intercessione*, laddove si vede il Cristo rivolgersi al Padre per offrire la propria preghiera. L’Altissimo, descritto secondo il tipo dell’Antico dei giorni, siede davanti all’altare celeste coperto di un ricco broccato rosso e oro, mentre indossa un *chitòn* bianco con clavi aurei e un *himàtion* candido. Questa formula descrittiva pare trovare un diretto referente cromatico nella rappresentazione su tavola di pugno di Giotto, datata al 1303-1305, che corona il giudizio universale della Cappella patavina degli Scrovegni. Ivi Dio, raffigurato con i tratti fisionomici del Figlio, veste di bianco e di oro, mentre mostra lo scettro del potere e benedice l’astante (Dal Bello 2021, p. 59).

Il bizzarro tentativo di visualizzazione della vita ultraterrena riservata ai cristiani, insieme a quella degli abitanti del relativo Aldilà, che devono condividere il destino degli uomini, dal punto di vista percettivo, ricorre a una serie di elementi visuali considerati tradizionali. Il loro utilizzo mira a soddisfare quelle aspettative che il pubblico vanta, almeno rispetto a un tema ritenuto consueto nella produzione visuale. Pertanto, questi ultimi sono oberati del compito di minimizzare l’impatto di tutti quegli altri lemmi visuali piuttosto insoliti o stravaganti rispetto alla formula grafica consueta, tentando di normalizzarli.

## 2.2. Un'epifania di maniera: la tavola dei santi cavalieri

Un altro esempio del complesso lavoro di costruzione, sintesi e montaggio di modelli eterogenei, che si mostra solitamente sotteso alle opere di Michele Damasceno, si riscontra nella cosiddetta Tavola dei santi cavalieri Giorgio, Demetrio, Teodoro di Amasea e Teodoro di Tiro (Figura 2)<sup>12</sup>. L'opera, ora conservata al Museo Benaki di Atene, è realizzata a parere di chi scrive sicuramente dopo il 1582 (restringendo così la più ampia forbice cronologica afferita dalla critica). Il *locus* classico del Cristo tradotto a mezzo busto e inserito in un clipeo, il quale sovrasta i due san Teodoro, che solitamente sono rappresentati in posizione di devozione o in atto di *agape*, come nel famoso affresco di Kastoria, è qui sostituito da una magniloquente epifania della divinità cristiana, la quale siede su un trono fatto di nubi. Ancora una volta si emenda la soluzione tradizionale della geometria sacra, che sul modello delle produzioni dell'arte imperiale romana, inscena un diafano ultramondo di matrice platonica, ravvisabile piuttosto come uno *status* riservato alla divinità, mentre i santi – compresa la Madre di Dio – sostano invece nel Seno di Abramo (Lc 16, 22), sorvegliato da Disma (Romano il Melode, *Inni, Officiatura SS. Pietro e Paolo*, strofa 7). La soluzione formale è sostituita con una visualizzazione iperrealista di un paradiso percepito come luogo fisico, in cui i suoi abitanti, sia spiriti, sia umani, si muovono su un tappeto di nubi, le quali fungono anche da accomodanti seggi atti a mettere a proprio agio i rappresentati. Raffrontiamo allora un'immagine dell'Aldilà non solo innovativa per la tradizione ortodossa, ma anche incompatibile con l'immaginario dei fedeli di rito greco, i quali sono legati a un paesaggio ultraterreno che è imperniato su una visione del cosmo di tipo tolemaico, diviso in cieli, ognuno retto da un arconte, che condivide la matrice comune ritrovabile nelle visualizzazioni 'narrative' del paradiso dantesco. Osserviamo come la concezione di una rappresentazione tutta fisica dell'Aldilà sia favorita dai modelli di matrice squisitamente occidentale a cui Michele sceglie di richiamarsi direttamente. Colpisce la formula descrittiva adoperata per il Salvatore, il quale viene raffigurato in una posa assimilabile a quella del Cristo dipinto nella *Disputa sul Sacramento* iscritta nella Stanza della Segnatura presso la Città del Vaticano (De Vecchi 1975; Franzese 2008; Paolucci 2013). Come nel precedente affresco romano, il trono della gloria divina si installa su una piattaforma fatta di nubi, mentre il seggio culmina in una spalliera a forma di clipeo, il cui bordo è arricchito dalle testoline dei cherubini, che ivi si sporgono. Eppure, la soluzione grafica fa rivivere negli appartamenti vaticani quegli antichi schemi visuali capaci di richiamarsi alla più vetusta formula di visualizzazione dell'Eternità, la quale usufruisce della succitata geometria sacra. Si puntualizza che tanto i tentativi di ammodernamento della traduzione delle rappresentazioni dell'Aldilà in Oriente realizzati a partire dal sec. XV, i quali arrivano a concepire persino precise spazialità per lo svolgersi della vita ultraterrena, quanto le soluzioni prodotte in Occidente dal Rinascimento in poi, non possono tabuizzare il *background* comune sviluppato dall'immaginario proprio della Grande Chiesa. Questo funge da base da cui devono procedere tutte le nuove soluzioni riscontrabili nella produzione visuale, anche quelle che cercano – dopo la sistematizzazione fatta da Dante di un immaginario diffuso – di visualizzare le realtà celesti come luoghi fisici veri e propri, adeguati ad accogliere altrettanto materiali interazioni tra gli ammessi, come è dimostrato dalla danza degli angeli con gli spiriti eletti inserita nel Giudizio finale di Beato Angelico del 1425. E se si minimizza ogni astrazione o spiritualizzazione degli stessi ponendo al margine la geometria che realizza l'epifania sacra, è proprio l'elemento geometrico, il quale connota e circoscrive quelle spazialità divenute estremamente fisiche a riallacciare i fili della tradizione.

Nondimeno, si considera come l'effigie presenti un qualche tentativo di adattamento/adeguamento del modello, giacché aggiunge il gesto potente della mano destra innalzata dalla divinità, che si sostituisce alla più pacata prossemica del diretto referente visuale. A questa si somma una variante non trascurabile, come la presenza del Vangelo aperto nella sinistra. La peculiare formula, che dimostra il tentativo di assimilazione delle soluzioni formali elaborate da Raffaello Sanzio, ha molto da rivelare circa il processo di assorbimento dei modelli. La soluzione è, difatti,

---

<sup>12</sup> Per san Giorgio, cfr. De' Giovanni e Centelles 2004; per san Demetrio, cfr. Passarelli 2019; per san Teodoro, cfr. De Giorgio 2016. Per le icone dei santi cavalieri, cfr. Uspenskij e Losskij 2007, p. 125; Walter 2003.

contaminata da un penetrante gusto per la maniera (tipico della sua epoca), che media la serafica compostezza dell'urbinate e vi sostituisce una linea nervosa, capace di esprimersi non solo nella tensione delle membra del Cristo, ma anche nell'articolato spiegarsi del panneggio. In tal modo, egli tenta di tradurre, con una tecnica inadeguata come quella delle lumeggiature di tradizione romano orientale, il cosiddetto effetto bagnato in voga nella produzione visuale del Cinquecento, con risultati sicuramente gradevoli, ma non soddisfacenti.

Al contempo, notiamo come la postura degli angeli, che scendono dal cielo e portano le corone del martirio, si ispiri ad altrettanti modelli veneti di prossimità, poiché cita la prossemica degli angeli raffigurati da Paolo Veronese in una pala loro dedicata, ora al museo diocesano di Udine, e rimanda puntualmente agli spiriti celesti presenti nella rappresentazione dell'*Ascensione* realizzata fra il 1578 e il 1581 da un altro artista veneziano, come Tintoretto, per la Scuola grande di San Rocco (Brunet 2015, p. 61; Gnocchi 1994). Consideriamo allora come la diretta importazione di quella precisa formula possa ragionevolmente spingere a sostenere una datazione, che ha come termine *post quem* il 1582, quando Michele ha avuto l'effettiva occasione di visionare l'opera prima di lasciare Venezia.

Sotto la potente epifania del Cristo, i santi cavalieri sono dipinti in groppa ai loro cavalli, che vengono tradotti in forme monumentali e con gusto per il dettaglio realistico, dimostrando la conoscenza dei diversi studi in materia degli artisti italiani, ma anche della diretta visione e assimilazione della possente anatomia dei quattro cavalli dorati di San Marco (Perocco e Zorzi 1981). La soluzione grafica, che si nutre tanto della cultura plastica del Tardoantico, come dimostrato dall'influenza del relitto monumentale costantinopolitano, quanto delle più recenti riflessioni sulla trasposizione per immagini del tema grafico, risulta ovviamente molto differente dalla formula solitamente surreale, ma comunque sintetica, comunemente usata per realizzare i cavalli da parte dei pittori romano orientali. Questi ultimi, come dopotutto fanno anche gli iconografi del "*commonwealth*" bizantino, si limitano ad abbozzarne le anatomie, tradotte con stilemi tipizzati, come accade per l'icona di San Giorgio del sec. XV della scuola di Novgorod, ora al Museo di Stato Russo di San Pietroburgo (Vassilaki 1989, pp. 208-214).

Più segnatamente, colpiscono le diverse posture imposte agli equini, che rimandano con le loro durezze al consueto gusto medievalizzante dell'autore e *in primis* alla produzione di Paolo Uccello con le sue complesse scene di guerra. La posa dei cavalli dei santi Giorgio e Demetrio, collocati in posizione speculare, deve poi rinviare direttamente al monumento del Gattamelata realizzato da Donatello e collocato nel piazzale della Basilica del Santo a Padova. Le formule grafiche paiono quasi restituire delle istantanee del cavallo bronzeo, le quali propongono le effettive *silhouettes* evincibili quando lo si guarda da entrambi i lati. Michele non offre però una riproduzione pedissequa, poiché si riscontra una certa rigidità nel tratto del disegno, a cui si sommano piccoli adeguamenti o correzioni, capaci di allontanare i prodotti dal modello originale. Si evidenzia pertanto la leggera torsione che caratterizza il destriero di san Giorgio e il manieristico ripiegarsi all'indietro del collo dell'equino di Demetrio. Raffrontiamo così un gusto per le posture ardite e una forzatura spasmodica delle possibilità concesse alle anatomie degli animali, che si ritrova pure nelle formule utilizzate per tradurre i cavalli dei due santi Teodoro. Tale orientamento stilistico corrisponde a un diffuso sentire per la maniera, capace di caratterizzare non solo l'opera del Damasceno, ma di conformare tutta la produzione della Scuola cretese del periodo. Nondimeno, si deve puntualizzare che le formule grafiche dimostrano quanto il presente prodotto visuale sia frutto della metabolizzazione e della rielaborazione delle soluzioni utilizzate da Tintoretto nella sua *Crocifissione* del 1565, a cui pare ispirarsi nella resa del destriero del san Teodoro sito alla sinistra dello spettatore. A Paolo Veronese e al suo *Trionfo di Venezia* del 1582, invece, sembra rimandare la torsione laterale del capo del cavallo cavalcato dal san Teodoro posto alla destra di chi guarda. Il diretto riferimento alla formula adoperata da Veronese funge da ulteriore indicatore, a conferma della tesi proposta in tale sede, che vuole la produzione della tavola oggetto di analisi fissata a una data sicuramente successiva al 1582.

Nondimeno, i variegati riferimenti formali fungono da riprova della postulata attitudine onnivora di Michele, incapace di disdegnare le esperienze estetiche più disparate, in quanto cerca di

farle tutte proprie. Questi si impegna in un continuo processo di meditazione su di esse e di conseguente incorporazione entro il proprio *background* di iconografo, portando a termine un'operazione che si dimostra comunque non completamente riuscita. Da quanto dedotto innanzi, si riesce a comprendere meglio la presenza di una qualche durezza nella traduzione delle *silhouettes*, rispetto alla relativa morbidezza dovuta alla preponderanza del colore nell'esperienza visuale veneta, e di una certa predilezione per le produzioni medievali e il gusto loro sotteso, che sopravvive coriaceo nella resa stilizzata delle formule impiegate. In tal modo, si offre una prova sufficiente della scarsa metabolizzazione da parte di Michele Damasceno delle soluzioni descrittive italiane. Costui non si mostra interessato ad assorbire totalmente, tanto il realismo e la cura anatomica rinascimentali, quanto le tecniche, specie quella coloristica (o non è stato capace di farlo). Insomma, questi non riesce a ripudiare il nocciolo duro della sua formazione pittorica, cosa che permette a quei filtri cognitivi adoperati nella trasposizione per immagini del reale – costruiti attorno alla tradizione visuale romano orientale – di perdurare nel lungo periodo. Nonostante l'acculturazione alla produzione visuale italiana, la consuetudine formale costantinopolitana continua a ispirare la linea del suo disegno e, conseguentemente, le sue tecniche condizionano la traduzione cromatica di superfici e incarnati.

Eppure, il documento visuale analizzato testimonia come Michele Damasceno, al di là di ogni assuefazione ai prodotti del contesto in cui lavora e la volontà di conquistare nuove fette del mercato dell'arte, non sia totalmente persuaso dalle soluzioni formali circolanti nella cronologia a lui relativa. Al contrario, questi opta per un'incisiva rielaborazione dei modelli recepiti durante il suo lavoro a Venezia (ma anche in Puglia e Sicilia) entro una visione tutta personale e un gusto capace di venire incontro anche, e non solo, ai suoi committenti di estrazione levantina. Tuttavia, il suo tentativo sfocia in una sommatoria purtroppo non armonica e in una sintesi non troppo felice di stilemi variegati ed eterogenei. Ciò, negli effetti, si evince dal citato tentativo di visualizzare un Aldilà costante in un vero e proprio spazio fisico, rappresentato per di più come densamente abitato, perché i motivi immetticiati appaiono incompatibili tra loro *in radice*, sia per la loro natura intrinseca, sia rispetto alle soluzioni dell'immaginario da cui si sceglie di procedere.

### 3. Conclusione

La produzione di Michele Damasceno consta, orbene, in una personalissima interpretazione delle soluzioni grafiche estrapolate dall'ampio *carnet* formale del Rinascimento e del Manierismo, che egli declina nell'alveo della tradizione romano orientale, la quale viene aggiornata e adeguata per soddisfare le velleità estetiche dei committenti e i vezzi del gusto del proprio tempo. Questi sceglie così di immettere nei dipinti su tavola da lui realizzati elementi riferibili al contesto storico e culturale dell'Italia in cui egli ha vissuto e operato. A loro tramite tenta di immetticciare le formule volte alla visualizzazione dell'Aldilà, edulcorando la loro traduzione "classica", costante nell'uso di formule ascrivibili a una tradizione consolidata, che solitamente si richiama alla geometria sacra. Concepisce allora prodotti visuali, che destina preferibilmente a un pubblico di connazionali (anche se residenti a volte in Occidente), i quali si rifanno sempre alla cultura e alle elaborazioni soteriologiche romano orientali, in quanto loro meri sottoprodotti atti alla visualizzazione. Al contempo, i citati documenti riescono a evocare la profonda acculturazione alla produzione visuale italiana subita dal loro autore e capace di influenzarne fortemente l'attività pittorica. Michele cerca così di trasferire un qualcosa del realismo rinascimentale e del gusto manieristico nella traduzione e composizione delle soluzioni grafiche da lui strutturate, che ovviamente si contrappongono alle formule consolidate della produzione visuale ortodossa. Tenta, insomma, di rimodulare le consuetudini rappresentative romano orientali e propone nuove modalità per veicolare i concetti esoterici della teologia delle Chiese orientali a medio di prodotti visuali piuttosto innovativi. Ne deduciamo che l'opera del Damasceno col suo estro per le soluzioni grafiche composite e ispirate a un *background* eterogeneo costituisce, dunque, uno dei catalizzatori che favoriscono un'evoluzione in senso moderno delle produzioni connesse alla cultura religiosa materiale del Cinquecento nell'area del Mediterraneo orientale.

Tanto premesso, nulla osta a sostenere che Michele Damasceno possa essere annoverato fra quegli esponenti della Scuola cretese, che riescono a offrire al fruitore una visione tanto potente quanto moderna (o modernizzata) di quell'Aldilà come luogo fisico, solitamente rappresentato come uno *status* diafano – reso meglio visualizzabile dalla presenza dell'oro – ispirato a immagini mnestiche veicolate da inni e tropari, nutriti dalle riflessioni dei Padri e degli intellettuali delle Chiese d'Oriente. La produzione a lui riferita configura, infine, un tentativo di rivisitazione dell'essenza più profonda della visione della vita e persino dell'ultra-vita proposta dalla cultura romano orientale. Soprattutto si prefigge di aggiornare i relativi valori estetici attraverso nuove strategie di rappresentazione e strutturazione degli schemi descrittivi relativi alla visualizzazione dell'Eternità. Va così a rompere la monotonia della *performance* artistica ortodossa “classica” nutrita dei valori concettuali, formali ed estetici propri di Bisanzio, sostituendoli con alcune espressioni della cultura alloctona in origine imprevedibili.

**Bionota:** Antonio Pio Di Cosmo is researcher associate at The Institute for Advanced Studies in Levant Culture and Civilization Centre of Excellence of the World Academy of Art & Science in Bucarest and a Ph.D. candidate at the University of Modena and Reggio Emilia and enrolled in the National Ph.D. Course in Religious Studies, DREST. He is a member of the ITSERR project too. He held his first Ph.D. in Archaeology at the University of Cordoba and defended in 2017 his doctoral thesis: «*I motivi erranti della regalità: evidenze archeologiche e indicatori dei procedimenti di transito e diffusione nell'area della koiné bizantina*» and obtained the high mark. He obtained a degree in Law with the highest qualification at the University of Macerata. Afterward, he received a degree in Literature and Heritage with the highest qualification at the University of Foggia and achieved the Master in Archaeology and Heritage at the University of Cordoba. He is the author of many essays published in international Scientific Journals and participated in various conferences in European countries and in extra-European countries too. Main academic interests: Byzantine material production and Visual Culture, Theory of Power and Cultural Heritage.

**Recapito dell'autore:** [antoniopio.dicosmo@unimore.it](mailto:antoniopio.dicosmo@unimore.it) / [apiocosmo@outlook.it](mailto:apiocosmo@outlook.it)

### Riferimenti bibliografici

- Andreopoulos A. 2005, *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, Crestwood, New York.
- Angelillis C. 1924, *Le porte di bronzo bizantine nelle chiese d'Italia. Le imposte della basilica di Monte S. Angelo*, Arezzo.
- Bacci M. 2008, “L'arte delle società miste del Levante medievale: tradizioni storiografiche a confronto”, in Quintavalle A.C. (ed.), *Medioevo: arte e storia*, Electa, Milano, pp. 339-354.
- Bacci M. 2013, “Some Thoughts on Greco-Venetians Artistic Interactions in the Fourteenth and Early Fifteenth Centuries,” in Eastmond A. e James L. (eds.), *Wonderful Things: Byzantium through Its Art, Papers from the 42nd Spring Symposium of Byzantine Studies*, London, 20-22 March 2009, Ashgate Publishing, Londra, pp. 203-227.
- Bacci M. 2014a, “Veneto-Byzantine «Hybrids»: Towards A Reassessment”, in *Studies in Iconography* 35, pp. 73-106.
- Bacci M. 2014b, “The Holy Name of Jesus in Venetian-Ruled Crete”, in *Convivium* 2, pp. 190-205.
- Bertelli G. 1990, “La porta del santuario di San Michele a Monte Sant'Angelo: aspetti e problemi”, in Salorni S. (ed.), *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 293-303.

- Bertelli G. 1999, "La porta di bronzo", in *L'angelo, la montagna, il pellegrino. Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano. Archeologia, arte, culto, devozione dalle origini ai nostri giorni*, Grenzi, Foggia, pp. 70-74.
- Bertelli G. 2009, "La porta di Monte Sant'Angelo tra storia e conservazione", in Iacobini A. (ed.), *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, Atti del Convegno Internazionale di studi, Roma, 6-7 dicembre 2006, Campisano Editore, Roma, pp. 319-344.
- Bertelli G. 2023, "La porta in oricalco del santuario di San Michele a Monte Sant'Angelo sul Gargano", in Bertelli G. e Moretti D.L. (eds.), *La Porta di Bronzo della Reale Basilica Palatina di S. Michele in Monte Sant'Angelo di Giovanni Tancredi, ristampa anastatica con aggiornamento scientifico*, Υρία 2, D'Andrea, Roseto degli Abruzzi, pp. 67-86.
- Bettini S. 1933, *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri*, Università di Padova, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere, Padova.
- Bettini S. 1934-1935, "Il pittore M. Damasceno e l'inizio del secondo periodo dell'arte cretese veneziana", in *Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, 44, 2, pp. 331-380.
- Bettini S. 1977, "Ascendenze e significato della pittura Veneto-cretese", in Beck G.H. et al. (eds.), *Venezia centro di mediazione tra oriente e occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, Olschki, Firenze, pp. 691-703.
- Boespflug F. 2008, *Le immagini di Dio*, Einaudi, Torino.
- Braccini T. e Silvano L. 2022, *La nave di Caronte: immagini dall'Aldilà a Bisanzio*, Einaudi, Torino.
- Borboudakis M. 1993, *Μπορμπουδάκης, Εικόνες της Κρητικής Τέχνης (Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Herakleion.
- Brunet E. 2015, *La Bibbia secondo Tintoretto*, Marcianum Press, Venezia.
- Bussagli M. 1991, *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Rusconi, Milano.
- Chatzidakis M. 1977, "La peinture des 'madonneri' ou 'vénéto-crétoise' et sa destination", in Beck et al. (eds.), *Venezia, centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, Olschki, Firenze, pp. 673-690.
- Chatzidakis N. 1993, *Da Candia a Venezia. Icone greche in Italia, XV-XVI secolo*, Fondazione per la cultura greca, Atene.
- Condurachi E. 1935-1936, "L'origine et l'évolution du losos impérial", in *Arta si Archeologia*, 11-12, pp. 35-37.
- Dal Bello M. 2021, *La Trinità nell'arte*, dei Marangoli, Roma.
- De Giorgio T. 2016, *San Teodoro. L'invincibile guerriero. Storia, culto e iconografia*, Gangemi, Roma.
- De' Giovanni G. e Centelles G. 2004 (eds.), *San Giorgio e il Mediterraneo. Atti del II Colloquio internazionale per il XVII Centenario*, Roma, 28-30 novembre 2003, Pontificia insigne Accademia di belle arti e lettere dei Virtuosi al Pantheon, Città del Vaticano.
- Demus O. 2008, *L'arte bizantina e l'Occidente*, Einaudi, Torino.
- De Vecchi P. 1975, *Raffaello*, Rizzoli, Milano.
- Di Cosmo A.P. 2019, "I basileis ed i segni di eccellenza del rango", in *Erytheia*, 40, pp. 71-120.
- Drandaki A. 2017, "Piety, Politics, and Art in Fifteenth-Century Venetian Crete", in *Dumbarton Oaks Papers*, 71, pp. 367-406.
- Evdokimov P. 2002, *Teologia della bellezza: l'arte dell'icona*, San Paolo, Cinisello Balsamo.
- Fleisch J. 1981, "The Role of Icon Painting in Theological Controversies: Michael Damaskinos' Trinity Concept", in *Akten XVI Kongress, Internationaler Byzantinistenkongress*, Wien, II/6, pp. 297-303.
- Franzese P. 2008, *Raffaello*, Mondadori Arte, Milano.
- Friedenthal R. 1966, *Lettere di grandi artisti da Ghiberti a Gainsborough*, Alfieri & Lacroix, Milano, vol. I.
- Gnocchi L. 1994, *Paolo Veronese fra artisti e letterati*, Olschki, Firenze.

- Grabar A. 1971, “La porte de bronze byzantine du Mont Gargan et le Cycle de l’Ange”, in Baudot M. (ed.), *Millenaire monastique du Mont Saint Michel*, vol. III, Lethielleux, Paris, pp. 355-368.
- Grotowski P. 2010, *Arms and Armour of the Warrior Saints: Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261)*, trad. R. Brzezinski, Brill, Leiden.
- Konstantoudake-Kitromelidou M. 1989, Μιχαήλ Δαμασκηνός (1530/35-1592/93). Συμβολή στην μελέτη της ζωγραφικής του. Διδακτορική διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθηνών (ΕΚΠΑ).
- Konstantoudake-Kitromelidou M. 1994, Μιχαήλ Δαμασκηνός ως συλλέκτης σχεδίων Ιταλών καλλιτεχνών”, in Katsaros B. (ed.), *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Thessaloniki, pp. 486-495.
- Konstantoudake-Kitromelidou M. 2004, “Παραγγελίες πινάκων, εργαστήριο, κυκλοφορία σχεδίων του Μιχαήλ Δαμασκηνού στον Χάνδακα. Ανέκδοτα έγγραφα (1585-1593)”, in *Θησαυρίσματα. Σελίδες*, 34, pp. 253-272.
- Kresten O. 2010, *Il rotolo di Giosuè (BAV pal. gr. 431) e gli Ottateuchi miniati bizantini: inaugurazione del corso biennale Anni Accademici 2008-2010, (Prolusioni accademiche)*, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, Città del Vaticano.
- Latsis M. 1996 (ed.), *After Byzantium: The Survival of Byzantine Sacred Art, cat. n° 4*, The Private Bank & Trust Company, London.
- Macrides R. e Munitiz J. A. e Angelov D. 2013 (ed.), *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court: Offices and Cerimonies*, Birmingham Byzantine and Ottoman Studies, 15, Ashgate, Farnham e Burlington (VT).
- Maksimović L. 2003, “The Byzantine ‘commonwealth’: an early attempt at European integration?”, in Chrysos E. et al. (eds.), *The Idea of European Community in History 1*, National and Capodistrian University of Athens, Athens, pp. 99-109.
- Marini P. e Aikema B. 2014, *Paolo Veronese: l’illusione della realtà*, Electa, Milano.
- Marinis V. 2016, *Death and the Afterlife in Byzantium: The Fate of the Soul in Theology, Liturgy, and Art*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Massimi M.E. 2011, *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese: il processo riaperto*, Marsilio, Venezia.
- Mathews T. 2005, *Scontro di Dei. Una reinterpretazione dell’arte paleocristiana*, Jaca Book, Milano.
- Newall D. 2013, “Candia and Post-Byzantine Icons in Late Fifteenth-century Europe”, in Lymberopoulou A. e Duits R. (eds.), *Byzantine Art and Renaissance Europe*, Ashgate, Farnham, pp. 101-134.
- Papadia-Lala A. 2001, “La ‘venetocrazia’ nel pensiero Greco. Storicità, realtà, prospettive”, in Maltezou C. e Ortalli G. (eds.), *Italia-Grecia: temi e storiografie a confronto*, Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, Venezia, pp. 61-70.
- Parani M.G. 2003, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography 11Th-15th Centuries*, Leiden, Boston.
- Passarelli G. 2000, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Jaca Book, Milano.
- Passarelli G. 2007, *Creta tra Bisanzio e Venezia*, Jaca Book, Milano.
- Passarelli G. 2013, *Non solo colore. Icone e feste della tradizione bizantina*, Nova Millennium, Roma.
- Passarelli G. 2019, *San Demetrio, il megalomartire*, Velar, Bergamo.
- Paolucci A. 2013, *Raffaello in Vaticano*, Giunti, Firenze.
- Perocco G. e Zorzi R. 1981, *I Cavalli di San Marco*, Edizioni di Comunità, Ivrea.
- Ravegnani G. 1995, *La Romània veneziana*, Cracco, Ortalli.
- Roques R. 1996, *L’universo dionisiano. Struttura gerarchica del mondo secondo ps. Dionigi Areopagita*, Vita e Pensiero, Milano.
- Rostislava T. 2014, “Orthodox Cosmology and Cosmography: The iconographic Mandorla as Imago Mundi”, *Eikon/Imago* 3/4, pp. 77-94.

- Sivo V. 2015, "I colori degli angeli", in *Micrologus. Angelus. From the Antiquity to the Middle Ages*, 23, pp. 109-192.
- Stirm M. 1989, "Les images et la Bible", in Bedouelle G. e Roussel B. (eds.), *Le temps des Réformes et la Bible*, Beauchesne, Paris.
- Uspenskij L. e Vladimir L. 2007, *Il senso dell'icona*, Jaca Book, Milano.
- Vaccarella A. 2006, *Icone e feste del ciclo liturgico*, Chirico, Napoli.
- Vassilaki M. 1989, "A Cretan Icon of Saint George", in *Burlington Magazine*, 131, pp. 208-214.
- Vassilaki M. 2009, "Commissioning Art in the Fifteenth-Century Venetian Crete the case of Sinai", in Maltezos C. e Tzavara A. e Vlassi D. (eds.), *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 3-7 dicembre 2007, Venezia, pp. 741-748.
- Vassilaki M. 2015, *Working Drawings of Icons Painters after the Fall of Constantinople. The Andreas Xyngopoulos Portfolio at the Benaki Museum*, Benaki Museum, Atenas.
- Vassilaki M. 2016, "Painting Icons in Venetian Crete at the Time of the Council of Ferrara/Florence (1438/1439)", in *Ikon*, 9, pp. 115-127.
- Vona F. 2009, Le porte di Monte Sant'Angelo e di Canosa: tecnologie a confronto, in Iacobini A. (ed.), *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, Atti del Convegno Internazionale di studi, Roma, 6-7 dicembre 2006, Campisano Editore, Roma, pp. 376-377.
- Thiriet F. 1959, *La Romanie vénitienne au Moyen Âge. Le développement et l'exploitation du domaine colonial vénitien (XIIe-XVe siècles)*, De Boccard, Paris.
- Walter C. 2003, *The Warrior Saint in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot, Ashgate.
- Wander S. 2012, *The Joshua roll*, Wiesbaden, Reichert.
- Zibawi M. 1993, *Icone. Senso e storia*, Jaca Book, Milano.

Figura 1: Michele Damasceno, Divina liturgia, 1582-1592?, Museo dell'Arcidiocesi di Creta, Candia, Creta.

Figura 2: Michele Damasceno, santi cavalieri Giorgio, Demetrio, Teodoro di Amasea e Teodoro di Tiro, 1582-1592?, Museo Benaki, Atene.